

Rösten och gestaltningen

Reflektioner kring dualismen inom den mänskliga rösten och om interaktionen mellan röst och gestaltning.

Leif Lundberg

Förord

Detta arbete är ett försök till att redogöra för upptäckter jag gjort och reflekterat över under ett långt arbetsliv som bestått av musikaliskt och vokaltekniskt arbete med operasångare. Till allra största del har arbetet skett med professionella sångare i den nationella eliten eller med internationellt verksamma "mästersångare", i det senare fallet framför allt med dramatiska röster av Wagnersångartyp. Under kortare perioder, i början av mitt yrkesliv och nu i slutet, har jag arbetat vid institutioner för unga operasångare in spe. Under hela arbetslivet har mycken tid ägnats åt forskning av, och reflektion över, operasångarens kroppsliga och vokala praktiker i perspektiv av röstinstrumentets relation till det man använder instrumentet till, nämligen gestaltning, i mitt fall i första hand den musikaliska gestaltningen.

Sångaren, i alla fall operasångaren, är den enda musiker som både måste skaffa sig en teknik för att bygga sitt eget instrument, av levande material dessutom, och samtidigt skaffa sig en teknik för att spela på instrumentet. Andra musiker behöver, fränsett att i vissa fall t.ex. lära sig att stämma sitt instrument eller snida rörlblad, endast lära sig en teknik för att kunna spela på detsamma. Att ha ett instrument som på ett speciellt sätt kroppsligt inte går att skilja från den egna personen eller känslomässigt från den egna personligheten, som ett piano eller en oboe gör, ett instrument som man dessutom inte kan se och inte själv höra på ett korrekt sätt innebär rimligen speciella förutsättningar för arbetet. Operasångaren skall dessutom lära sig att bli skådespelare och kunna ha ett kroppsspråk som reagerar på både text och musik. För operasångaren ska allt detta kunna fungera på de speciella premisser som följer med musikteater. Knappast någon enkel match. Ibland undrar jag om det finns något svårare yrke.

Musiken i allmänhet och sången i synnerhet har varit mitt livs stora, säkerligen av flera uppfattat som väldigt nördiga, intresse. Ett intresse som startade när jag som ganska liten var sittande i farmors knä när hon spelade på tramporgeln och sjöng andliga visor. Också min mamma sjöng mycket med mig och min syster. Redan i mycket tidig ålder älskade jag att vara i bönhuset i den lilla skogsby i övre Norrland där jag växte upp, då där alltid var mycket sång och musik och på den tiden både körer och ibland även blåsorkestrar. En snickare och halvtidsbonde som också spelade i bönhuset och ledde kören blev min första pianolärare. Som musiker var han helt autodidakt men besatt av musiken. Han var en av dem som aldrig kunde få studera då ekonomiska omständigheter omöjliggjorde det. Så småningom, i tidiga tonår, kom jag i kontakt med några få inspelningar som fanns tillgängliga med Jussi Björling och den store frikyrkosångaren Einar Ekberg. Det var första gången jag hörde den typen av sång. Ekberg, som var baryton, drog under sin storhetstid på 40- och 50-talen operaskolestudenter till ett på den tiden så pass suspekt ställe som Filadelfiakyrkan i Stockholm. Utan inträdesbiljett kunde de där studera en sångare som kommunicerade innehållet i det givna ofta ganska enkla materialet, såväl med röstens timbre som med den musikaliska fraseringen av texten och med kroppsspråket.

Jussis storhet på världsarenan känner de flesta till, hans enorma popularitet i stugorna är kanske inte längre lika känd. Ännu färre vet om att Ekberg vid Stockholms 700-års jubileum drog en publik på över trettio tusen personer till sin konsert i Kungsträdgården. Ett ännu inte slaget rekord. Han sjöng mycket i Amerika och i likhet med Jussi hade han en folklig popularitet i Sverige av osedvanligt slag bland klassiskt skolade sångare. Båda sjöng så att säga med sitt blödande hjärta i handen till allmänt beskådande. För mig hör de till dem som fortfarande efter alla år totalt kan avväpna mig och beröra mig i hjärteroten, främst på grund av deras ärliga och skyddslösa timbre.

När jag omsider kom till Stockholm för att fortsätta mina studier, på Musikhögskolan i piano och privat i sång, gick jag omgående till Kungliga Operan för att för första gången i mitt liv se en operaföreställning live. Om jag minns rätt var det la Traviata med Margareta Hallin i huvudrollen. Sedan tillbringade jag många kvällar på Operan, alltid på de billigaste platserna. Det var också här jag kom i kontakt med Wagner för första gången - Tristan och Isolde med Birgit Nilsson och Helge Brilioth i titelrollerna. Ingen dålig introduktion.

Mitt allra första minne av opera och det enda innan tjuugoårsåldern är en grymig svartvit TV- produktion av Maskeradbalen som gick på SVT när jag var 12 år. Regi: Göran Gentele, dirigent: Sixten Ehrling. Varför jag kom att titta på programmet minns jag inte. Förmodligen för att

det var något med sång och musik. Teater hade jag aldrig kommit i kontakt med. Bland annat var galgbacksscenen med och den blev ett oförglömligt minne. Jag kan fortfarande höra och se med mina inre öron och ögon och projicera framför mig, framför allt, Åse Nordmo-Löfberg som Amelia och Ragnar Ulfung som Kungen. De operaupplevelser jag här beskriver var båda mycket omskakande och den första ledde förmodligen 10 år senare till de andra. Konstformens grepp om mig har ännu inte släppt trots att mycket vatten flutit under broarna sedan dess.

Några dagar efter att jag skrev ovanstående avsnitt visades samma Maskeradbalsproduktion på SVT om igen efter alla dessa år. Mina "minnesbilder" stämde på alla punkter när det handlade om de avsnitt som jag som barn fick de starkaste upplevelserna av. Både de som var kopplade till synen och de som var kopplade till örat. Trots att jag nu är sextiofyra år gammal. Jag förstår varför. Jag tycker fortfarande att det är en fantastisk föreställning.

Jag visste tidigt att jag ville arbeta med sångare, för mig fanns det aldrig något annat alternativ. Därför studerade jag både piano och sång. I övre tonåren lutade jag åt liedackompanjemang men ganska snabbt tog operaintresset över. Hela mitt yrkesliv, ett yrkesliv inom opera allt från mitt första år efter avslutade studier vid musikhögskolan, har bestått i att tränga djupare och djupare in i konstformen, i första hand inom det delområde som jag arbetat med, musiken och rösten. Det har skett genom att studera, experimentera, undersöka med mig själv som objekt, genom att arbeta med allt från unga studenter till framstående sångare på en nivå där jag inte sett mig som lärare till sångaren längre. Man håller på med ett gemensamt musikaliskt och vokalt forskningsprojekt. Allt mitt arbete med sångare, musikaliskt som vokaltekniskt, har varit parat med ett konstant reflekterande och funderande. Det svåraste har varit att få tyst i huvudet på ledig tid.

I arbetet med sångare inom den tyngre repertoaren, där mitt specialintresse och möjligen speciella begåvning legat och som jag därför arbetat så mycket med, är det så att ytterst få ur vokal synpunkt är födda till t.ex. Wagnersångare, när vi kommer till de riktigt högdramatiska rollerna, eller till att sjunga t.ex. Otello eller Turandot på en anständig nivå. Man får arbeta och bygga på instrumentet för att bli en sådan.

Ur rent fysiologisk synpunkt blir man oftast framgångsrik högdramatisk Wagnersångare om man, utifrån en viss naturgiven fysisk potential, klarar av att bygga och utveckla sitt instrument till det extrema med bibehållen extremt noggrann balans inom instrumentet. Detta inom en repertoar som kräver total samverkan mellan text och ton och där kopplingen mellan röst och gestaltning är svår p.g.a. de extrema röstliga kraven - men ändå helt avgörande. Få sångare klarar framgångsrikt detta byggande på egen hand. Det är dessutom ytterst få musikaliskt och sceniskt begåvade människor i hela världen i varje generation som har de rent fysiska förutsättningarna att bygga ett instrument av denna typ vilket innebär att ytterst få lärare kommer i kontakt med dessa sångare och kan undervisa genom erfarenhet av rösttypen. Sällan lyckas försöken att gå in i den allra tyngsta repertoaren fullt ut ur vokal synpunkt. Det förekommer många läten bland högdramatiska sångare, framför allt bland dem som börjar sjunga de vokalt sett allra tyngsta verken, läten som aldrig skulle accepteras inom annan repertoar: mansröster, framför allt tenorer, som mödosamt stånkar och stönar sig fram från ton till ton, ibland lite i underkant av tonhöjden - samt kvinnoröster, framför allt sopraner med skrikig ful höjd. I alla röstlägen, utom möjligen bland basar, kompletteras detta med skrapiga och metalliska ljud av obestämbart sort, osmidig dynamik och vibraton som egentligen inte längre är fria vibraton utan muskelchevrotteringar. "Vibraton" så långsamma och stora att man kan bli sjösjuk för mindre. Gnäggande "kaninvibraton" slipper man i det här sammanhanget, den skavanken hör mest hemma bland lyriska röster som sjunger "ovanpå" utan riktig kroppsförankring.

Skavankerna bland dramatiska sångare kompenseras ibland med stor gestaltande förmåga och stark scenpersonlighet, något som delvis kamouflerar de vokala tillkortakommandena. Bland dessa sångare återfinns också några ytterst få, nästan perfekta ljudmaskiner, med bristande scenisk gestaltningförmåga och/eller bristande karaktärisering med röstens timbre av det musikaliska innehållet.

Ytterst få är födda både med de fysiska förutsättningarna för att utveckla en dramatisk röst och samtidigt med extraordinär musikalisk och scenisk begåvning.

Bara några ytterst få av de sångare som sjungit repertoaren i fråga har en pedagogisk ådra att odla (när sångarkarriären är över) för att kunna överföra sin kunskap. Detta gör det inte

lättare för sångare som är begåvade för det tyngre artilleriet att få hjälp. För övrigt är arbetet i hög grad individanpassat och då kan varken utgångspunkten eller arbetsmetoderna vara vad jag själv upplevde att jag gjorde som sångare.

Det är över huvud taget svårt att vara generell då alla har olika utgångspunkt, också alla de sångare jag mött och arbetat med som instuderare eller vocal coach har haft olika utgångspunkter. Man har vissa saker med sig av naturen och annat måste man lära. Vad man har med sig och vad man måste undersöka, öva på och reflektera över är alltså olika och då blir rimligen ett effektivt arbetssätt individualiserat. Sångaren behöver bara veta vad som är relevant för den enskilda sångaren. Det finns t.ex. ingen anledning att komplicera det som fungerar av naturen i det individuella fallet. Sångaren har ingen anledning att belasta sin hjärna med onödigt, teoretiskt vetande om rösten som komplicerar saker och ting, såvitt sångaren inte tänker bli sånglärare också. En operasångare har nog mycket att tänka på ändå. Jag har frågat en del av dem jag arbetat med om de i coachningen vill få veta mera ingående om varför något måste fungera på ett visst sätt eller ibland givit lite långrandiga förklaringar och ganska snart sett hur blicken hos sångaren slocknat. Tanken på att börja undervisa är för de mest framgångsrika sångarna oftast inte på tapeten medan karriären blomstrar, de vill bara sjunga så länge det går. Några få har en strålande pedagogisk ådra som snabbt blomstrar upp när karriären börjar rundas av.

Den som ska arbeta med sångare däremot måste till skillnad från sångaren veta hur saker ligger till i princip och därifrån utifrån sin egen fantasi uppfinna nya individualiserade bilder och fantasier för att komma åt det den sångare den arbetar med behöver. Det handlar inte bara om att göra si eller så. Om det ändå vore så enkelt. Det handlar också om att ha total balans mellan antagonistiska krafter och då blir det genast svårare. Bara sångarens kroppskänsla och öra eller coachens, med tiden upptränade öra och upptränade kroppskänsla, kan avgöra när instrumentet är i balans. Och det går inte att lära sig från en bok. Men även om det är väldigt svårt att generalisera finns ändå några saker att säga. Annars skulle jag inte skriva den här reflektionen.

Det finns en del gammal, men svåråtkomlig, litteratur att hitta inspiration i, för den som vill arbeta med dramatiska röster och tung repertoar, från den tid då man experimenterade mycket med att träna upp en sund kraft i stämmorna. Mycket av den kunskapen har gått förlorad. Varför kan man spekulera i. Av det resonemang jag fört följer hur som helst att utvecklandet av en röst som klarar den tyngsta repertoaren ofta i hög grad blir ett gemensamt långsiktigt forskningsprojekt bedrivet av en potentiell dramatisk sångare och en eller flera sånglärare och/eller musikaliska coacher. Det är några av de sångare inom denna repertoar som jag arbetat med som initialt uppmuntrade mig att skriva något om rösten och gestaltningen, något som jag nu med skräckblandad förtjusning tar mig an. Erfarenheterna i sig är nog i princip relevanta, i alla fall till dels om än i viss modifierad form, för vilken repertoar och rösttyp som helst.

Arbetande inom en konstform som har 500 år på nacken är jag, då jag inte är kompositör utan bara musiker och operapedagog, inte så förmäten att jag tror att jag tänkt några tankar som inte tänkts någonstans, någon gång, av någon annan förut. Jag hävdar inte heller att det jag skriver är Guds ord. Det är den förståelse jag har för närvarande inom mitt område. Manuel Garcia d.y. - röstforskare och lärare som levde till 106 års ålder och undervisade tills dess han var 105 år gammal - sa mot slutet av sitt liv: "Jag önskar att jag hade ett liv till att utforska den underbara mänskliga röstens alla fantastiska möjligheter". Självt har jag ännu en bit kvar till att bli 106 år, men jag förstår honom. De reflektioner jag gör tyder på att här finns svårigheter eller dilemman att fundera över. Möjligen kan min något udda yrkesverksamhet av att ha haft två jobb parallellt, instuderarens och sånglärarens, ha gett vissa intressanta insikter. Efter så många års erfarenhet både av musikaliskt instuderings- och gestaltungsarbete med professionella sångare och av vokaltekniskt arbete med sångare har jag nog stött på det mesta som brukar vara problematiskt. Jag har lyckats hinna med att coacha alla roller i, och spela eller dirigera sceniska repetitioner av, bortåt 90 operor/operaproduktioner. De många årens kombination av att ha arbetat musikaliskt och/eller vokaltekniskt med så många sångare på allt från nybörjarnivå via högsta nationella nivå och i några fall till högsta internationella nivå har förhoppningsvis gett någon originell vinkling som kan bidra till större kunskap om rösten och relationen mellan rösten och gestaltningen. Detta oavsett om mitt arbete i första hand varit rent musikaliskt eller om det också i mycket hög grad innehållit vokaltekniskt arbete. De gånger det enbart handlat om interpretation har jag ändå haft

det dramatiska ljudet omkring mig och kunnat iaktta hur sångaren betedde sig - jag har sett och hört vad som fungerade och vad som inte fungerade.

Om inte annat hoppas jag att mina reflektioner kan provocera och stimulera till kreativt tänkande inom området, detta oavsett om man håller med eller inte alls håller med om mina resonemang. Oavsett om man är sångare, arbetar med sångare på något sätt, eller av andra skäl är intresserad av konstnärliga processer.

För mig personligen har under de senare åren, sedan jag efter nära trettio år slutade på Kungliga Operan och kom till Operahögskolan, kombinationen av att fortfarande i viss mån arbeta med professionella sångare men till största delen med unga operasångarstudenter varit oerhört givande. ”Man lär så länge man har elever”, tillåter jag mig att säga även om de samma för närvarande kallas studenter. Hur som helst citerar jag nu, för att inge mig själv mod inför det fortsatta arbetet, vad reformatorn Martin Luther sa när han skulle försvara sina teser inför riksdagen i Worms:

”Här står jag och kan inte annat. Gud hjälpe mig! Amen!”

Inledning

Man skulle kunna säga att en operasångare försöker kommunicera en idé till en publik som hon/han har i sin hjärna, helst sprungen ur ett intensivt studium av det givna materialet, d.v.s. text och ton, samt färgad av den egna personligheten. Denna gestaltning sker genom en kombination av röstens timbre, den musikaliskt gestaltande fraseringen av texten och genom kroppsspråket. Hur kan dessa delar samarbeta för att komma ur en gemensam gestaltningsmässig impuls eller motarbeta varandra?

Hur påverkar det förhållningssätt man har till materialet av text och ton som man ska arbeta med när man utgår från ett givet material, d.v.s. när man inte har skrivit vare sig text eller musik själv, röstarbetet och den musikaliska gestaltningen som är mitt huvudområde, men också interaktionen mellan den musikaliska och sceniska gestaltningen? Jag ser åtminstone tre möjliga förhållningssätt till det givna materialet att lite generaliserande utgå ifrån för att få en struktur för reflektion.

Man kan utgå ifrån att materialet i sig är mindre viktigt, i meningen att kompositörens eventuella avsikter, t.ex. hur texten tolkas av musiken, tillmäts mindre betydelse. S.k. regiteater tenderar till detta. Man pratar ibland om att på vissa ställen ”gå emot musiken”, eller använder det givna materialet för att gestalta något som inte nödvändigtvis behöver ha speciellt mycket med musiken eller ens texten att göra. För det kan man ha teatrala, ideologiska eller politiska skäl. Jag menar att ett sådant förhållningssätt riskerar att pressa det givna materialet till en punkt då en djup konstnärlig musikalisk gestaltning omöjliggörs och får överges och då har konstformen opera reducerats från att vara musikteater till att vara någonting annat och den musikaliska gestaltningen har blivit omusikalisk. I detta fall måste den musikaliska sångaren, som inte vill offra den musikaliska impuls som kommer ur perceptionen av relationen mellan text och ton, om hon/han vill följa sin musikaliska instinkt, försöka gestalta två olika saker som är sprungna ur två olika impulser samtidigt, den sceniska gestaltningsinstruktionen och uppfattningen av partituret. Om tvetydighet är målet fungerar det förmodligen till dels. Åtminstone i teorin. För att undvika otydlighet tenderar det att resultera i scenisk övertydlighet i stället. Så kallad pedagogisk konst. I praktiken offras mycket av den musikaliska gestaltningen.

Ur musikalisk synpunkt kommunicerar sångaren musiken både genom timbren och genom fraseringen av de musikaliska strukturer av rytm, fras, tempo, nyans o.s.v. som partituret givit. Om man går emot musiken måste i detta fall känsloläget, som speglas i röstens timbre, frikopplas från den strukturella, musikaliska gestaltningen definierad i tonhöjder, rytmer o.s.v. om engagemang i en scenisk impuls som inte har något med musiken att göra ska kunna ske. Kvar finns,

i bästa fall, en halv musikalisk gestaltning, knappast berörande ur musikalisk synpunkt - om ens det. Kanske måste också den musikaliska frasering som bygger på relationen text-ton offras. Den är ju en levande gest.

Då det måste till en känsloupplösning för att få igång rösten på ett fritt sätt måste den impulsen kopplas antingen till det musikaliska innehållet eller till det sceniska eller till något totalt annat, en tredje tanke, om man går emot musiken. Det går inte att koppla flera olika impulser till rösten samtidigt. Det kommer att framgå tydligare längre fram varför förhållningssättet är problematiskt då det är relaterat inte bara till musiken utan också till impulsen för rösten och de delar av röstens andningsfunktioner som inte är direkt med viljan mekaniskt muskulärt styrbara.

Det ovan beskrivna förhållningssättet till det givna materialet kan kanske kallas omskapande. Det ses ofta som nyskapande av dem som har förhållningssättet. Nyskapande är i sig för mig något mycket positivt! Men med de konsekvenser ovanstående attityd får för operasångarens musikaliska gestaltning väljer jag att kalla det motskapande ur vokal-musikaliskt gestaltande synpunkt. Musiker tenderar att se det så och betraktas därför ibland av andra grupper som konservativa. Jag tycker inte att det är konservativt att vilja ha en fungerande musikaliskt/vokal kommunicerbar gestaltning. Jag tycker det är musikaliskt.

Om man av ideologiska eller politiska skäl vill "gå emot musiken" för att man tycker att materialet är mossigt eller av andra orsaker, förefaller det mig i så fall bättre att ändra text och/eller ton i det givna materialet om man har problem med det än att gå emot det. Fast då börjar man nog närma sig urkundsförfalskning om det inte handlar om ett verk av en levande tonsättare som man kan förhandla med. Ett val mellan pest och kolera. Kanske bättre då, om man tycker att det man vill göra sceniskt av något skäl inte fungerar i relation till musiken genom att man med respekt för det givna materialet ger det en annan inramning eller belysning, vore, ur musikalisk och vokal synpunkt, att göra ett annat verk eller att beställa ett nytt, skraddarsytt verk, om det låter sig göras. D.v.s. om man nu genom operagestaltningen vill ge den omskakande upplevelse som i alla fall för mig kommer av att de olika delar som tillsammans gör en musikdramatisk gestaltning, den vokala timbren, den musikaliska fraseringen av texten och den sceniska rörelsen, kommer ur en och samma impuls. God konst kan också bli pedagogisk, man ska inte underskatta publiken. Frågan är om pedagogisk konst är mer än en dagslända.

En helt annan situation är det när orkestersatsens struktur går emot den text och den musikaliska struktur som finns i sångstämman. En inkomponerad dubbelhet. I Tristan och Isolde finns sådana exempel.

Det jag skriver står på intet sätt i någon som helst motsatsställning till att försöka hitta nya infallsvinklar på gamla verk. Ny belysning, ny ram, ny infallsvinkel. Tvärtom, om vi inte konsekvent och konstant strävar efter det innebär det, menar jag, konstnärlig död för den som arbetar med ett givet material, även om materialet i sig skulle överleva. Att ständigt ompröva och att varje dag både försöka hitta nya sätt att lösa tekniska och gestaltningssmässiga problem, i sångarens fall vokaltekniska och de som är relaterade till musikalisk gestaltning och skådespeleriet och att försöka finna nya gestaltningssmässiga förhållningssätt är absolut nödvändigt annars slocknar kreativiteten. Jag är bara skeptisk till sådant som tenderar att förminska den musikaliska gestaltningen och upplevelsen. Jag har aldrig träffat någon framgångsrik operasångare som är så förtjust i att "gå emot musiken", inte ens de mycket sceniskt begåvade. Dessutom brukar de låta sämre när de försöker sig på detta.

Att av dramaturgiska skäl göra vissa strykningar, eller till och med "omstuvningar" av ordningen i ett verk, är en annan sak än det jag beskrivit här ovan. Det skapar ingen konflikt för sångaren, varken inom röstfunktionerna eller mellan rösten och gestaltningen. Strykningar är ofta ett sätt att rädda ett i övrigt bra musikdramatiskt verk från att inte bli spelat p.g.a. delvis svaga dramatiska eller musikaliska avsnitt. Richard Strauss' treaktsoperor är ett bra exempel på detta. I de flesta av dessa stryker man nästan inget i första akten, en del i andra akten och ganska mycket i första halvan av tredje akten. Oftast vinner verken på det. Det verkar som om Strauss tappade lusten en bit in i sina längsta verk för att sedan kvicka till på slutet och komponera en effektiv final. Sådan dramaturgisk redigering är också en helt annan femma än de katastrofala, omusikaliska och icke-dramaturgiska amputationer som t.ex. The Metropolitan opera i NY på 30-talet gjorde i långa musikdramatiska verk, t.ex. Wagners opus, enbart med motivationen att spara in pengar för övertidersättning till orkestermusikerna. Hm.....

Ett annat förhållningssätt som utgångspunkt är återskaparens. Oftast återfinns de som prioriterar den utgångspunkten bland musiker. Ofta bland dem som mest sysslar med mycket gamla verk. Stil, musikhistorisk autenticitet är högt prioriterat. Inget som helst fel i sig med det.

För mig personligen har lojalitet mot tonsättaren alltid varit och är fortfarande viktigt. Frasering som relaterar till autenticitet likaså. Såsom varande en musiker som arbetar med givna material som jag inte skrivit själv är min syn på saken att man inte bara musicerar för sin egen skull eller ens bara för publikens. I min värld musicerar man för tonsättarens skull också. Men om det vill sig illa, och man börjar se sig för mycket som återskapare och det får första prioritet, kan det bli en slagsida mot ett alltför intellektuellt-akademiskt-musikhistoriskt håll. Ur röstlig och ur levande gestaltningmässig synpunkt tenderar en alltför stor slagsida åt det hållet att ha negativa konsekvenser - i alla fall för mig. Artistens egna personlighet får väldigt lite plats. När detta förhållningssätt blir för uppenbart tenderar det också här att infinna sig ett element av pedagogisk konst.

Finns det en tredje utgångspunkt, något annat än "om-" eller återskapande? Något mellan alltför stor respektlöshet mot det givna materialet och alltför överdriven respekt mot det givna materialet?

Kanske kan man bli medskapare? Ur gestaltande synpunkt, för oss som inte skriver texten och komponerar musiken utan gestaltar vad andra skrivit, tror jag det finns möjligheter till att bli det. Min erfarenhet säger också att här öppnas goda möjligheter för att få dualismen inom röstfunktionerna att samspela bättre och interaktionen mellan stämman och gestaltningen att fungera bättre. Rimligtvis blir operasångaren då en starkare artist.

Utifrån mitt eget arbete har jag förstått det som att det som utgångspunkt fungerar bättre om man tar in det man finner i det givna materialet med alla sina sinnen, inte bara genom en intellektuell analys, även om den självfallet också ingår i processen. Man måste öva upp förmågan att hålla alla möjligheter till tolkning av det givna materialet öppna som utgångspunkt och i princip sedan under hela processen, faktiskt även när man beslutat sig för hur man vill göra. Uppfinna det på nytt varje ny dag. Man måste öva upp det inre lyssnandet. Hur låter musiken och vad känner och tänker jag inför det? Hur låter texten och vad känner och tänker jag inför det? Alltså, hur låter det jag ser i partituret eller klaverutdraget i mitt eget huvud och vad får jag för tankar och känslor av det, vad får jag för förnimmelser? Förutsättningslöst - utan tanke på vad jag ska använda det till eller hur. De tankarna får komma senare. Musik är både färg och form, som en tavla. Skillnaden är bara att man hör färgerna och formerna istället för att se dem. Vad hör jag för färger med mitt inre öra när jag tittar på det givna materialet, vad hör jag för former?

Det handlar i denna fas mer om att försätta sig i ett sinnestillstånd där jag primärt kan bli en kanal genom vilken kompositionen lite oreflekterat kan komma ut genom mig än om att medvetet analytiskt-intellektuellt interpretera. Ett uppövande av det inre lyssnandet. Det handlar mera om vad musiken och texten kan göra med mig än om vad jag kan göra med musiken och texten. En nästan transcendental kontakt med kompositören bakom de prickar och streck som finns i partituret. Jag vet att det låter lite flummigt men jag tror på det i alla fall. Under processen passerar det givna materialet genom artistens personlighet, känsloliv och intellekt och detta färgar av sig till ett individuellt medskapande. En utgångspunkt som denna har flera av de största musikerna som, för att nämna några, dirigenten Wilhelm Furtwängler eller pianisten Svjatoslav Richter eller operasångerskan Maria Callas haft. "The only thing you have to do to act is to listen to the music" är ett känt Callas-citat. Underförstått, att lyssna till vad musiken säger när du inne i ditt eget huvud hör det du ser i partituret och uppleva hur musikens strukturer färgar textens innehåll på de sätt som orden i sig inte räcker till för att göra och sedan agera utifrån det. Musiken säger ofta saker som vi vet vad det är men som vi lika ofta inte riktigt kan översätta till det vanliga språket. Musiken håller inte till på samma ställe i våra hjärnor som det intellekt som vi relaterar till gällande förmågan att klä tankar i ord. Vi hör något annat eller mer i musiken som inte är relaterat till prosa men möjligen, möjligen, i bästa fall, börjar närma sig den subtilaste poesi.

Vår individuella perception av musiken och därmed också textens undertext kommer vid denna mera passivt-absorberande process av det givna materialet att påverka gestaltningen på alla områden - timbre, frasering och kroppsspråk. Processen i fråga har för mig blivit oerhört viktig i arbetet med att få fram en fri röst och för att hålla den fri också under det praktiskt gestaltande ögonblicket.

Denna attityd är oundvikligen parad med en aktiv intellektuell analys av det givna materialet, både text och musik, men den del jag beskrivit ovan har för mig blivit viktigare och viktigare och utan den är det svårt att få till en musikaliskt kommunicerande gestaltning i ordets djupaste mening, menar jag.

Dualism mellan passivt-absorberande och aktiv medveten analys relaterar också på sitt sätt till röstens funktioner som musikinstrument, något som kommer att framgå senare. I rösten finns en dualism mellan olika samtidiga processer. Kontrasterande krafter, som inom de primära röstfunktionerna, andningen, ibland kallas "La lotta vocale", det vokala kriget. Tänkande, känslolimpulser och vilja till handling påverkar alla de dualistiska krafterna inom instrumentet. Det intressanta spørsmålet och den stora frågan för mig, har varit och är hur krafterna ska kunna balanseras så att inte förvärvade fysiska läsningar eller icke ändamålsenliga gestaltande processer hindrar fantasin och friheten, vare sig i rösten eller i gestaltningen. Inom röstfunktionerna handlar det i hög grad om att uppnå "terrorbalans" mellan olika processer skulle man kunna säga. Kanske gäller det också när det handlar om hur man ser på partituret. Aktiv intellektuell analys eller passiv emotionellt öppen lyssnande fantasi. Emotionell fantasi och intellektuell analys. Förmodligen behöver man träna mest på den del man inte har med sig av födsel och ohejdad vana.

Av ovanstående framgår att jag ser det som viktigt att sångare är goda notläsare. Är man inte det bör man träna mycket på att bli det. Det finns ändå vissa som knappt kan läsa noter men som övar upp ett inre lyssnande och som utifrån vad en repetitör spelar eller utifrån vad de hör på inspelningar lyckas få ett helt eget förhållningssätt till musiken. Märkligt nog kan dessa ibland hamna högst upp i världseliten. Pavarotti var en sådan. Även Gösta Winbergh, som jag arbetade regelbundet med i nästan tio år, var sådan. Starkare känslomässig kontakt och identifikation med text och musik än vad han hade har jag personligen inte träffat på hos någon annan sångare. Timbren kommunicerade alltid undertexten. Texten styrde fraseringen av musiken. Kanske tvingar avsaknaden av notläsningsförmåga fram ett intensivt inre lyssnande till musiken, det är ju enda sättet att komma ihåg den. Medan vi som är bra notläsare kanske alltför ofta "fotograferar av" notbilden men inte hör den med vårt inre lyssnande. Jag tror att en kombination av stor notläsningsförmåga och starkt utvecklat inre lyssnande är bäst.

Rösten i sig kontrolleras av både viljemässigt styrd, och av i alla fall delvis icke viljemässigt styrd, muskulatur, i det senare fallet framför allt rörande den viktigaste inandningsfunktionen, diafragman. Den viljemässigt styrbara muskulaturen kan delvis blockera den primärt från det autonoma nervsystemet styrda muskulaturen. Försök till viljemässig styrning av den primärt från autonoma nervsystemet styrda muskulaturen orsakar ofta ofrihet och läsningar i andning och den så kallade stöd-funktionen. De viljemässiga försöken till styrning av de primärt från reptilhjärnan styrda funktionerna är ofta delvis kopplade till känslomässigt starkt hämmade beteenden.

Faktum är att redan viljan till gestaltning kan blockera grundläggande röstfunktioner om det vill sig illa, något som borde få, men ofta inte får, medvetna pedagogiska konsekvenser för gestaltningsarbetet, musikaliskt som sceniskt, alltså det vi kallar musikdramatisk gestaltning. Dualismen inom sånginstrumentet som jag ska gå in närmare på när jag reflekterar över andning och stöd, får, enligt min erfarenhet, även konsekvenser för hela processen, från instudering-repetition via det gestaltande ögonblicket och fram till reflektionen. Medvetet mekaniskt viljemässigt styrbara muskulära processer kan liksom vissa mentala processer negativt påverka den muskulatur som svårligen är viljemässigt styrbar och verka hämmande på den om man inte är medveten om problemet och vet hur man ska komma runt det. Processer eller tankesätt som hindrar rösten från att fungera på det sätt som operasångare plägar att praktisera, annars blir inte rösten ett fungerande gestaltande operasångarinstrument för dem, måste rimligtvis hindras från att styra arbetsmetoder. Viljemässigt styrbara processer som hindrar dem som bör vara automatiska från att fungera just automatiskt bör rimligen anpassa sig till detta. Det här är, utifrån min synpunkt, oerhört viktigt att beakta. Även om det av någon upplevs som provokativt att förmodligen inte kunna ha full frihet att välja mellan när/hur man kan ha den aktiva viljemässiga kontrollen och när man måste släppa den eftersom det kan upplevas som att det innebär en inskränkning av den konstnärliga friheten.

Om det här området kommer jag att skriva ganska mycket längre fram, då det för mig blivit viktigare och viktigare just eftersom det handlar både om dualismen inom instrumentet och interaktionen mellan instrumentet och gestaltningsförmågan.

Utgångspunkten för de reflektioner som nu följer blir alltså synen på medskapandet och synen på de gestaltande medlen samt synen på interaktionen mellan gestaltandet och instrumentet. Vilken betydelse har det för gestaltningen hur rösten fungerar rent fysiologiskt? Vad kan det möjligen innebära för gestaltningen och för de gestaltande arbetsmetoderna om rösten och inte gestaltningen måste få diktera vissa grundvillkor? Detta gäller i meningen både den musikaliska och den sceniska, alltså hela den musikdramatiska gestaltningen. I vilken mån kan det vara så?

Som metod för att ha något att hänga upp resonemangen på kommer jag framledes att först utgå från de olika praktiska kroppsliga-vokala-mentala tekniker som en operasångare använder sig av för att bygga ett akustiskt instrument för ändamålet att kunna gestalta opera eller musikdrama, musikteater. Hela instrumentet hänger visserligen ihop på ett organiskt sätt från topp till tå och obalans på ett ställe skapar obalans på andra ställen, det svåra är oftast att räkna ut vad som är hönan och vad som är ägget.

För att resonemangen ska bli mera förståeliga kommer jag ändå att dela upp det hela och reflektera över enskilda delar av det sammanhängande levande instrumentet. På varje punkt kommer jag sedan att reflektera över funktionen och över funktionens eventuella interaktion med gestaltningen. Ambitionen är att försöka knyta ihop delarna till en helhet i slutändan.

Sedan kommer jag att reversera processen och utgå från det gestaltande arbetet med det givna materialet, framför allt det musikaliskt gestaltande arbetet, och reflektera över hur det arbetet relaterar till instrumentet och hur man i det gestaltande arbetet, främst musikaliskt men även delvis sceniskt, kan arbeta på ett för röstens frihet gynnsamt sätt eller med för röstens frihet mindre gynnsamma metoder. I det senare fallet bör man åtminstone veta att det är det man gör om man gör det.

Jag kommer inte att, utom möjligen i något enskilt fall, redovisa så kallade "case studies" från mitt eget yrkesliv utan kommer att föra mera allmänna resonemang. Eventuella exempel kommer att tas från sångare som gått till de saligas ängder. Samarbetet mellan en sångare och en musikalisk och ännu mer en vokalteknisk coach är för mig något mycket känsligt och bygger på att stort ömsesidigt förtroende finns om det ska kunna fungera fullt ut. Att i skriftlig form, till allmänt beskådande, lämna ut information som skulle kunna göra att någon sångare känner igen sig själv eller att andra med bestämdhet skulle kunna räkna ut vem det kan handla om betraktar jag faktiskt som omoraliskt och oetiskt och något som jag vill undvika. Sådant faller inte längre under det vanliga småtrevliga teaterskvallret där man möjligen kan tycka som Oscar Wilde att: "viktigare är att folk faktiskt talar om en än vad de egentligen säger".

Instrumentet

Kroppshållning, på gott eller ont?

Något som ofta framhålls som mycket viktigt för röstarbetet är kroppshållningen. Det är svårt att reflektera över kroppshållning utan att blanda in andningsfunktionerna ty dessa två ting interagerar starkt med varandra för operasångaren. Jag ska ändå, i denna avdelning, försöka isolera kroppshållningen och i första hand skriva om den.

Vad en del sånglärare instruerar sångaren att göra är att sträcka upp ryggraden genom att sträcka nacken och huvudet bort från kroppen, med blicken något höjd. I andra änden av ryggraden uppmanas man att, så att säga, dra in den stackars rudimentära del av svansen som människan har kvar, d.v.s. svanskotan, under sig och så räta ut svanken. Bröstet ska vidgas och bröstbenet lyftas framåt uppåt, ibland till det läge då sångarens utseende börjar ha klara likheter med tuppens på gödselstacken. Sen ska man, om före eller efter inandningen brukar vara oklart, även om efter faktiskt förmodligen är bättre, luta sig framåt på fotbladen och gärna luta underarmarna mot mjukdelarna under de lägsta revbensbågarna med händerna knutna framför sig och tummarna pekande uppåt. I denna position ska man sedan försöka göra ljud. Helst musikaliska.

Allt detta, som så mycket annat inom sångtekniken för operasångare, härstammar från den så kallade bel canto-epoken, då kompositörer som Bellini, Donizetti stod i centrum. En tid då den sceniska gestaltningen, i bästa fall, var rudimentär, en tid där inte heller alltid det textliga och musikaliska innehållet stod i centrum för det musikaliska gestaltandet utan där så småningom sångarens förmåga till virtuosa röstliga cirkuskonster stod mer och mer i fokus. En sångteknik som för mycket arbetar utifrån de premisserna blir rimligen väldigt svår att förena med skådespeleri. Antingen kommer skådespeleriet att falla eller också sångtekniken när de båda ska interagera. Den rigida kroppshållningen gynnar inte heller ett musikaliskt arbete där en levande frasering av det textliga innehållet har hög prioritet.

Lösningen har då istället ibland blivit att i det sångtekniska arbetet inte alls prata så mycket om eller tänka på hållningen, andningen och hur de interagerar sinsemellan och med gestaltningen.

Att följden av den rigiditet som det först nämnda förhållningssättet till hållning, att vara fasthållen som en fånge i sin egen kropp, inte går att förena med modern levande scenisk gestaltning, med den sceniska rörelsen, är väl uppenbart. Jag tycker inte att den fungerar speciellt bra relaterat till det textligt-musikaliska uttrycket heller då en musikalisk fras är en rörelse-gest. Att få röstens timbre att kommunicera den känslomässiga upplevelse man har av text och ton ihop underlättas inte heller av en alltför fixerad kropp.

En alltför rigid hållning tenderar också att ge en grundare andning och som följd därav mindre ljudvolym - decibel. Det mesta av den vanligaste operarepertoar som är komponerad efter bel cantoperioden är skriven för stor orkester och stort operahus där kraven på sångarens hörbarhet är mycket större än vid början av 1800-talet. Alltså ställs det inte bara andra gestaltande krav på sångaren än på bel cantotiden utan även andra vokala krav som rimligen även påverkar tekniken.

Och ändå finns det, säger min praktik, delar av de gamla idéerna från bel cantotiden om hållning som faktiskt går att använda och som, om än i modifierad form, är mycket behjälpliga för att rösten ska kunna bli fri att fungera på det sätt och för det sammanhang som operasångaren använder den.

Gynnsamt för den vokala friheten är om man kan få hållnings- och andningsmuskulatur att arbeta så oberoende som möjligt av varandra. Som följd av det behövs att ryggen och framför allt den övre delen av bröstkorgen blir det som stabiliserar kroppen så att bukmuskulaturen, men också till dels nedre delen av bröstkorgen, kan hållas flexibla för att inte andningsfunktionernas frihet ska inskränkas för mycket.

För att så inte ska ske måste ryggen sträckas och bröstbenet lyftas något uppåt framåt utan att man börjar svanka. Huvudet måste lyftas lite bort från kroppen för att artikulationsrörelserna inte

ska innebära press uppifrån mot struphuvudet. Alltså, delarna rörande hållning relaterade till huvud, hals, rygg och bröstben går att behålla. De är behjälpliga i arbetet med att uppnå frihet i andningsfunktionerna, möjligheten till maximal resonans i svalg och munhåla, maximal frihet i struphuvudet och mellan struphuvud och artikulation och den optimala kombinationen av dessa element och de inskränker inte den sceniska rörelsen alltför mycket.

De hindrar inte heller den nödvändiga utökningen av volymen då de inte hindrar den djupare andning som är så viktig för hela det vokaltekniska arbetet med en operasångares teknik. Den är viktig för att rösten ska kunna bli ett akustiskt instrument som kan fungera i ett stort operahus utan förstärkning. För tyngre, mer dramatisk repertoar är detta ännu viktigare. Har man som helhet hittat metoden för den starka volymökningen på ett organiskt sätt går det för övrigt så småningom att skala ner den till ett ganska intimt, nästan vissångaraktigt format, eller mummel, om man så skulle vilja. Har man inte hittat metoden, eller som i ytterst sällsynta fall har den med sig av naturen, går det inte att gå från det andra hållet. Mer om detta senare i reflektionen kring luften.

Ett sätt att på mindre mekanisk väg öva den del av kroppshållningen som behövs för att röstinstrumentet ska kunna vara fritt är att fysiskt inta den något dominanta attityden av att jag otvivelaktigt äger luften runt omkring mig och att det utrymmet inte kommer att krympa för att någon annan kommer närmare. De cirklar vi båda äger runt oss lägger sig då koncentriskt delvis över varandra, men de blir inte mindre för det. Eller kan man inta "von oben-attityden": "Här kommer jag! Men vem f.. är ni"?

En så enkel sak som dessa attityder aktiverar automatiskt mycket som det mekaniska arbetet med hållning ger. När man fysiskt hittat det kan man ju glömma attityden!

Nedre delen av bröstkorgen, bukens mjukdelar och extremiteterna samt huvud bör så mycket som möjligt kunna röra sig frikopplat från hållningen som jag beskrivit den ovan utan att påverka den - nedre delen av bröstkorgen och buken för andningens skull och extremiteterna och huvudet för rörelsens skull. Den punkt där andning och hållning inte riktigt går att hålla isär är i nedre, bakre delen av bröstkorgen där de intercostala musklerna sitter. Vidgningen där är viktig ur andningssynpunkt men den påverkar också starkt hållning och kroppsuttryck. Jag behandlar dock den intercostala muskulaturen primärt som en del av andningsfunktionerna och lämnar den ifred om jag pratar om hållning.

Den lite stramare kroppshållningen, med dess lilla begränsning i kroppslig frihet som följer, men som behövs för röstarbetets skull, är egentligen inget onaturligt "beteende" då kollapsade, asteniska kroppar inte återfinns i övriga däggdjursriket och inte heller bland små människobarn. Sådant är en förvärvad egenskap. Den lilla begränsningen som "sångarhållningen" innebär ur scenisk synpunkt inverkar inte heller alltför menligt på den fysiska gestaltningen. Även om någon skulle se det annorlunda så menar jag att rösten, det kroppsliga musikinstrumentet, här bestämmer premisserna. Allra mest syns det på mycket höga och/eller starka toner. Där blir det svårt att kompromissa med den optimala hållningen.

Margareta Hallin, denna fantastiska operasångerska, musikdramatiska artist och senare kompositör, Violetta i den Traviataföreställning som gav mig min första stora live operaupplevelse i ett operahus uttryckte det en gång så här: "När jag sjunger höga C har jag bara ett kroppsuttryck." Nu skriver ju kompositörer oftast höga starka toner till text som uttrycker jubel, extas, lycka, stolthet, förtvivlan eller andra starkt extroverta känslor och dessa uttryck passar alla bra ihop med den kroppshållning som är optimal för sånginstrumentet.

Min erfarenhet säger att det är bra om en sångare inte enbart övar hållning stillastående. Det förefaller effektivare att öva kontrollen av hållningsarbetet i rygg, övre del av bröstkorg och huvud också i andra positioner än stående rakt upp och ned, även om det initialt är lättare att hitta rätt just stående rakt upp och ned på två ben. Men att också öva stående på ett ben, sittande eller liggande och under utförande av alla möjliga rörelser med kropp och huvud bidrar till att hitta gränsen för vad som går att göra utan att de vitalaste delarna rörande hållningen kollapsar eller andningsmuskulaturens frihet hämmas. Det är också nyttigt att öva med olika känslomässiga attityder; stolt, ledsen, glad, arg, etc, etc, kopplade till den grundläggande hållning jag beskrivit. Då lär man sig att låta den variera lite grand utan att gå så långt att man försämrar möjligheterna till frihet i andnings- eller andra röstfunktioner.

Samma gäller sedan under arbetet med luft, röstkällan, resonans och artikulationsfunktioner. Redan på sångrummet, i det vokaltekniska arbetet förefaller det effektivt och rationellt att öva röstfunktionerna, inklusive hållning, också på andra sätt än stående rakt upp och ned även om man utgår från det gynnsammaste läget. Det är lite sent att försöka sätta ihop det hela när man står på scenen.

Om man övar isolerat på att pressa gränserna för var hållningsdelen kollapsar är det viktigt, menar jag, att hela tiden låta andningen pågå, oreflekterat och automatiskt med fri nedre del av bröstkorgen och fri bukmuskulatur för att se till att inte luftfunktionernas frihet hindras. Genom att röra på huvudet under en uthållen ton, vilken som helst i bekvämt läge, lär man sig också var gränsen går för när struphuvudets eller akustikens frihet upphör. När friheten upphör förändras akustiken till det sämre. Det hör man.

Ambitionen blir att på dessa sätt testa var gränsen går när det som oomkullrunkeligt styr möjligheterna till en optimalt fungerande röstfunktion slutar fungera. I fallet hållning handlar det om när andningen blir låst och ofri och om när halsen och därmed stämbanden blir ofria.

En viss flexibilitet i en kropp med grundläggande god hållning kommer att inverka positivt på rösttekniken. Det finns vissa goda ramar beträffande hållning. Vi har dock en tendens att antingen göra dem för snäva eller för vida. Det går igen i hela det vokaltekniska arbetet. Om det bara vore så att det handlade om att göra vissa saker "rätt" skulle vilken idiot som helst kunna bli en stor sångare, eller framgångsrik sånglärare för den delen. Men då det handlar om att uppnå optimal balans mellan olika krafter blir det genast lite svårare.

Jag menar, efter ett långt yrkesliv, att även de flesta vokaltekniska övningarna, inte enbart hållningen, bör övas kopplat till olika känslolägen och de bör betyda något uttrycksfylligt. Använd fantasin! Hitta på! På så sätt blir interaktionen mellan instrumentet och kroppsspråket bättre och när det kommer till röstproduktionen blir interaktionen mellan röstfunktionerna och musikaliskt-textlig struktur och framförallt timbre bättre och snabbare automatiserad.

Många skjuter upp träandet av den interaktionen tills de kommer till den musikaliska instuderingen eller till den sceniska gestaltningen och så får de inte ihop det. Kanske fungerar enskilda delar mer eller mindre bra, men inte nödvändigtvis optimalt ihop. Inte ovanligt är det att sångtekniken sätter sig på tvären när musiken eller det sceniska kommer i förgrunden. Mycket av det kan förhindras om rörelse, känslolägen och att ljuden ska betyda något kopplas redan till sångtekniska övningar. I lämpliga portioner. Jag tror att alla vi som arbetar med andras röster borde göra så mycket mer än vi gör. Jag tror också att framför allt en ung operasångarstudent, som ännu inte har fått in tekniken i automatiken, borde göra mycket mera så när hon/han övar sina sångövningar i hemmets lugna vrå. De borde uppmuntras mycket mer att öva så.

Målet är ju att byggandet och underhållandet av instrumentet ska märkas i minsta möjliga mån i gestaltningen, den sceniska såväl som den musikaliska. Instrumentet ska istället vara integrerat med den. Detta, även om faktumet att sångaren bygger sitt eget musikinstrument av levande materia, där vissa byggnadsregler bestämda av naturen i hög grad bestämmer vad som är möjligt att uppnå, i viss mån sätter ramarna för den gestaltande processen i sig. Det är i alla fall min praktiska erfarenhet. Mer om det längre fram.

Andningsfunktioner och ”stöd”, en källa till glädje och bekymmer.

Det som händer i lungorna, det som händer i struphuvudet och det som händer i resonansen hänger ihop och interagerar med varann vid ljudgivning. Det man gör i det ena området påverkar de andra. I slutändan bör det för sångaren upplevas som en enhet, t.ex. som att cykla. Ben, armar och balanssinne samverkar. I operasångarens fall i de flesta fall inlärt, precis som det förhåller sig med att cykla. På vägen till att få processen att bli en enhet brukar det vara bäst att dela upp den i olika delar för att förstå den. Det är vad jag ska göra nu.

Något som brukar framhållas som viktigt för operasångare är andning, luftkontroll, och/eller det s.k. stödet. Jag skriver s.k. stödet då ordet i praktiken, med goda skäl, verkar kunna betyda väldigt olika saker för olika sångare. Uttrycket är ofta mer kopplat till upplevelsen av hur det känns i kroppen när det, i det individuella fallet, fungerar bra, än till vad man i verkligheten fysiologiskt har gjort för att det ska kunna fungera. Det s.k. stödet handlar nämligen om en mycket subtil kombination av många olika musklers arbete varav en del är viljemässigt, mekaniskt styrbara, andra inte. Dessutom ska antagonistiska muskler, varav vissa är viljemässigt mekaniskt kontrollerbara - andra inte, balanseras mot varandra i kombination med optimal balansering i stämbandsmotståndet. Självt har jag mer och mer i undervisningssituationen börjat använda det vetenskapliga uttrycket och prata om möjliga vägar att uppnå ett balanserat subglottiskt tryck, vilket betyder ”under stämbanden-tryck”. Detta subglottiska tryck ska, för att göra det ännu svårare, i slutändan fungera ”senza muscoli”, d.v.s. utan speciellt mycket känsla av lokal muskulär kontroll på vissa områden. I ytterändarna av luftbehållaren, diafragman och stämbanden, har vi nämligen få eller inga känselceller. Hade vi det vore det mycket enklare. Då skulle t.ex. förmodligen ingen någonsin kunna sjunga eller prata sig till stämbandsknutar eller andra skador på stämbanden. Vi skulle istället, likt när man slår sig med hammaren på tummen när man spikar, omedelbart försöka byta hantering av hammaren till en bättre metod för att inte slå oss på tummen igen, det gjorde ju ont. Allt för idoga försök till lokal mekanisk muskulär kontroll av diafragma och stämband innebär oftast felaktiga spänningar i annan muskulatur i närheten av sagda organ.

En välfungerande frihet i andningsfunktionerna är inte bara viktig för att rösten ska kunna göra den typ av ljud som operasångaren behöver för sitt arbete, i meningen höras och hålla för åratals användning. Ett frigjort andningssystem är även starkt relaterat till musicerandet som sådant - inte bara för frasering, även om den musikaliska fraseringen eller gesten är starkt relaterad till andningen. Frihet, i framför allt den diafragmatiska delen av andningen, är grundförutsättningen också för uppkomsten av den s.k. egentimbren. Den unika egenklangen gör det möjligt för sångaren att bättre, i det akustiska sånginstrumentet, med sin timbre, kommunicera de känslolägen sångaren relaterar till text och musik, till dramat. En frigjord, fritt fungerande diafragma ger också ett mer levande kroppsspråk. Därför vill jag ägna lite extra utrymme åt kapitlet om luften och andningen.

Lungorna och andningen.

Förenklat kan man likna lungorna vid en porös svamp. Svampen är innesluten av och sitter fast på insidan av en hinna vi brukar kalla lungsäcken. Lungorna och därmed lungsäcken är störst i nederdelen och smalnar av på toppen där också anslutningen till bronkerna som vi också kallar luftrören finns. I toppen på luftrören sitter struphuvudet där stämbanden (även kallade stämläpparna) finns. Sen är det slut på luftsystemet. Sedan tar ansatsröret, d.v.s. resonans- och artikulationstuben vid.

Den hinna som omger lungorna är på utsidan förbunden med en hinna som sitter på insidan av bröstkorgen. Bröstkorgens vidgning, avslappning eller ihoppresning, som främst sker med de intercostala in- och utandningsmusklerna påverkar alltså lungvolymen.

De intercostala musklerna är belägna där de lägsta, s.k. falska revbenen, de med stor rörlighet sitter och är både av inandnings- och utandningstyp. Bröstkorgens muskulatur hör till den mekaniskt viljestyrda muskulaturen. Vi kan alltså medvetet muskulärt mekaniskt kontrollera aktiviteten i muskulaturen, som när man viljemässigt böjer eller sträcker ett finger eller en arm. När vi vidgar bröstkorgen åt alla håll runt om, men främst med de intercostala musklerna, åker luft in, när vi slappnar av åker den ut passivt och när vi drar ihop bröstkorgen, främst den intercostala delen driver vi ut luften aktivt. Vi kan också balansera graden av samtidig aktivitet eller avslappning i de intercostala inandnings- och utandningsmusklerna när vi använder både bröstkorgens in- och utandningsmuskulatur samtidigt. Vi kan alltså efter intercostal inandning och bröstkorgsvidgning försöka dra ihop bröstkorgen och samtidigt hålla emot den tendensen med de antagonistiska redan aktiverade inandningsmusklerna. Vi kan också, medelst handpåläggning, känna de intercostala musklernas arbete. Vi kan genom att hålla handflatorna horisontellt och sätta händerna mot de nedre revbenen med pekfingerarna framåt och tummarna bakåtsträckta kontrollera, eller läsa av aktiviteten. Vidgning av bröstkorgen åt alla håll, runt om, gör att lungsäcken följer med och som följd expanderar mellersta delen av lungorna. Avslappning eller hopprensning reverserar processen.

Man kan också lyfta axlarna, så kallat clavikulär eller nyckelbensandning, för att få in luft och sedan släppa ner dem för att passivt trycka ut luft. Högst upp är lungorna emellertid så små att den aktiviteten inte har någon användbar effekt ur luftsynpunkt. Ur andra synpunkter, t.ex. frihet i svalg och struphuvud är effekten av denna andning oftast, men inte alltid, negativ.

På botten är lungsäcken förbunden med diafragman, mellanväggen mellan lungorna och lägre liggande organ, därför också kallad mellangärdet. Diafragman är en muskel som går (ligger) tvärs igenom kroppen. Lungsäcken är på botten förbunden med diafragman. Den är vår starkaste inandningsfunktion.

Diafragman är inte bara förbunden med lungsäcken. På sidorna av kroppen är den kopplad till de nedersta revbensbågarna. På framsidan, där den längst fram böjer sig lite nedåt sitter den ihop med nedersta delen av bröstbenet och solar plexus, alltså området som börjar i underkant av bröstbenet och slutar vid naveln. Förbindelsen med solar plexus är viktig ur synpunkten relation mellan instrument och gestaltning ty där löper väldigt många nerver samman och där sitter den s.k. "magkänslan" som automatiskt påverkar vår rösttimbre när vi ger uttryck för en djup känsla. Här finns alltså en mycket stark interaktion mellan instrumentet och gestaltningen. På ryggsidan böjer sig diafragman nedåt längs ländryggen och där återfinns den starkaste muskulaturen som är kopplad till diafragman. Därför pratas ibland om att "sjunga med ryggen". Birgit Nilsson berättade en gång för mig, när jag spelade vid hennes masterclass undervisning och självfallet på ledig tid på kvällarna pumpade henne på all möjlig information om hur hon tänkte om sin röst och om musiken, att ibland när hon sjungit Hojotoho-ropen i Valkyrian skar det som knivar i ryggen i området mellan nedersta revbenen och höftkammen. Framför allt när hon känt sig i mindre bra form. Min analys är att det extra arbetet i dessa muskler såg till att hålla diafragman i inandningsläget eftersom att känna sig i dålig form instinktivt vid dramatisk sång brukar medföra att man trycker på lite extra med utandningsmuskulaturen och då hamnar systemet lätt i obalans med forcering av luften som följd. Med hennes vokala specialbegåvning skedde kompensationen förmodligen helt instinktivt.

I viloläge ser diafragman ut som en upp- och nedvänd djup tallrik. När dess muskler spänns vid inandning kontraherar den och sträcks dessutom genom den intercostala kopplingen och plattas därmed ut till att likna en mer flat tallrik. Då följer lungsäckens botten med och följaktligen expanderar de svampaktiga lungorna i botten så att luft sugts in i de vidgade hålrummen, alveolerna. Den diafragmatiska inandningen är den som ger störst effekt i luftvolym. När diafragman och de muskler som förbinder den med övriga kroppen slappnar av och därmed återgår till sitt viloläge igen, den upp- och nedvända djuptallrikens, minskar lungornas plats och en passiv utandning sker. Till skillnad mot bröstmuskulaturen, kan inte diafragman aktivt användas för att driva ut luften. Den har en ren inandningsfunktion.

Själva diafragman kan vi inte se och inte känna, den har inga nervceller för känsel, vi kan bara känna och delvis se vad dess arbete har för effekt på omgivande muskulatur. Diafragman hör, likt hjärtat, tillsammans med några få andra funktioner till de organ som inte är viljemässigt mekaniskt styrbara utan styrs från reptilhjärnan och det autonoma nervsystemet. Om så inte vore skulle vi dö när vi somnade. Under embryotiden växte den och hjärtat i nacktrakten, i

reptilhjärneområdet. Så småningom flyttade dessa organ ner till sina platser i kroppen. Till dels kan diafragman i vaket tillstånd styras viljemässigt mekaniskt genom den muskulatur som förbinder den med den omgivande kroppen, framför allt genom förbindelsen med de lägsta rörliga revbenen. När de vidgas sträcks diafragman och plattas ut lite. Men bara till dels och det har stor inverkan på arbetet med rösten för operasångare där den diafragmatiska delen av inandningen av flera skäl är mycket viktig.

Inandningsfunktionen är diafragmans antagonist när det gäller andningen, d.v.s. det aktiva utdrivandet av luften är några bukmuskler. De musklerna är viljestyrda. Dessa muskler kan man se om man är tillräckligt vältränad eller så kan man känna med händerna att de arbetar. Deras aktivitet är också lätta att känna utan att titta på dem eller känna på dem. Det är de muskler man använder t.ex. vid sit ups-övningar. När vi desperat försöker hosta upp något som hamnat i fel strupe är det dessa muskler som i kombination med de intercostala utandningsmusklerna arbetar fullt ut. Sammalunda när vi gapskrattar.

När vi använder det ovan beskrivna systemet av in- och utandningsmuskulatur för att prestera den typ av läte som en operasångare gör interagerar in- och utandningsmuskulatur, viljestyrd som reptilhjärnestyrd, på ett mycket subtilt sätt. Aktiviteten i diafragmans insugsfunktion är svår att få till optimalt då den inte är primärt viljestyrd. Koncentrerade mekaniska viljehandlingar tenderar dessutom till att spänna utandningsmuskulaturen och därigenom blockera en optimal inandningsfunktion. Mekaniskt viljemässigt arbete med diafragman medför mycket lätt icke ändamålsenliga spänningar och låsningar i omgivande muskulatur, t.ex. solarplexusområdet eller flankerna istället för att aktivera diafragman fullt ut. Redan utgångspunkten att vilja andas in "rätt" kan alltså bli fel. Vid starten på ljudet och under hela ljudgivningen måste sedan den aktivitet som skapades i inandningsmuskulaturen vid inandningen behållas på ett mycket subtilt sätt, som om man fortsatte att andas in. Den får inte plötsligt slappna av när utandningsmuskulaturen börjar driva luft mot stämbanden. Till skillnad mot viloläandning är utandningen när man gör ett ljud inte bara passiv utan också aktiv. Den är aktivt-passiv i den meningen att inandningsmuskulaturen långsamt, långsamt "motvilligt" spänner av och aktiv i den meningen att utandningsmuskulaturen aktivt kontraherar och pressar luft mot stämbanden. Ju starkare ljud desto mera aktiv i utandningsmuskulaturen. Men det måste vara en lämplig grad av aktivitet i utandningsmuskulaturen som den kvarhållna aktiviteten i inandningsmuskulaturen klarar av att balansera. Balansen mellan aktiviteten i inandnings- och utandningsfunktionerna måste subtilt ändras hela tiden beroende på tessitura och tonstyrka för att uppnå det balanserade subglottiska trycket. Processen brukar kallas "la lotta vocale", det vokala kriget. Det gäller att först uppnå terrorbalans och sedan gradvis ordnad reträtt på inandningsmuskulaturens sida för att hålla balansen. Dessa funktioner används inte fullt ut i dagligt tal eller sång. I alla fall inte av andra än minderåriga barn och av vuxna så kallade natur-operasångare.

För att få till det måste också en interaktion med stämbanden ske så att en koordination med ett lagom stort stämbandsmotstånd också blir en del av processen. D.v.s. likaväl som att vi i kroppen försöker hålla kvar aktiviteten i inandningsmuskulaturen när utandningsmuskulaturen aktiveras så måste aktiviteten i de muskler knutna till stämbanden som öppnar dem vid inandning fortsätta att vara aktiva när vi sluter dem för att vi ska få till en obelastad stämbandston. Obalans ger antingen en för hård presston eller en för lös ton. För hög kompression eller för låg, för hård stämbandslutning eller för lös.

Pedagogiska konsekvenser eller inkonsekvenser av ovanstående.

Det säger sig självt att försöken att uppnå balans blir ett omöjligt företag om man ägnar sig för mycket åt lokal och enskild mekanisk muskelkontroll av de enskilda delarna, även åt de med viljan kontrollerbara. Det blir för svårt helt enkelt. Därför finns det också så mycket förvirring och motsägelsefulla råd på området. Så mycket att man ibland hoppar över att arbeta med andningsfunktionerna, luftkontroll och balanserat subglottiskt tryck på de ställen i kroppen där dessa fenomen uppstår.

Istället utgår man kanske från registerarbete, det vill säga hur vissa vokaler i vissa nyanser, med vissa ansatser och i vissa lägen påverkar stämbandsregistren - även om stämbandsregister är ett i och för sig kontroversiellt ämne också. På detta sätt försöker man i alla fall att så att säga bakvägen lösa ut även de optimala fria andningsfunktionerna och balanserat subglottiskt tryck. Det finns en sådan interaktion bakåt till andningsfunktionerna. Sunt, medvetet registerarbete, oftast kopplat till någon typ av vokalsystem och till ansatsövningar, tenderar att lösa ut sunda luftfunktioner. Stämbanden signalerar så att säga i slutändan, när stämbandens arbete kommit i balans, till andningsfunktionerna vilken hjälp de vill ha av dem. Det fungerar dock inte inte alltid så. Men metoden har vissa fördelar. Det är ibland en framgångsrik utgångspunkt, framför allt om man håller på med inte allt för dramatiska röster.

Ett annat alternativt arbetssätt för att komma runt direkt arbete med andningsfunktionerna är att man utgår från att förlänga ansatsröret. Ansatsröret är den resonanstub som går mellan stämläpparna och läpparna längst fram i munnen och som går att justera i längd i båda ändarna. Den går att justera i struphuvudsändan då struphuvudet både kan sänkas och höjas. Den går att justera vid läpparna då läpparna både skjuts framför viloläget och dras mot tänderna. I överläppens fall sker det sistnämnda t.ex. när man ler eller skrattar. Det man eftersträvar med denna utgångspunkt är oftast den förlängning som är möjlig genom struphuvudssänkning och en liten framåtskjutning av läpparna framför viloläget. Om man arbetar med att öka resonansen inverkar en liten framåtskjutning av läpparna framför viloläget gynnsamt på den då framåtskjutningen ganska lätt automatiskt kopplas till lite lägre struphuvud. Det förlängda ansatsröret verkar också ofta reflexivt gynnsamt på andningen. Resonanstuben går inte bara att förlänga eller förkorta. Även delar av taket på tuben, mjuka gommen, går att justera och balansera på olika sätt. Det som eftersträvas är en balanserad höjning och bredspänning av mjuka gommen. Ibland arbetar man med en leende munställning istället för framåtskjutning av läpparna i ambitionen att balansera mjuka gommens verksamhet.

Framåtskjutningen är lättare att kombinera med struphuvudssänkningen. Ett s.k. inre leende påverkar visserligen mjuka gommens bredspänning. Det är en fördel så länge det inte medför att struphuvudet åker i höjden. Men tyvärr tenderar den yttre leende-varianten att stelna i en utifrån påklistrad "mask", därför är jag skeptisk till den. Den fixerade leende munställningen, liksom en rigid kroppshållning härstammar från bel canto-epoken, en tid då opera ännu inte var musikteater. Märkligt nog har den fortfarande sina advokater. En fixerad framåtskjutning av läpparna är inte heller bra ur vokalteknisk synpunkt om den går för långt. Den ser dock inte lika fånig ut som det mekaniska patentleendet.

Att genom att förlänga ansatsröret och öppna och vidga svalget kan det tjäna som utgångspunkt för röstarbetet. Utgångspunkten har många fördelar. Om den kombineras med tydlig separation mellan ansatsrörsvidgning och artikulation inverkar den reflexivt positivt på andningsfunktionerna.

Oftast arbetar man med denna metod också, som i fallet med registerarbete, genom medvetet arbete med ett vokalsystem. Man utgår, när man vill utveckla röster, t.ex. från långa betonade, oftast slutna vokaler, som tenderar att förlänga ansatsröret. Struphuvudet sjunker alltså och läpparna tenderar att skjutas fram något framför viloläget. Sedan försöker man behålla den formen på ansatsröret också vid korta och obetonade vokaler och vid konsonanter. Sådant arbete tenderar både till att lösa ut riktiga reflexer för andning och subglottiskt tryck, eller stöd om man så vill, och att vidga svalget.

Ibland arbetar man med en kombination av båda de metoder jag beskrivit ovan. Ansatsrörs- arbete med vidgat svalg och separation av svalg och artikulation i kombination med ansatsarbete och registerarbete. Själv fick jag undervisning relaterad till båda sätten som ung och har också använt mig av båda metoderna i kombination i mitt eget arbete med sångare och gör fortfarande delvis så.

Tredje alternativet för att undvika inte bara de komplexa andningsfunktionerna utan också den ibland komplicerade separationen mellan det öppna svalget och fonetiken är att primärt arbeta utifrån "placering" av ljudet. Detta betraktar jag egentligen som rent hokusfokus även om jag ibland tar den genvägen själv. Det är att förväxla orsak och verkan, att spänna vagnen framför hästen i stället för tvärtom. Ibland lyckas det ändå, möjligen för att sångaren om den har bra fantasi och klang-öra inte i stunden tänker på att det är just det hon/han gör. Man försöker härma

läraren när läraren sjunger före och säger "du ska känna tonen här" och pekar på något ställe. Längst fram i "masken" t.ex. På något märkligt sätt fungerar det ibland. Spegelneuroner och härmning är ett inte helt obetydligt element i undervisningssituationen. Tvärtom, det är i arbetet med vissa sångare ibland ett mycket bra hjälpmedel. Det känns dock meningslöst att orda mycket mer om det fenomenet då det måste se helt olika ut vid varje tillfälle för att egentligen ge någon hjälp. Och det är skillnad på att använda metoden för att demonstrera olika isolerade röstfunktioner, t.ex. register, och att använda den för att få eleven/studenten/sångaren att härmna lärarens/coachens timbre eller upplevelse av var fokus i fullrösttonen "sitter". Läraren är oftast minst dubbelt så gammal som studenten. Man får då vara ännu mer noga med att se till att studenten härmar funktionen och inte lärarens privata timbre.

Det är visserligen så att vi kan uppleva vibrationer på olika ställen beroende på tonhöjd och stämbandets registrering. Men exakt var vibrationerna känns är individuellt och de är egentligen ett kvitto på något vi gjort. De innebär inte att man kan "placera" vilket läte som helst, var som helst. "Kvittot" kommer naturligtvis för den för härmning begåvade och med stark kroppskänsla utrustade sångaren att med tiden omedvetet koppla tillbaka till ursprunget och därför faktiskt, genom att i tanken spänna vagnen framför hästen ändå i praktiken göra tvärtom. "Placering" är däremot, i renodlad form, ingen helt lyckad metod för undervisning, tycker jag, då den upplevelse man fått av att göra något inte nödvändigtvis är helt densamma för någon annan. Grundläggande är ändå att ljudet är ett resultat av en process, inte utgångspunkten - likväl som att leenden eller plutmunnar är ett sätt att bakvägen väcka den ursprungliga funktionen. Jag är skeptisk till att mekaniskt använda yttre grimaser för att komma åt olika röstfunktioner. Det stelnar lätt i en mask, ett patentutseende. Det ser jag som negativt för interaktionen mellan röst och gestaltning. Jag menar att ansiktsuttrycket så långt möjligt är ska spegla de själsrörelser som pågår inom sångaren och inte en mekanisk teknik för ljudproduktion.

De ovan beskrivna vägarna till trots menar jag ändå att, i varje fall om man vill utveckla en större dramatisk röst till hög nivå och hållbarhet, det inte går att undvika att man måste arbeta medvetet med andningsfunktionerna också. Men helst inte bara på mekanisk väg. Arbetet med luften är inte viktigt endast i arbetet för att få till ett hållbart och hörbart instrument. Det tillkommer också i alla rösttyper något i timbren genom det arbetet. Något som, enligt min erfarenhet, är svårt att komma åt på annat sätt och som, för mig, är ett viktigt gestaltningsmässigt element. Något som gör att röstens ljud blir mer än bara ett bra och rejält läte. Dessutom bidrar det till att förena rösten - ljudet och gestaltningen till att komma ur en och samma gemensamma impuls.

Den andra viktiga delen i själva timbrearbetet består av att komma åt och utveckla den stämbandsfunktion som kallas randregister, kopfstimme, stödd falsett, halvrostsumning m.m. Kärt barn har många namn. Den delen är, i min erfarenhet, mycket svårare att få till om inte hållnings- och andningsarbetet har lagt en grund. Jag återkommer till den delen senare.

För en del, lyckligt lottade, fungerar den viktigaste delen av andningen, alltså den diafragmatiska inandningen, alldeles naturligt, omedvetet och automatiskt på det sätt den behöver fungera för operasångarinstrumentet. De sångarna ska man lämna ifred på denna punkt! För de flesta av oss är det inte så. Vi måste försöka återupprätta något som vi en gång i livet kunde. Vad menar jag med det? Jo, när vi föddes, kom ut ur moderlivet och blåste ut fostervattnet, satte diafragmans inandningsfunktion igång automatiskt. Det är bra att hålla i minnet att processen inte startade med en inandning utan med en utblåsning följt av avspänning i de muskler som blåste ut, i sin tur följt av en automatisk aktion av inandningsmuskulaturen. Sedan var systemet som syresätter oss och håller oss vid liv igång för livet. Vid det första ljud vi gjorde skedde följande: undertrycket som efter utblåsningen fanns i lungorna gentemot luften i det rum babyen befann sig i ersattes efter det automatiska insuget med övertryck. I detta övertryck koordinerades automatiskt vid ljudgivningen kvarhållen aktivitet i inandningsmuskulaturen med aktivitet i utandningsmuskulaturen och med adekvat stämbandsslutning och för tonläget och kraften lämpligt stämbandsmotstånd och barnet skrek eller grät. Inte undra på - tala om chockartat miljöombyte efter nio månader. Andningen är självfallet primärt kopplad till överlevnad då kroppens celler efter födseln inte längre syresätts på det sätt de tidigare syresätts, genom navelsträngen. Men koordinationen mellan inandningsmuskulatur, utandningsmuskulatur och stämbandsslutning ger också ett ljud som

kommunicerar känsloläge, i detta fall möjligen chock eller skräck, miljöombytet är ju rätt radikalt, eller något behov.

Så fortsätter det ganska länge. Vi kommunicerar antingen med högljudda skrik eller med ett sorts halvsvungande jollrande läten våra behov, fysiska eller kontaktmässiga. Vi kommunicerar också tillfredsställelse efter uppfyllda behov med ljud som är starkt kopplade till känslolägen. Och aldrig blir vi hessa, inte ens kolikbarn. Blev de det skulle de inte kunna skrika så länge som de gör. Hela apparaten koordinerar sig automatiskt och omedvetet.

Så småningom lär vi oss att sätta ord på våra behov och våra känslor, men också på människor och saker. Först till sådana/sådant som vi har en stark känslomässig relation till eller ett starkt behov av. Eftersom dessa är de centrala delarna av vår lilla värld är de de fenomen som vuxna först använder ord för när de jollar med oss. Och vi börjar hämma. Efter hand utvecklas vi och skaffar oss större ordförråd och utvecklar vårt medvetna tänkande. När vi använder rösten för att ge ord åt tänkandet finns, vid denna tidpunkt i livet, en rösthygienisk och spontant kommunikativt kommunicerande synpunkt, en optimal och oförstörd interaktion mellan uttrycksviljan och de optimalt automatiskt styrda andnings- och röstfunktionerna.

Så småningom, i fem-sexårsåldern, börjar något hända. Alltför ofta. Spontaniteten börjar hämmas. Av vuxna. Skrik inte! Skärp dig! Ta inte för mycket plats! Men också: avskärma dig från kollektivet och utveckla jaget! Fast inte så högljutt, tack! Social kontroll eller civiliserat beteende kallas det, i alla fall i vår del av världen. Man lär sig också, inte minst viktigt, i samma ålder att ljuga, det finns det forskning på. Därmed blir man också medveten om att andra kan ljuga. Alltså lär vi oss också att vara på vår vakt. Med allt detta följer alltför ofta helt omedvetna låsningar i utandningsmuskulaturen som hindrar inandningen att fungera spontant och fullt ut. Det blir som en dörr som kommit i kläm och inte går att öppna fullt ut längre. Om vi inte sover djupt förstås, då kan vi inte hindra naturen från att ta över. Inte heller vid stor plötslig panik eller i yttersta förtvivlan när vi vrider oss och kvider eller vid det riktigt hjärtliga gapflabbet eller vid djup spontan gäspning. Då tar urfunktionen över. Men i vaket tillstånd finns ofta inte den naturliga automatiska relationen mellan utandningsfunktion, inandningsfunktion och stämbandsslutning kvar när vi ska göra ljud i tal eller sång. Många klara barnröster blir ofria och svagare, ofta mer och mer ju äldre de blir.

I vuxen ålder hör man ytterst få av naturen helt fria tal- eller sångröster utan hämmande spänningar. I alla fall bland dem/oss som vuxit upp, låt oss mycket förenklat säga, i en miljö präglad av västeuropeisk kultur norr om Alperna. Hos några lyckosamma fortsätter automatiken att fungera. Även bland oss. Jag träffade på en av dessa ovanliga personer nyligen i kassan på den närbutik jag ibland handlar i - en ung man på dryga tjugo år. När han sa vad det jag hade handlat skulle kosta hör jag mig själv spontant säga: "Men vilken fantastisk talröst du har, du borde skaffa ett yrke där du kan få använda den mycket." Han tittade förstås på mig som om jag hade varit någon som rymt från tvångsintagning på någon anstalt så jag skyndade mig att säga att jag hade arbetat med röster i hela mitt vuxna liv. Jag vet inte om han trodde mig, han såg skeptisk ut. Men hans röst var helt fri, vacker, varm, rik i resonans och bärkraftig. En av de bästa talröster jag någonsin hört.

Redan Mozart konstaterade på sin tid att sångare härstammande från söder om Alperna, i hans fall förmodligen främst från Italien, sjöng med djupare och rikare ton än sångare härstammande längre norrifrån. Han tyckte om deras sång! Men det var för länge sen. Det finns utsagor om att man i Italien på Monteverdis tid sjöng så det dånade i väggarna. Den typen av "naturröster" kommer inte på samma sätt längre från söder om Alperna i samma utsträckning. Tål att tänka på!

För några år sedan hade jag förmånen att två gånger åka till Sydafrika och undervisa vid operaavdelningen på Musikhögskolan vid University of Cape Town. De flesta av de unga sångstudenterna där härstammade från zulu- eller xosa- folken. De kom alltså från en kultur starkt präglad av ubuntu, en företeelse som jag uppmanar alla att läsa på om och ta reda på mera om. Där träffade jag på inte bara enstaka utan väldigt många fantastiska naturröster. Många var jätteröster. Men även mycket lyriska tenorer eller sopraner sjöng generöst med "hela sig". Ingen sjöng "ovanpå". Grundläggande undervisning om basala andnings- och stödfunktioner eller om

stämbandsslutning och registrering kunde man hoppa över. Det som behövdes var lite småjusteringar av finesser.

Genom en sydafrikansk f.d. student vid Operahögskolan i Stockholm som råkade vara hemma i Cape Town en av de gånger jag var där fick jag ännu en stor vokal upplevelse. Sångaren bad mig följa med en kväll till Kaelitscha, den största kåkstaden i Cape Town. Efter att först snällt och generöst tillsammans med en kompis ha guidat mig i kåkstaden i flera timmar "beordrade" han mig att hjälpa till och spela vid en körrepetition. Det var en repetition med en ungdomsamatörkör de startat för att hålla unga borta från droger och kriminalitet. Kören skulle delta i en körtävling och hade bland annat, helt på gehör, lärt sig ett långt köravsnitt från Rossinis Wilhelm Tell. Ackompanjemangnet, pianoreduceringen av orkestersatsen, hade de aldrig hört och utan min helt oplanerade närvaro hade de inte fått höra kompet förrän på tävlingsdagen. Hyra in en pianist hade de naturligtvis inte råd till. Noter kunde de inte läsa. Ledaren hade tagit ton från en melodika och sedan sjungit före och de hade härmat. Härmat på italienska som de inte heller kunde! De sjöng också en modern, rytmiskt ganska svår sydafrikansk komposition också inlärd på gehör. Repetitionen höll till i en utkyld skola. Det var tidig vår. Piano fanns förstås inte, bara en mycket begränsad enkel synt utan prolongeringspedal som en vän till Operahögskolans före detta student tagit med sig. Nåja, det gick ändå att något så när realisera klaverutdraget för repetitionsbehov. I alla fall Rossinis Wilhelm Tell. För de komplicerade rytmiska strukturerna i det sydafrikanska stycket borde professorn från den kalla Norden ha fått lite övningstid först.

Men som de sjöng, dessa rösttekniskt helt oskolade ungdomar! Det här är en av mitt vuxna livs absolut största upplevelser och den lämnar mig aldrig. Jag kan knappt tala eller skriva om den utan att börja gråta. Absolut fantastiska röster och röster som utan hämningar kommunicerar den känslomässiga relationen till text och musik. Helt naturligt och okomplicerat. Och inte var de sämre socialiserade än unga från vår egen kontinent. Snarare tvärtom. Stort hänsynstagande till och omsorg om "den andre", inte alls bara om sig själv. Då upplever jag nog faktiskt min egen kultur som betydligt mer självupptagen. Jag är så tacksam över att ha fått möta de här ungdomarna, både på Musikhögskolan i Cape Town och i Kaelitscha. Vi borde importera ubuntu-kulturen!

I den här kulturen har man en stark körtradition men det handlar inte om vår egen typ av samtida kammarkör, som jag menar står i total motsats mot vad man behöver utveckla som operasångare ur vokalteknisk synpunkt. Här fick man sjunga ut. Nyanserat förvisso men inte "avkönat".

Om jag ska ta ett konkret exempel från vårt egna hörn av världen för samma upplevelse som jag fick i Sydafrika blir det Jussi Björling. Men så hade han också, i likhet med sina bröder, fått sånglektioner av sin pappa, varje dag, från tidig ålder, genom puberteten, fram tills dess att pappan dog när Jussi var i mitten av tonåren. Pappan kunde i sin undervisning bygga på det som ännu fungerade automatiskt och se till att det fortsatte att fungera automatiskt. De unga bröderna Björling låter i tio-tolvårsåldern faktiskt helt annorlunda än de flesta andra barn från vår del av världen när man lyssnar på inspelningar med dem. Pappa David Björling inskräper i sin lilla skrift om rösten att barn inte får sjunga för svagt, "ty därigenom snöras deras små halsar ihop". De får inte heller skrika, säger han sedan, men det är intressant att varningen för att sjunga för svagt kommer först. Jussi sjöng så att säga med sitt blödande hjärta i handen. Lögnmekanismerna satte sig inte i hans röst i femårsåldern. Vår tids mikrofonanvändande gynnar inte röstens urfunktioner. Muskler som inte används atrofierar.

Så hur gör då vi som redan tidigt eller ibland senare i livet har lyckats skaffa oss förvärvade tvångsinställningar till de grundläggande naturliga andnings- och "stöd"- funktionerna, och hur kan vi arbeta med andra som har gjort detsamma? Hur återupprättar och frigör vi, instrumentet, rösten igen? Det förefaller mig rimligt att börja i urfunktionen för lungorna och det är inte inandningen, det är utandningen.

Vi började med att "blåsa ut" fostervattnet när vi föddes. När det gäller att upprätta rösten för akustiskt och samtidigt besjälade och kommunicerbart bruk för stor lokal, utan mikrofonhjälpmedel, fungerar det bäst att börja med utandning av, i det här fallet inte av fostervatten, men av den luft vi har i lungorna. (Alltför?)-många börjar med inandningsdelen istället. Jag har också gjort det men gör inte längre så då jag upplever det som ineffektivt och ofta t.o.m. kontraproduktivt.

Om vi i stället, utifrån en god men inte rigid hållning, d.v.s. med rak rygg, bröstbenet lyft lite uppåt framåt och huvudet något lyft uppåt bort från kroppen, bara något, börjar med att blåsa ut så mycket luft som möjligt utan att övre halvan av bröstkorgen kollapsar för att sedan spänna av de muskler vi blåste ut med så kommer den fulla inandningen automatiskt. En god utgångspunkt för hållningen är att den måste innefatta avspänning i solarplexus, strax nedanför bröstbenets nedre ända vid rektusmuskelns övre fästpunkt samt vid vid rektusmuskelns nedre fäste vid blygdbenet. Dessutom behövs avspänning av käkfäste och tungrot. Låsningar vid något av dessa fyra ställen aktiverar automatiskt låsningar vid de andra. Kombinationen av avspänning på dessa punkter och lagom kroppssträckning skapar bra förutsättningar för frigörelse av andningsfunktionerna. Fungerar inte denna ovanstående utblåsningsövning så kan vi efter att vi blåst ut så mycket luft som möjligt hålla den positionen tills vi börjar få syrebrist och sedan spänna av de muskler som drivit ut luften. Då aktiveras den fulla diafragmatiska inandningen helt säkert automatiskt. De muskler som används för att driva ut luften är, som tidigare sagts, de muskler man känner när man gör sit-ups på utandning tills luften tar slut. Det vill säga vissa bukmuskler plus de intercostala utandningsmusklerna på sidorna i nedre delen av bröstkorgen. När de sedan, efter utandningen, medvetet spänns av aktiveras automatiskt både diafragman och bröstkorgens intercostala (mellan revbenen) inandningsmuskulatur och luften sugas automatiskt in. Detta är kopplat både till ett fysiskt behov av syre men också till ett känslomässigt behov av frihet. De hämningar vi förvärvat på området verkar ofta med tiden medföra automatiserade spänningar i utandningsmuskulaturen. Detta medför ibland att bara tanken på att kontrollerat göra något, t.ex. andas in, reflexmässigt tenderar att aktivera utandningsmuskulaturen. Då blockeras diafragmans spontanitet och den hindras från att kontrahera och plattas ut tillräckligt mycket för att dra ner lungbotten och ge en djup inandning. Vi måste ofta börja med att lära oss att först kontrollera utandningsmuskulaturens aktivitet och framför allt dess avspänning för att diafragman och inandningen ska kunna fungera automatiskt och naturligt. För att kunna kontrollera avspänning av en muskel måste vi först kunna spänna den. Därför är det bäst att börja med utandningsövningar.

Man kan öva isolerat på aktivering av bukens utandningsmuskulatur följt av avspänning av densamma. Om man kopplar detta till en känslomässig attityd av öppenhet, att ta in omvärlden med öppet och nyfiskt sinne, aktiveras automatiskt diafragmans insug efter avspänningen av utandningsmuskulaturen. Men man kan också, delvis, isolerat öva bara de helt viljestyrda intercostala funktionerna. Med passiv buk vidgar man då bröstkorgen så mycket som möjligt, håller den vidgad för att sedan pressa i hop den så mycket som möjligt, håller den ihoptryckt för att slutligen spänna av de muskler som drog ihop den och andas in medvetet genom att vidga bröstkorgen igen. Isolerat ger denna metod inte fullandning men att göra så är en bra träning av bröstkorgens andningsfunktioner. Jag avråder ändå från att alltför mycket isolerat öva så eftersom den optimala funktionen för akustiskt förstärkt sång och tal är en kombination av diafragmatisk och intercostal inandning. Därom tvista icke di lärde.

En isolerad s.k. ”bukandning”, används ibland av vissa dramatiska röster, ofta men inte alltid av basar. När man gör så vidgar man inte alls medvetet bröstkorgen utan expanderar luftbehållaren enbart genom att ”hänga med buken”. Denna ”metod” tenderar att medföra att bröstkorgen kollapsar, om den ens hade någon vidgning, något som ger flera negativa bieffekter. T.ex. blir struphuvudets inhängningsmuskulatur inte organiskt kopplad till inandningen. Metoden ger volym men medför också att rösterna tenderar att bli ”tjocka”, icke motoriska och osmidiga. Dramatisk koloratur blir därigenom svår att sjunga. Höjden tenderar att bli inskränkt och messa di voce, smidigheten i förändringar av tonstyrkan, alltså nyansering, blir svår eller omöjlig i högre lägen. Vibratot brukar bli långsammare och större. En sådan utgångspunkt för andningen ger inte optimal interaktion med den musikaliska gestaltningen och därför avvisar jag den även av det skälet.

Då är isolerad övning av de intercostala funktionerna mindre dåligt men jag menar att det ändå är ineffektivt och bara gör livet svårare för sångaren än det behöver vara om man lägger för mycket tid på det. Ju mer saker i onödan som delas upp på smådelar, desto svårare är det att få ihop dem i slutändan och desto längre tid tar processen. Då är det bättre att öva på ett sätt som ger synergieffekter. Enligt min erfarenhet finns två effektiva övningsalternativ.

Antingen drar man ihop både buken och de nedersta revbensbågarna när man blåser ut gammal luft och spänner av samma muskler när man andas in, kopplat till en känslomässig impuls. Man

får därvidlag inte tappa en viss ryggsträckning och öppenhet i övriga delen av bröstkorgen. Den delen är den samma oavsett utandning eller inandning.

Eller också håller man ryggen rak, bröstbenet lyft något uppåt framåt och bröstkorgen vidgad runt om, så att "lungorna får gott om plats" som Jussis pappa David uttryckte det, med aktiviteten kvar även i de intercostala inandningsmusklerna när man "blåser ut", inte bara i övre delen av bröstkorgen. Man blåser då alltså bara ut med bukmusklerna, spänner sedan av dem och kopplar den automatiska inandningen till en känslolöslimpuls. Här får man experimentera lite. Det är lite individuellt vad som fungerar bättre. För de flesta är den senare varianten, med en viss separation av bröstkorgen och "bälgen", bättre om man ska utveckla en stor, dramatisk röst. Den varianten aktiverar lättare en större vidgning av svalget som positiv bieffekt. De intercostala inandningsmusklerna spänner på detta sätt aldrig av totalt.

I båda fallen gäller ändå att om man med bibehållen grundläggande hållning spänner av alla de muskler man använt för att tömma sig på så mycket luft som möjligt så följer inandningen automatiskt. Framför allt om man kopplar det hela till en känslolöslimpuls eller behovsimpuls. Alltså: förtvivlan, glädje, ilska osv - eller bara behov av att kommunicera något angeläget. Att tydligt koppla till befrielse från syrebrist och den djupa befrielsekänsla det föder är oftast den bästa primära behovs-känslolöslimpulsen att relatera till. Aktiviteten i den viljemässigt, mekaniskt muskulärt, inte helt styrbara inandningsfunktionen, den diafragmatiska, får då styras viljemässigt av en avspänning i utandningsmuskulaturen kopplad till en känslolöslimpuls eller behovsimpuls som aktiverar insuget i stället. Så blir hela inandningsprocessen så småningom automatisk igen. Det är viktigt, poängterar jag ännu en gång, att aktivera utandningsmuskulaturens kontraktion tillräckligt starkt vid utandningen i detta skede. Bara de mekaniskt viljemässigt styrbara muskler man medvetet spänt kan man också medvetet spänna av.

Kan vi koppla andningen till en känslolöslimpuls, i princip vilken som helst, fungerar det som sagt ännu bättre om vi vill uppnå den fulla diafragmatiska-costala inandningen. I min erfarenhet fungerar ändå mindre fixerade känslolöslägen bäst i det här stadiet. Frånsett den fysiska och känslomässiga tillfredsställelsen av syrebehovet brukar förväntan eller känslan av att vara öppen för alla möjligheter fungera bra initialt, för att man sedan går vidare och kopplar andningen till vilket känsloläge och vilken känslolöslimpuls eller vilket angeläget behov som helst. Vi måste ju till syvende och sist kunna koppla det till instrumentets förberedelse för den text och musik vi vill gestalta. Den fulla utandningen, följd av en snabb avspänning i samma muskulatur som den som drev ut luften, kopplad till en stark spontan känslolöslimpuls eller behovsimpuls som vi sedan håller fast vid och låter övergå till en medveten tanke - då är vi tillbaka vid det vi en gång, som små, faktiskt kunde. Inandningen fungerar organiskt. Känslolöslimpulsen hjälper inandningen att bli optimal. Svalget spänner av och vidgas automatiskt, åtminstone till dels som bieffekt, vilket är en stor vinst.

I övergången, slutfasen, till den medvetna tanken, aktiveras automatiskt delvis utandningsmuskulaturen igen och när vi säger eller sjunger det vi vill kommunicera interagerar stämbanden (om de är friska) automatiskt med andningsmuskulaturen och det så kallade "stödet" infinner sig. Ty genom att hålla fast vid vår känslolöslimpuls - alltifrån avspänningen av utandningsmuskulaturen tills allt vi sedan vill uttrycka med rösten med ett andetag är över - behålls aktiviteten i inandningsmuskulaturen och ger inte plötsligt efter i ljudstarten eller senare under frasen. Om vi samtidigt håller fast vid den viljeyttring som kommer av viljan att uttrycka ett starkt behov eller en stark tanke aktiveras utandningsmuskulaturen och stämbanden sluts automatiskt. På så sätt läggs grunden för att inandningsmuskulatur, utandningsmuskulatur och stämband ska kunna samarbeta och ge ett balanserat subglottiskt tryck, det så kallade "stödet". Så småningom kan man utesluta att börja med aktiv utandning. Det räcker med att spänna av utandningsmusklerna, som normalt befinner sig i viss aktivitet, men behålla kopplingen till en känslolöslimpuls av typen "jag har något att kommunicera som jag är mycket angelägen att få kommunicera". Om det blir ofritt är det bra att återgå till att starta om systemet med aktiva utandningar igen. För de få som inte har skaffat sig ovanan att använda utandningsmusklerna som en del av psykologiska hämningar och försvar räcker det oftast med en känslolöslimpuls kopplad till innehållet av det man vill kommunicera och en angelägenhet att få kommunicera med rösten för att inandningen ska bli rätt.

En viktig regel när det gäller sunda vanor rörande andning och stöd är:

När luften går inåt vid andhämtning får inga ljud höras. Inandningen måste vara helt ohörbar. När luften går utåt vid ljudalstring måste all luft som används omvandlas till ljud och resonans.

Om hesa eller väsende ljud hörs under inandningen finns icke ändamålsenliga spänningar aktiverade i utandningsmuskulatur och/eller de muskler som sluter stämbanden vid fonation redan under inandningsfasen och då blir resultatet sedan ofria stämband vid fonationsfasen. Om biljud av olika slag hörs under fonationsfasen finns obalans i andnings- och stödsystemet och/eller ofullständig eller ofri stämbandsslutning. Det som händer i lungorna interagerar med det som händer i struphuvudet. På gott och/eller ont.

Ordningen för den fria, oförstörda naturrösten, det som sker innan ljudet, vid ljudstart och under ljudgörande blir alltså:

1. Grundläggande hållning
2. (Utandning)
3. Viljemässig avspänning av utandningsmuskler kopplad till spontan känslimpuls, primärt av typen livsavgörande syrebehov eller att vara öppen för alla möjligheter, att ta in omvärlden för att jag har ett behov att kommunicera med den. Då sugts luften in automatiskt och utan fåfänga försök till viljemässig mekanisk kontroll.
4. Medveten tanke-vilja-definierat känsloläge, kopplad till den stillastående luften (med ännu öppna stämband, som om man skulle fortsätta att andas in), det här vill jag använda luften till. Behålla känslan av tillfredsställt syrebehov.
5. Säg något eller sjung något d.v.s. starta utandningsmuskulaturen (luften) och stämbandsslutningen (ljudet) samtidigt utan att släppa aktiviteten i inandningsmuskulaturen (håll fast vid din ursprungliga känslimpuls).

Som tur är för oss går systemet att köra både fram- och baklänges. Annars vore medveten gestaltning svår att genomföra. Det går att koppla direkt från en känslimpuls till den avspänning av utandningsmuskulaturen som resulterar i automatisk inandning om inte hållningen kollapsat och vice versa.

Det går att från känsloläget koppla direkt till intellekt och viljehandling men även vice versa.

Det går INTE bra att koppla direkt från intellekt-viljehandling till avspänning av utandningsmuskulatur som ger full frihet i inandningen. Den genvägen är i princip omöjlig. Sådan är i varje fall min erfarenhet. Den viljehandlingen låser utandningsmuskulaturen och därmed hindras diafragmans frihet som inandningsfunktion.

Varje viljehandling, sånglig och musikalisk som scenisk, måste i det gestaltande ögonblicket kopplas omvägen via en känslimpuls, ett känsloläge, som efter den viljemässiga avspänningen i utandningsmuskulaturen får en spontan aktivering av inandningsmuskulaturen som följd. Här sätter faktiskt den primärt från reptilhjärnan styrda diafragman grundpremisserna om man vill bli en framgångsrik operasångare. Kalla det biologiska den som vill.

Det här är den punkt som provocerar en del icke-sångare och/eller icke-musiker när jag pratar om ämnet. Den logiska följderna blir ju att friheten i den gestaltningens processen får vissa begränsningar. Så är det nog, men man kan också tänka sig att andra möjligheter uppstår. Att inte acceptera de naturgivna premisserna skapar också begränsningar. Musiker brukar inte protestera då musikalisk frasering, andning och känsloliv är så intimt förbundna med varandra för dem. Skillnaden mellan instrumentalisten och vokalisten är att instrumentalisten inte behöver koordinera samtidig aktivitet i både in- och utandningsmuskulatur ihop med stämbandsarbetet, det gör inte ens blåsare på samma subtila sätt som en operasångare, vilket delvis ger andra förtecken.

Hur som helst, när den medvetna gestaltande viljehandlingen får lov att kommuniceras via omvägen avspänning - känslimpuls - inandningsreflex följer också ett annat kroppsspråk. Känslimpulsen, framför allt om impulsen börjar av typen "öppenhet för alla möjligheter" eller "förväntan kopplad till den spontana inandning som följer efter medveten avspänning av utandningsmuskulaturen", frigör ett spontant och friare rörelsemönster. Den primära impulsen kan man leda över till ett konkret känsloläge. Man blir uppfylld av musiken - inte bara av luft. Skillnaden har jag märkt oerhört tydligt i mitt pianospel. Armarna blir friare och det blir lättare att vara öppen för musikalisk fantasi. När det fungerar kan man på ett fruktbart sätt koppla ihop det med den intellektuellt medvetna viljemässiga gestaltningen. Utan att bli torr och tråkig.

För att koppla tillbaka till de första paragraferna om hållningen så brukar när andningen blir fri och stödfunktionen naturlig och automatisk något uppstå som delvis liknar delar av det som kan vara en kroppslig tvångströja när man blir utsatt för ordergivning om militärisk stram hållning eller det gamla "cantare come una statua", att ha en kroppshållning som en staty.

Tyngdpunkten tenderar till exempel till att förläggas till främre delen av foten utom på höga toner. Bröstkorgen förblir väldigt stilla men vidgad och välvd oavsett om man sjunger eller inte. Till och med ansiktet får en viss aktivitet relaterat till känslolösligheten. Detta går delvis att relatera till det man på mekanisk väg ibland försöker komma åt genom ett patenterat, fixerat sångarleende. En viss aktivitet uppstår i mjuka gommen och det speglar av sig i en aktivitet i "maskområdet" och ögonen.

Skillnaden är att om man kopplar avspänningen av utandningsmusklerna och det automatiska luftinsuget till olika känslolägen, inte bara leende förvåning, så kan det kopplas direkt till hur man upplever känsloläget i text och musik och då ser t.ex. leendet, om rollgestalten är lycklig, inte längre onaturligt eller poserande ut eller är skilt från den sceniska gestaltningen. Ännu värre är det om ansiktet ser lyckligt ut trots att det musikaliska innehållet är tragiskt. Ansiktet ser mer ut som en följd av en viljemässig koncentration kopplad till ett spontant känsloläge som går att härleda ur motivationen till gestaltningen. Den mjuka gomaktivitet som söks kommer också att komma oavsett vilket känsloläge man befinner sig i, så länge impulsen är tillräckligt stark. Men ansiktet kommer utåt att se lyckligt, förtvivlat eller aggressivt ut beroende på sammanhanget. Det rimmar ju dåligt som interaktion mellan instrumentet och den gestaltande förmågan om man måste gå omkring med ett patentflin eller leende hela tiden för att få instrumentet att fungera.

Hur var det nu? "Uti den som alltid ler man en dåres avbild ser". Har man övat på olika känslolägen i inandningsimpulsen kommer ansiktet och kroppen istället att automatiskt avspejla det känsloläget men det som patentleendet sångtekniskt var tänkt att aktivera i mjuka gommen kommer också att bli aktiverat - på ett bättre sätt än genom "sångarleendet".

En stor fördel med att arbeta med impulsen för luften på ovanstående sätt är att konstriktorer i halsen, ofta kopplade till artikulationsorganen, främst tungroten, spänner av samtidigt som struphuvudets sänkningsmekanism och mjuka gommens höjnings- och sträckningsmekanism automatiskt aktiveras. Så uppstår det vi kallar en öppen hals. Man kan också arbeta med att vidga svalget med medvetet lokalt arbete i halsområdet, men det är mycket svårare att göra så om inte andningsfunktionerna först är något så när fria. Om inte tenderar halsvidgningsarbete att spänna muskler som vi vill ha avspända. Det är visserligen så att om det lyckas att öppna svalget genom att utgå från lokalt arbete så frigör det ofta, bakvägen, genom vidgningen av svalget, andningsfunktionerna. Men utan att ha någon koppling till andning och känslolöslighet får den delen av instrumentet ingen organisk relation till gestaltningen. Det gör däremot den från andningsfunktionerna utgående som jag beskrivit tidigare. Den är direkt relaterad till impulsen för gestaltning, rörelse och frasering, och den vidgar som bieffekt automatiskt svalget utan att aktivera t.ex. tungrotsspänningar.

En annan fördel med det arbetsätt jag så långgrandigt har försökt redogöra för, långgrandigt därför att det är både viktigt och samtidigt en punkt där många sitter fast i förvärvade omedvetna beteenden, är att den sunda återautomatiseringen av inandningen kopplad till känslolöslighet och den fysiska känsla av öppenhet som därav följer är grunden för att locka fram egentimbren i rösten. Egentimbren, den äkta, sanna grundfärgen som är helt personlig och oerhört på djupet berörande.

Jag tror att det beror på att när de hämningar och onaturliga spänningar som suttit framförallt i utandningsfunktionerna avlägsnas så försvinner också deras funktion att vara en del av ett intellektualiserat psykologiskt försvar. För många är det en lång kamp att hitta friheten och en del klarar inte av den när den kommer utan vänder tillbaka in i garderoben igen. De kanske inte förstår att som vuxen har jag en annan kontroll än en sexåring även om jag inte använder den fysiska mekanismen för att skydda mig så att ingen bildligt "slår mig i solar plexus" innan jag hinner spänna området. Många börjar gråta när de för första gången hittar tillbaka till friheten de hade som barn igen. Jag själv har aldrig kunnat hålla masken första gången en sångare jag arbetat med hittat den fulla friheten i andningen igen. Det går inte hålla igen, jag brukar inte kunna kamouflera att jag snyftar till och vill det inte heller. När det fungerar uppstår något nästan telepatiskt i rummet. Det känns redan innan sångaren startar ljudet om det ska bli "rätt". Här finns en väldigt

stor koppling till om gestaltningen ska bli besjälad och berörande eller bara en informerande lektion.

Egentimbren har egentligen inte med skönhet att göra i första hand. Mycket av det vi uppfattar som skönhet uppstår i det akustiska rummet, svalg och munhåla, och där är vi alla olika skapta. Men egentimbren har med äkthet och sannhet att göra. Friheten i andningen, så att svalget kan vidgas samt intonering genom randregistret, silvertråden, den "barnsliga" röstfunktionen, är i min erfarenhet de avgörande sakerna för att få till ett besjälad och "avväpnande" instrument om man vill fungera akustiskt i en stor lokal.

Kan man hålla fast vid den fysiska och känslomässiga öppenhet som blir följden av att luftsystemet blir återupprättat igen ökar också simultanförmågan. Man lär sig så att säga att bibehålla öppenheten och förväntan på alla möjligheter trots att man startar sin beslutade viljehandling, den musikaliska eller sceniska gestaltningen. Det blir då lättare att ha kontakt med dirigent och orkester genom att tunnelseendet tenderar att minska för att istället övergå till vidvinkel. Man ser alltså dirigenten i ögonvrån utan att vrida huvudet rakt emot densamma. Man kan lättare "dela på hörseln" och höra på orkestern med det ena örat och på motspelaren med det andra - utan att publiken ser eller förstår att sångaren gör så. Så är min erfarenhet.

Ett varningens ord dock: lika lite som försök till en isolerad abdominal andning är en bra idé är det en bra idé att t.ex. i avsikt att kunna sjunga längre fraser eller starkare toner försöka aktivt medvetet suga in väldigt mycket mer luft än den som automatiskt kommer in på grund av känslolimpulsen kopplad till avspänning av utandningsmusklerna (räcker inte det, så börja med att spänna dem, d.v.s. blåsa ut, då det som redan sagts är svårt, dvs att fullt spänna av muskler om man inte lärt sig hur de känns i fullt aktivt läge). Försöker man medvetet dra in extra luft genom att addera en överdriven atletisk vidgning av övre delen av bröstkorgen i slutfasen av inandningen sker en av två saker vid tongivningen: antingen slappnar man av i den aktiverade inandningsmuskulaturen vid tonansatsen och då sluter inte stämbanden ordentligt utan det kommer "vild luft" vid sidan av tonen. Sådant blir i längden som ett sandpapper på stämbanden. En viss medveten förlängning av den automatiska inandningsfunktion som initierats är däremot både bra och nödvändig, framför allt när man ska utveckla dramatiska röster. D.v.s. att uppleva att lungorna blir uppblåsta som en ballong och stannar så så länge som möjligt under tal- eller sångfrasen är bra. Det vidgar svalget lite extra. Man måste dock lära sig var gränsen går för överinandning och att utgångspunkten alltid måste vara den spontana inandningen. Så länge inandningsfasen pågår måste de muskler som driver ut luften vara totalt avspända!!! Vid s.k. utökad inandning är det oerhört viktigt att se till att så sker.

Eller: om överpumpning av inandningsluft skett blir alternativet till "vild luft" att man aktivt sluter stämbanden för hårt, "nyper" för att hindra läckaget från att ske och håller emot den överkomprimerade luften, lite som då man ska lyfta något riktigt tungt. Till slut ger stämbanden, om man vill frambringa ett läte, tal eller sång, vika för det extrema trycket underifrån och släpper igenom lite luft så att de kan börja vibrera. Då startar tongivningen med ett stånkande läte, frasen fortsätter på ett stånkande sätt och frasen avslutas med ett explosionsliknande stånk. Det här är en urartad, extrem variant av något som kallas "stauprinzip" och har faktiskt använts som en metod, framför allt för att utbilda dramatiska tenorer, men även andra dramatiska sångare. Denna typ av utökad inandning är också ett sätt att hitta extrem djupställning av struphuvudet. Det ger extra resonans men också mera aktivitet i den tunga röstfunktionen, den vi brukar kalla bröströst. Man driver också ofta på detta sätt med mansrösterna det renodlade bröstregistret högre upp i röstens omfång än vad nyttigt är. Från början, när stau-idéerna lanserades var det inte så illa, då fanns det mycket bra i dem, det kan man se om man läser skrifter av Bruno Müller Brunow eller av Algot Lange som tog idéerna till Sverige. Så småningom verkar det ha urartat mer och mer. Man drev det för långt.

"Stau" är på tyska ordet för den bilkö som uppstår vid rusningstrafik. Om man tänker sig att den första bilens förare vid ett trafikljus trampar så hårt på bromsen som den kan när det slår över till grönt och bilarna bakom, som står nästan stötfångare mot stötfångare, samtidigt trampar på gasen så mycket de kan så kommer den första bilen initialt att hindra deras framfart men till slut bli puttad framåt då de som kommer bakifrån är starkare. På samma sätt förhåller det sig mellan stämbandsmotståndet och det extrema lufttrycket vid extrem "stauprinzip". För att stämbanden överhuvudtaget ska tåla detta krävs en medvetet nästan extrem djupställning av

struphuvudet. Resultatet blir visserligen en mycket stark ton men möjligheterna att sjunga något annat än fortissimo eller något slags "ostött" falsetterande piano blir små. Alltså blir de gestaltande medlen inskränkta. Få orkar i längden sjunga så här.

Å andra sidan, de få som lyckas med en mera modererad form av stauprincip, oftast vissa dramatiska tenorer eller barytoner, blir ofta en sorts operasångarnas akustiska rocksångare. Decibelnivån och den rent fysiska upplevelsen man får när man hör dem är något alldeles utöver det vanliga - trots tendensen till monoton. En del av dem håller för sångsättet år efter år, även upp i hög ålder. Repertoaren blir ofta begränsad. Den rent fysiska upplevelsen när man hör dem kan dock vara oerhört upphetsande även om förmågan till en subtilare musikalisk gestaltning ibland blir inskränkt. Intressant är att metoden, innan den urartade, byggde på pianoansats med passiv stämbandsslutning följt av crescendo med tilltagande kompression. Inget konstigt alls. Problemen med metoden berodde på att man började driva både crescendot och kompressionsökningen för långt. Dessutom började man "överandas" d.v.s. proppa sig full med luft genom en stark medveten extrem vidgning av övre delen av bröstkorgen.

För alla framgångsrika dramatiska sångare, framför allt mansröster, finns tendensen till viss extra utökad inandning, stegrad kompression och lägre struphuvud än bland andra. Den utökade inandningen är ibland bra för alla om man vill utveckla en större röst och den betyder att man medvetet förlänger det insug som naturen satte igång men utan att andningen kommer högre. Luften känns mer komprimerad djupare ned i bröstet men i översta delen av bröstkorgen känns det snarast fortfarande som ett vakuum. Den del som sväller är i första hand området mellan slutet av bröstbenet och naveln, fast runt om hela kroppen. Det brukar också bli en stark känsla av expansion på ryggsidan. Detta kan vi göra viljemässigt utan problem. Det vi inte kan göra viljemässigt lika enkelt på samma sätt är att sätta igång inandningsprocessen. Struphuvudet sjunker på detta sätt lite mer än vanligt men utan icke ändamålsenliga muskelspänningar i svalg och tunga. Genom att efter inandningen hålla andan med öppna stämband och utan aktivering av antagonistiska utandningsmuskler, som om man fortsatte att andas in, lär vi oss att kontrollera att vi kan behålla inandningsmuskulaturen aktiv efter inandningen, en viktig del av stödfunktionen. Det kan vi styra helt viljemässigt. När den utökade inandningen blir rätt blir den extra vidgningen elastisk. Om man sätter ett finger mot solar plexus och trycker in det för att genast dra ut fingret igen "poppar" det intryckta stället ut igen om diafragman fungerar fritt. Om inte den sviktande företeelsen uppstår handlar det i stället om felaktigt spända bukmuskler som hindrar diafragmans arbete och därmed hela den vokala friheten.

Att hålla den aktuella muskulaturen aktiv efter inandningen är inte oöverkomligt svårt, det är den fria aktiveringen i initialskedet som vi kan komplicera. Den här övningen, hålla andan med öppna stämband som om man skulle fortsätta att andas in mera in i den uppblåsta "lungballongen", blir ännu viktigare om man börjar bygga ett dramatiskt instrument, eller ska syssla med dramatiskt deklamatorisk sång. Stärkningen av diafragmans och de intercostala inandningsfunktionernas förmåga att hålla aktiviteten kvar efter inandningen är en del av vårt skydd mot forcering av instrumentet. Men det är bättre om vi kopplar också det till fasthållandet av den känsloimpuls som satte igång inandningsprocessen (tillfredsställandet av hjärnans och kroppens syrebehov) än bara till ett muskulärt arbete. Allt för att undvika sådant som kan leda till patentlyd. När ljudgivningen startar får inte inandningsmuskulaturen plötsligt ge efter. Ju mer dramatiskt vi vill sjunga, desto säkrare måste vi vara på att så inte sker. Det här plus den elastiskt vidgade bröstkorgen är vårt skydd mot överkompression. Ty vid dramatisk röstlig gestaltning, framför allt om den är deklamatorisk, kommer utandningsmusklerna att agera starkt och de är av naturen starkare än inandningsmusklerna. Det innebär att för luftbalansens skull måste aktiviteten i diafragman, de intercostala inandningsmusklerna och delvis, men mycket mindre i de pectorala musklerna, hållas vid liv när man talar eller sjunger. Den aktiviteten ger efter så småningom men i tonstarten är det ofta bättre, för att undvika övertryck mot stämbanden, att tänka på att tonen nästan startar på en sugkänsla som sedan automatiskt sätter i gång utandningsmuskulaturen och luft och/eller ljudflödet.

Det är nämligen stor skillnad på att ha som utgångspunkt att abrupt, mekaniskt tvinga fram maximeringen av det subglottiska trycket och att långsamt, långsamt, under byggandet mot det dramatiska hållet låta det växa fram mer och mer under konstant kontroll av balansen. "Utökad inandning" innebär inte bara större sänkning av struphuvud med följande större resonans, det

innebär också att man kan öka kompression av luften och alltså ha ett lite högre subglottiskt tryck. Detta behövs om man ska kunna utveckla en dramatisk röst. Genom långsamt och långsiktigt arbete kan man balansera så att det inte går över styr. Wagnertenoren Set Svanholm är ett exempel på någon som lyckades utveckla den "överväxel" jag skriver om och ändå behålla smidighet, förmåga till koloratursång och mångfacetterad nyansering högt upp i åldern. Giuseppe Giacomini är i sina bästa stunder också ett gott exempel.

Men man ska nog inte heller glömma att flera av de tidiga stora veristiska tenorerna och de första stora Wagnertenorerna inte alls hade lika inskränkt repertoar som senare ofta blivit fallet. Modest Menzinsky, på sin tid, i början av 1900-talet en av Europas främsta Wagnertenorer, gjorde samtidigt som han spelade in vissa avsnitt med musik av Wagner också inspelning av t.ex. Fausts aria ur Gounods opera med samma namn. Menzinsky fick stort inflytande över svensk dramatisk sång då han vid ett gästspel i Stockholm förälskade sig så både i Sverige och i en svenska att han flyttade till Stockholm efter avslutad karriär. Han blev Arne Sunnegårdhs viktigaste lärare och Sunnegårdh arbetade med de flesta svenska dramatiska sångarna under fyrtio-, femtio- och sextiotalen. Lauri-Volpi, en annan stor tenor, sjöng allt från Nemorino till Otello. Det finns också exempel på stora dramatiska sopraner som lyckats behålla förmågan till pianosjungande, *messa di voce* och förmåga till att utföra koloraturfigurer långt upp i åren, Lilli Lehmann, t.ex. eller Florence Euston. Även Kirsten Flagstads jätteröst var ganska smidig långt upp i åren. För lägre, även dramatiska, röster är det lättare att kombinera olika slags sångsätt.

När det går över styr i utvecklingen av dramatiska kvinnoröster blir följderna ofta inskränkning av höjden eller chevrotering. När det går över styr för dramatiska mansröster gör det mindre skada för de lägre rösttyperna som i alla fall lutar mot att bröstregistret dominerar tongivningen, för tenorer brukar det tyvärr betyda att det tar slut på höga A, Bess eller i bästa fall B medan höga C lyser med sin frånvaro, i alla fall så småningom. Det är en svår balansgång att å ena sidan utveckla en stämma som kan gestalta det vissa kompositörer och vissa sammanhang kräver av tonstyrka och deklamatoriskt sjungande, och å andra sidan försöka bevara en smidighet som gör att det finns möjlighet till varierad dynamik och innerligt legatosjungande. Man ska inte glömma bort att i sångstämmorna i t.ex. Wagners musik finns minst lika många anvisningar om piano som om forte.

En vettig syn på "stau princip" är, menar jag, att det inte är något totalt annorlunda än det traditionella "appoggio". Appoggio betyder ju luta sig. Luta sig mot något som ett stöd. Stödja sig mot något. Luta luften mot något. D.v.s luta inandningsmuskulaturen mot utandningsmuskulaturen på ett elastiskt och isometriskt sätt. Stau princip är appoggio drivet till en extremare punkt och har vissa poänger om man handskas förnuftigt med företeelsen. Idéerna härstammar trots allt från fascinationen över hur Caruso lät under senare delen av sin karriär och det var inte så dåligt! Tvärtom! Det är inte enbart ett tyskt fenomen och knutet till, framför allt manliga, wagnersångare. De italienska veristiska sångarna var många inne på samma spår, inte minst tenorer som Pertile och alla de som hörde till Melocchi-skolan, alltså del Monaco m.fl. En senare förkämpe för idéerna och en mycket framgångsrik sångare och pedagog var Josef Metternich, den förste tyskfödde som fick sjunga italiensk repertoar på Met. Det hände på 50-talet. Även många framgångsrika sångare från det slaviska området har ett stort stau-element i sitt sjungande. Ibland, enligt min mening, lite för stort.

Min utgångspunkt är att luften "staut sich wohl", alltså komprimeras till viss del under sången, men man ska inte göra en princip av det eller ha "stånket" som primär utgångspunkt för röstarbetet. Rösten måste tränas att svänga in genom den passiva stämbandsslutningen (randregistret), flödesfonationen. Sedan kan och måste man arbeta med uppövning av större kompression för att öva upp en sund kraft i stämman. Långsamt och efter hand. Faktum är att båda de tidigare nämnda Müller Brunow och Algot Lange talar mycket om att starta i en lös pianoton med liten eller ingen munöppning i bekvämt läge och öva mycket i piano för att sedan öka tonstyrkan. De är också noga med att påpeka att inga spänningar i den del av halsen där struphuvudet är beläget får finnas. Crescendot förutsätts börja med att en insugskänsla (*inhalare la voce*) initierar den tilltagande volymen. Den lätta viktlösa pianotonen, menar de, ska imaginärt sugas upp i skallen i en virvlande rörelse, bakåt uppåt och sedan framåt, och fylla alla möjliga hårum där inklusive hörselgångar. Det är intressant då Jussi Björling pratade om att han sjöng ut genom öronen. Sedan skulle pianotonen få ytterligare förstärkning genom att sugas ned i bronkerna och lungorna. Sist

skulle motrörelsen, ökad aktivitet i bukens utandningsmuskulatur komma och munnen öppnas upp mer för fullständig resonans i svalg och munhåla. Sugkänslan, inandningskänslan, initierar som reflex, om man samtidigt spinner ton-ljudströmmen utåt att det blir automatiskt ökad aktivitet i utandningsmuskulaturen och följden blir ökad kompression. Det blir lite som att, efter inandningen, när det inandade luften fått "stå stilla" en millisekund, försöka blåsa upp en ballong så att bröstkorgen (imaginärt) blir större och större istället för att krympa när luften går ut. Det är ytterst viktigt att inte inandningsmusklerna ger efter när utandningsmusklerna sätter igång luftflödet. Luften måste strömma ut i komprimerad form, inte lös. Kan övas på tonande z.

Det förefaller bättre att öva upp kompressionen genom att medvetet starkt hålla tillbaka den inandade luften samtidigt som man mentalt bestämmer sig för att sjunga starkare än att börja med mekanisk aktivering av utandningsmuskulaturen och medvetet muskulärt öka utandningstrycket eller luftflödet. Gör man så är det lättare att undvika både den överkompression som kan uppstå eller motsatsen, att luftflödet ökar för mycket. Mer om detta i samband med att jag skriver om ansats.

Det är ibland svårt att balansera kompression och flöde, det finns en (skenbar?) motsättning. Nuförtiden är för mycket lös luft förhärskande då det finns en slagsida mot att mest tala om flöde. För femtio år sedan fanns inga för lösa röster. Sedan verismen och wagnersångens genombrott och framåt var tendensen snarare "överstånkning", speciellt bland mansrösterna, som i princip sjunger med högre kompression än kvinnorösterna. Man arbetade bland annat ibland med stånknings-övningar mot stängda stämband och spänd hals, ungefär som man gör när man lyfter något extremt tungt. Detta gynnar en tongivning med dominans av bröstregistret. Ofta gick det, med tiden, för långt. En del sångare blev fantastiska men det låg en hel del vokala lik längs vägen. Förmodligen därför kastades så småningom barnet ut med badvattnet. Delvis av sånglärare som själva inte hade förutsättningarna för att utveckla den dramatiska rösttyp som tiden eftersträvade, men som ofta var de som skrev böcker om sång. Jag menar nog att en obalans åt andra hållet, överdriven flödesfonation, skapar lika många lik. Den fungerar bättre för lyriska röster men utvecklar inte stora röster. Överdriven ger den orolig ton som saknar "squillo". För dramatisk sång är det värre med en obalans som ger för mycket flödesfonation med för "lös" luft och för lös stämbandsslutning. För lyrisk sång är det värre med en obalans som ger för komprimerad luft. Måttan är smal och balansen är svår. Att kompressionen måste övas upp när man ska få en röst till att växa och bli stor är tveklöst. Metoden måste dock vara förnuftig och balanserad. Först måste man frigöra instrumentet och hitta randregisterinsvängningen. Sedan måste man göra övningar för att öka kompressionen och ansatsprecisionen.

Det jag skrivit om utökad inandning, total resonans och ökad kompression skiljer sig inte alls till arten från det som normalt betraktas som sunt röstarbete. Vissa delar jag beskrivit är fysiologiskt riktiga, andra är idéer för att komma runt negativa biverkningar. Idéerna om resonans i huvudets hålrum och i bröstet t.ex. har inte har med verkligheten att göra. De fungerar ändå, även om de bara är inbillningar. Man uppnår genom arbetssättet en balanserad inhängning av struphuvudet, öppet svalg och randregisterinsvängning av tonen och i slutänden full resonans i svalg och munhåla. Jag vet faktiskt inte riktigt varför och när stau-skolan spårade ur. Jag misstänker att det var, som jag nämnt, på grund av att en alltför extrem vidgning av övre delen av bröstkorgen i slutet av inandningen började förordas och så började man, framför allt efterföljare till dem med ursprungsidéerna, ta in för mycket luft och driva kompressionen alldeles för långt. Man började bland annat göra stånkningsövningar mot stängda stämband med så högt tryck att stämbanden till slut var tvungna att släppa motståndet och börja vibrera med ett "stön-ljud". För sångare med alldeles för mycket lös luft menar jag att den övningen fortfarande kan användas isolerat. MEN i mycket begränsad mängd och under stort förnuft och bara av dem med mycken sakkunskap. I grundidéerna finns ändå mycket bra t.ex. rörande interaktionen mellan vokaler, klingande konsonanter och stumma konsonanter som jag ska återkomma till i avsnittet om ord och ton. Även det som har att göra med fullständig resonans är användbart.

Målet är, på längre sikt, att oavsett metod kunna gå från passiv stämbandsslutning-flöde (men inte "lös" luft) till hög kompression på en mikrosekund. S.k. registercrescendo. Flöde innebär att den komprimerade inandningsluften släpps ut i pianonyans, inte att driva ut "lös" luft. I crescendo ökar sedan både inandningskraften och aktiviteten i utandningsmuskulaturen simultant.

Det bör inte höras att man gör så. Så fort ska det gå. Framför allt för mansröster, där ett rytmiskt vitalt sångsätt är oerhört viktigt. Flödesfonation som innebär att man ger efter i inandningsmuskulaturen när luftflödet startar är fel.

Bland större kvinnoröster hör man ibland en lite långsam insvängning på tonen, framför allt hos högdramatiska sopraner. Det gör inget, om det inte blir en alltför långsam insvängning. Det finns gradskillnader i helvetet. En del av de stora kvinnorösterna verkar behöva mer tid för insvängning från randregister till fullton.

Ibland måste man, som jag skrivit, ”synda” och öva lite brutala stänk-övningar direkt för att sångaren ska veta vad överkomprimering är. Så att säga provocera fram den primitiva ”urrösten”. Sen får man backa bandet och utgå från andra änden igen. På dessa sätt bygger man en dramatisk röst och tränar på sikt in en sund kraft i stämman när det gäller andnings- och stöddelen.

Om man sammanfattar resonemanget kring andning och stöd, eller andning och balanserat subglottiskt tryck, kan man uttrycka ”la lotta vocale”, det dualistiska vokala kriget mellan in- och utandningsmusklerna ungefär så här: Inandningen är diafragmans kortsiktiga seger över utandningsmuskulaturen. Frasen, tonen, ljudet är utandningsmuskulaturens långsiktiga seger över diafragma. I ljud- eller tonstarten koordineras den aktivitet som gör att utandningsmuskulaturen sätter igång ett luftflöde med fasthållande av inandningsmusklernas aktivitet och med stämbansslutning. Stämbanden bör alltså som grundregel sluta samtidigt som luften sätter igång, inte före och inte efter. Före kan bli brutalt, efter reducerar kraften. Då det av flera skäl, det främsta är avsaknad av känsel i stämbanden, är en mycket dålig idé att försöka kontrollera detta med lokal uppmärksamhet på medvetet muskelarbete i stämbanden är det bättre att tänka att ljudet och luftflödet startar samtidigt än att tänka att stämbandslutning och luft gör så. (Muskulära upplevelser av stämbanden innebär antingen att man aktiverat de muskler runt om dem man faktiskt kan känna eller att stämbandens vibrationer fortplantas till dem). Den här ”triangeln”, inandningsmuskulatur-utandningsmuskulatur-balanserad stämbandslutning är grunden för stödfunktionen. Det är också det naturligaste spontana sättet som när det blir (åter)-automatiserat ger den perfekta ansatsen -det är bäst både ur rösthygienisk och musikalisk synpunkt.

Ett vanligt sätt att göra luftflödesövningar är utandning på s, f, sch, alltså tonlösa men inte stumma konsonanter. Jag har också gjort så. Med tiden har jag i stället börjat att mer utgå från zzz (tonande s), eller tonande www. Rullande rrr är i detta sammanhang en mycket bra övning enligt min erfarenhet och lite sångens ryggrad. Även så kallade läppdrillar kan vara bra att öva på. Sumningar är också bra men lite svårare eftersom man då måste bry sig om registrering och ansats på ett noggrannare sätt. Men man kan börja med zzz, www eller rrr och från sådana ljud övergå till mmm, nnn eller ng utan avbrott för att slippa bekymren med tonstarten. Om man inte gör ett ljud som har stämbandsvibrationer kan man inte kontrollera det optimala, balanserade subglottiska trycket då det beror både på balans mellan aktivitet i in- och utandningsmuskler och stämbandsmotståndet. Tonlösa ljud utesluter det sista elementet. Tonande konsonanter brukar initialt vara lättare att få att fungera än vokaler. Det fungerar bäst att oreflekterat börja vid en frekvens/tonhöjd som kommer spontant eftersom halsen känns friast i det tonhöjdsområdet. Primärområde skulle man kunna kalla det. ”Öva inte för mycket på toner som ni inte med lätthet kan taga men försök att få de toner ni med lätthet kan taga att bli så vackra och fylliga som möjligt och med tydligt textuttal så kommer nog resten av sig självt så småningom” - citat av David Björling vars son Jussi Björling aldrig lät någon göra något med hans röst som på något sätt stred mot pappans grundläggande undervisning. Och det gick ju ganska bra för Jussi!

Att tänka att ljudet, stämbandsvibrationerna, startar på ”insug” för att ljudet sedan ska börja gå utåt hjälper också ibland om man vill se till att inandningsmuskulaturen inte ger efter i tonstarten med obalans i systemet som följd.

Striden mellan kompression eller flödesfonation har varit långvarig och pågår än. Under olika perioder har olika advokater varit starkast. Flödesadvokaterna tenderar oftast att hålla till bland mera lyriska sångare och sånglärare. Kompressionsanhängarna oftast bland mera dramatiska och atletiska stämtyper. Men då det egentligen handlar om en dualism mellan motverkande krafter och antagonistisk muskulatur som helst ska samarbeta på ett balanserat sätt förordar jag själv flöde OCH kompression i lagoma doser. Pianonyans bör ha mer flöde än forte och fortentyans bör ha mer kompression än piano. Men piano får inte vara totalt lös luft utan någon kompression och forte får inte bli totalt överstänkat utan ha kvar ett litet element av flöde. De

Om man behåller de här sakerna vid repertoargestaltning, musikalisk som scenisk, kommer det att underlätta för rösten att kunna "sköta sig själv" i mycket hög grad utan så mycket muskulär medveten kontroll från sångarens sida. De bidrar till att göra gestaltningen och sångtekniken till ett resultat av samma impuls.

Grundläggande gäller också att isolerat arbete med andningen är att likna med att bearbeta ett råämne av trä med grovyxa, såg och stämjärn. För fininjusteringen av andnings- och stödfunktionerna tarvas också att arbete med dessa funktioner kombineras med ansatsarbete och svälltonsarbete. Där bearbetas ämnet med sandpappret, för att fortsätta liknelsen. Det är, enligt min erfarenhet, mindre effektivt att bearbeta hela materialet med sandpapper redan från första början.

Avsnittet om andning och stöd blev mycket längre och mycket mer utförligt än jag hade planerat. Det säger möjligen något om de komplikationer jag upplevt på området.

En bra lathund på vägen för att koordinera hållnings- och andningsfunktionerna så att instrumentet blir grundläggande fritt från icke ändamålsenliga spänningar och obalans mellan olika delar är följande: Kontrollera att inga krampaktiga spänningar finns i öronområdet vid käkfästegomspene! Mjuka gommen får visserligen en spänning vid inandning och under fonation men den sträckningen-vidgningen får inte upplevas längst bak vid gomspenen utan måste sitta längre fram, strax bakom den punkt där hårda gommen övergår i mjuka. Inte heller i tungrot och solar plexus eller i rectusmuskeln nedre fäste vid blygdbenet får finnas rigida spänningar. Dessa områden måste alla vara fria och lösa för att balansen mellan hållning och andning ska kunna fungera optimalt. Oavsett om man andas in eller ut eller talar eller sjunger måste dessa områden vara fria. Hållningen och andningen måste inkludera att dessa områden är fria och förblir fria eftersom det tyvärr förhåller sig så att rigida spänningar på ett av områdena automatiskt medför låsningar på de andra. Om man börjar med att blåsa ut ordentligt och sedan släppa den sammandragning som då sker av buk och nedre delen av bröstkorgen så kan man andas in funktionellt. Sedan kan man hålla andan, med känslan av att stämbanden står öppna, som om man fortsatte att andas in. Både vid utblåsning och vid inandning och vid "hållet" och under nästa utandning måste käkfäste-gomspene-tungrot-solar plexus vara helt fria. Studera vad detta gör med kroppshållningen! Hur mycket ska ryggen sträckas och bröstkorgen vidgas för att andningen ska få största möjliga frihet? När sträcks ryggen för mycket? Kontrollera vilka ramar för rörelse som finns när den delen är optimal och solar plexus fortfarande är flexibelt samt käke och tungrot helt fria! Testa gränserna, men observera var de är! Eftersom dessa procedurer vid inandningen mer eller mindre automatiskt kommer att aktivera vidgningen av svalget, den ändamålsenliga gomspänningen och, rent allmänt, struphuvudets inhängningsmekanism frikopplad från artikulationsapparaten, är övningen en god förberedelse för det som avhandlas i kommande avsnitt.

Ansatsröret och vad däri är och försiggår

I området ovanför nyckelbenen och fram till främre delen av ansiktet befinner sig för sångaren flera viktiga rörliga organ och funktioner. Ljudkällan d.v.s. struphuvudet och stämbanden, resonatorn d.v.s. främst svalget och munhålan, artikulatorn, d.v.s. främst tungan men också käken och läpparna. Där befinner sig också mjuka gommen i taket på resonatorn. Frånsett dess betydelse för

röstfunktionerna är den också en del av artikuleringen av de nasala konsonanterna. Alla dessa organs arbeten kan både hjälpa oss och stjälpa oss. En mycket stor mängd muskler, stora och små, är inblandade när hela den vokala tubens olika delar samarbetar för att få till ett artikulerat ljud. Till glädje för sångaren när de samarbetar bra, till bekymmer när delar börjar motarbeta varandra.

Om vi börjar med struphuvudet så kommer jag inte att här ge någon ingående djuplodande beskrivning av alla de små delar med brosk och senor som arbetar inne i struphuvudet och hur de arbetar. Det ligger utanför min tanke med det jag skriver. Vill man veta mer om det är det lätt att hitta kunskaper på internet. Men några saker vill jag ta upp ur pedagogisk synpunkt, ty fysiologiska sanningar och pedagogiska sanningar är inte alltid samma sak. Man skulle kunna likna struphuvudet med en gammaldags radiomikrofon som de flesta har sett i någon gammal film. Den typen av mikrofon hänger inne i en metallring med trådar som ankrar den åt olika håll - uppåt, nedåt och åt sidorna så den kan hänga fritt. Lite så kan man se på struphuvudet. Det går senor åt olika håll från struphuvudet. Uppåt mot gombågarna och upp bakom öronen. Nedåt, ner mot bröstet. Bakåt runt matstrupen mot nacken o.s.v. Struphuvudet går att flytta inte bara uppåt och nedåt även om den största rörligheten finns i den ledden. Det går också att manipulera det framåt och bakåt och det går att luta eller "tilta" det.

Det finns, tyvärr höll jag på att säga, men det är en sanning med modifikation, en förbindelse mellan toppen på struphuvudet och tungroten. Den sistnämnda kan ställa till mycket besvär. Den kan orsaka en så kallad "knödel", ett tyskt ord för en typ av kroppkaka eller palt.

Knödeln beror på att musklerna i tungroten drar ihop sig. En muskel kan bara kontrahera eller spänna av. Det kan vara bra att komma ihåg. För att förlänga den bortom det avspända läget måste en antagonist stretcha den. När tungroten drar ihop sig kan två olika saker hända. Antingen dras tungroten bak och ned om sångaren medvetet eller omedvetet försöker sänka struphuvudet. Då blir det låg knödel med ett halsigt tjockt ljud, ofta i underkant. Eller också försöker sångaren, medvetet eller omedvetet, förhindra det lätet eller tungrotens neddragning och då dras struphuvudet upp i stället - med en förträngning av ljudet som följd. Så kallat hög knödel. En hel del tenorer inom oratorierepertoaren brukar ha hög knödel. Själv hade jag i tonåren lyckats etablera en rejäl knödel av den förstnämnda, alltså djupa varianten, under tappra försök att på egen hand härma riktiga operasångare som jag hörde på radio eller på skiva. Några olika sånglärare försökte få bort den genom avspänningsövningar utan att lyckas. Resten av struphuvudets inhängningsmekanism var underutvecklad, "radiomikrofonen" hängde inte fritt och då jag hade en stark röst var knödeln ett skydd mot att struphuvudet skulle åka upp mellan öronen för då gick det inte att sjunga alls.

Den som fick bort knödeln var professor Folke Wedar som i stället för att jobba med att få bort den genom avspänning gav mig övningar som aktiverade annan muskulatur kopplad till struphuvudet och istället för knödeln såg till att struphuvudet inte skulle åka upp för högt. Ganska snart tog bättre stöttor över och då sa rösten automatiskt nej tack till knödeln då den inte längre behövdes och de nya stöttorna var bekvämare. Knödel är ett symptom och inte en orsak! Jag tar upp det här för att det är ganska vanligt att försöka få bort avarter som knödel genom att först försöka "nolla" struphuvudet och totalt passivisera dess inhängningsmekanism. Jag tror inte alls på att det är en effektiv metod. Då är det bättre, om man ska lyckas, att försöka hitta sätt att samtidigt som man försöker spänna av tungroten aktivera en annan inhängningsmekanism

Att ett vidgat svalg, med struphuvudet något lägre än viloläget och gommen något mera spänd än viloläget är en del av operasångarens teknik är utom allt tvivel. Hur mycket svalget kan eller skall vidgas och på vilka sätt man kan göra det och hur arbetet ska balanseras så inte olika delar börjar motverka varandra är en annan sak. Likaså hur arbetet kan synkroniseras med inandningen på optimalt sätt så att å ena sidan den öppna halsen löser ut fria andningsfunktioner och balanserat subglottiskt tryck och å andra sidan andningsfunktionerna frigör och öppnar halsen. En del vill undvika att arbeta medvetet med svalgvidgning eller struphuvudets inhängning därför att det så lätt kan bli fel. Men det är att sticka huvudet i sanden, menar jag. Det är om man arbetar klokt och medvetet en viktig del i att utveckla ett större instrument. Den stora sångerskan Lilli Lehmann som började som lätt koloratursopran och slutade som en av sin tids främsta Brünnhilde och Isolde men ändå fortfarande vid sextio års ålder kunde sjunga Traviata eller Konstanze i Enleveringen ur Seraljen och som med preussisk disciplin, som lärare, fostrade flera framstående sångerskor sa: "Die meisten Sänger machen den Fehler, sie stellen den Kehlkopf gar nicht ein".

Alltså, de flesta sångare gör misstaget att de inte alls ställer in struphuvudet. Detta innebär inte på något sätt att jag förordar ett med rigiditet fasthållet struphuvud i en fixerad djup position. Det jag pratar om är att det måste bli elastiskt och balanserat inhängt och i mesta möjliga mån frikopplat från artikulationsrörelserna. Hur mycket lägre det då hamnar är lite individuellt och relaterat till rösttyp och röstläge. Hos en hög lyrisk röst hamnar struphuvudet i klassisk sång ganska nära viloläget men aldrig ovanför. Hos dramatiska röster och allra mest hos lägre mansröster som basar hamnar det betydligt under viloläget. Man kan se på adamsäpplet att så sker men det är ingen bra idé att tänka så mycket på att man ska sänka struphuvudet. Det är bättre att tänka att man ska frigöra och vidga svalget frikopplat från artikulationsapparaten. Det friaste struphuvudet känns inte.

Struphuvudets inhängningsmekanism hänger ihop på ett ganska komplext sätt, därför är det svårt att isolera olika delar av den utan att komplicera processen och få bieffekter i form av icke ändamålsenliga spänningar. Allt måste hänga ihop på ett organiskt och balanserat sätt. Gäsprings- eller förvåningskänsla används därför ofta för att stimulera struphuvudets inhängningsmekanism och öppna halsen. "Posizione della sbadigli", gäsposition har varit en traditionell utgångspunkt. Gäsprings- och förvåningskänslor är bra föreställningar om de kopplas till fri bukmuskulatur och absolut lös tunga och käke. Om man måste öppna munnen stort är det något fel. Då brukar tungrotens förbindelse med struphuvudet också aktiveras. Aktiveras den brukar också bukmuskulaturen, alltså utandningsmusklerna bli mer eller mindre spända och då får man inte till en fri inandning. Överspänning längst bak i mjuka gommen, i uvulan även kallad gomspenen, spänningar i käkfästena framför öronen, tungrotsspänningar och låst bukmuskulatur brukar hänga ihop. I det enskilda fallet får man undersöka vad som är orsak och vad som är verkan, alltså i vilket av dessa fyra områden ursprungsfelet som skapar ofriheten sitter. Det är på goda grunder jag menar att grundläggande frihet i andningen bör föregå medvetna halsvidgningsövningar. Vid vettiga andningsövningar är risken för att icke ändamålsenliga spänningar ska uppstå i gomspenen, käkfästet eller tungrotens ganska liten.

Om man sätter knytnäven med tummen nedåt mot området mellan nyckelbenen och hakan, där struphuvudet är beläget, löst mot struphuvudet så tummens knoge vilar mot halsgropen och lillfingret mot området under hakan kan man kontrollera om felaktiga spänningar uppstår oavsett om utgångspunkten är inandning kopplat till halsvidgning eller halsvidgning kopplat till inandning. Om man sedan spänner av magen så man kan andas in och tänka att svalget ska bli så vidgat vid inandningen och samtidigt så avspänt att knytnäven skulle kunna komma ut på andra sidan halsen, genom nacken, utan problem och utan att möta motstånd någonstans om man försökte köra den rakt igenom brukar man kunna koppla bort tunga och käke från att bli aktiverade. Struphuvudet måste kännas så löst som om det inte fanns. Den öppning som blir behåller och förnyar man sedan kontinuerligt. Om tungan spänner känns det mot lillfingret. Om man försöker skilja käkarna överdrivet mycket lika så. Då inga spänningar uppstår i käke och tunga när man gör så här blir inte heller gommen överspänd längst bak vid gomspenen.

Som positiv bieffekt brukar den halsvidgningsprocedur jag beskriver, om käke och tungrot inte aktiveras, samarbeta med kroppen så att bukmuskulaturens frihet befrämjas och lagom stor bröstkorgsvidgning sker och därmed bidrar alltså proceduren till att lösa ut funktionella andnings- och stödfunktioner. En annan positiv bieffekt är att den del av struphuvudets inhängningsmekanism som är svårast att hitta, nämligen den muskel som ankrar det bakåt och något neråt och som är extremt viktig vid dramatisk sång, blir aktiverad. Den möjliggör att en fri randregisterfunktion kan hållas vid liv och förhindrar därmed att stämbanden blir ofria vid starka dramatiska utbrott eller långvarigt fortesjungande. Det blir en stark interaktion mellan den muskeln och de intercostala musklerna och diafragmans muskler på ryggsidan, därav uttrycket "sjunga med ryggen". Caruso experimenterade mycket, ibland kanske lite för mycket, just med det här i slutet av sin karriär.

Ibland kallas upplevelsen av den vidgning som uppstår längst bak i svalgbotten därför för "Carusomask" till skillnad mot upplevelsen av den vanliga "masken" högt upp på framsidan av ansiktet, i det imaginärt öppna området mellan tandrötter och ögonbryn. De flesta stora sångare, framför allt stora framgångsrika spinto- eller dramatiska sångare, använder "Caruso"- funktionen i varierande grad medvetet eller omedvetet. Om man känner till fenomenet kan man känna det hos sig själv, det händer något i nacken, och höra det hos andra. Sångaren brukar uppleva det som att svalget inte längre har någon bakvägg, där är bara ett stort hål. Där struphuvudet sitter känns det

också som ett stort hål. I vanlig ordning menar jag att det är viktigt att koppla muskulära företeelser till olika känslolägen och att även öppning av svalget bör tränas så. Mekaniskt övande är, enligt min erfarenhet, varken rationellt eller förnuftigt, vilket kan låta som ett märkligt yttrande. Utnyttjande av samarbete mellan tanke-vilja och känslomässigt engagemang leder som metod mycket snabbare framåt. Ingen sångare värd namnet sjunger repertoar utan känslomässigt engagemang. Då blir det ingen levande musikalisk gestaltning. Om det är så, så finns det stor anledning att bygga in kopplingen till känslolägen av olika typ redan i instrumentbygget och i tekniken för att spela på instrumentet - både för att utveckla tekniken och för att den ska fungera och inte stjälpas när det gestaltningsmässiga engagemanget kommer.

Jag menar att det är viktigt att den muskel som ankrar struphuvudet bakåt nedåt aktiveras som bieffekt av det man hittar när man t.ex. använder knytnäven på det sätt jag beskrivit ovan som pedagogiskt hjälpmedel för att hitta balanserad inhängning av struphuvudet och därmed öppen hals. Att söka den isolerat aktivt leder oftast fel. Sammalunda får man vara lite försiktig med att söka den om man använder den gäsposition som är frikopplad från artikulationsapparaten och görs med avspänd buk och öppna stämband eller använder förvånings- eller skräckställning i avsikt att vidga svalget. Att aktivt söka muskeln isolerat leder ofta till obalans och aktivering av konstriktorer. Den används nästan aldrig i vårt vardagliga prat och är ibland svår att hitta. Den atrofierar lite om vi är lata och inte sjunger under en längre period. Om denna funktion blir aktiverad undviks en överaktivitet i de muskler som ankrar struphuvudet bakom bröstbenet och övre delen av bröstkorgen på framsidan. Om de blir överaktiverade sluter stämbanden för hårt med höjdproblem som följd. Renata Tebaldi är ett exempel på en sångerska som trots sin oerhört vackra grundröst hade denna obalans, det både hörs och syns när man lyssnar och tittar på inspelningar. Så blev också så småningom den översta höjden ofri, stum och i underkant och det blev ett lotteri om den skulle komma. Alla spinto- eller dramatiska röster löper risk för denna obalans.

Att den muskel som går runt matstrupen mot nacken fungerar så att den hjälper till att hålla randregisterfunktionen vid liv i stämbanden är viktigt, inte bara ur stämhälsosynpunkt. En röst där den tunna randfunktionen fungerar bär alltid ut. En röst där randregisterfunktionen fungerar blir alltid besjälad oavsett om den är stor eller liten. Kirsten Flagstad, Wagnersopranen som många kallat världens största röst, brukade säga att den tunna silvertråden, tunn och nästan svävande, ankrad i kroppen och samtidigt okroppslig var hennes rösts själ. "Eine stimme ohne Randstimme ist keine Stimme" har någon uttryckt det. Många tyngre röster syndar eller börjar med tiden att synda på den här punkten med "vobbel" eller höjdproblem som följd.

Vid halsvidgningsövningen, som aktiverar många muskler och senor, måste käkfäste såväl som tunga och käke vara alldeles lösa, så också bukmuskulaturen, då övningen är kopplad till inandning - en stark dualism mellan aktivitet och passivitet. Övningen är också kopplad till den utvidgade inandning jag skrivit tidigare om i avsnittet om andning och stöd.

Till skillnad mot den lilla babyn som skriker med ganska högt struphuvud, om än koordinerat med de kroppsliga funktionerna, måste operasångaren ha en position som är något lägre. Hur mycket lägre är lite individuellt. Det känns mest som att halsbotten spänner av ända längst bak och vidgas elastiskt, att det blir högre i tak i munhålan och att bakväggen försvinner i området mellan atlaskotan och glasögonskalmarnas vilopunkt på öronen och att den aktiviteten är helt frikopplad från tungrot och käke. Det får inte bli stelt eller fasthållet i halsen. Om man håller andan med öppna stämband i slutfasen av vidgningen kan man kontrollera att det är kopplingen från svalget till inandningsmusklernas aktivitet som håller svalget öppet och fritt och struphuvudet elastiskt inhängt. Blir det rätt så ska det kännas som om man inte hade varken hals eller struphuvud. Bara ett stort tomt hål där de befinner sig. Precis som det är bättre att bröstkorgen känns tom och innehållslös efter inandningen än att man känner sig fullproppad med luft. Eller som en välfylld men lätt heliumbaljong istället för som en plastpåse fylld med vatten. Eller som att huvudet känns tomt istället för fullt med tankar när man koncentrerar sig. Ur sånglig synpunkt är det bäst om den fysiska sensationen mer tenderar åt tomhet och innehållslös ihålighet i kropp, hals och huvud när man sjunger trots all den aktivitet som pågår. Framför allt i slutfasen av inandningen, innan tonansatsen bör det kännas så. Detta betyder inte passivitet utan tyder på att dualismen mellan olika antagonistiska muskler och processer har hamnat i "terrorbalans" där ingen del kan få för stort obalanserat inflytande på bekostnad av något annat. Helt enkelt: $-1+1=0$.

För att kontrollera att artikulationsapparaten är helt frikopplad från det fria vidgade svalget kan man göra små stumma artikulationsrörelser i främre delen av munnen. Blanda vokaler och konsonanter! Artikulationsrörelserna får inte påverka öppenheten och friheten i svalget eller någon annanstans i kroppen.

Därefter kan man göra en övning som senare är oerhört bra att använda även vid instudering och memorering. Börja med att sätta knytnäven mellan nyckelben och vinkeln mellan munbotten och hals med tummen nedåt och lillfingret uppåt! Spänn av magen och vidga svalget vid inandningen så att det känns som att knytnäven skulle kunna gå genom hals och nacke och komma ut på andra sidan utan problem och utan att möta något motstånd av spända muskler! Efter inandningen kan du ta bort händerna från halsen. Håll andan med öppna stämband! Börja därefter läsa en text, vilken som helst, stumt men på en kontrollerad luftström! D.v.s. viskröst UTAN stämbandsvibrationer. Stämbanden står öppna i inandningspositionen medan man på en luftström låter språkcentrum aktivera små artikulationsrörelser framme i munnen utan att några förändringar sker i svalget eller bröstkorgen från den position som fanns i slutet av inandningen. Övningen hjälper till att behålla balansen i hela stödsystemet. Den hjälper till med att separera artikulationsrörelserna från den fria halsvidgningen och struphuvudets inhängning. Den sliter inte på rösten då vi inte gör något ljud. Den går senare, genom att lägga till fonation, att utveckla till först melodramatisk tal-sång-ton och sedan åt olika håll, antingen till mera vanligt prat eller till sång, d.v.s. fixerade tonhöjder. Jag återkommer till det längre fram. Man kan i princip göra övningen med vilken text som helst. Men man bör mena något med den! På de ställen där det är logiskt att andas i texten bör luften vara slut så en automatisk full ny inandning kan komma. Är luften inte slut där bör man blåsa ut så mycket som möjligt av recidalluften för att få den automatiska inandningen igen. Sen fortsätter man att läsa stumt på en luftström med öppet instrument. Det är mycket lättare att kontrollera att inga förträngningar sker i svalget vid artikulation på detta stumma sätt än när man gör ljud.

Allt det jag beskrivit bör övas kopplat till olika känslolägen och attityder menar jag. Det kan jag inte upprepa för många gånger ty på den punkten syndas det väldigt mycket. En del ser t.o.m. det känslomässiga engagemanget som en fiende till bra teknik. Det finner jag oförståeligt. Om man nu tycker så är det väl bättre att försöka lösa en eventuell konflikt än att sopa den under mattan. Att arbeta helt mekaniskt/intellektuellt med instrumentet för att sedan använda det för att gestalta med det med stort musikaliskt känslöengagemang verkar inte så rationellt. Jag menar att övningar bör göras alltifrån känslolägen eller känslöimpulser kopplade till förväntan eller öppenhet för alla möjligheter till konkreta känslor som vädjande, sorgset, upphetsat och slutligen aggressivt. I slutändan kan man också till och med öva på att försätta sig aktivt i känslotillståndet jag har ingen känsla alls för det här. Det finns ju ibland instruktioner om "senza espressione" i noterna. Då måste det vara en aktiv process att försätta sig i det tillståndet för att instrumentet ska aktiveras på ett ändamålsenligt sätt. Så här övar man in en automatik i bryggan över till gestaltningen, alltså orsaken till att man gör ett ljud. På så sätt kommer viljan till gestaltning att så småningom automatiskt aktivera rösttekniken på ett gynnsamt sätt istället för att röstbygget blir något separerat från vad bygget används till.

Sjunga på längden eller på tvären?

Det går, tyvärr höll jag på att säga, inte att undgå att stanna lite extra vid mjuka gommens funktion då den fungerar som en del av struphuvudets inhängningsmekanism. Tyvärr, säger jag, därför att den är så svår att arbeta nyanserat med och för mycket koncentration på mjuka gommen leder ofta till negativa spänningar och obalans i hela sångapparaten. Dock är den en viktig del av röstapparaten och det går inte att totalt stoppa huvudet i sanden. Balanserade gomspänningar balanserar resten av röstapparaten. Obalans i gomspänningarna skapar obalans i resten av röstapparaten. I värsta fall total spänning/krampaktighet. Å andra sidan, slapphet i gommen är inte förenligt med akustisk förstärkning av rösten, d.v.s. operasång. Men jag glömmer aldrig när Birgit Nilsson skrek rakt ut åt en student som pratade

mycket om mjuka gommen: "Um Gottes Willen! Prata inte om mjuka gommen! Ja, ja, det är visserligen rätt och riktigt det du säger om mjuka gommen, men kom ihåg att tonen måste träffa HÅRDA gommen!" Det är väldigt lätt att göra fel med gomspänningen och då uppstår spänningar i tungroten och därmed också låsningar i solar plexus med ofri diafragma som följd. Dessutom blir det också dålig stämbandsslutning och så är hela den negativa spiralen av kompensatoriskt beteende igång. Och ändå arbetar mjuka gommen på ett subtilt sätt vid operasång och dess arbete är därvidlag mycket viktigt. Rätt balanserad aktivitet inverkar positivt på resten av röstapparaten. Då öppnar arbetet med gommen svalget, samarbetar med andningen, är separerad från artikulationen och är gynnsam för stämbandsslutningen.

Mjuka gommen kan inte bara höjas och sänkas. Den kan också både bredspännas och sträckas bakåt. Oavsett hur man arbetar med gommen är det viktigt, som jag nämnt tidigare, att käkfäste, gomspene (uvulan), tungrot och solar plexus inte spänns. Det är lite som att lära sig att spela piano eller fiol. Då lär man sig att separera händer och fingrars rörelser från varandra. Sångaren måste lära sig att separera, i det här fallet, mjuka gommens övriga rörelser från överdriven spänning längst bak, i gomspenen. Gommens rörelser måste också vara separerade från artikulationsapparatens, alltså käkens och tungans rörelser och den får inte låsa solar plexus. Om/när man arbetar med balansering av gomspänningarna som utgångspunkt för röstarbetet menar jag att man måste veta vad man gör. Man måste också veta att rådet att "sjunga på längden", i lodlinjen, innebär att man aktiverar höjningen av gommen. Om man försöker "öppna bakåt" i skallen aktiverar man gommens sträckning bakåt. Om man förordar brett inre leende, att "sjunga på tvären" så aktiveras en bredspänning av gommen. De olika aktiviteterna står delvis i motsats till varandra och måste balanseras på ett finkalibrerat sätt. I slutänden sjunger man varken på längden eller på tvären. Man gör både och samtidigt. Det blir ett kors. Gommen höjs, det är den lodräta korsarmen, den bredsträcks och sträcks bakåt, det är den vågräta korsarmen. Men gomtappen låter man vara ifred! Alltid! "Um Gottes Willen!" Det är också värt att tänka på att den lodräta armen är längre, den går ända ner i kroppens djupare delar och imaginärt upp i skalltaget. Den tvärgående armen slutar bara på tvären strax utanför huvudet, som om man försökte göras det lite bredare än det är. Båda armarna är kopplade till fri inandning. Min erfarenhet är att ju mer man kan hitta sätt att komma åt gomfunktionerna utan att lägga alltför mycket koncentration direkt på mjuka gommen, desto bättre. Sångpedagogikens stora dilemma är att de röstvetenskapliga sanningarna och de pedagogiska sanningarna inte alltid är de samma - enligt min erfarenhet främst när det gäller diafragman, stämbanden och mjuka gommen. I de två första fallen då diafragman är primärt icke mekaniskt viljestyrd och vi har liten känsel i diafragma och stämband. I gommens fall eftersom för mycket uppmärksamhet åt det hållet tenderar att få starkt negativa bieffekter.

Fonetiken som hjälpmedel

Ett annat sätt att öppna svalget och lösa ut andningsfunktionerna än de jag beskrivit ovan är att utgå från ord som innehåller slutna betonade vokaler artikulerade framme i munnen. Om man frigör buken så att inandningen kan fungera och sedan, på ett lite melodramatiskt sätt, säger eller sjunger ett ord som "mor" - men uttalar det som "moooooor" - förlängs automatiskt ansatsröret både i sin främre och i sin bakre ända och svalget vidgas. Läpparna åker framåt, struphuvudet sänks och gomseglet hissas utan att man tänker på det och komplicerar det. Säger eller sjunger man sedan ordet "mormor" med viss patetik och uttalar ordet rätt, alltså "mormor", d.v.s. kort vokal och dubbel r, men samtidigt bemödar sig om att ansatsröret ska kännas likadant på ordet "mormor" som på ordet "mor" med sin långa vokal har man lärt sig något.

Vid långa och betonade vokaler tenderar ansatsröret att förlängas och svalget att vidgas vilket i sin tur inverkar positivt på luftflödet. En något patetisk-melodramatisk attityd förstärker den tendensen. Vid korta och obetonade vokaler tenderar ansatsröret att däremot att kollapsa vilket är ogynnsamt för resten av röstapparaten.

Den långa betonade vokalens fördelar kan vi utnyttja på ett pedagogiskt sätt. Om vi säger eller sjunger ord som mor-mormor, mål-mått, man (hästens hår)-man (av manligt kön), du-dum, min -mitt, men (skada)-men (invändningen) o.s.v. på ett lite melodramatiskt sätt och på de korta obetonade vokalerna och på konsonanterna behåller ansatsröret som det automatiskt ställer in sig på de långa betonade vokalerna separerar vi de fonetiska rörelserna från resonans och fonation och uppnår en fri och öppen hals. Ä och Ö måste oftast städas ordentligt då de flesta inte längre automatiskt kan uttala varken det smala eller det öppnare Ä-ljudet eller de tre olika Ö-ljuden korrekt ur fonetisk synpunkt och därför inte heller ur akustisk synpunkt och därmed inte heller på ett sätt som separerar tungrotten från fonationen. Man får öva extra för att kunna låta språkcentrum forma dessa vokaler framme i munnen och kunna använda dem för att öppna halsen. Frikopplad käke, tungspetsen framme, inga rörelser bakom tungans ombrytningspunkt, helt lös tungmassa som utgångspunkt brukar hjälpa till att ta bort de alltför stora rörelser som ger akustiskt korrupt fonetik. Det kommer att låta helt annorlunda för sångaren än de flesta är vana att höra när de använder t.ex. Ä och Ö i vanligt tal. Men om man går från slutet-betonat-långt till öppet-kort blir proceduren så här. Väl- (sluten vokal långt fram)-värd (halvöppen), öga- (sluten långt fram)-öra (lång halvöppen)-öppna (öppen kort vokal). Öra är fortfarande långt och betonat framme i munnen men öppnare än öga, öppna är kort och obetonat. Ansatsrörets längd bakom fonetiken ska vara som vid det trånga ö-ljudet i öga hela tiden även vid öra och öppna. Det gäller att se till att fonetiken sker samlat framme i munnen och att ansatsröret är förlängt bakåt, bakom fonetiken om man använder denna metod, inte tvärtom så att fonetiska rörelser sker bak i munnen och ansatsröret förlängs framåt framför fonetiken. Några nyttiga fonetiska ramsor att öva på i tal eller sång är t.ex. "mor får som far alltid, du mö ung är", "vi ser den dära vi", "vi ser denne mannen vi" samt ett par lite lustiga favoriter, "ful gök gol i dur i dag" och "ut kröp Siegfried". Fonetiken ska samlas långt fram och öppningen i ansatsröret bakom fonetiken ska vara likadan på alla vokaler och konsonanter som på den första i ramsan. En annan ramsa bygger på den folkliga värmländskans "e ä e å skrek jag för jag blev rasen å i åa ä e ö". (Transkription: Det är en å skrek jag för jag blev rasande, och i ån är det en ö.) Den mera sångtekniska varianten blir "oiåääeöu(o)." Ramsan kan övas på en enda ton eller som skala både uppifrån och nedifrån. Den sista o-vokalen är bara till för att kontrollera att man inte åkt ur spår under ramsans gång.

Birgit Nilsson hade lärt sig den här ramsan av Prof. Arne Sunnegårdh, hennes sista lärare som genom fyra års idogt arbete räddade henne från den röstliga katastrof som hennes första och innerligt avskydde lärare på Musikaliska Akademien, Joseph Hislop, höll på att ställa till med. Jag har själv lärt den av Sunnegårdhs elever som jag studerat med. Birgit Nilsson använde den här ramsan när jag spelade vid några av hennes master-classes för att kontrollera att alla vokalerna fick samma ansatsrör och att vokalerna var klangligt samlade. Lyssnar man på gamla inspelningar hör man tydligt vad som hände med hennes röst under dessa år med Sunnegårdh. Som kuriosas kan nämnas att sagde Hislop, trots att några kallade honom Heslop och röstmördare, var högt skattad av Jussi Björling och flera andra manliga sångare, framför allt tenorer. Jussi arbetade under två korta perioder på 30-talet med Hislop och utvecklade med hans hjälp säkrare höjd med någon extraton ovanför höga C och lite mer spinto-klang i rösten. Man började undra om han studerat i Italien. Det hade han inte. Han hade studerat med den av Dr. Gillis Bratt i Sverige utbildade skotten Hislop. I "Biggans" fall innebar arbetet med Hislop i stället att hon skrek på höjden. Så olika kan det vara med samma lärare för Sveriges, internationellt sett, åtminstone ännu så länge, två mest legendariska sångare! Enligt Hislop lärde sig Jussi mer på en lektion än andra på ett helt år. Möjligen en överdrift men det säger säkerligen något både om Jussis vokala geni och om kvaliteten på den utbildning han fått av sin far från fyraårsåldern fram till mitten av tonåren.

Att lyssna på gamla sångare som sjunger på svenska eller skådespelare i filmer från trettio-fyrtiotalen är inte så dumt om man med fonetiken som utgångspunkt vill frigöra och vidga svalget samt hitta kombinationen av fonationsmässigt, klangligt (formantiskt) enhetlig men fonetiskt-diktionsmässigt separerad diktion. Så kan man om man har god härmningsförmåga fixa t.ex. ä och ö genom att lyssna och härma. Språket för en operasångare får, och måste få, en viss

form p.g.a. de krav som ställs på rösten att kunna fungera som ett akustiskt instrument i stor lokal med stor bärkraft och samtidigt stor textförståelse för publiken, d.v.s. formanterna måste bli rätt. Detta gäller faktiskt också för talare och skådespelare. Språket måste också i operasångarens fall få ha en viss form för att inte stämbanden ska bli ofria och registerdivergens ska uppstå. När jag med unga sångare har kommit åt röstlig frihet, oavsett om jag utgått från fonetiken eller från annat håll brukar de ändå kommentera att språket per automatik blir lite "ålderdomligt". Det får man leva med och "gilla läget", som polisutredare uttrycker det när det inte riktigt blir som man hade tänkt. I alla fall om man vill ha ett instrument som fungerar optimalt för en operasångares behov. Man kan komma långt på vägen mot röstlig frihet eller kanske rättare sagt fria stämband genom att städa fonetiken. Den allmänna förslappningen av språket har gjort att det ofta numera blivit mycket svårt att förstå vad sångare och skådespelare säger, även när de använder sitt modersmål. Städning av fonetiken har ett egenvärde bara av det skälet. Beträffande det akustiskt mest ändamålsenliga språket uppstår stora vokala likheter, både klangligt och fonetiskt, mellan olika språk. Skillnaderna ligger mest i hur de olika vokalljuden kombineras sinsemellan och i typen av konsonanter. Operasångarens språk har inget med det vardagliga pratet eller, åtminstone i Sverige, det för tillfället ibland förhärskande skådespelarmumlet att göra. Operasångarens språk är relaterat till det melodramatiska-patetiska talet. Det är premissen både för att höras och att bli förstådd för en operasångare i ett operahus modell större. Mer om detta längre fram.

Artikulation

Om vi isolerar artikulation och diktion menar jag att utgångspunkten måste vara att hjärnan är chef, tungan är vice chef och läpparna och käken är assistenter. Käken måste dessutom, för de flesta, vara en assistent av mycket låg rang! Artikulationsrörelserna bör grundläggande vara små. Läpparna brukar finna sig i den här rollfördelningen. Med underkäken är det värre. Den vill gärna ta över tungans roll som vice chef.

Det viktigaste när det rör artikulationen är att separera käkens och tungans rörelser så att det mesta av artikulationen aktivt görs med främre delen av tungan medan käken är en passiv assistent som bara hjälper till när tungan ber om det för att den inte klarar sig själv. Om vidgningen av svalget är rätt brukar käken falla lös något inåt ca. en fingerbredds öppning. Om man tänker sig käkarna som en sax så är det ingen bra ide att försöka sticka ut den undre skänkeln, underkäken. Det är inte heller någon god ide att aktivt försöka dra in hakan. Advokater för båda delarna finns. Men det leder oftast till ofrihet. Det viktiga är att hakan är lös och att man mest kan artikulera med, helst automatiska, små tungrörelser i främre delen av tungan medan läppar och underkäke följer med och assisterar då det behövs. Men käken får i de flesta fall inte bli vice chef för då försöker den genast avancera och bli högsta chef och ta över hjärnans, d.v.s. språkcentrums roll. Käken kan öppnas som en sax och då roterar fästet framför övre delen av öronen. Den kan också dras nedåt ut i det läget i en ränna så att man skiljer käkarna åt lika mycket bak som framme i munnen. Det är inte riktigt sant men tendensen finns där. För mycket av det sistnämnda är inte bra. Med "knytnävsövningen" från avsnittet om svalget som utgångspunkt brukar det bli rätt utgångspunkt också för käkrörelserna. Att skjuta fram underkäken som en del råder tror jag inte alls på. Det sprider gombågarna och brukar ge dålig höjd. Det är bäst om käken först får falla lös något inåt bakåt, avspänd i käkfästet, bara så mycket att man knappt får in ett lillfinger mellan framtänderna, sen kan den få assistera tungan genom att öppna sig som en sax om det behövs. Om underkäken får vara chef kommer den att aktivera stora rörelser i bakre delen av tungan och då den delen av tungan har förbindelse med toppen på struphuvudet kommer struphuvudets inhängningsmekanism att hamna i obalans och svalgets konstriktorer sätter in. Som följd därav kommer luftflödet i obalans, stämbanden får panik och en fri ton blir omöjlig. Diktionsrörelserna måste utgå från språkcentrum och inte från medvetna muskulära

rörelser med käken relaterade till tuggreflex eller stora rörelser med tungan som aktiverar sväljreflex eller påverkar struphuvudet på annat sätt.

Legatofrasering blir annars omöjlig, textförståelsen hos omgivningen blir sämre då vokalerna blir muljerade på grund av den stora rörelsen, det kan man höra om man gör stora käkrörelser och samtidigt pratar mycket långsamt. Den dåliga textningen får sångaren kritik för med påföljd att stackaren gör ännu mer av den ogynnsamma metoden med ännu större artikulationsrörelser och blir så jagad från den ena gräsligheten till den andra. Språk-coacher som står framför sångare och visar hur man ska uttala uppmuntrar ibland omedvetet sångaren till att komma på villovägar. Om främre delen av tungan får ha företrädet före underkäken och deras rörelser är separerade från varandra kommer både tungans och underkäkens rörelser att bli mycket mindre och då störs inte svalgets fria vidgning och struphuvudets balanserade inhängning eller luftflödet och därmed inte heller stämbandets frihet. Så bäst är enligt min erfarenhet att ”texta mycket aktivt i tanken” men inte alltför aktivt i artikulationsorganen och efter att man ”hakat loss” käken försöka låta främre delen av tungan utföra det mesta som signalen från hjärnan ber om. Sedan får tungan ta hjälp av läppar och käke så att inga rörelser behöver ske i tungan bakom dess ombrytningspunkt, d.v.s. där den blir vertikal och går ner mot struphuvudet. Läpparna hindrar inte tungans frihet och kan vara mer eller mindre passiva och få reagera spontant på vad hjärnan kräver för hjälp till tungan av dem eller mera aktivt något framåtskjutna om de används som en del i att förlänga ansatsröret och öka resonansen. Stora käkrörelser eller rörelser i bakre delen av tungan aktiverar tugg- och sväljfunktioner. Detta måste undvikas, ty det strider mot separationen av struphuvudets rörelser och artikulationsorganens rörelser. Om den separationen upphör går det varken att uppnå legatofrasering eller tydlig artikulation. N.B! Ingen regel utan undantag. För en del sångare som har skaffat sig en inrotad vana att göra alldeles för stora tungrörelser är det bättre att be dem att hålla tungan stilla och lös i neutralläget och låta käkrörelserna och läpparna utföra det mesta av språkcentrets befallningar.

Några extra ord om tungan. Det finns idéer om medveten mekanisk kontroll av olika slag av tungans rörelser. Den ska ha en ränna i mitten säger en del. Jag fick den ordern av en sånglärare en gång för länge sen och gjorde tappra försök att åtlöda. Tokig gjorde som galen bad. När det inte lyckades fick jag höra att jag inte gjorde som hon sa. Det värsta var att jag visst gjorde som hon sa. Tappert och ihärdigt. Men det gick inte, i stället blev hela sånginstrumentet mer och mer spänt. När jag efter grundlig efterforskning på egen hand kunde läsa någonstans att denna ränna i mitten är något som uppstår för en del automatiskt, framför allt hos sopraner på höga toner, medan andra inte alls kan få till den föll en sten från mitt hjärta och jag bytte raskt lärare.

En ganska spridd modern uppfattning på nätet säger att tungan ska försättas och hållas i en NG -position under artikulation, frågan är vilken NG-position? Det sistnämnda är en missuppfattning som härstammar från en amerikansk sånglärare som på 40-talet studerade en kort tid i Sverige för ett par lärare som studerat med Dr. Gillis Waldemar Bratt. Nu är jag rätt väl bekant med den s.k. Brattskolan eller Swedish-Italian school som man bland dem som pratar om NG-position kallar det som de som har denna uppfattning relaterar till. Man diskuterar också om NG-positionen relaterar till bakre delen eller mellandelen av tungan. Inom Bratt-skolan använde man visserligen mycket framgångsrikt sumningar och NG-ningar för att få bort falska spänningar, hitta balanserad ansats och stämbandsslutning och för att utveckla maximal resonans men absolut inte för att ha en fixerad NG-tungposition vid artikulation i någon mellandel eller bakre del av tungan. Det hela faller på sin egen orimlighet. En massa muskler, större och mindre, är inblandade i artikulationen. Hur ska man få till en fri artikulation om inte tungan får vara så fri som möjligt? ”Med tungans rörelser i tal och sång har människans vilja alls intet att göra” sa redan Fritz Arlberg, den första förgrundsfiguren inom den stora svenska sångskolan från årtiondena före och efter förra sekelskiftet och en

viktig figur för ovannämnda Dr Bratt. Inga rörelser bakom tungans ombrytningspunkt, sa Bratt om tungan, d.v.s. inga rörelser bakom den horisontella del man kan se. Det handlar om en separering av fonetik och fonation. Inget tungrotsarbete vid artikulation för då påverkas struphuvudet och därmed stämbandets frihet. Som följd av det måste käken få assistera tungan vid t.ex. vokalen a och öppna sig lite extra annars går det inte att få till fonetiskt rena vokaler med formantbalans. Tungans neutrala position hittar man om man skiljer käkarna något, utan att aktivt gapa, som om man öppnar en sax litegrad och samtidigt har en totalt avspänd tunga. Om man inte ändrar på någonting vid fonationen uppstår då det öppna klara A-ljudet. Om man sedan säger NG utan att ändra vare sig käköppning eller tunga har man hittat den ombrytningspunkt bakom vilken tungan inte får röra på sig.

Det viktigaste med tungan är att den är lös, utan fixerade positioner och att den allra främsta delen inte åker bakåt utan ligger nära det ställe där den automatiskt är på vokalen i, bakom undertänderna och att inga rörelser sker bakom tungans ombrytningspunkt. Bara det område av tungan som ligger mellan tippen och ombrytningspunkten får röra sig vid artikulationen. Den delen ska röra sig omedvetet och automatiskt på grund av hjärnans språkcentrums signal om en bokstav och alla försök att medvetet ställa in tungpositioner i den delen av tungan leder bort från vokal frihet. Artikulationssättet innebär att käken måste få assistera lite vid vissa vokaler som t.ex. a och ä så att käkavståndet ökar lite eftersom man annars måste platta ut tungan så mycket på dessa vokaler att man inte bara stör struphuvudet utan också akustiskt tappar formantbalansen. Andra vokaler behöver hjälp av läpparna vid uttalet. Påföljden blir då att också när man uttalar NG eller andra nasaler bör man koppla det ljudet till i närheten av hur tungspetsen automatiskt ligger vid de undre framtänderna när man uttalar vokalen i och låta tungspetsen vara så nära det som möjligt när man uttalar NG eller andra nasaler eller andra vokaler än i. Området bakom tungans ombrytningspunkt får inte röra på sig. Men resten av tungans munhåledelar, fränsett tungspetsen och området bakom tungans ombrytningspunkt där inga rörelser bör ske, måste vara lösa och helt fria att göra som de själva vill vid alla vokaler, vid klingande konsonanter som t.ex. sumningar eller NG och vid all artikulation. I löpande text blir tungans läge automatiskt olika vid NG-ljudet beroende på vilka vokaler NG kopplas till. Vid vissa konsonanter åker tungspetsen upp. Språkcentrum ska bestämma över hur tungan ska röra sig även här, inte medvetna viljemässiga muskulära rörelser. Jag uppmanar den som läser det här att recitera eller sjunga alfabetet (i det senare fallet på en ton eller påhittade skalor) lite melodramatiskt på följande sätt , a-be-ce-de-ef-ge-o.s.v. Om svalget är elastiskt avspänt och vidgat i inandningen, käken har fått falla lös från käkfästet en lillfingerbredds öppning och man sedan läser alfabetet på det beskrivna sättet med tungspetsen vid undertänderna och total stillhet och avspändhet i bakersta delen av tungan och ser till att käken inte alltför mycket tar över chefskapet är det ett effektivt sätt att separera fonation och fonetik så de inte lägger krokben för varandra. Mycket mer än man tror går att göra bara med tungan. Vid viss fonetik måste läppar, käke och tunga samarbeta så att inte tungan ska behöva röra sig bakom ombrytningspunkten. Man kan också läsa vilken text som helst text melodramatiskt på det sätt jag visat för att slutligen förhöja övningen till påhittade melodier med text. Olika språk tarvar olika grad av koordination mellan artikulatorerna. Italienskan är det språk där tungan mest ensam kan ansvara för diktionen. Men även här bör den ske genom att låta språkcentrum i hjärnan automatiskt få bestämma över rörelserna. Sångaren eller talaren själv bemödar sig om att koncentrera sig i tanken och skärpa hörseln men försöker samtidigt vara så lös i tunga och övriga artikulatorer att det nästan känns som att de inte rör sig alls vid diktion. Det kommer ganska snart att upplevas som att man bara känner av rörelser i tungans främre del och mycket små käkrörelser och att dessa rörelser inte alls är kontrollerade viljemässigt utan sker av sig själva bara för att man skärper den tankemässiga koncentrationen på orden och dess betydelse.

Helst ska man alltså i slutändan inte behöva tänka alls på hur man ska göra muskulärt vid artikulationen utan lita på att hjärnans signal till artikulationsorganen sköter det hela utan medveten muskulär hjälp från sångarens sida om instrumentet öppnas vid inhalationen, halsen är lös och man lämnar tungan och övriga artikulationsorgan ifred i största möjliga mån. När det gäller främmande språk får man helt enkelt härma ljuden på de tekniska premisser jag beskrivit ovan i stället för att muskulärt försöka ställa in tungan - som vi en gång lärde oss att tala. Det blir för komplicerat annars.

En helt annan sak är att prata om medveten tungställning (t.ex. när det gäller sumningar och "NG-ningar") när man använder dessa övningar isolerat under rösttekniskt eller röstfrigörande arbete, metoden är mycket effektiv om man vill ta bort naturvidriga spänningar - det vill säga om tungan och käken är fullkomligt lösa och de och mjuka gommen får göra vad hjärnan säger åt dem att göra på ett automatiskt sätt utan medveten viljemässig muskulär inblandning från sångaren. Vad som då muskulärt automatiskt sker bör man däremot komma ihåg. Det är nämligen en bra utgångspunkt för att koppla alla vokaler till NG-ljudet. Om tungan är fri känns det som att den knappt förändrar sig alls när man går från NG till olika vokaler. Självklart förändrar den sig men förändringarna är så subtila att de knappt känns. Det räcker med att man tänker det nya språkljudet, man behöver inte och bör inte ställa in det medvetet muskulärt. Här finns förstas förklaringen till "NG-positionen" av tungan som jag nämnde ovan. Men det har inget att göra med att ställa in tungan viljemässigt i någon speciell position eller att hålla fast den i en rigid position.

NG är liksom sumningar (M och N) mycket användbart både för att hitta förtunningen-randregistret såväl som i arbetet med att balansera gomspänningen och i arbetet med att utveckla maximal resonans. Fast det man egentligen gör då är följande: man vidgar svalget frikopplat från artikulationsapparaten, håller tungspetsen framme vid undertänderna, inga rörelser bakom tungans ombrytningspunkt, annars tungan helt lös, börjar i fallet sumning med helt stängd mun, (ingen varm potatis i munnen vid denna övning tack!) så att tungryggen mer eller mindre tar mot hårda gommen beroende på om man säger N eller M. Sedan öppnar man försiktigt munnen för att gå till NG eller vokal eller till vokal via NG. Tungan ligger vid denna övning likadant vid alla nasalerna, skillnaden är att vid N är läpparna något åtskilda, vid M är de slutna (och käken stängd eller öppen) och vid NG skiljs läpparna åt och käken öppnas. Man kan göra tvärtom. Börja med NG och gå till sumning (N och M). Med lös, fri hals och käken öppen en fingerbredd låter man då språkcentrum bestämma var tunga och gom ska mötas vid uttalandet av NG-ljudet. Men den NG-positioneringen hör inte hemma under rubriken artikulation av en löpande text annat än ur synpunkten att förändringarna från den positionen är så små. Språkcentrum ställer självt in hur tungan ska ligga på varje ljud inklusive NG. Man kan inte artikulera alla alfabetets bokstäver samtidigt som man håller tungan i någon slags fixerad NG-position, vilken det nu vara må. Det är enbart att spetsen ska ha sitt hem vid undertänderna, där den automatiskt ligger på vokalen i, och att inga rörelser bakom tungans ombrytningspunkt får ske som gäller för alla alfabetets bokstäver. Det finns några få undantagsfall, som t.ex. rullande RRR, och även L och N i vissa sammanhang, samt vid sch-ljudet. I dessa sammanhang ändras tungspetsens position. Resten av tungan måste fortfarande vara lös så att den automatiskt kan göra vad språkcentrum ber om i artikulationen.

L och N bör man kunna göra både med tungspetsen uppåt och med tungspetsen bakom undertänderna. På svenska görs normalt N med tungspetsen nedåt och L med tungspetsen uppåt. Men det finns användbara varianter. När man gör L med tungspetsen kvar bakom undertänderna berör tungryggen främre delen av hårda gommen vid L, i närheten av där det normalt sker på N på svenska. Det brukar initialt vara svårt att få till det men det är mycket användbart vid vissa bokstavskombinationer. Fungerar ofta bra på tyska. På romanska språk görs L alltid, men ofta också N, med en uppåtflip av tungspetsen. Att sätta tungspetsen uppåt bakom övertänderna vid N är mycket användbart även på andra språk. Framför allt på

höga toner. Man kan då texta med "fladdertunga" med ganska öppen mun utan käkrörelser. Samma som för N gäller också på höga toner för stumma konsonanter som D och T. Det beror på att käköppningen, som i mellanläget inte alls behöver vara så stor är mycket större på höga toner. Genom att behandla N och några stumma konsonanter så här i höga läget slipper man tugga med käken och riskera att störa struphuvudets och stämbandets frihet. Skenbart kan detta verka strida mot min uppfattning att man inte ska göra medvetna muskulära rörelser i artikulationsorganen. Men bara skenbart. Rörelsen får fortfarande bara ske med främsta delen av tungan och inga rörelser får ske bakom tungans ombrytningspunkt. Ingen regel utan undantag. Det här är undantagen och de får ses som små språkliga finesser. Regeln gäller generellt och undantagen bör inte arbetas med förrän regeln blivit automatiserad.

En kommentar om sj- eller sch-ljudet. Många från en del landsändar uttalar det numera som ett frikativ liknande tyskans ach-laut eller det liknande ljud som finns t.ex. i arabiska. Det tyska ach-laut innebär inga större problem då det inte förekommer i början av ord. Dessutom trycks inte tungroten ned på det tyska ach-ljudet vilket oftast sker på det svenska nu så vanligt förekommande sch-ljudet. På svenska, där ord ofta startar med sch-sj-ljud, är det ingen bra ide att komplicera tillvaron genom att börja ett ord med att uttala ett ljud som påverkar tungan bakom dess ombrytningspunkt om man sedan vill få till en efterföljande registermässigt fri vokal med optimal resonans och ordning på formanterna. Dessutom måste tungspetsen ännu mer lämna sin "hemplats" vilket också blir en försvarande omständighet. Därför är det bättre om man inte börjar med att trycka ned tungroten utan uttalar sch på det sätt som tidigare var rikssvenska d.v.s. som när man hyschar ned någon som man vill ska vara tyst och inte som om man fräser som en ilsken katt åt någon.

Om man gör det frikativa, numera i det vardagliga pratet vanliga sch-ljudet, så uppmanar jag att man försöker göra det med lika öppen hals som på andra ljud och att detta sch får ha samma separation mellan diktion och fonation som andra ljud. Man bör också försöka göra det utan rörelser bakom tungans ombrytningspunkt så att det inte skapar distorsion i den följande vokalen. Då upptäcker man mycket snart att det är mycket svårt, för att inte säga omöjligt att få till det. Därför är mitt förslag ändå att det i likhet med andra typer av dialektala språkliga varianter hörande till det vanliga pratet städas bort. Det är ingen tillfällighet att det förhöjda språket kallas "Oxford English", "Hochdeutsch", "toscanska" o.s.v. i andra länder. Även på svenska måste en typ av förhöjt språk som liknar traditionell uppsvenska till, för att få till ett klangligt egaliserat instrument i kombination med ren fonetik. Det förhöjda språket är gynnsamt för rösttekniken. God röstteknik justerar fonetiken. Här finns en dualism mellan fenomenen som fungerar båda vägarna och befruktar varandra utan att därför stå i någon komplicerad motsatsställning till varandra som måste balanseras. För en gångs skull!

Resonans

Våra viktigaste resonatorer vid tal och sång är området i ansatsröret, eller den vokala tuben, från stämläpparna fram till läppkanterna utanför munnen. Därför är det viktigt att struphuvudet i sig och rummet inuti struphuvudet är fritt och inte i hopklämt, att svalget är vidgat och dess väggar inte är slappa men inte heller överspända. Men en aktivitet i svalgväggarna blir det vid halsvidgningen och den aktiviteten gör att vi kan spänna av i struphuvudet. Den allra viktigaste resonansen sitter i munhålan från hårda gommen och fram till tänderna. Hårt material ger mera resonans än mjukt. Man kan känna försiktigt i munnens tak så känner man var mjuka och hårda gommen möts. Det är ett viktigt ställe. Det är i första

hand där aktiviteten i gommen brukar kännas när man gör de vidgningsövningar av svalget jag tidigare beskrivit. Känns den för långt bak brukar det bli en koppling till tungrotsspänningar och låsta bukmuskler. Korrekt aktivitet i gommen är en viktig del i att kunna spänna av i struphuvudet och i de delar av inhängningsmekanismen som vi inte vill ha aktiverade.

Men aktiviteten i mjuka gommen och svalgets väggar som kommer av vidgningen bidrar också som resonansförstärkare. Det är lätt att bevisa. Om man gapar, spänner kinden, stoppar ett finger i munnen och trycker toppen mot kinden mot insidan av kinden, som ju är mjukt material, för att snabbt dra ut fingret igen medan man håller fingertoppen kvar mot kinden uppstår om man håller kinden spänd ett ganska starkt "ploppande" läte. Om kinden är helt slapp uppstår inte detta läte. Sammalunda bidrar aktivitet i de mjuka delarna av ansatsröret d.v.s. svalgets mjuka väggar och mjuka gommen till resonansen. Aktiviteten har två uppgifter. Dels den nämnda men den möjliggör också, korrekt utförd, att vi kan spänna av själva struphuvudet och tungrotten. Det var precis det som hände när den i minnet tacksamt bevarade sångläraren tog bort min knödel.

Dock, den viktigaste resonatorn i tal som sång är som sagt munhålan då hårda gommen i likhet med tänderna består av hårt material och hårda material ger bättre akustik än mjuka. Tändernas emalj är för övrigt det hårdaste material människokroppen har. Något framåtskjutna läppar framför viloläget och därmed viss aktiverad läppspänning bidrar lite till resonansen men mest genom att den aktiviteten tenderar att hjälpa till att aktivera svalgets vidgning i andra ändan av resonanstuben. Att munhålan är den viktigaste resonatorn innebär inte att det lönar sig att öppna på munnen så mycket som möjligt. Tvärtom, då tappar man resonansen. Det är bättre att börja med löst men vidgat svalg och liten munöppning och utveckla så mycket resonans som möjligt på det sättet först innan man maxar genom att gapa mer.

Resonans och formanter hör ihop. För att få maximalt resultat måste svalget vara vidgat så att ansatsröret blir förlängt. Samtidigt måste allra främsta delen av tungspetsen helst befinna sig nära den plats den automatiskt hamnar på när man säger vokalen i - annars dras tungrotten bakåt och då bakåt minskar svalgvidgningen. Om svalget är vidgat och tungspetsen bakom undertänderna där den automatiskt ligger vid vokalen i uppstår sångarformanten som gör att rösten skär igenom orkesterklängen. Formantbalans karaktäriseras av ett stort resonansrum bakom tungan och ett litet längst fram i munnen.

Någon undrar säkert varför jag inte skriver om och poängterar å ena sidan bröstresonans och å andra sidan ännu mer om huvud- eller maskresonans. Svaret är att det helt enkelt inte finns speciellt mycket resonans att hämta där. De ställena har mer med registerupplevelse att göra. När det gäller bröstresonans är det så att resonans inte kan uppstå före ljudkällan och eftersom luften går uppåt - utåt vid fonation och stämbanden sitter ovanför bröstet blir bröstresonans en fysiologisk omöjlighet. Ljudet går alltså inte att förstärka i bröstet. Däremot kan vi känna vibrationer i halsgropen och övre delen av bröstet. De är ett bevis på fria stämband, framför allt när vi använder den tyngre stämbandsmekanismen som vi populärt brukar kalla bröstregistret eller bröstrosten. Fria stämband känns nämligen aldrig där de egentligen sitter, i halsen. "Stämbandskänslan", eller rättare sagt vibrationerna av fria stämband, hamnar om den är fri i halsgropen eller i övre delen av bröstet. Detta kan t.o.m. upplevas som ett slags "stöd", som att man kan luta luften mot dessa vibrationer eller att den pneumatiska tuben och den vokala tuben möts under stämbanden, under nyckelbenen, i stället för i struphuvudet där stämbanden egentligen sitter. Framför allt när bröstregistret är inblandat är denna upplevelse stark vid fria stämband.

Detta är ett resultat väl värt att komma ihåg som sensation men det innebär på intet vis att man muskulärt ska försöka känna själva stämbanden i halsgropen eller översta delen av bröstet. Vi får inte glömma att själva stämbanden har mycket liten känslighet. Om man försöker tänka själva stämbanden där de fria vibrationerna uppkommer kommer

stämbandsslutningen att bli för hård, kompressionen för hög och rösten ofri. Det är faktiskt ett recept för vokalt självmord. Det är vibrationerna av fria stämband man imaginärt lutar sig mot, inte själva stämbanden, om man använder detta koncept. Det är inte en muskulär upplevelse utan en imaginär upplevelse av att ljud lutar sig mot luft. Man kan använda konceptet som en metod i arbetet med att öka kompressionen. Jag anser att man måste vara mycket försiktig och helt säker på vad man gör om man arbetar med konceptet. Samt använda det med urskiljning. Det passar inte alla, inte ens alla dramatiska sångare. Det har ofta använts av italienska spinto-sångare, framför allt tenorer. Det passar bättre för "kortdistanssång" d.v.s. kortare intensiva partier. De italienska rollerna är ofta upplagda på det sättet. Bränn allt krut intensivt och på kort tid. När det fungerar blir det fantastiskt, men det är inte för alla.

Wagnerrepertoaren och även Strauss har längre roller, "långdistanssång", men även musik som delvis kräver andra saker än den italienska. Då finns det andra sätt att arbeta med kompressionsökning som är ofarligare. Möjligen kan vad som är relevant i det enskilda fallet ha något att göra med olika typer av muskelfibrer också, i likhet med vad som har relevans för olika typer av atleter. Jag beskriver andra koncept på andra ställen. Det är dessutom skillnad på att få en upplevelse som uppstår som resultat av något man gjort och att börja använda den känslomässiga upplevelsen som utgångspunkt för en fysiologisk process. Oavsett dessa varningsord så gäller ändå att för att hålla vibrationerna från fria stämband vid liv, framför allt de som är kopplade till en mörk ljudupplevelse och bröstregistret, brukar det fungera mycket bra att tänka sig att de, även om de känns initialt i toppen av bröstet, kan fortplantas genom bröstkorgen och ut mellan revbenen runt hela kroppen. Detta innebär inte på något sätt att rösten förstärks där. Men det hjälper till att justera luftbalansen och att hålla positionen på ljudkällan. Det hjälper att hålla "inhalare la voce" vid liv.

Samma gäller i hög grad med resonans högt upp i huvudet, under skalltaget eller allra längst fram i "masken". Masken brukar vi kalla området längst fram i ansiktet, i huvudets hela bredd mellan tandrötterna och ögonbrynen. Uttrycket syftar på *commedia dell'arte*-masken. När vi känner vibrationer i dessa områden är det i första hand för att vi använder den lättare stäbandsmekanismen som vi populärt brukar kalla huvudklang. Den ger akustiskt känslan av vibrationer i dessa områden. Som förstärkare av ljudet är rummen i näsan och ännu mer i bihålorna så små att de är av ringa värde för resonansen. Upplevelsen av vibrationer är en annan sak, de är utmärkta hjälpmedel för att hitta stäbandsfunktioner och hålla dem vid liv. Om man imaginärt summerar tunt och svagt mot näsroten, "masken" eller mot skalltaget på en ton och sedan går till vokal men behåller sumningsljudet, alltså samma stäbandsfunktion som sumningslättet, kan man genom att knipa till om nästippen med tumme och pekfinger kontrollera om ljudet ändras eller inte när man på vokal håller för näsan respektive när man släpper greppet. Om det man uppfattar som näs-, mask- eller huvudresonans på vokalen inte ändrar ljudkaraktär oavsett om man kniper eller inte kniper om nästippen, är det rätt och stäbandsfunktionen fri. Men då har man också bevisat att gomseglet vid övergång till vokal i princip stänger till passagen till näsan. Det är stäbandsfunktionen från sumning man lyckas överföra till vokal.

Visserligen kan man tänka sig att den stillastående, instängda luften i näsan vibrerar med men mätningar har visat att effekten är för liten för att ha någon avgörande betydelse - i de små bihålornas fall ännu mer försumbar. Den luften kan i alla fall knappast med sina vibrationer på något avsevärt sätt bidra till att de vibrerande luftmolekylerna knuffar till nästa och nästa och nästa tills alla molekyler ute i en hel stor operasalong börjar vibrera. Nässvalgrummet är det största rummet ovanför gommen men för mycket uppmärksamhet på det området brukar vara negativt då t.ex. sumningsvibrationer lokaliserade till det området följda av vokal under försöken att väcka huvudklangen tenderar till dov nasalitet med dålig stämbandsslutning som följd. Sumningar tänkta på olika ställen kan användas i såväl registerarbete som i resonansarbete som för att balansera gomspänningen. Som

decibelförstärkare är huvudets hålrum ovanför munhålan av mindre värde. Som imaginära rum för att hålla fria primära stämbandsvibrationer kopplade till den lätta mekaniska stämbandsfunktionen, randregistret, vid liv fungerar de ofta alldeles utmärkt, på samma sätt som i bröstorgans fall, i första hand, rörande bröstregistret. På samma sätt som med bröstvibrationerna brukar det också vara till god hjälp att tänka att vibrationerna i huvudet, framför allt dem som är kopplade till en ljus ljudupplevelse, oavsett var man individuellt upplever att de startar, fortsätter att radiera ut genom skallen åt alla håll, framåt, runt om och uppåt. Detta rimmar väl med ett par gamla uttryck från operans fosterland. Uttrycken "Inhalare la voce, ma cantare davanti" kan användas på många olika sätt. Att inhalera de mörka, låga vibrationerna mot luftströmmen men sjunga ut de ljusa höga vibrationerna ut med luftströmmen är ett.

Vi kan alltså känna primärvibrationer, framförallt relaterade till randregistret, i huvud och/eller mask relaterade till stämbandsvibrationerna men decibelförstärkning i de områdena är inte möjlig även om känslan av vibrationerna blir starkare om vi ökar tonstyrkan, framför allt på höga toner. Försök till förstärkning av tonen i masken eller "placering" av hela ljudet i masken går däremot i princip under rubriken spänna vagnen framför hästen men inte vara medveten om att det är det man gör. Då upplevelsen av de primära vibrationerna i området är så viktiga eftersom de är relaterade till randregister och "huvudklang", är det inte konstigt att framgångsrika sångare som sjungit länge klarar sig utmärkt genom att utgå från "kvittot" på att man gjort något bra och kroppen svarar med att automatiskt ordna förutsättningarna för att "kvittot" ska komma. Att dessa primära randregistervibrationer finns och hålls vid liv är avgörande för att man ska kunna "sjunga på räntan och inte tära på kapitalet". Om man börjar försöka driva tonen in i masken med luften och försöker förstärka den på sådant sätt förhindras röstens fria ljudmässiga skullkraft, i meningen när ljudet "skallar" i ett helt rum. Den blir inte "squillante" på detta sätt.

Nej, resonansen, förstärkningen av primärtonen, sker främst i ansatsröret och munhålan är den viktigaste delen. Jag upprepar, detta innebär på intet sätt att det är gynnsamt att gapa så mycket som möjligt. Det är sällan, utom på mycket höga toner, varken bra eller nödvändigt att öppna mer på munnen än vad som behövs för att kunna säga den aktuella vokalen. Det jag skriver om resonans är ingen ny kunskap direkt och ändå är den inte självklar. Man kan säga att det finns en dualism mellan primärvibrationerna relaterade till register samt inhängning av struphuvudet i fri och öppen hals å ena sidan och resonansen relaterad till formanterna å andra sidan. En dualism som det inte alltid är så lätt att hålla ordning på.

Register- och ansatsarbete, eller inte?

När det gäller stämbandsregister finns det en hel del olika uppfattningar. Från att registren äro många till att de äro få eller inte alls finns. Från alla håll har märkligt nog utbildats framgångsrika operasångare.

Det beror nog lite på hur man arbetar från de olika utgångspunkterna, misstänker jag. Från båda hållen har också stora misslyckanden skett. Sammalunda när det gäller ansatsarbetet. För en del har det varit, eller är, en mycket viktig del i röstarbetet att öva på medveten stämbandsansats och för andra räknas det som uppmuntran till vokalt självmord att ens nämna saken, då den enligt dem, med visst fog faktiskt som jag tidigare berört, kan leda till rösthaveri, i alla fall under olyckliga omständigheter. Med register eller inte register som

utgångspunkt har jag arbetat lite olika med olika sångare under olika perioder. Med framför allt ansats har jag experimenterat en hel del med min egen röst som forskningsobjekt då den är lite av typen järnvägsräls i halsen och tålig för mycket stryk som den relativt snabbt återhämtar sig från. Sådana experiment bör man nog inte utföra på aningslösa sångare även om Manuel Garcia d.ä gjorde så t.o.m. med sina egna barn. Någon blev storsångerska, några tappade rösten totalt och på sonen med samma namn blev rösten så skadad att han blev den förste berömde röstforskaren istället för sångare - som pedagog däremot, i likhet med fadern, var han mer kontroversiell än vad eftervärlden av någon anledning vill erkänna - just på grund av att han lade så mycket koncentration på stämbanden och själva ansatsen.

Registerarbete som utgångspunkt tenderar till ett mer mekaniskt och dogmatiskt förhållningssätt till stämman och det är dess brist, menar jag. Fördelen är en viss logisk systematik att hänga upp saker på. För den som ska undervisa i röst är det mycket bra kunskaper att ha.

Att inte ha några register men, i bästa fall, i stället ett slags primärvibration som utgångspunkt brukar vara kopplat till en mer holistisk syn på rösten och sångaren och det är dess fördel. Man skulle kunna kalla det en mer konstnärlig metod för röstbyggnad. Bristen är att det kan bli "flummigt" och att man undviker vissa problem så länge man åtminstone kan sjunga lite bättre även om de mekaniska problemen inne i det inre stämbandsarbetet inte lösts.

Historiskt går skiljelinjen tillbaka till andra delen av 1800-talet då man började förstora och utveckla inte bara rösten utan också andra instrument för att de skulle fungera i större lokaler och för nya musikaliska och dramatiska ändamål. Den går tillbaka till Garcia d.y. och Lamperti d.y. om man renodlar det. Precis som för oss som på något sätt arbetar med operarösten idag beror säkerligen skillnaderna i hög grad på olika bakgrund. Garcia d.y. utbildad av sin spanske, italienskutbildade far som p.g.a. kvinnoaffärer hade tvingats fly till Paris hade försökt bli sångare men kroniskt förstört rösten redan innan han var trettio. Han blev mycket intresserad av röstmekaniken isolerat. Hans övningssystem är ganska mekaniskt. Garcia d.y. verkade i Paris och senare i London. Lamperti d.y. var egentligen pianist som blev repetitör och musiker, han hade blivit sångutbildad genom att från tidiga år spela vid de lektioner hans far gav vid konservatoriet i Milano där fadern innehade sångprofessuren. Då den unge Lamperti redan i slutet av tonåren blev en mera uppskattad sånglärare än sin far blev det ett stort bråk från den avundsjuke faderns sida. Sonen blev redan tidigt en framgångsrik lärare i Milano. Då familjestriden var mycket infekterad och d.y. inte alls mårde bra av det förbarmade sig en av hans tyska studenter, Marcella Sembrich, över honom. Hon tog honom med sig till Tyskland där han blev en mycket framgångsrik sånglärare i Dresden och Berlin. Far och son pratade aldrig mer med varandra. Lamperti d.y. hade en mera holistisk syn på sångaren och rösten än Garcia d.y. och yttrade på sitt lite försynta sätt vid ett tillfälle att han såg på Garcia som röstmördaren i Paris. En liten överdrift och inte hela sanningen men sant är att Lamperti fick ta hand om och reda upp rösten hos studenter som Garcia hade misslyckats med medan motsatsen lyser med sin frånvaro. Det säger något - förmodligen att den holistiska och musikaliska, icke allt för mekaniska synen på sång har pedagogiska fördelar. Garcia gjorde några fatala pedagogiska misstag som han fick äta upp. Ändå pratas det mer om Garcia än om Lamperti. Förmodligen därför att Garcia ses som den store röstforskaren medan Lamperti ses mer som "bara" en bra pedagog undervisande i en nedärvd tradition.

Själv har jag under årens lopp gått från att vara mera på Garciasidan till att bli mera på Lampertisidan. Kunskaperna om röstens mekanik från Garcia och efterföljare i den traditionen fram till dags dato är värdefulla i sig för mig. Lampertis pedagogiska inställning som också fått efterföljare som utvecklat idéerna och deras konsekvenser är värdefulla på ett annat sätt för mig. Jag har försökt hitta en syntes och lutar numera mer eller mindre åt olika håll beroende på vilken sångare jag arbetar med - dock med en slagsida åt det holistiska sättet. Jag

tycker nämligen att det bättre förenar impulsen för att bygga eller starta upp instrumentet med impulsen för gestaltningen.

Om man utgår från register så har det arbetats och arbetas fortfarande utifrån olika antal av sådana. Ibland har dessa staplats ovanpå varandra, ibland har de setts som existerande parallellt. I klassisk sång har man pratat och pratar fortfarande om, om vi tar det nerifrån, Strohbass eller vocal fry (finns inget ord på svenska mig veterligen), bröstregister eller bröströst eller voce di petto, Mittelstimme och/eller mellanregister eller mixröst eller voce di maschera, Kopfstimme eller randregister eller falsett eller voce di testa samt visselröst eller Pfeiffstimme eller whistle voice. Det har grälats om och grälas fortfarande om hur många registren är och huruvida t.ex. Mittelstimme och motsvarande egentligen finns som egen mekanisk stämbandsfunktion. Jag tror att en hel del av konflikterna beror på sammanblandning av mekaniska register och akustiska former.

Den vetenskapliga forskningen pratar, för det mesta, numera om två funktioner med "normala" mekaniska svängningar i stämbanden. Modalregistret och randregistret. I första fallet vibrerar hela stämläppen med mer eller mindre massa och mer eller mindre spänning. I det andra fallet vibrerar bara stämbandskanten. Vid vocal fry och vid whistle voice betar sig stämbanden lite annorlunda. I whistle voice t.ex. styvnar kanterna och stämbanden vibrerar inte som vanligt utan betar sig som när man vislar med munnen. Olika läppspänning gör att hålet man blåser luft genom får olika mensurer och olika tonhöjder uppstår. Ungefär så betar sig stämbanden när man använder visselrösten. Även den förstärkta falsett som countertenorer använder är lite annorlunda än den falsett som hos andra mansröster omvandlas till randregister. Countertenorer sjunger inte med fullständig stämbandslutning under vibrationscykeln.

Visselrösten brukar komma av sig själv för de höga kvinnoröster för vars bruk den är nödvändig för att kunna sjunga repertoar ovanför höga C och uppåt när övriga rösten är i balans. Strohbass får man ibland väcka hos de basar som sjunger i det extrema låga läge där den behövs, ibland kommer den automatiskt då den övriga rösten är i balans. Vocal fry, det låga knarrande lätet under nyckelbenen, kan man också ibland använda för att frigöra ofria stämband som "nyper", alltså sluter för hårt, för att underlätta att få tag i randregisterfunktionen uppifrån. Vocal fry är ett knarrande läte, utan tryck eller kompression, som man får leta efter så långt ner i omfånget som möjligt och som börjar mest som ett slags bubblande vibrationer nedanför nyckelbenstrakten och som beroende på nyans när man går uppåt övergår till bröstregistret i starkare nyans och i randregistret i piano. Jag tycker det är bäst att bara öva det isolerat längst ner utan att gå för långt uppåt och, om man inte är bas, bara öva det som ett sätt att kunna få bort felaktiga spänningar på i det inre stämbandsarbetet.

Så var det då det här med Mittelstimme eller voix mix eller voce di maschera. Den motsvaras av ett ljukt metalliskt ljud. Den brukar övas genom att utgå från vokalen "i" och betraktas då som tillhörande fortefunktionen i största delen av kvinnorösten. Den ses som begränsad nedåt av bröstregistrets högsta tonhöjd och uppåt lite olika, beroende på rösttyp, till "huvudrösten". Dramatiska kvinnoröster räknas ha den kvar, om än i något förtunnad form, ända upp till höga C. Lyriska röster har mindre av den och lämnar funktionen tidigare för att övergå i Kopfstimme. Hos mansrösten står den för fortetoner ovanför det s k passaggio:t och räknas dessutom som en del av fullrösten i hela mellanläget, ner till början av stora oktaven där den rena bröströsten tar över helt. I fullröst ska den hos mansröster enligt denna lära balanseras mot bröstregistret och randregistret i mellanläget och mot randregistret på höjden. Hos kvinnoröster sker balanseringen mellan randregistret och Mittelstimme i största delen av omfånget. I denna riktning ser man registren som delvis parallella företeelser.

När man pratar om mellanregister i stället för Mittelstimme brukar det betyda kvinnoröstens mellanläge. Då ser man registren som staplade ovanpå varandra, bröst-, mellan-,

huvud- och övar på att jämna ut övergångarna. Man kopplar också mer direkt till vibrations- eller resonansupplevelse än till mekanisk funktion i stämbanden.

Själv fick jag som ung ta del av undervisning där man inte alls pratade om register, av undervisning där man pratade om två huvudregister, förtunningen eller randregistret och fullrösten för män, förtunningen eller randregistret och bröstströsten för kvinnor, men också av undervisning av en lärare där man pratade om tre principiella huvudregister för både män och kvinnor, randregister-Kopfstimme, Mittelstimme och bröstregister. Att inte alls arbeta medvetet med register var ineffektivt, i alla fall med mig. I de två senare fallen skedde i båda fallen ordentlig röstutveckling och jag lärde mig mycket. En sak noterade jag dock. För mig var det alldeles nödvändigt att först få tag i randregistret i ett högre läge och bröstregistret i ett lägre läge för att det som läraren kallade Mittelstimme skulle fungera. Att utgå från randfunktionen för att addera Mittelstimme och slutligen hamna i den fullröst som under passaggio även inkluderade bröstregistret fungerade mindre bra. Så hemma övade jag efter eget huvud och betraktade ur övningssynpunkt Mittelstimme som ett akustiskt "register" kopplat till formanterna men randregistret och modalregistret-bröstregistret som mekaniska register. I den sistnämnda lärarens fall var det en lärare som jag generellt sett lärde mig oerhört mycket om rösten av, vilket jag är mycket tacksam över och har haft stor användning av, inte minst som utgångspunkt för vidare utforskning av och reflektion kring stämman. Men inställningen till rösten och röstfunktionerna var ganska mekanisk och det klarade jag inte riktigt av. Jag var för mycket musiker i grunden. Jag hade några olika lärare därför att jag ville samla på mig bred kunskap om olika angreppsmöjligheter i röstarbetet. Jag skulle ju arbeta med sångare - inte bli sångare själv. I ett fall borde jag ha stannat lite längre, men när jag förstått vad det hela gick ut på gick jag vidare även om jag ännu inte kunde utföra i praktiken det som hjärnan hade förstått. Jag hade som ung tre lärare som jag i efterhand tycker gjorde att jag kom i kontakt med bra och värdefulla saker som jag har haft användning av, samt en lärare som jag så här i efterhand inte fattar att jag kunde vara så dum att jag uppsökte.

Resten har varit självstudier och studier genom de sångcoacher som ibland kom till Kungliga Operan för att undervisa. Då jag alltid satt med som pianist fick jag så att säga undervisning på köpet. Någon var en oförståelig haussad bluff med stor karisma. Den bästa av dem var en åttiofemårig, lite barsk professor Brauer från Berlin. Han var en av de absolut bästa sånglärare jag någonsin stött på. En veckas besök hos Rina del Monaco i Pesaro var mycket intressant då det gav lite insikt i den berömda Melocchi-skolan, en skola som producerat framför allt fantastiska dramatiska tenorer men som också är mycket omtvistad, framför allt bland dem som aldrig producerat några dramatiska röster. Läsande av mycket litteratur om rösten, vetenskaplig som pedagogisk, eget experimenterande, samtal med framgångsrika sångare, arbete med sångare och undervisning av dem på olika nivåer, från nybörjare till världsstjärnor har också varit viktigt. Så var är jag då nu, efter alla intryck, i fallet register och ansatser jämfört med var jag var när jag började arbeta med sångare för en massa år sedan? Vart har mina praktiska erfarenheter lett mig?

Det mest effektiva upplever jag är att utgå från att väcka de två ytterregister där stämbanden svänger med "normala" regelbundna svängningar - det vill säga det som oftast kallas bröstregistret och randregistret. Den tunga och den lätta funktionen. När de har väckts brukar det ganska snabbt gå att börja öva messa di voce, alltså pianoansats och sedan crescendo-diminuendo på ett sådant sätt att registerfrågan löser sig av sig själv utan alltför stor teoretisk belastning på sångarens hjärna. Något som hon/han inte har någon praktisk nytta av om de inte tänker bli lärare så småningom.

Operasångarens yrke är svårt och en sångare har nog mycket att tänka på ändå. Vilket jag väcker först hos sångare, bröstregistret eller randregistret, beror på vad som initialt

är lättast att få tag i eller vad som i första hand behövs få tag i. Det gäller att få tag i en trådande att börja nysta i.

I båda fallen förutsätts, för mig, för att det ska fungera effektivt, att andningen är grundläggande frigjord och att halsen är grundläggande frigjord och öppnad så att struphuvudet blir elastiskt inhängt. Vidare att halsöppningen är separerad från artikulationsorganens rörelser t.ex. genom de förslag på metoder jag redovisat tidigare eller på något annat adekvat sätt som någon annan eller var och en själv som läser detta kan ha tänkt ut.

Sedan kan bröstregistret väckas ganska lätt om man börjar med att frigöra käkfästet, sedan öppnar käken som en sax och säger vokalen "a". Vid vokalen "a" är tungan neutral och gör utifrån denna käköppning ingen rörelse. Käke och tunga hålls lösa. Om man sedan skjuter fram läpparna utan att ändra något annat uppstår vokalen "å". Om man slutligen skjuter fram läpparna lite till och säger "ö" som i ordet börd eller hörd, har man hittat en bra position att gå vidare från. Bröstregistret övas ofta från "a" men en något slutnare vokalform, men inte för slutna, som "ö" i börd skyddar rösten medan "a" kan bli för öppet och flackt med ofrihet i struphuvudet som följd. Å är en svår vokal att behålla det fria öppna svalget på. Det slutna "å", å andra sidan, är av naturen mer en randregistervokal än en bröstregistervokal.

Om man sedan startar direkt på detta "ö"-ljud, i ett bekvämt lågt, men inte nedpressat läge, utifrån frigjord andning och frigjort vidgat svalg i relativt stark nyans med en viss patos, väcks bröstregistret. Sedan gäller det att överföra lärdomarna på alla andra vokaler och alla klingande konsonanter. De måste alla göras om till bröstregister-vokaler och bröstregister-klingande konsonanter. Börja med att gå vidare till den vokal som fungerar bäst och gå sedan till andra utan att andas eller sätta om! Först på samma ton, sedan på skalrörelse. Det går relativt snabbt att få det att fungera på andra klingande ljud än ö, när väl registret är väckt. "Stämbandskänslan" vid fria stämband sitter inte i halsen vid bröstregisterövningar. Men vi upplever vibrationer i halsgropen eller översta delen av bröstkorgen när bröstregistret är aktiverat, framför allt i dess låga läge, och därför kan man säga att "stämbandskänslan" hamnar där. Men det ska kännas som fria vibrationer och inte som något som nyper fast och som man försöker pressa sig igenom. Då bröstregistret är lättast att få tag igenom en "coup de glotte"-ansats d.v.s. glottisansats med aktiv stämbandslutning är det mycket viktigt att glottisansatsen känns i halsgropen eller översta delen av bröstkorgen och inte i halsen för att inte felaktiga spänningar ska uppstå. Om man använder knytnäven och bilden av att den ska kunna tryckas genom hals och struphuvud och komma ut genom nacken utan att möta minsta motstånd vid inandningen, som om struphuvudet inte fanns, och den vidgning av svalget som då sker hålls kvar, brukar det vara lättare att hitta rätt med glottisansatsen. Om bröstregistret "tar" i ansatsen är det bättre att bara tänka att ljudet ska starta precis och samtidigt som luften med bibehållen vidgning av bröstkorg och svalg, utan aktiv glottiskänsla och utesluta den medvetna "coup de glotte"-ansatsen. Den aktiva stämbandslutningsmekanismen aktiveras starkt vid isolerad övning av bröstregistret men man får passa sig så att det inte går för långt. Det kan t.o.m. vara bra ibland att tänka att ljudet startar på insug för att sedan vända och gå utåt om någon gör ansatsen för hård. Ibland, med riktigt överkomprimerade röster, nyper sångaren så mycket med själva stämläppen att man måste ta bort nypet med h-ansats, alltså luften före stämbandslutningen, först för att möjliggöra fria stämband och över huvud taget få tag i de fria registren.

I Georgien träffade jag på absolut fantastiska dramatiska mansröster med mycket hög kompression. Damrösterna, som inte tål sådan kompression, var ofta extremt överkomprimerade med alltför hård aktivering av stämbandslutarna. Det gick inte att få tag i något fritt register utan att först öva vocal fry på de allra lägsta tonerna eller tillgripa ännu mer radikal medicin. Den har jag använt ibland även i Sverige med dramatiskt anlagda röster som har ökat kompressionen med icke ändamålsenliga metoder och skaffat sig så pass stor

ofrihet i det inre stämbandsarbetet att det inte går att få tag i randregistret, inte alls hos herrar och inte i mellanläget för damer. Egentligen går det ofta inte att få tag i fria stämband alls på grund av det hårda, ofta mångåriga felaktiga sättet att öka bukpressen-kompressionen. Först så småningom går det att arbeta mera "ortodoxt". I sådana fall utesluter jag helt bröstregisterövningar och försöker bara, med alla möjliga metoder, ortodoxa som ytterst oortodoxa, hitta den passiva stämbandslutningen i randfunktionen. Den mest radikala medicinen är att arbeta i det lägsta läget av rösten med ett poröst, dovt, lite läckande läte som upplevs under nyckelbenen i toppen av bröstet och som man tänker sig inhalerat mot luftströmmen. Något sorts oartikulerat "öööh- idiotljud som sedan överförs på andra vokaler och klingande konsonanter. Man skulle kunna kalla det bröstregisterpiano. Ingen kärna får finnas i tonen vid denna övning! Övningen tar bort det "nyp" som uppstått i själva stämläppen och hjälper även "bakvägen" till att frigöra låsningen inom andnings- och stödmuskulaturen då dessa interagerar med stämbandslutningen. Vid denna typ av extrem överkompression är det emellertid, enligt min erfarenhet, nästan omöjligt att lösa problemet genom att arbeta med andning och "stöd". Man måste gå direkt på det inre stämbandsarbetet då huvudlåsnings oftast satt sig där. När man tar till denna mer radikala förberedande kur får man vara uppmärksam så att inte tungroten blir ofri, tungroten åker lätt för långt bakåt och nedåt när man övar så här. Ibland måste den temporärt få göra det när denna funktion övas. När blockeringen i stämbanden släppt brukar det vara lätt att få tag i randfunktionen. Med dem som haft detta problem tarvas tålmodigt arbete, först med att ta bort låsningen, och sedan med randregisterarbete, innan man kan tänka på kompressionsökning eller bröstregisterövningar igen.

Åter till bröstregistret. När man hittat bröstfunktionen i ett bekvämt läge kan man sedan utveckla funktionen nedåt och uppåt men ALDRIG ovanför ettstrukna E med individuella variationer någon/några halvtoner upp eller ner. Det vill säga upp till övergången till höjden för mansröster och upp till övergången från djupet för kvinnoröster.

Det är mycket viktigt att notera att isolerade bröstregisterövningar, hur nödvändiga de än ibland kan vara, är att syssla med demonen i röstarbetet och därför måste det kontrolleras noga att övningarna görs rätt och de får bara övas korta stunder, framför allt om man måste använda glottisansats för att få tag i registret. Undantag är djupa mansröster, de tål lite mer och behöver mer, då bröstregistret är så dominant i deras stämmor. Samtidigt är en fungerande bröstregisterfunktion viktig för alla för att man ska kunna balansera rösten. För dramatiska kvinnoröster i stigande skala från sopran till alt och för mansröster i fallande skala från bas till tenor är den därför viktig för att rösten ska kunna utföra sitt jobb som redskap för en operasångare. Framför allt för en dramatisk sådan.

Hos riktigt lyriska sopranoer har den ofta bara några få toners omfång och går ibland inte att få tag i om inte randregistret först är väckt, hos tenorer och höga barytoner får man vara mycket försiktig med att öva funktionen isolerat för mycket då det kan inskränka höjden. Hos kvinnor och höga mansröster är det för det mesta, enligt min erfarenhet, oftast bäst att se det som en övning av en funktion som man sedan inte använder medvetet, annat än sparsamt, men som måste väckas för att stämman ska kunna bli fri. Hos dramatiska barytoner, d.v.s. så kallade Verdibarytoner, hos basbarytoner och hos basar, är funktionen en dominant del av röstfunktionen - framför allt hos basbarytoner och basar. Hos dem kan man gå vidare uppåt i tessituran, när funktionen börjar kännas obekvämt eller låta illa, genom att förtunna. Förtunningen går till så att, om man t.ex. utgår från "ö"-ljudet som i börd och går uppåt måste man någonstans, allra senast vid ettstrukna E, minska käköppningen och skjuta läpparna framåt. Eventuellt måste man också göra lite diminuendo. Då smalnar ljudet och vokalen av och bröstregistret förtunnas. Väl förbi denna punkt kan man börja öppna på gapet igen. På detta sätt kan den dramatiska lägre mansrösten behålla ett heroiskt läte i den högre tessituran utan att göra skada på rösten. Detta hittas lättast på ö som i börd, och vokalen smalnar av

automatiskt om man minskar käköppningen och skjuter fram läpparna. Fördelen med en "bördvokal" som sedan smalnar av och blir mer fokuserad på höjden är att den rent akustiskt är *chiaroscuro*. Man övar alltså två saker samtidigt - registret och akustiken. Sedan måste funktionen överföras till alla andra klingande bokstäver. Att bara öva så här med låga mansröster inskränker dock de vokala uttrycksmedlen. Det övas i relativt stark nyans och blir initialt ett slags råmande läte som inte nödvändigtvis är helt fel. Det har något av primitiv "urröst" i sig som måste vara en ingrediens för att matcha dramatiska och demoniska roller. Joel Berglund, den fantastiska basbarytonen, lär ha sagt att han, när han var ung, blev kritiserad på Kungliga Operan, eller nere på Teatern som det hette på hans tid, för att råma. "Ja, ja", sa Berglund, den som inte lär sig att råma lär sig aldrig att sjunga heller." Men även om funktionen är dominant hos vissa rösttyper måste man också så småningom lära sig att intonera den genom randregistret, dels för att få nyansmässig smidighet i stämman, dels för att randregisterinsvängningen är en viktig ingrediens i att "sjunga på räntan istället för på kapitalet".

Med kvinnoröster får man absolut inte göra så här. Bröströsten tar slut någonstans strax ovanför nyckelhålet på ett piano. Högre än ettstrukna E, med små individuella varianter, uppåt eller nedåt, bör man, generellt sett, aldrig öva kvinnoröster nerifrån med bröstregistret. Mellanläget övas sedan uppifrån, med start ungefär en oktav eller mer ovanför där vi sagt adjö till bröstregistret. Men framför allt dramatiska mezzosopraner måste kunna göra bröstregisterfunktionen isolerat i lägre delen av ettstrukna oktaven och nedåt om de ska kunna göra t.ex. Verdis mezzoroller och veristisk italiensk repertoar dramatisk rättvisa. Icke så hos Wagner och annan tysk repertoar. Där intonerar man oftast genom randregistret även i detta läge och bröstinblandningen får oftast inte bli så stor att struphuvudet byter position för att bröstregistret ska komma ut i sin fulla isolerade kraft. Slutsatsen blir som helhet för mig att kvinnorösten inte ska använda isolerat bröstregister i repertoar annat än som medvetet val. För att kunna göra det valet måste de öva både randregisterinsvängning i området och isolerat bröstregister. Jag tror inte någon av oss skulle vilja vara utan sångerskor som Elena Obraztsova eller Giulietta Simionato med deras rika brösttoner. De sjöng båda längre än de flesta mezzos som sjöng lite "finare i kanten" även om de nästan skrämde livet ur en del "sångtanter".

Även hos tenorer anbefalles försiktighet. Hos dem får inte bröstregistret bli för dominant, menar jag. De kan inte öva som de lägre mansrösterna med bröstregistret. I alla fall inte lika mycket. Även fränsett rösthygieniska skäl. Visserligen lyckas några med att underifrån driva det förtunnade bröstregistret i höjden, som lägre mansröster mer problemlöst kan göra, och ändå göra stor och lång karriär. Ofta blir det ändå lite svårt med den översta höjden. Man blir ofta B(Bess)-tenor. Tendensen blir också lite väl mycket "belting". Andra nyanser än forte eller ett slags fejkat piano blir svårt. När det lyckas blir det å andra sidan fantastiska Otellos, Manricos e.t.c. även om nyanserna ofta inte avviker så mycket från fortissimo eller ett fejkat piano som inte går att crescendera på.

Jag tror att dessa lite extrema veristiska dramatiska tenorer är specialfall. Därför valde också tenorernas "Maestro", Marcello del Monaco, supertenoren Mario del Monacos bror, noggrant ut dem han arbetade med, i något fall helt gratis. Andra bad han arbeta med någon annan. Damröster rekommenderade han alltid att söka upp någon annan, han visste att metoden inte var för dem. Hans huvudsyssla var att vara rektor för en grundskola och som konstnär såg han sig som poet. Flera av hans tenorer blev mycket stora sångare. Även Rina del Monaco, hans svägerska och Marios maka sa tydligt när jag träffade henne att detta inte var för alla, rent fysiologiskt. Jag tror också att man måste ha ett speciellt psyke för att klara ett så brett sjungande. Många av dem har också strävat efter att senare försöka lära sig pianoansats och nyanserande med berömvärd energi. Som Wagnertenor blir man inte så långlivad på det här sättet. De riktiga tunga hjältetenorrollerna hos Wagner är för långa för att rösterna ska orka med det, framför allt när det handlar om Siegfried och Tristan. Dessutom finns det faktiskt, tro

det eller inte, väldigt mycket anvisningar om nyanseringar som inte bara är forte eller fortissimo hos Wagner. Det finns en både en hel del piano och till och med pianissimoanvisningar och anvisningar om olika nyanser på vägen mellan piano och forte. Även om man ofta(st) inte får höra dem.

I normala fall får nog tenorer, ur vokal synpunkt, räknas som lite besläktade med kvinnoröster och inte bara med lägre röster tillhörande deras eget kön. Hos dem måste rösten alltid svänga in genom primärtonen, randregisterfunktionen, i alla lägen ända ned, om höjden ska bli fri nog att kunna användas för att göra varierad musik med. Sen får man se i det enskilda fallet hur man ska handskas med bröstregisterfunktionen i de lägre, för tenoren, cirka två tredjedelarna av omfånget. När det gäller röstläge så ser jag det i princip som lättast att handskas med lyriska sopraner och med basar ur registermässig synpunkt. Svårt är dramatiska mezzosopraner och dramatiska sopraner och allra svårast är tenorer, framför allt tyngre sådana. Om den uppfattningen är jag inte ensam. Även med rösttyp är det olika. Ur alla synpunkter är lyriskt lagda röster mycket enklare att få ordning på än dramatiskt lagda. Det vet alla som provat att arbeta med båda typerna.

Även om bröstregistret bäst utvecklas från lägre läge där primärvibrationerna i halsgropen eller övre delen av bröstkorgen är tydliga så sker den akustiska förstärkningen i svalg och munhåla. Därför upplever man, framför allt lite högre upp i dess tessitura vibrationer även i delar av kraniet, framför allt i hårda gommen. Därför är det bättre att kalla registret bröstregister än bröströst och definitivt avstå från att kalla det bröstklang. Det leder bara till förvirring. Man hittar stämbandsfunktionen isolerat enklast i ett visst läge som ger vissa sensationer av vibrationer i bröstet. Det innebär inte att det är så lyckat att skapa pedagogisk förvirring.

Randregisterfunktionen, Kopfstimme, mezza voce, halvrostgnolandet, den ledsna svagt gnyende hundvalpen, som i urformen är en pianofunktion, den upplevda nasala vokala halvrostton som är likadan oavsett om man kniper till om nästippen eller inte, väcks lättast i lite högre läge, tvåstrukna oktaven för kvinnor och ettstrukna oktaven för män. Stämbandslutning är övervägande passiv, luften, initialt en millisekund före ljudet. Så småningom måste man övergå till simultan luftstart och stämbandslutning. Ljudet har en svävande tonkaraktär som har ett element av den lilla valpens gnyende i sig utan att man nyper med stämbanden för att hitta ljudet. En förenklad bild av skillnaden mellan stämbandens sätt att svänga beroende på modalfunktionen-”bröstregistret” eller randfunktionen är denna:

Man börjar med att hålla händerna parallellt framför sig med fingrarna pekande uppåt och handflatorna ihop. Sedan gör man en rullande rörelse från handlovarna upp till fingertopparna där kontakten mellan händerna släpper underifrån under den rullande rörelsens gång. När rörelsen nått fingertopparna släpper man kontakten mellan de båda händernas fingertoppar och börjar om den rullande rörelsen nerifrån handlovarna igen o.s.v. o.s.v. Ungefär så ser det ut när hela stämläppen svänger. Om man i stället bara sätter fingertopparna från den näst yttersta eller den yttersta leden av fingrarna och fram till fingertopparna ihop och gör den rullande rörelsen medan resten av handflatorna hålls isär har man en bild av isolerat randregister och som helhet en illustration av skillnaden mellan stämbandsarbetet vid de olika grundregistren.

När man ska öva randfunktionen får man försöka hitta det optimala begynnelseläget med individuell anpassning. Hos mansröster kan man kalla det att falsetten utvecklas och görs om till randregisterfunktion medan randfunktionen hos kvinnoröster bara behöver väckas. Mansröster har ofta lättare att hitta bröstregistret då det automatiskt, i fri eller ofri form, efter målbrottet är knutet till deras talröst. Kvinnoröster har ofta lättare att hitta randregistret som hos dem ofta kallas Kopfstimme då primärvibrationen i stämbanden i deras fall inte förändrades på pojkarnas radikala sätt under puberteten. Pojkarnas

struphuvuden och stämband växer väldigt mycket mer - ju lägre mansröst, desto mer. Dessutom är unga manliga sångare, till skillnad mot flickorna, ofta inte färdigvuxna i struphuvudet förrän i 25-års åldern. Man kan alltså inte alls ställa samma vokala krav på en ung bas som på en ung sopran. Det är mycket lättare att hitta "flickrösten" än "gossrösten" som randregistret är relaterat till. Oftast är registret primärt kopplat till känsla av vibrationer i huvudet. Därför pratar man om "placering", något som egentligen är en fysiologisk omöjlighet. Däremot är det bra att komma ihåg var man upplever dessa vibrationer, var är individuellt, då det säger något värdefullt om struphuvudets inhängningsmekanik och aktiviteten i mjuka gommen. Lika lite som bröstregistret bara är bröstresonans, är randregistret bara huvudresonans. Även här är svalg och munhåla resonansrummen även om primär- vibrationen oftast upplevs någonstans ovanför munhålan. Upplevelsen av primärvibrationer flyttar också delvis. Även om de som upplevelse startar i huvudet adderas känslan av vibrationer nedåt med nedåtgående rörelse utan att funktionen tjocknar, när man utför övningen rätt. Kvinnoröster får vara mycket uppmärksamma så att inte funktionen tjocknar i lägre mellanläget och övergår till falskt-förtäckt bröstregisterpiano. Primärvibrationen stannar högt och lätt medan resonansupplevelsen kan ändras. Om det inte går att crescendera ur randregistret utan att det upplevs som att man måste "ställa om" instrumentet radikalt gör man något fel. Mansröster får passa sig noga så att inte randregistret förväxlas med det bröstregisterpiano jag beskrivit som ett sätt att frigöra överkomprimerade röster med pressad fonation och ofritt inre stämbandsarbete .

Till sin karaktär är randregistret i sin rena form en svävande pianofunktion i öppet instrument med passiv stämbandsinsvängning. Ofta hjälper det att tänka på svävande halvrost när man söker funktionen. Den hittas oftast lättast på vokalen "o", var i tessituran kan vara individuellt, men för damer någonstans ovanför ettstrukna oktaven och för herrar ovanför lilla oktaven. Den hittas oftast lättast med aspirerad ansats, t.ex. fo, ho. Vi letar efter Bernoulli-effekten, vars ekvation beskriver hur olika hastigheter i luftflöde ger upphov till tryckskillnader. Stämbandskanten sugts blixtnabbt ihop passivt av luftturbulensen. I likhet med bröstregistret bör andningen vara frigjord och svalget, frikopplat från artikulationsapparaten, vidgat i inandningen för att oddsen att lyckas ska stiga. Bröstkorgen, framför allt i den intercostala delen får inte ge efter i tonstart trots den, initialt, lätta aspireringen, ej heller på nedåtgående rörelse. Det sistnämnda gäller särskilt för sopranner. Bland dem är det mer regel än undantag att så sker om man inte väldigt noggrant kontrollerar. Om man övat på bröstregistret innan måste man vara ännu mer noggrann med att frigöra bukmusklerna och därigenom kunna vidga svalget vid inandningen. Vid bröstregistret tenderar nämligen den struphuvudssänkare som går ned bakom bröstbenet att aktiveras starkt. Då aktiveras också starkt stämbandens aktiva slutningsfunktion och därmed bukmusklernas kontraktion. Då randfunktionen handlar om att få tag i den passiva stämbandsslutningen som är kopplad till det struphuvuds-ankare som går runt matstrupen i stället måste vi "nolla" rösten först.

Börja med O! Öva uppifrån och ned! Ibland är det bra att göra en liten loop uppåt innan man går nedåt. Ingen förändring i timbre eller förtjockning och inget crescendo på nedåtgående rörelse! Först glissandoliknande rörelse utan fixerade tonhöjder, annat än den första och den sista tonen. Så småningom precisa tonhöjder. När det börjar fungera måste man försöka dra funktionen uppifrån ända ner i källarvåningen, till dess lägsta toner. Längst ner övergår funktionen antingen i "Hauchstimme", eller vocal fry. Randregistret, som har det största omfånget av registren, har heller ingen begränsning uppåt fränsett att den hos vissa kvinnoröster övergår i visselrösten. När det tar slut tar röstens totala omfång slut. Nästan inga män kan producera visselrösten. Jag upprepar: Inga spänningar i käkfäste, uvular, tungrot. Inte heller spant struphuvud eller låst solarplexus! Lös tunga och inga rörelser i tungan bakom ombrytningspunkten vid artikulationen! Den muskulära känslan i halsen bör vara löshet och att stämbanden står öppna, som om man fortsatte att andas in. Även vid fonationen. Tecknet på

fungerande stämbandsslutning är ljudet - inte muskelkänsla i stäbandsområdet. Vid för mycket övande på vokalen o i piano uppstår lätt obalans i ansatsröret om man inte kontrollerar dessa saker.

Funktionen måste sedan, i likhet med bröstregistret, överföras till alla vokaler och klingande konsonanter. Det sista, de klingande konsonanterna, är det mycket viktigt att vi "städas". Registermässigt syndar vi ofta där, ofta får det flera negativa konsekvenser. Framför allt bidrar sådana försyndelser till att stäbandsfunktionen tjocknar vid klingande konsonanter och det överförs då automatiskt till följande vokal. Om så sker har hela den negativa cirkeln satts igång. Det blir förträngningar i ansatsröret och luftsystemet kommer i obalans.

Det är viktigt att man byter från "o" till andra vokaler och klingande konsonanter i samma läge och samma nyans som där man hittar rätt med "o-ljudet" innan man går nedåt. Detta för att säkerställa att de andra vokalerna, eller klingande konsonanterna, som inte har samma tendens av naturen att intonera via randfunktionen, inte tjocknar. Ibland fungerar det även här bättre om man efter att ha bytt till ett annat ljud först gör en liten loop uppåt innan man går nedåt. Det är viktigt att säkerställa att det blir ett tillräckligt förtunnat ljud. Väl nere kan man ta ett nytt andetag och starta på den låga ton där man stannade och säkerställa att man startar i exakt samma funktion som då man "drog ner ljudet uppifrån". Det är bra, allra mest för mansröster, om man uppifrån kan överföra randfunktionen till sumning eller ng, ty då sluter sig det "hål" mellan stäbanden som ofta uppträder när man börjar öva pianofunktionen hos dem. Så småningom kan man från samma utgångspunkt öva randfunktionen uppåt. En del lyckliga kan faktiskt starta direkt längst upp, på sina högsta toner med den. För andra leder sådana försök till ofrihet. Individuell anpassning utifrån vissa grundregler fungerar även i detta fall bäst, det är min absoluta erfarenhet. Både uppåt och nedåt är glissando bäst i början. Den fysiska tonhöjds känslan måste bort då den är kopplad till icke ändamålsenliga spänningar. Däremot är det mycket bra att kunna "höra" tonhöjd med sitt inre öra i förväg, det reagerar stäbanden på. Att fysiskt i ansatsröret känna tonhöjder är däremot mycket dåligt.

För kvinnoröster kan även lätta staccatoövningar vara bra för att få stämbandsslutning. Den rösttypen har ibland rent mekaniska svårigheter med stämbandsslutningen. De aktiva slutarna fungerar inte tillräckligt bra. Det är bara insvängningen som ska ske via den passiva slutning som luftturbulensen ger, sedan måste de aktiva slutarna ta vid. Det sker nästan alltid automatiskt hos mansröster och oftast hos större kvinnoröster. Inte alltid hos mer lyriska kvinnoröster. För mansröster brukar staccato-övningar vara pest och pina. Ofta även för tyngre kvinnoröster. Jag minns själv fortfarande med skräck den höga sopran som fåfängt försökte få det att fungera för mig. Det blev helt kontraproduktivt. Även här blir det, när staccatoövningen fungerar, bättre om man kopplar övningarna till ett känslotillstånd. Förväntan eller öppenhet för alla möjligheter brukar, som vanligt, vara bra först. Sedan är det bra att använda fantasin och utveckla det hela. Registerarbetet blir bättre om det kopplas till färgarbetet. Själv har jag ytterst sällan använt staccato-övningar då varken jag själv eller de allra flesta av de sångare jag arbetat med har haft en lyrisk rösttyp. Detta kan också övas med korta hm-hm. H-na måste vara mycket korta, så även m-en från början - som mycket korta skratt. Sedan kan man öva likadant genom att "skratta" kort på alla vokaler. Hi.hi, ha.ha o.s.v. Så småningom gör man istället hm-hmmmm, ha-haaa, ho-hooo, hi-hiii, o.s.v. för att sluta med utdragna "skratt" på hmmm, haaa, hiii, o.s.v.

Att öva på randregister utifrån o och utgå från ett lägre läge är mycket svårare. Det blir lätt i stället ett bröstregisterpiano och ett sådant har inget värde i arbetet med att integrera registren. Framför allt mansröster löper denna risk, men det är inte heller så lyckat för kvinnoröster. De enda gångerna isolerade bröstregister-pianoövningar haft ett värde har, i mitt arbete, varit om man måste ta bort riktiga "nyp" i ofria stämläppar.

Beviset på att randregisterfunktionen är rätt är att det går att crescendera från den utan att medvetet behöva ändra på något i ansatsröret. Den grundläggande timbren i

primärsvängningen får inte tappas vid crescendot. Om förberedelsen är rätt och insvängningen genom randregistret är rätt aktiveras automatiskt de aktiva stämbandsslutarna mer och mer i crescendot och stämläppen börjar automatiskt svänga med den massa och spänning som den behöver beroende på läget och nyansen. Lamperti utgick i likhet med de första stauprinzip-pedagogerna från att få tag i randfunktionen på sumning och sedan crescendera. Skillnaden mellan dem var att Lamperti behandlade kompressionsökningen i crescendot mer balanserat. Jag tycker att det för de flesta verkar vara lättare att initialt utgå från o och sedan överföra till sumning och vidare till vokal innan crescendo, om man nu använder sumningar. Att för länge öva från pianonyans utifrån o-vokalen har jag dåliga erfarenheter av, speciellt i arbetet med dramatiska röster. Det leder ofta till tungrotsspänningar och andra bieffekter som t.ex. svårigheter att överhuvudtaget kunna crescendera fullt ut. Då är korrekta sumningar bättre. Birgit Nilsson kunde summa i randregister ända upp till höga C - till och med på gamla dar. Jag har själv hört henne göra det - då var hon 74 år! Hon berättade för mig hur hon som ung idogt övade på hög slank "Mozartsk"sumnings-pianoansats och sedan "drog ner" som hon uttryckte det. "Du förstår, jag drog ner och drog ner, ända ner i källarvåningen." Därför kunde hon också med sin dramatiska jätteröst och röstligt krävande repertoar göra nyanser och sjunga slankt nästan ända till slutet av sin karriär, vid en ålder då t.o.m. de flesta lyriska sopraner har halat flagg för länge sedan. Gösta Winbergh kunde också överföra randregistret till sumning och sjunga nyanserat i alla lägen upp till B (H, B-natural). Själv övade jag träget en hel vinter på att kunna lyckas överföra randregistret till sumningar så jag kunde summa upp till höga C och D och förevisa i undervisningssituationen. Vid min nuvarande ålder så går det inte längre lika lätt att komma så högt med funktionen.

Hos kvinnoröster är ett fungerande randregister den viktigaste ingrediensen för att hålla rösten ung upp i hög ålder. För mansröster är ett vitalt psyke med ett rytmiskt vitalt sångsätt lika viktigt om inte t.o.m. ännu viktigare. En viss kontraktion av den översta höjden sker nästan alltid med åren i båda fallen. Brosken i struphuvudet som är förbundna med stämbanden förbenas och blir osmidigare, precis som det sker med brosket i nästippen. När det sätter in och hur snabbt det avancerar är i första hand genetiskt och har inte alltid med sångtekniken att göra.

Det lite absurda är att när randregisterinsvängningen sker med förberedelse av frigjord andning och frigjort svalg så känns det i crescendot, hur starkt man än sjunger, nästan, även för en mansröst, som att man bara använder det slanka registret, resten är akustik. Det går inte "trycka sig" ur formen. Ett annat bra bevis för att det går rätt till är att det går att grimasera med ansiktet utan att röstfunktionerna ändras. Då bevisas också att inte bara fonationen men även resonansen har frikopplats från alla artikulationsrörelser.

Om timbren grundläggande ändras vid crescendo är det inte helt rätt och det finns inget i sångens rike som är "nästan rätt". Då är antingen randregisteransatsen och randregisterljudet fel eller sättet att crescendera fel. Antingen är stämbanden fria eller också är de inte det. Vill man använda ofria stämband är det ok - men helst då som ett medvetet val, detta både av uttrycksmässiga och rösthygieniska skäl.

Jag använder isolerade bröstregisterövningar i rätt tessitura mest för att det tränar den aktiva stämbandsslutningamekanismen. Sedan övar jag randregister-halvröst-insvängning i inandningsöppet instrument med crescendo genom ökad kompression, d.v.s. tilltagande "lotta vocale", ökat ställningskrig mellan in- och utandningsmuskulatur. Förövningen med bröstregistret gör att den aktiva slutningen även kommer i högre läge vid crescendo för mansröster där bröstrosten är förtunnad eller har ersatts av huvudröst, "omskolad" falsett, eller hur man nu ser det. Samma gäller med kvinnoröster i crescendot även om bröstregistret hos dem bara får vara med på djupet och ingen bröstregisterinblandning sker högre upp. Det ljud som uppstår i crescendot innehåller i sig det som brukar kallas Mittelstimme, voix mix eller voce di maschera, alltså en slank metallisk kärna med stor akustik

runt sig. Jag är ingen foniatraker och vetenskapen får strida om register tills man kommer överens. Erfarenhetsmässigt har jag lärt mig att arbeta så här. Om jag knyter an till Lamperti, så blir processen så här: Utifrån ansats i primärtonen i piano med passiv stämbandsslutning, men inte "lös luft", och flödesfonation, (med bibehållen muskulär känsla av att stämbanden står öppna som om man fortsatte att andas in) crescenderar man för att i crescendot de aktiva stämbandsslutarna ska aktiveras och kompressionen ökas på ett sådant sätt att alla ljud man gör ska upplevas, av både av sångare och publik, som producerade i ett register, oavsett läge.

Om den förlängda inandningsförmågan och luftflödet arbetar mot varandra på ett balanserat sätt i crescendot uppstår en balanserad kompression i fortet. Det lilla luftflöde som släpptes lös från den stillastående, tillbakahållna (d.v.s. komprimerade) inandningsluften för att få igång randregistret, utan att luftbehållaren kollapsade, fortsätter men ökar inte, i stället ökar kompressionen. Proceduren måste övas upp så att den går så fort att den i princip inte går att höra eller märka.

På detta sätt faller egentligen registerfrågan bort i fullröst. Det handlar bara om insvängning från halvvrösten-randregistret-stämbandskanten i öppen hals och balanserad aktivitet i crescendot så att svalget inte snörs ihop, samt en diktion som gynnar formantbalansen. Själva stämläppen ställer sedan automatiskt in sig på den massa och spänning den ska ha beroende på tonhöjd och nyans. Allt annat blir olika typer av förövningar för att se till att det ska fungera. Insvängningen från randregistret kan, om struphuvudet är rätt och fritt inhängt, göras på en millisekund, helt omärkbart - så kallat registercrescendo. Passaggioproblem löser sig av sig själva. "Täcknings-proceduren" för mansröst, en från Frankrike under andra halvan av 1800-talet införd kamouflageteknik, utgår. Den proceduren behövs inte. Rösten registrerar om sig själv beroende på läge och nyans. Medvetna vokalmofikationer för mansröster på höjden brukar bli onödiga och om de behövs görs de inte genom mörkning av öppna vokaler utan bara genom att modifiera t.ex. A mot en mer sluten vokal (Å) utan att mörka den. I kvinnorröstens fall får vokalformen på öppna vokaler inte vara för öppen på mellanläget. Men det gäller också för dem, i det fall det behövs, att inte lösa problemet genom att mörka vokalerna utom genom att hitta den ljusa kärnan i en så ren som möjligt A-vokal som inte ligger så långt bort från den slutna Å-formen. I kvinnorrösters fall sker dessutom ovanför tvåstrukna e-f, och då inte av registermässiga skäl utan av formantskäl, en viss annan typ av vokalmofiering. Om naturen får sköta den själv blir mofikationen mindre och ett spår av den riktiga vokalen finns kvar. Sammalunda gäller egentligen mellanläget. Om vokalerna kan bli klangligt egaliserade men fonetiskt rena och modifiera sig själva när det behövs är det lättare för dem att behålla sin språkliga integritet än om man måste arbeta med medvetna vokalmofikationer.

Jag menar att också "täcknings"- och vokalmofikationsarbete egentligen går under rubriken spänna vagnen framför hästen. Om andnings-, halsöppnings-, pianoinsvängnings-, messa di voce- och formantarbetet är rationellt bortfaller problem på ovanstående områden. Det medför sedan en stark förenkling under repertoar- och gestaltningsarbete - färre tekniska saker att tänka på helt enkelt. Det viktiga blir förberedelse och tonstart av första tonen i frasen, sedan behöver man inte tänka så mycket på röstfunktioner utan kan koncentrera sig på det man ska gestalta i stället - förutsatt att diktionen har separerats från fonationen förstås. Det innebär en förbättrad interaktion mellan instrument och gestaltning. Dessutom har jag själv aldrig kunnat lösa eventuella vokala registerproblem, eller balansera instrumentet genom att medvetet sjunga någon annan sorts vokal än den som det givna ordet innehåller. Ordets integritet har alltid varit heligt för mig. Om man bedriver ett ändamålsenligt arbete med röstfunktionerna sker visserligen vokalmofikationer i vissa lägen, men det går att få dem att ske automatiskt. Det innebär att sångaren kan koncentrera sig på att gestalta texten som den är i stället för att koncentrera sig på hur han/hon ska korrumpna den för att kunna sjunga den - vilket osökt påminner mig om en

kommentar från den stora norska svenskutbildade sångerskan Kirsten Flagstad när hon hörde en annan sångerska på radio. "Varför kan hon aldrig lära sig att sjunga rätt ord? Tror hon det är lättare att sjunga fel ord?"

På djupet, i det låga läget, menar jag, bör kvinnoröstens användande av ren bröstregisterfunktikon alltid vara ett medvetet val och inte något "som händer". Det är i repertoar oftast bäst att använda ren bröströst, utan randregisterinsvängning, bara på nedåtgående rörelse och inte när man ska gå nedåt för att vända uppåt igen under samma fras. Hos Wagner bör det inte innebära någon förändring av struphuvudets position att bröstregistret gör entré. I italiensk repertoar används registerbrottet ofta, för sopran- och mezzoroller, som en dramatisk effekt vid nedåtgående musikalisk rörelse. Så gjorde t.ex. Verdi, det syns i hans sångstämmor för mezzosopraner och dramatiska sopraner. Det ger en stark interaktion mellan gestaltningen och stämbandfunktionerna. I italiensk dramatisk repertoar finns alltid frestelsen för kvinnoröster att börja dra upp bröstregistret för högt i tessituran. Sådant bruk brukar förkorta eller åtminstone förminska karriären betydligt. Mellanläget "tar" inte längre utan blir ett stort, mer eller mindre hest, håll. Några ytterst få av dem som gjort så har överlevt och haft stor och långvarig framgång. Jag tänker på ryskan, den dramatiska mezzosopranen Elena Obraztsova t.ex. Hon hade en av de absolut mest spektakulära sångröster jag någonsin hört - jag höll på att ramla av stolen! Jag trodde inte sådana läten fanns innan jag hörde henne live. Hon lät som en dramatisk baryton på djupet och som en dramatisk sopran på höjden och hade ändå inget "hål" i mitten. Det lät ändå samtidigt som EN röst. Ingen annan har lyckats som Obraztsova med det konststycket - men det var hon det. I likhet med Birgit Nilssons extrema metall i rösten, som heller ingen annan uppnått, beror det säkerligen, som röstforskaren Johan Sundberg vid KTH sagt om Birgit Nilsson, på extraordinära stämbandsegenskaper. Inte i första hand på att de hade övat upp en bättre teknik än andra utan på att naturen givit dem extraordinära möjligheter.

När djupa mansröster fått "bröla ur sig" sin urröst, bröstregistret, anbefaller jag även dem att öva på randregister-halvröstinsvängningen. De kan behöva få råma och nästan "överstänka" ett tag först för att gräva fram "urrösten", men bara ett tag. I mansrösters, och speciellt i låga mansrösters fall, får man avgöra om och hur mycket medveten bröstregisterförstärkning ska ske efter halvröstinsvängningen då det delvis påverkar struphuvudets inhängning. Det är lätt att gå för långt. Man förlorar lite i brutal kraft på djupet om man håller instrumentet öppet men låter struphuvudet vara i den position där det är när randregister med crescendoförmåga fungerar. Men man vinner i smidighet och frihet på höjden.

I slutändan gillar jag nog ändå det bättre, även hos basar, än överbröstningen. Man ska inte glömma att randregisterinsvängning i kombination med full resonans har en enorm bärkraft, även om ljudet inte alls låter lika imponerande inne i det egna huvudet, eller på nära håll, som en bredare och grövre tongivning gör. Men nu är det ju publiken som ska höra. Det är dessutom randregistrets silvertråd som besjalar själva ljudet, och det känner publiken. Randregisterinsvängningen brukar också kallas "att sjunga på räntan i stället för på kapitalet", då det skyddar rösten.

En ytterligare fördel är att man i den rena randregisterfunktionen kan, på grund av intonatinen genom passiv stämbandsslutning och flödesfonation, justera positionen i halsen om struphuvudet blivit felaktigt inhängt. När de aktiva stämbandsslutarna börjat arbeta hårdare har också kompressionen ökat och då är instrumentet låst. Det innebär att man med randregisterinsvängning, även i stridens hetta under en föreställning, lättare kan laga rösten om man hamnat fel. Men här finns också en mycket stor musikalisk fördel. Det innebär att man kan byta uttryck, undertext, mitt i en mening om man snabbt diminuerar till den passiva stämbandsslutningen och sedan svänger in i fullrösten igen. Detta kan man använda i recitativiska avsnitt. I övrigt gäller generellt att när den aktiva stämbandsslutningen satt in så går det inte att byta klangmässigt uttryck. I nyanser över pianissimo-piano måste man ta en ny

inandning för att kunna förändra timbren - så att säga göra en "omstart". Det innebär att man i de allra flesta fall i löpande sång bara kan byta undertext så att det hörs i timbren vid luftombyte. "När stämbanden börjat svänga har vi tappat all kontroll över dem" sa Garcia. Då menade han inte tonhöjd och tonstyrka utan ljudkvalitet och timbre. Undantaget är faktiskt det jag beskrivit ovan, i isolerad randregister-piano-funktion, även om det i praktiken inte är användbart speciellt ofta - återigen en stark interaktion mellan röstens fysiologiska premisser när man använder den för operasång och gestaltningsviljan.

Den aspirerade ansatsen får bara användas initialt och bör ses som en förövning. Liksom coup de glotte i bröstregistrets fall. Den optimala ansatsen är den där utandningsmuskulaturen och stämbandsslutningen aktiveras samtidigt, eller man kan också uttrycka det som när luftström och ljud startar simultant. För att det ska kunna ske utan fara måste både inandningsmusklerna och stäbandsöppnarna hållas kvar fullt aktiverade när utandningsmuskler-luftström och stämbandsslutare-ljud simultant aktiveras (la lotta vocale). Dessutom måste halsmuskler och diktionsapparat vara helt avspända under hela processen. Till och med Jussi Björling, som haft dagliga och sunda sånglektioner med sin far från fyra till sjutton års ålder, sa att det tog honom flera år att i vuxen ålder kunna få till den perfekta ansatsen. Jag menar att den perfekta ansatsen är ett oerhört viktigt kapitel och samtidigt oerhört svårt. Det är väldigt lätt att göra misstag som straffar sig i form av icke ändamålsenliga spänningar i hals och stämband. Många spänningar inom röstarbetet är mycket ändamålsenliga, utan dem skulle inget ljud och inga bokstäver uppstå. Men just när det gäller ansatsen är det tyvärr allt för lätt att få starka oönskade bieffekter på köpet. Man måste vara säker på både vad och hur man gör när man arbetar med den perfekta ansatsen. Oftast beror den vanligaste bieffekten, för hård stämbandsslutning med presston och ofri andning som följd, på att man inte är tillräckligt noga med att hålla inandningsförmimmelsen, både i kopplingen till inandningsmusklerna och till inandningsfasens stäbandsöppning, vid liv. Den viktiga förövningen till att öva den perfekta ansatsen blir alltså att träna att kunna hålla andan med öppna stämband, som om man tänkte fortsätta att andas in efter inandningen. Den funktionen måste stärkas ty utandningsmusklerna och stämbandsslutarna är starka och om inte inandningsmusklerna och stäbandsöppnarna tillsammans är starka nog förlorar de kampen i det "vokala kriget" och då går det inte få till en perfekt ansats. Om man misslyckas blir det antingen för hård ansats eller "vild luft". Båda är lika dåliga för stämman. Om förutsättningen inte är uppövad eller inte finns av naturen bör man spara det direkta men ack så viktiga ansatsarbetet till senare och bedriva röstarbetet utifrån andra utgångspunkter så länge, i alla fall med tyngre röster. Det är också, framför allt med tyngre röster, bättre att initialt göra ansatsprecisionsövningar på klingande konsonanter med ett kort h-ljud före (hmm.), än på vokal. Det ska kännas som om H och M kommer samtidigt. Först ett kort Hm-hm. Sedan Hm-hmmm. Sist ett utdraget Hmmm. Försök att i förväg lyssna, högt uppe i huvudet efter första övertonen, d.v.s. oktaven, medan stämbanden fortfarande står öppna, som om du fortfarande fortsatte att andas in. Detta öppnar instrumentet och ger en slank tongivning. När sumningsansatsen fungerar gör man samma övning, på samma sätt med alla konsonanter. Alternativt kan man om stämbanden "nyper" vid vokalsats låta vokalsatsen föregås av en stum konsonant. Detta för att undvika en hård "coup de glotte", där stämbandsslutningen kommer före luftstarten.

I samband med ansatsarbete har jag märkt att det ibland kan vara bra att, lika väl som att öva att hålla luften stilla med öppna stämband en millisekund innan man startar ljudet, hålla tonen stilla, utan vibrato, en millisekund efter ljudstart innan man "släpper den fri" att vibrera. Det stabiliserar balansen mellan kompression och flöde. Jag brukar kalla det: "tutövningar för dramatiska röster."

Ett specialfall när det gäller ansats och i viss mån också registerfrågan är de allra högsta tonerna för sopran och tenor. Det är för de tyngre varianterna av dessa röster mycket

svårt att sjunga legato upp till de högsta tonerna utan att dra med sig för mycket stämbandsmassa upp. Birgit Nilsson gjorde det aldrig. ”Jag kunde inte göra så”, sa hon till mig, ”då blev höjden skrikig”. Jussi som var en i grunden lyrisk röst använde också samma specialknep som Birgit Nilsson för de högsta tonerna: H-ansatsen. Man klipper alltså den vokala linjen med en millisekunds paus genom att öppna stämbanden och uttalar ett så energiskt mycket kort H ihop med följande vokal, utan att bröstkorgen faller ihop, att stämbanden börjar om vibrationscykeln genom Bernoulli-effekten, eller åtminstone med samtidig start av luft och ljud (stämbandsslutning), lika blixtnabbt som H uttalades, i rena förskräckelsen. Man uppnår på så sätt en förtunning av stämbanden och förnyad randregisterinsvängning. Bästa sättet att lära känna finessen är att lyssna till inspelningar med t.ex. Björling eller Nilsson. Jag lär ut metoden och den fungerar alldeles utmärkt för många tyngre röster och brukar medföra att eventuell ”höjdskräck” försvinner.

Det finns också ett annat sätt som fungerar bättre för en del andra sångare. Då klipper man inte legatot upp till den höga tonen utan sätter in ett blixtnabbt o eller u före den vokal som kommer på den höga tonen. På höga toner är ofta ord med öppna vokaler inkomponerade. Tricket är alltså att sjunga t.ex. oa eller uä istället för att gå direkt till den öppna vokalen. Genom den procedur jag beskrivit förtunnas stämbanden och intervallet underlättas. Men proceduren måste gå så snabbt att ingen märker den, såvida man inte är mycket kunnig om sångteknik.

Jag har försökt att i min praktik hitta sätt att använda vissa av de idéer om operarösten som kom fram under verism- och Wagner-tid med sina nya dramatiska gestaltningsmässiga krav, större operahus och större orkestrar i en viss modererad och ofta starkt individualiserad form. Jag har alltså både letat efter idéerna, vilket inte alltid varit så lätt, och experimenterat med dem. Vissa har jag behållit och andra har jag förkastat. Det är därför jag komplicerar texten med att redogöra för olika arbetssätt och inte hundraprocentigt svär trohet mot någon traditionell skola. Men jag får erkänna att jag är mycket inspirerad av den Svenska sångtraditionen härstammande från slutet av 1800-talet och det av följande skäl: svenska dramatiska sångare från den traditionen har sjungit slankare än dito italienska och ofta mer legato än dito tyska. De har t.ex. generellt sett sjungit så pass mycket bättre än de tyska Wagnersångarna att den gamla nazisten, den från England kommande Winifred Wagner, Richard Wagners sonhustru som ledde festspelen i Bayreuth under Hitlertiden, hade mage att kräka ur sig att det var en rasfråga. Enligt henne fanns den renaste nordiska rasen just i Norden. Fullständigt svammel naturligtvis. Men överrepresenterade bland de mest framgångsrika dramatiska sångarna har de skandinaviska utan tvekan varit. Framför allt om man också tar hänsyn till den lilla befolkningen jämfört med stora länder söder om Norden. Mycken tid har jag lagt ned på att försöka lista ut hur de egentligen gjorde, där finns oerhört mycket förlorad kunskap som inte dokumenterats i skrift eller där dokumentationen gått förlorad. Det behöver man bara lyssna på 20- och 30-tals-inspelningar av dramatiska röster och sedan jämföra med vår tids för att kunna konstatera. På de gamla fanns inga konstgjorda förmörkningar, inget ”vobbel”, ofta en excellent kombination av de svårförenliga fenomenen perfekt legatolinje och tydlig deklamation, samt ett besjälat ljud. Dessa fenomen lyser allt för ofta med sin frånvaro idag. Jag har varit intresserad av att försöka kombinera en äldre och i mitt tycke bättre röstproduktion med de modernare kraven på gestaltningsförmåga. Det är därför jag varit intresserad av att utforska de dualistiska krafterna inom rösten och hur de interagerar med gestaltningen och vice versa.

Det finns andra sätt att förhålla sig till registren än de jag diskuterat. Jag kritiserar dem inte alls, de fungerar säkert bra för många. Det jag beskrivit är vad jag med min praktiska erfarenhet tycker fungerar bäst med den typ av sångare jag haft mest att göra med. Frånsett de rent praktiska tillvägagångssätten har det dessutom blivit helt avgörande för mig att övandet av funktioner inte bara är mekaniskt utan att alla funktioner man övar ska betyda

något känslomässigt och gestaltningsmässigt för den som utför dem. De bör vara kopplade till kommunikation, till att låta omvärlden komma till sångaren redan i inandningen och att sedan uttrycka något till den. Det gäller även för den minsta enklaste lilla övning. Det sista uppmanar jag även dem som tycker att mina idéer om röstarbete inte har mer sanningshalt än bröderna Grimms sagor att ta till sig!

Övningar

Man kan, bland operasångare, skilja på övningar för att bygga instrumentet och övningar för att kunna spela på det. Ibland sammanfaller de, ibland inte. Man övar inte bara för att bygga och balansera instrumentet, man övar också av musikaliska skäl, för att kunna utföra det som kompositören förväntar sig - så som instrumentalister gör. Hur övningarna ser ut beror på, eller borde åtminstone bero på, vilken av dessa två funktioner man övar på.

Musiker övar på schabloner av musik, t.ex. skalor, för att kunna utföra vissa saker när de sedan spelar repertoar. Många sångare skiljer inte på dessa två saker. De skiljer inte på tonbildningsövningar och musikaliska övningar. De uppträder ofta som att det, om manoreflekterat nöter en skala mekaniskt tillräckligt mycket, går att göra instrumentet fritt så man kan göra musik med det. Men efter tonstart har vi mycket begränsade möjligheter att påverka instrumentet i positiv riktning annat än genom att balanserat hålla fast vid vad redan förberett i tanken och i det inre lyssnandet - dels vad vi gjorde under förberedelsen av luften och öppningen av resonansrummen frikopplat från artikulationsapparaten - dels vad vi gjorde vid tonstarten av den första tonen av de toner vi tänker göra med luften från det andetag vi tog. Alltså borde övandet av instrumentbygget rimligen prioritera förberedelse och tonstart mest. Resten av övningen är ofta till för att musikaliskt-tekniskt genomföra en musikalisk ide vi bestämt oss för i förväg. Många övningar går att göra stumt, t.ex. andning, halsöppning, frikoppling av artikulation från halsen så att inte artikulationsrörelserna stör struphuvudet. Det går även att "tänka" och "höra" tonhöjder samt övertonsserien, framför allt första övertonen (oktaven) i hjärnan. Allt detta går till stor del att öva med stumma övningar som jag tidigare beskrivit. Efter tonstart kan vi egentligen bara, genom att vara före i tanke och "förlyssnande", koncentrera oss ton för ton, stavelse för stavelse, på att genomföra det vi bestämt oss för i förväg. Utan denna koncentration kommer antingen randregisterinsvängningen eller formantbalansen att spåra ur på någon stavelse under frasens gång. Detta försöker vi då sedan fåfängt att justera under frasens gång. Men har det blivit fel är det redan för sent. "Im Moment ist es zu spät", brukade den fina sångläraren och Bratt-eleven Dagmar Gustavsson säga. Det hade hon rätt i, menar jag. Visst, vi måste öva t.ex. fullständigt jämna crescendodiminuendon efter tonstart både av vokaltekniska och musikaliska skäl. Då övar vi kompressions-flödesbalans och registerbalans. Men vi övar också något vi behöver kunna utföra av uttrycksmässiga skäl. Vi måste också öva t.ex. muskulär separation av diktion och fonation både av röstbyggande och av gestaltningsmässiga skäl för att få till den perfekta kombinationen av legatofrasering och tydlig textning. Men om inte allt det man ska göra med ett andetag är klart, såväl i tanke och känsloliv som i röstapparatens position, innan första tonen sätts an, kommer det att bli ett lotteri om övningen ska lyckas eller misslyckas.

I övrigt är det märkligt att så mycket tid läggs på vokaliser med en musikalisk struktur som sällan förekommer i den typ av repertoar som är vanligast förekommande på operascener. Det övas mycket ofta ganska mycket på en typ av skalor som egentligen inte i första hand varken är till för att bygga röstinstrumentet eller för att öva den typ av musikaliska strukturer som de flesta operasångare sysslar mest med. Man gör olika typer av övningar, långsamma och/eller snabba, som endast innehåller vokaler men inga konsonanter - övningar

härstammande från det tidiga 1800-talets bel canto-epok och designade för att förbereda sångaren så att den skulle klara alla de typer av koloratursång och andra finesser som var typiskt för den tidens repertoar. Men trots att operasångare mest sjunger syllabisk sång numera läggs det inte alls lika mycket tid på att öva relationen mellan vokal och konsonant och relationen mellan ord och ton för att förbereda sångaren på de krav som det mesta av repertoaren ställer på exekutören. Mycket av detta går att öva stumt, vilket jag redan visat. Men jag vill ändå slå ett slag för det melodramatiska-patetiska talet som övningsmetod för operasångare. Jag vill också slå ett slag för ljudande övningar som innehåller medvetet arbete med olika kombinationer av vokaler och konsonanter ihop. Allt för att sångarens röstteknik inte ska vara något totalt skilt från gestaltsarbetet. Jag menar, ingen pianist skulle öva bara på de vita tangenterna med förhoppningen att integrerandet av de svarta i spelet sedan skulle lösa sig av sig självt. Man bör också skilja mer på uppvärmningsgymnastik och röstbygge eller uppmjukning och tonbildning. Ju bättre teknik man fått desto mindre tid tar uppvärmningen, det räcker oftast med ett par minuter. Högst fem minuter, för det mesta mindre, sa Birgit Nilsson att det så småningom började ta för henne. Det är viktigare att sätta sig ner och tänka igenom och analysera vad man gör än att öva så förfärligt många sångövningar, sa hon också.

Vad det gäller förberedelsen för ljudgivning anser jag över huvud taget att sångare borde tänka lite mer som instrumentalister gör. Ingen violinist börjar spela och öva fingerfärdighet eller stråkteknik utan att först ha stämt strängarna och spänt stråken samt positionerat rätt finger på rätt del av strängen. Violinisten bestämmer också om han/hon vill starta med uppstråk eller nedstråk innan han/hon börjar röra på stråken. Jag glömmer inte heller Birgit Nilssons förmaning till en ung slarvig sångerska: "En klarinettist gör en massa saker innan han eller hon börjar spela första tonen i en fras. Frånsett att han sett till att sätta ihop klarinetten rätt och kollat att rörlaget är ok, så ser han också till att kroppshållningen är sådan att andningen kan bli fri. Klarinettisten andas in i god tid så han hinner hålla luften stilla en millisekund innan han börjar blåsa i instrumentet. Annars har han ingen koll på luft och stöd. Klarinettisten ser till att munstycket sitter i munnen och att han har rätt läppspänning innan han börjar blåsa. Klarinettisten har lagt fingrarna på rätt hål och klaffar innan han börjar blåsa, så att han startar på rätt ton. Klarinettisten har hela den fras han ska blåsa klar för sig i huvudet innan han börjar blåsa första tonen. Det är bara vi sångare som utan att genera oss snappar luft och oflekterat vänder den till att gå utåt direkt för att sjunga med den. Men vi måste också, som klarinettisten, se till att kroppen har en hållning som gör att andningen kan fungera fritt innan vi andas in. Vi måste också hinna hålla den inandade luften stilla en millisekund så vi har kontroll över den innan vi börjar använda den. Vi måste ha halsen fri och stämbanden (rörlaget) i position. Vi måste ha hört rätt tonhöjd inne i huvudet (egentligen första övertonen kopplad till rätt tonhöjd) och ställt in oss mentalt på rätt fonetik (fingrarna på rätt klaffar) innan vi startar luften och därmed rösten. Vi måste också ha allt vi ska sjunga med det andetaget klart i huvudet innan vi börjar sjunga. Det finns ingen anledning till att vi ska vara slarvigare med förberedelsen än instrumentalisterna." Av allt jag hörde henne säga tyckte jag då, för trettio år sedan, att det här var det bästa hon sa. Så tycker jag fortfarande.

Det finns allt för mycket oflekterat övande där man verkar tro att om man bara nöter med ett ljud eller en skala tillräckligt länge och mycket så förlöser man rösten. I verkligheten är det dock så att det är den förberedelse som Nilsson beskrev ovan, inklusive att ha hela frasen och vad man tycker den betyder, textligt och musikaliskt, intellektuellt och känslomässigt, inne i huvudet och i solar plexus, d.v.s. i den stillastående inandningsluften, innan man startar första tonen, som leder till framgång - även när man bara gör övningar! På min fråga om hur mycket hon hade brukat öva isolerat tekniska övningar svarade hon: "Ytterst lite. Jag satte mig ner en gång och analyserade ordentligt i detalj vad jag gjorde, framför allt i

förberedelsen och frasstarten. Efter det behövde jag inte öva alls lika mycket. Bara lite uppvärmningsgymnastik.” Ett recept så gott som något på att det framgångsrika sättet för slippa öva så mycket handlar om rigorös noggrannhet med förberedelsen och tonstarten. Allt, inklusive det sista ljud man gör med det andetag man använder, måste vara helt klart i huvudet och i kroppen innan man startar det första ljudet.

Något om spegelneuroner och härmning. Det finns ett element av härmning i all sångundervisning precis som i all musikundervisning över huvud taget. Det momentet innehåller vissa faror, menar jag. Dels kan studenten/sångaren börja härma sånglärarens/instuderarens frasering och personliga musicerande stil. Den delen är jag starkt emot. Var och en måste, så långt möjligt är, utveckla en helt personlig gestaltning om den ska beröra. När man härmar andras musicerande härmar man ofta det sämsta, de personliga schabloner och manér som vi alla har.

Men också ur sångteknisk synvinkel får man vara på sin vakt. Med vissa saker som andning, artikulationsrörelser frikopplade från struphuvudet, vidgning av svalget, till och med ansats, är det ingen fara med förevisning och härmning. Om man förevisar utdragna ljud eller hela fraser tycker jag att man ska betona att det handlar om att härma en funktion som man beskrivit, inte lärarens egen timbre. Det ligger en fara i, framför allt när det gäller unga sångare, att läraren oftast eller nästan alltid är betydligt äldre än den som studerar med henne/honom.

Men en 25-åring ska inte låta som en, även en mycket bra, sångare i medelåldern eller äldre låter - även om läraren har världens bästa teknik. Därför är det viktigt att säga till studenten att det är en viss funktion man vill åt, inte att den ska härma lärarens timbre, framför allt inte i fullrösten. Pianofunktionen, innan kompressionen blivit så stor, är inte förknippad med samma faror.

Känna eller lyssna? Lyssna och känna!

Det finns en ganska utbredd uppfattning om att sångare inte ska lyssna till sig själva för att kontrollera sin teknik utan bara gå på hur det känns fysiskt att sjunga. Det jag inte förstår är hur man med en sådan uppfattning menar att man ska kunna göra musik. Ett medvetet musicerande bygger ju på att man hör musiken inne i sitt eget huvud innan man utför den och sedan lyssnar man under utförandet för att efteråt kunna validera huruvida det man gjorde kom ut som man hade tänkt i förväg eller ej. Kännandet kan visserligen vara ett kvitto på att röstfunktionerna var i balans eller obalans men kännandet säger inget om musik-”görandet”. Dessutom känns det inte alltid likadant. Man känner ofta, för det mesta, det man måste göra lite extra av vid ett givet tillfälle för att balansera instrumentet. Det kan vara helt annorlunda en annan dag. Det man känner är dessutom som sagt bara kvittot på det man redan gjort, resultatet, och har ingen relation till förberedelsen av det man ämnar göra. God teknik bygger rimligen på att man vet vad man ska göra innan man gör det och sedan får man kvitto eller inte kvitto på det man gjort. Självfallet bidrar ”hur det känns” sedan till att man kan koppla ihop orsak och verkan och därigenom bättre komma ihåg vad man gjorde och det bidrar så till den tekniska utvecklingen. Men om man menar att ”lyssna till sig själv” skulle stå i motsatsställning till detta tycker jag att man drar en felaktig slutsats. Det beror på hur man lyssnar. Min erfarenhet säger mig att mycket av det tekniska arbetet för en sångare består i att ”skola om” örat - både när det gäller det yttre och det inre lyssnandet.

.Det inre lyssnandet

Att kunna höra musiken inne i sitt eget huvud innan man utför den har många fördelar, även rent vokaltekniskt. Om man t.ex. hör tonhöjden inne i sitt eget huvud innan man startar ljudet ställer stämbanden automatiskt in sig på den tonhöjden. Lyssnar man efter den första övertonen (oktaven) i stället ställer stämbanden in sig på rätt tonhöjd men med en slankare ton. Det är bättre. Det finns fascinerande forskning på detta, där man sett hur stämbanden rör sig när sångare tänker olika tonhöjder utan att sjunga dem. Därför är det inre lyssnandet efter rätt tonhöjds första överton en del av förberedelsen av den perfekta ansatsen. Det blir ansatsprecision av tonhöjden och inget kanande in på tonhöjden, något som oftast sker nedifrån. Men det är finurligare än så. Om man vidgar bröstskorgen och frigör bukmuskulaturen så man kan få en full inandning och sedan håller andan, med öppna stämband och fritt struphuvud, under det att man intensivt lyssnar efter tonhöjden inne i sitt inre lyssnande inne i hjärnan uppnår man följande:

Det finns en nerv, vagusnerven, som är kopplad till detta inre lyssnande på de premisser jag beskrivit och som är förbunden med mjuka gommen, med struphuvudet och det system som styr stämbanden, med diafragman och vidare ned i inälvorna. Den nervens aktivering tenderar att koordinera hela det system som operasångarens teknik består av på ett gynnsamt sätt. Håller man sedan fast vid den mentala och muskulära koordineringen vid tonstart har man lärt sig något mycket värdefullt. Utan detta inre lyssnande är det mycket svårt att få till en riktigt bra ansats. Då proceduren fordrar stor koncentration tränar den också förmågan att hålla kvar full koncentration under frasens gång. När systemet satts i gång blir det fysiskt självgående under resten av frasen om man behåller den mentala koncentrationen. Jag menar att det är mycket viktigt att utbilda det imaginära "för-lyssnandet"!

Då man i förväg, imaginärt, måste lyssna efter en mycket exakt och fokuserad tonhöjd tenderar det att även koncentrera tonen när man sedan sjunger. Den beskrivna proceduren är ett viktigt hjälpmedel när det gäller att skola om örat. Det hjälper sångaren att börja lyssna efter de höga övertonerna - en smal och fokuserad ton i ett stort akustiskt rum. Många vill låta runt, varmt och vackert inne i sitt eget huvud när de värderar sin sjungna ton. Utåt, för åhörarna, låter det oftast i stället övertonsfattigt och till och med ibland i underkant vid sådana försök. Operasångaren måste lära sig att acceptera ett ljud som i början oftast inte klingar så vackert i det egna "när-lyssnandet". Det låter skarpt eller t.o.m litet, framför allt i lägre tessitura för kvinnor och på höjden för män. Sopranner brukar ha initiala problem med att acceptera det de ofta uppfattar som ett aggressivt läte. De lägre mansrösterna har svårt att acceptera att de låter mycket mer tenoralt, eller t o m kvinnligt, inne i sitt eget huvud än vad de är vana vid. Utåt i operasalongen blir ljudet mörkare, eller kanske rättare sagt fylligt på grund av det öppna akustiska rummet men samtidigt ljusare på högre övertoner - chiaroscuro brukar det kallas. Resonante e squillante, ljus-mörk, vass-rund samtidigt. Man hörs bättre utan att behöva använda så mycket kraft. En framgångsrik sopran jag arbetade med sa till mig en gång: "alla säger att jag fått en mycket rikare, och tre gånger så stark, ton. Jag hör det också själv, men bara på inspelningar. Det känns både mycket enklare och friare i instrument att sjunga. Men just när jag sjunger har jag svårt att tycka om min egen ton, som jag hör den." Med tiden skolas örat om till att lyssna på ett annat sätt. Både före tonen och under tonen, när man noterar om den blev som man tänkte. Med detta lyssnande, högt uppe i skallen, kan man kombinera en slank stämbandston med total resonans. Som jag tidigare skrivit är svalget och munhålan de viktigaste resonatorer vi har - en stor och konstant resonator bakom tungan samt en mindre och något variabel resonator längst fram i munnen, variabel därför att vi i den producerar de olika språkljuden. Den slanka stämbandstonen ges resonans i ansatsröret, inte i bröst eller skalle, där finns väldigt lite ljudförstärkande resonans. Vibrationskänsla högt uppe i skallen eller i halsgropen är kopplat till stämbandsfunktion, resonansen är kopplad till

formanterna och de uppstår i ansatsröret. Det gäller att skilja dessa fenomen åt för att kunna förena dem på ett för tonproduktionen gynnsamt sätt.

Det yttre lyssnandet

Den andra delen av omskolningen av lyssnandet är att lyssna efter vad man hör efter tonstart längst bort i salongen. Gör man rätt blir det ett svar, ett eko, längst bak i salongen. Där ute ska man lyssna efter om det man tänkte före tonstart kom ut som man hade tänkt sig. När lyssnandet blir negativt beror det oftast på att man lyssnar till vad man kan höra strax utanför munnen. Därför är övande eller undervisande av operasångare i små lokaler av ondo - för stora röster t.o.m. gravt av ondo just för att man hör sig själv på ett felaktigt sätt och då börjar man automatiskt göra kompenseringer som sätter instrumentet i obalans. Även för läraren, vars främsta pedagogiska redskap för att kunna validera tonen är hans/hennes öron, blir det mycket svårare att i ett litet rum "lyssna rätt" - och då har jag inte ens nämnt risken för tinnitus.

Om man när man i det inre lyssnandet med stillastående inandningsluft och öppna stämband lyssnar efter en imaginär tonhöjds första överton i förväg, innan ansats, och kopplar det till att samtidigt lyssna efter att den tonhöjden har en imaginär fokuserad halvrostton kommer första tonen i frasen att svänga in genom randregistret med alla de fördelar det har. Oddsen att kunna få ett bra kvitto på sången, både genom hur det känns och genom hur det låter ute i salongen, har ökat betydligt. När systemet väl satts i gång på rätt sätt är det mycket lättare att få det självgående under resten av frasen. Man blir före i hjärnan hela tiden i stället för att känna sig jagad från ton till ton. Rösten får signal från hjärnan om vad den ska göra en millisekund innan den ska göra det. Den lilla "förtanken" räcker. Självfallet innebär detta, i löpande repertoar, att allt det man sjunger med ett andetag måste vara helt klart och utan tvivelsmål om vad det ska innehålla inne i hjärnans "förtanke", innan man startar första ljudet. Frasens textligt-musikaliska tanke, känslöimpulsen som öppnar instrumentet vid inandningen och det inre lyssnandet efter frasens första tons fokuserade tonhöjd, allt detta måste vara klart i hjärnan. Sedan kan man starta ljudet. Utan denna koncentrerade förberedelse blir utfallet ett lotteri, både ur teknisk och gestaltningsmässig synpunkt. Därmed blir också artisteriet ett lotteri.

Lyssnandet, i "förtanken" och i salongens akustik, är alltså viktigt både ur musikalisk och sångteknisk synpunkt, menar jag. I likhet med annan stark koncentration tenderar den första delen av proceduren, "förtanken" och det inre tysta lyssnandet att ge tunnelseende och mot omvärlden "stängda" öron. Därför är det mycket viktigt att redan i det skedet, trots koncentrationen, vara noggrann med att alltid ha öppna öron och vidvinkelseende så att man redan initialt tar in hela den lokal från vilkens bakre vägg ekot av rösten ska komma tillbaka till sångaren och kunna kontrolleras av densamma - rent frånsatt det att vidvinkelseende och "stora öron" behövs för att kunna hålla kontakt med dirigent och orkester och att egna inre processer eller viljehandlingar inte får exkludera det. Att konsekvent "lyssna", i "förtanken", till den första övertonen (oktaven) istället för till grundtonen tenderar till att eliminera ovanstående problem.

Hjärnan

Många olika delar av hjärnan ska samverka för sångaren. Andningen styrs primärt från reptilhjärnan, känslorna från den äldre delen av själva hjärnan, språket från den yngsta delen av hjärnan. Den sistnämnda delen utgör bara ca 10 % av hjärnan. Det glömmes vi ibland. Konstnären måste ha tillgång till hela sin personlighet. Det tål att använda de 10 procenten som är intellekt för att reflektera även över detta.

Caruso, som urskilde sig från andra samtida sångare inte bara genom stämmans originalitet och skönhet utan också genom sitt musicerande och genom att vara en osedvanlig skådespelarbegåvning, sa så här: "En operasångare behöver stor bröstorg, stor käft, 90 % minne och 10% intelligens. Har sångaren något i hjärtat också så skadar det inte". Hjärtat står som vi vet som symbol för den äldre, stora del av hjärnan där känslolivet håller till och känslolivet är starkt relaterat till den livsuppehållande andningen. Om den delen prioriteras bort/prioriteras för lite i operagestaltningen uppstår den pedagogiska konst som jag inte klarar av. Det blir en lektion istället. Tonen blottar inget som publiken kan spegla sig i. Det "tar inte" på djupet.

Musik och språk håller till i helt olika delar av hjärnan. Dessa ska sångaren få att samarbeta. Sedan ska kroppsspråket helst vara så frigjort som möjligt och inte likna en semafor, relativt de begränsningar och möjligheter som operasångarinstrumentet, andning, resonans, registrering och fonetik sätter. Den punkt som förenar allt är den starka känslolinandningsimpulsen och fasthållandet vid den. Till den kan kopplas medveten tanke och gestaltande vilja, till den kan kopplas både text och musik, till den kan kopplas upprättandet av hela operasångarinstrumentet och den fulla resonansen, till den kan kopplas kroppsrörelsen, till den kan kopplas det inre och det yttre lyssnandet. Till den kopplas den kommunikativa förmågan på det stora avstånd till publiken som ett operahus har. Till den kopplas möjligheten till högdramatisk sång utan att sjunga ihjäl sig. För mig sitter förmågan att beröra med operakonsten här. Om inte skådespelariets viljehandlingar, som är en vanlig samtida gestaltningsmässig utgångspunkt, kopplas till känsloläget splittras sångarens gestaltningsmässiga impuls upp på flera impulser, en för rösten (och möjligen musiken) och en för den sceniska gestaltningen. (Se avsnittet om andning!). Antingen röstens eller den musikaliskt fraserande eller den sceniska rörelsens gestaltande kraft, eller alla tre blir då lidande och musikteaterns starka förmåga att träffa människor går om intet, i alla fall för mig. Viljehandlingen måste hos en operasångare innebära att man gestaltar både ett spontant känsloläge med stark övertygelse och en reflekterad tanke. Inte bara det senare. Inte om stämmans klangliga kraft ska vara ett viktigt uttrycksmedel. För sångaren måste känsloläget ha lika stark övertygelse oavsett typen av känsla eller styrkan på den om andning, stöd och över huvud taget öppningen av det akustiska instrumentet ska kunna fungera så att rösten kommunicerar optimalt.

Man kan inte klangligt gestalta något som man inte känner. Hur, i det enskilda fallet, varje sångare ska förhålla sig till att få ihop alla impulser till denna enda impuls är en punkt som bör ägnas mycken möda åt att räkna ut!

Utgångspunkten måste ändå rimligen vara att det som inte är primärt viljemässigt styrbart men lätt blockeras av att man har viljehandlingar som utgångspunkt måste få bestämma grundpremissen. D.v.s. en fungerande luftföring grundad i en medveten avspänning i de djupa utandningsmusklerna följt av en känslainspirerad inandningsimpuls, som är helt avsiktslös fränsett behovet att öppna sig för alla möjligheter. Sedan behåller man den dispositionen av förväntansfull "förutsättningslöshet" när det känsloläge som motiverar viljehandlingen kopplas på och under utförandet av viljehandlingen - på ett sätt en inre psykologisk kamp som motsvarar instrumentets "La lotta vocale". Jag återkommer senare till

problemen relaterade till gestaltande viljehandlingar och deras utförande i interaktionen med instrumentet .

Det melodramatiska, patetiska talet

Äntligen är jag framme vid det jag nämnt ett flertal gånger. Det melodramatiska, patetiska talet, inte det vardagliga pratet. Det allmänna pratet är något helt annat och helt värdelöst ur röstutbildningssynpunkt för en operasångare.

Så vad innebär det patetiska talet? Och varför används det inte mer än det görs? Det var en gång utgångspunkten för röstutbildningen både hos talskådespelare och operasångare, i alla fall i vårt land, och inte bara här. En av världens genom tiderna främsta röstlärare och röstläkare, Dr. Gillis Waldemar Bratt, höll till i Stockholm och var lärare både åt skådespelare som Anders de Wahl, Gösta Ekman d.ä. samt Naima Wifstrand och andra storheter. Samtidigt undervisade han kommande världssångare som Kirsten Flagstad, Ivar Andréson, två av världens allra främsta Wagnersångare, samt Joseph Hislop, Puccinis ideale Rodolfo och var Jussi Björlings vokala coach efter faderns död. Han coachade även flera andra med internationell karriär och många av de allra bästa operasångarna som stannade i Sverige. För både sångarna och skådespelarna var utgångspunkten densamma, det patetiska-melodramatiska talet.

Anledningen till att det inte används längre inom skådespeleriet, inte ens i modifierad form, i alla fall inte i Sverige, är förmodligen en förändrad syn på rösten inom skådespeleriet. I slutändan har det resulterat i många skådespelare som inte hörs, som man väldigt ofta inte hör vad de säger och som ofta får sina vokala uttryck förminskade till antingen ett hest, mumlande, väsande läte eller ett gallskrick och intet däremellan. Filmens utveckling, där en rösts bärkraft är sekundär, har säkert också betydelse. Företeelsen finns inte bara bland många skådespelare, den har också smittat av sig på operasångare. De har inte längre förebilder för den språkliga behandlingen bland dramatiska skådespelare. Därför hör man ofta inte längre heller vad operasångare sjunger för text. Pinsamheter som användandet av textmaskin på operahus även när man sjunger på svenska uppstår. Det påminner mig om ett uttalande som Jussi Björlings pappa gjorde till sina unga söner som han turnerade med både i Sverige och i USA: ”Kom ihåg att publiken har betalat för både text och musik!” Om inte publiken kan uppfatta texten kan den inte heller koncentrera sig på det konstnärliga uttrycket fullt ut - för att parafrasera Richard Strauss.

Så vad är då det patetiska talet? Är det tal som är på väg att förhöjas till sång? Eller är det sång som är på väg att gå bort från fixerade tonhöjder och bli tal? Tål att fundera på! Självt kom jag i kontakt med det för många år sedan genom Björn Haugan, den mångsidige nu avlidne tenoren, som var den framgångsrike dramatiska tenoren Lars Clevemans lärare. Björn Haugan var också en av mina allra bästa vänner och en mångårig ”peer” som jag hade otaliga samtal och diskussioner med om rösten, framför allt när det gäller dramatisk sång. Dessa mångåriga samtal var till stor nytta och glädje både för mig och honom i våra arbeten. Vi pratade också om det patetiska talet. Men vi diskuterade faktiskt aldrig om det patetiska talet var förhöjt tal eller ”reducerad” sång. Jag tänkte mig,oreflekterat och spontant, att det var förhöjt tal på väg, sisådär halvvägs på väg, mot sång på fixerade tonhöjder. Så uppfattade jag det nog också när jag för första gången, för många år sedan, läste Dr. Bratts lilla bok skriven strax efter sekelskiftet 1800-1900, ”Talröstens fysiologi ur pedagogisk synpunkt”. Den boken fick, tyvärr måste jag säga, bara kortsiktig betydelse för mig då men för något år sedan läste jag om den med stor behållning. Han nämner det patetiska talet och var känd för att det var ett viktigt element i hans undervisning. Det finns också en passus i en mycket rolig memoarbok

av en av hans studenter, hjältetenoren Oscar Ralf. "Tenoren han går i Ringen", heter boken, naturligtvis syftande på Nibelungens Ring men också med dubbeltydig referens till en känd svensk folkvisa. Där skriver han att Bratts utgångspunkt för utbildning av både talskådespelare och operasångare var det patetiska talet - utövat med mycket suggestiva, och av en del kritiserade, metoder. Tyvärr skriver han inte vilka dessa metoder var.

I Bratts lilla bok om talrösten får man lätt uppfattningen av att han syftar på att en förhöjd "talröst" är utgångspunkten. Så har jag uppfattat honom. I en passus nämner han i förbigående att det delvis finns andra premisser för sången, på grund av registerfrågan, men han utvecklar inte vad det får för praktiska konsekvenser. Numera är jag inte längre lika säker på att utgångspunkten för det patetiska talet är att det är förhöjt tal på väg mot sång - i alla fall inte när man arbetar med operasångare. Jag tror tvärtom att utgångspunkten är en sångton som ramlat bort från den fixerade tonhöjden. När jag började ha det som utgångspunkt blev metoden mycket mer användbar.

Alltså började jag så småningom leta efter någon som yttrat sig om huruvida utgångspunkten för det patetiska talet är ett förhöjt prat eller en sångton som ramlat bort från den fixerade tonhöjden. Jag fick leta väldigt länge, faktiskt i många år, trots att nätet numera en fantastisk källa till information.

Till slut lyckades jag, via ett tyskt antikvariat, få tag i en bok av den tyske lärare som jag lyckats luska reda på var en stor inspirationskälla för Dr. Bratt, även om Bratt aldrig studerade personligen med honom. Bruno Müller-Brunow, som han heter, var en stark inspirationskälla för Bratts sista lärare, Algot Lange, som studerade för två av Müller-Brunows alumner. Lange nämner i förbigående i en bisats i någon artikel jag hittade på nätet och inte lyckats hitta igen att han vid närmare eftertanke nog anser att det patetiska talet kommer ur sången och inte ur talet. Mer info än så har inte gått att hitta angående utgångspunkten för det melodramatiska talet - varken från äldre eller modern tid. Jag är glad att jag hittade något som bekräftade mina upptäckter. Ur stämfysiologiska och röstutvecklings-synpunkter har den för mig nya utgångspunkten stora fördelar. Det har jag märkt i min praktik. För mig fungerade det inte att använda mig av det patetiska talet förrän jag bytte utgångspunkt. Väl gjort blev det så småningom ganska logiskt varför det fungerade bättre.

Utgår vi t.ex. från ett barns språkutveckling och röstens urfunktioner är det mer logiskt att se det patetiska talet som utgående från ett slags icke tonhöjdsfixerad sång. Hos barn utvecklas ju det halvsjungande jollrandet till ett slags halvsjungande tal innan det blir intellektualiserat prat. Om man utgår från att det melodramatiska talet är en förhöjning av det intellektuella tänkandet och talandet eller från det vanliga pratet eller från att texten ska tala för sig själv utan något medvetet känslöengagemang från exekutörens sida uppstår vokaltekniska problem om man vill förhöja det ytterligare till operasång. Sådan sång rör sig i ett mycket större frekvensområde än talet och det mesta av den sång som är knuten till mikrofonanvändande. Alltså uppstår registerproblem i stämbanden. För den rena talrösten är problem med textens koppling till ljudet mindre beroende på registerfrågan. Den läsare som experimenterar från båda hållen med att koppla ihop text och ton kommer att upptäcka det. Till vår tidiga vokala och språkliga utveckling ska jag återkomma senare.

Experimentet att utgå från det "talade" ordet, med ett ganska rent intellektuellt förhållningssätt till texten gjordes redan på 1870-talet och några årtionden framåt vid Wagnerfestspelen i Bayreuth. Det skulle nu handla om musikdrama med filosofiska undertoner, inte om opera. Ord och ton, intellekt och känsla, skulle förenas. I grunden, ur musikdramatisk synpunkt, var det ett lovvärt initiativ. Två Julius var ansvariga för experimentet. Först inledde Julius Hey, under Wagners egen tid som festspelschef, försöken att experimentera med relationen ord-ton eller språk-musik. Senare tog Julius Kniese vid under Cosimas tid som ledare för festspelen. Hon var Wagners änka och dotter till Liszt.

De idéer som emanerade från dessa två herrar accelererade, framför allt under Knieses tid, in absurdom och ledde till sångliga katastrofer och till den så kallade Bayreuth-hostan. Man började gå bort från den sångliga linjen i ambitionen att komma så nära det "naturalistiska" pratet som möjligt och forcerade rösterna oerhört. Det resulterade i ett slags ropande sång när man sjöng starkt - eller i ostödda pianonyanser - inget däremellan. Jämför gärna med många moderna skådespelares klangfattiga skrikande eller svaga, hesa, väsende läten! Bayreuth-hostan innebar också ett extremt arbete med konsonanterna och därmed stora rörelser i artikulationsorganen vilket är dödsfienden till all legatosång och all musikalisk frasering.

I slutändan förenades inte ord och ton, så målet med försöket blev inte alls uppnått. Det blev mycket populärt bland musiker att härma och göra parodi av de sångare som skolades in i denna metod. Den fick stort inflytande, framför allt i Tyskland där den fortfarande har sina advokater, men som tur var inte i Skandinavien. Den viktigaste personen av dem som såg till att dessa idéer inte spreds i Skandinavien var Fritz Arlberg, sångare och sånglärare, regissör, översättare av framför allt Wagners libretton och själv stor Wagnerian. Men även några andra, röstlärarna Oscar Lejdström, Algot Lange och Dr. Gillis Bratt såg till att försöka hitta ett sundare sätt att arbeta med ord och ton. Att de gjorde så vet vi. De hade stor omsorg både om legatofördraget och om klangligt enhetliga men fonetiskt rena vokaler. Därför var, relativt folkmängden, under lång tid en övervägande del av de största dramatiska Wagnersångarna utbildade i Sverige och inte i Tyskland. Men Bratt som var den som byggde hela sin undervisning, både med skådespelare och operasångare, på det han kallade det "patetiska talet" till skillnad mot det "vanliga pratet" redovisade tyvärr aldrig vad utgångspunkten för en sångare måste vara men för en talare inte nödvändigtvis måste vara, men kan vara. Skillnaden ligger, som jag skrivit, i registerfrågan som gör att vissa saker måste vara på ett visst sätt för sångaren, på grund av det stora omfånget. Talet håller till i ett mycket mer begränsat frekvensområde och det påverkar inte det inre stämbandsarbetet på samma komplicerade sätt. Synd att Bratt enbart skrev en bok om talrösten men inte om sångrösten och dess relation till talrösten. Den skulle jag ha velat läsa!

Richard Wagner själv, som älskade den italienska cantilenan och Bellinis melodier, skulle nog ha vänt sig i sin grav om han fått höra vad experimenten i Bayreuth i slutändan ledde till. I grunden var försöket lovvärt som experiment, då det från början handlade om att förena ord och ton. "Bel canto" på tyska var målet - dock mycket svårare på tyska än på italienska p.g.a. tyskans alla konsonanter, dessutom aspirerade sådana. Men experimenten ledde inte till målet. Det blev konsonantmusik istället för vokalmusik, för att uttrycka det grovt.

Det finns, å andra sidan, många sånglärare som undviker frågan om relationen text-musik-klang genom att utgå från att, i repertoars löpande text, bara öva på ordens vokaler för att få till ett bra legato. Konsonanterna och ordens betydelse utelämnas primärt. Så småningom plockas konsonanterna in men den röstliga gestaltningen blir här lätt ett läte som i sig inte med sin timbre kommunicerar textens innehåll. Även om lätet i sig inte är varken skrikigt eller väsende förenas inte intellekt och känsla. Texten blir ett informativt budskap på fixerad tonhöjd, inte mer. Ljud och ord har inget med varandra att göra. Ord, musikaliska strukturer och tonbildning-klang förenas inte.

Som en gyllene mellanväg ser jag själv det melodramatiska-patetiska-retoriska talet som ett oerhört bra sätt att, i operasångares fall, förena text- klang- tonhöjd- musikaliska strukturer till en enhet. Men det är också ett utmärkt hjälpmedel för röstlig frihet och balans och inte minst för att uppnå ett perfekt legato med perfekt diktion samtidigt. Det ligger, även om man utgår från sångtonen, alltså regelbundna stämbandsvibrationer, någonstans mellan tal och sång. Det patetiska talet, om det är rätt utfört, går att förhöja till ren sång med fixerade tonhöjder eller så kan det förminska ner till ett svagt, "pratigt" mummel som närmar sig den

(nästan) neutrala skådespelarrösten där texten talar för sig själv eller till det vardagliga pratet. Det mumlet som uppstår är lite mer resonant och det är lättare att förstå än vad skådespelarmumlet ofta är, men det låter inte längre alltför patetiskt. Det låter bara som en bra, frisk talröst. Det går att förhöja det igen upp till det patetiska talet och vidare upp till sång utan problem. Det går däremot inte att ha det pratiga mumlet som utgångspunkt och därifrån förhöja till patetiskt tal och vidare till sång, i alla fall inte operasång. Pratet-mumlet startar nämligen i en ostödd röstfunktion med stängda resonansrum, oställt struphuvud och utan randregisterinsvängning i stämbanden. Utifrån en sådan utgångspunkt går det bara att utveckla "pratet" till ett forcerat skrik om man försöker sjunga eller tala starkt och högt. Allt detta stämmer med att en fri röstfunktion för sång eller för tal med stor amplitud inte går att få till om inte den känslimpuls som frigör andning och möjliggör öppning av hela resonansröret samt intonering genom randregistret initierar arbetet. Tydlig, på avstånd förståelig artikulation kan dessvärre inte heller uppstå utan de akustiska förutsättningarna som detta ger. Jag tycker att skådespeleriet, i alla fall gäller det för stor del av talskådespeleriet, kastade ut barnet med badvattnet när man helt förkastade det patetiska-melodramatiska talet. Det går ju faktiskt att med det som utgångspunkt minska det till en ganska lågmäld nivå - oavsett om man intonerar genom randregistret eller lämnar registerfrågan därhän. En talton som utgår från en sångton som halkar bort från fixerad tonhöjd till att bli patetiskt tal för att slutligen reduceras närmare och närmare till "normalt" prat är "sowieso" något som verkar frigörande för rösten. Att hitta randregisterintonationen tillför också talrösten något. När man reducerar det till en mer lågmäld variant är det inte mera onaturligt än det tal som på många håll har varit vanligt inom skådespeleriet ett tag. Ingen vanlig människa talar så oförståeligt mumlande eller utan känslengagemang om någonting. Hur som helst är den typen av skådespelarprat helt utan värde som förebild eller utgångspunkt för operasångaren när det gäller att förena tanke-text-ljud-musik för att kunna kommunicera på långt avstånd på ett sådant sätt att man hörs, att det hörs vad man säger-sjunger och att röstens timbre kommunicerar, på långt avstånd, vilken känslomässig motivation sångaren har för det hon/han försöker sjunga. Om inte detta fungerar så fungerar inte musicerandet och då kan inte publiken spegla sig i sångaren. Det textliga uttrycket blir för isolerat intellektualiserat från resten av personligheten och från klangen-kroppen för att kunna ha något sångligt värde. Det hindrar dessutom röstens frigörelse från icke ändamålsenliga spänningar.

Ur musikalisk fraserande synvinkel däremot, bortkopplat från ljudkvalitet, är det mycket gynnsamt att läsa texten, som man skulle säga den, rent fraseringsmässigt utan att tänka på tonbildning. Man kan kalla det för det retoriska talet. När man gör så behöver man inte vara lika noga med att den gynnsammaste varianten av det patetiska talet används, varken i "överpatetisk" form av en sångton som nyss tappat tonhöjden eller i den mer lågmälda intellektuellt reflekterande formen. D v s så länge operasångaren vet att om rösten inte svänger in genom randfunktionen har man inte längre med sitt ljud i relation till den klang-röstfunktion som sedan är gynnsammast när man sjunger. Men relationen textlig och musikalisk frasering går mycket bra att öva på detta sätt. Texten får då styra fraseringen. Man läser först texten "naturligt och "drar sedan så att säga i tid ut" den naturliga talade fraseringen av texten till det tempo som musiken har. Ett tempo som oftast, eller i alla fall mycket ofta, framför allt i den stora 1800-tals repertoaren, är långsammare än det talade tempot av samma text. En bra metod att förena textlig och musikalisk frasering.

I sammanhanget går det inte att undvika att nämna "prima la musica dopo le parole" och "canta come parla". Det senare uttrycket är lättast att kommentera. Sjung som du talar. Det är ett traditionellt italienskt sångaruttryck. Det relaterar i första hand till frasering. Frasera texten retoriskt, som du skulle ha talat den med både medveten tanke och känslomässig inlevelse, så fraserar musiken sig av sig själv. Det handlar alltså om en idé som

gick ut på att om man fraserar texten med full inlevelse så fraserar musiken sig av sig själv - inte tvärtom. Om det är en bra musikdramatisk tonsättare fungerar det så.

”Prima la musica dopo le parole” står onekligen, om man ser till bokstaven, i motsatsställning till ”canta come parla”. Men musiken först, orden sen - är dels relaterat till belcanto-tiden då inte textbehandlingen var så primär, dels brukar det, sedan mycket länge, vara relaterat till att man sätter ett frågetecken efter satsen. Då blir det inte ett påstående utan i stället en fråga. Vilket kommer först? Svaret blir, hör och häpna, inget av dem. De måste höra ihop och vara oskiljbara, i alla fall i den största delen av operarepertoaren och absolut i Wagner-repertoaren. Underförstått, om ordet är kopplat till hela personligheten, både intellekt och känsla, inte bara intellekt. Även underförstått, om musiken är kopplad till hela personligheten, både intellekt och känsla, inte bara känsla. Det är logiskt i musikens fall då den har intellektuell struktur men blir stendöd rent uttrycksmässigt om den inte, i det gestaltande ögonblicket, är kopplad till utförarens hela personlighet. Samma gäller för orden. Om det inte hörs att de ord som sägs eller sjunges betyder något känslomässigt för den som säger dem kommunicerar inte orden. Tänk bara på alla dåliga offentliga talare.

För mig blir den logiska slutsatsen att den retoriska-patetiska-melodramatiska talsången eller det retoriska-patetiska-melodramatiska sångtalet är den punkt där text-klang-musikalisk struktur har störst chans att mötas. Pratet upphöjt till patetiskt tal och tonen ”degraderad” till känslös klang utan fixerad tonhöjd - där bryts dualismen mellan ord och ton. Då det vanliga ”pratet” rent röstfunktionellt, i bästa fall är oställd bröströst och sångtonen måste svänga in genom halvvrösten-randregistret, den passiva stämbandsslutningen, innebär det att randregistret måste vara inblandat i det patetiska talet för att det ska kunna förhöjas till sång. Detta får konsekvenser för hur man måste handskas med relationen patetiskt tal - ”naturalistiskt” prat, om man vill kunna växla mellan de två företeelserna och ändå kunna förhöja ända upp till sång på fixerade tonhöjder - i meningen sång där text och ton gifter sig, utan distorsion av sångtonen eller bortkoppling av medveten kontakt med texten.

Jag har gjort en mycket intressant iakttagelse: många sångare, framför allt i den yngre änden, blir mycket generade när jag föreslår att vi ska arbeta lite med det patetiska talet. Att prata är de inte blyga för, egentligen inte för att sjunga heller - inte när det gäller att drilla vackra ljud. Men med det känslösa patetiska talet, som i sig inkorporerar både intellektet - språket och det i sig emotionella ljudet, blir det ofta svårt. Unga män som blir stela och har svårt att göra det fullt ut, generade och röda unga kvinnoansikten, generat fnitter e.t.c. uppstår ofta - trots att jag säger att om jag själv som är över sextio år och professor kan släppa prestigen och göra det så kan väl de också. Ändå hjälper det patetiska talet alla när de väl gör det. I alla fall just då. Det räcker ju inte med att förstå. Det måste övas så ofta och så mycket att det blir automatiserat och kan användas som om man aldrig lärt sig det. Metoden hjälper både ur röstbyggnadssynpunkt och ur gestaltningssynpunkt. Det går inte att separera intellekt och känsloliv. Den ofta förvärvade dualismen mellan de två upphävs. Jag misstänker dock på goda grunder att det i de flesta fall inte övas tillräckligt mycket på det i hemmets lugna vrå. Det är inte så svårt att räkna ut varför. Förmågan att ljuga, d.v.s. att separera ord och ljud upphör. Det är jobbigt. Men synd är det att det patetiska sång-talet inte praktiseras mer!

Min erfarenhet har lett mig fram till att varken utgå från text eller från musik utan från det/den melodramatiska-retoriska kommunicerande ljudet-klangen, ljudet som halkat bort från fixerad tonhöjd och sedan koppla den klangen, först till texten och sedan vidare tillbaka till musiken, d.v.s. fixerad tonhöjd. Eller tvärtom, dvs att koppla de medvetna språkljuden-texten till den patetiska klangen och sedan till de musikaliska strukturerna. Det fungerar i den största delen av operarepertoaren. Det gäller därvidlag att etablera en stark känslomässig kontakt med de enskilda ljuden-bokstäverna, inte bara med orden eller de hela begreppen. Undantag för proceduren är t.ex. viss barockmusik där kopplingen blir klang-musik-

text, helt enkelt därför att kompositionssättet är annorlunda. Ord och motsvarande ton har inte nödvändigtvis en stark relation där. I alla sammanhang gäller ändå att om man etablerar en djupt emotionell, något melodramatisk-patetisk, retorisk relation, bokstavligen till alla bokstäver, inte bara till hela ord eller begrepp, även om de sammanfaller till gestaltande begrepp, så är det en mycket bättre väg till att göra texten hörbar och förståelig för en publik än att försöka sig på att öka hörbarheten i diktionen genom att spotta explosiva konsonanter. Det förstnämnda sättet harmonierar väl med instrumentet och medverkar positivt till att hålla de motverkande krafterna inom instrumentet i balans och att separera diktionen från fonationen. Samtidigt kommunicerar det den emotionella undertexten på ett musikaliskt sätt och bidrar till bättre hörbarhet. En god interaktion mellan gestaltning och instrument uppstår alltså och det profiterar båda elementen på. Det sistnämnda sättet, konsonantspottning, de okunnigas irriterade råd till sångare, ökar inte hörbarheten eftersom det skapar obalans inom instrumentets andningsfunktioner, slår sönder vokalerna, skapar ofrihet i ansatsröret, ofria stämband och sämre resonans. Dessutom är det ett fåfängt mekaniskt sätt att lösa ett problem på, eftersom rena, resonanta vokaler är det som mest bidrar till hörbarheten och möjligheten för en publik att uppfatta texten. Samtidigt saboterar mekanisk konsonantspottning klangens funktion som bärare av den emotionella undertexten. Den typen av gestaltande knep interagerar alltså dåligt med instrumentet och varken gestaltningen eller instrumentet kan profitera från den.

I detta sammanhang tål det nog att upprepas vad jag tidigare nämnt om diktionen. Jag menar att man måste skilja mellan "muskelspråk" och "tankespråk". Likaväl som man alltid måste ha full frihet i käkfäste, längst in under hakan vid tungroten och i toppen av solarplexus för att få till en fri fonation gäller samma för diktionen. Spänning på ena stället renderar spänning och låsning på de två andra. Man får helt enkelt börja med att hitta kroppshållningar som möjliggör friheten på dessa tre områden redan innan man börjar andas in. Sedan får den inte påverkas av något man gör. Det är i detta sammanhang lika viktigt både för artikulationen som sådan som för den klangliga besjälningen av språkljuden. Friheten i solarplexus ger friheten i andningen och utan frihet där blir inget annat optimalt. Men i solarplexus där vår viktigaste inandningsfunktion, diafragman, löper ihop med de starkaste abdominala utandningsmusklerna och därmed ett centrum för stödfunktionen uppstår, löper också en massa nervändar samman. Det är i epigastrium som "magkänslan" sitter, inte i buken. Därför är frihet i det området i kombination med randregisterfunktionen i stämbanden det som gör att våra stämmor kommunicerar klangligt det känsloläge vi har i hjärnan akustiskt över långt avstånd. Om tungan och käken är spända eller gör stora muskelrörelser störs stämbandets frihet och dessutom uppstår en mycket sämre diktion. Medveten muskulär textning är av ondo! Det är lätt att göra ett experiment.

Man läser först en text med medvetna tydliga stora muskelrörelser i tunga, käke och läppar i normalt tempo. Sedan läser man samma text i slow motion men med samma muskelrörelser som i normaltempot. Man kommer då att upptäcka att vokalljuden blir muljerade och orena. Därefter läser man samma text med så lös tunga, käke och läppar som möjligt är. Det ska dessutom kännas som om varken käke eller tunga rör på sig vid diktionen, trots att de gör så. Helt stilla ska det kännas. Istället för medvetna muskelrörelser satsar man på tankekraft, på att koncentrera sig starkt på att tänka texten, på att föreställa sig den. Sedan låter man hjärnans språkcentrum helt på egen hand skicka signal till artikulatorerna om vad de ska göra. Först läser man texten i normalt tempo på detta sätt, sedan i slow motion. Man kommer då att upptäcka att vokalerna inte blir muljerade längre utan låter exakt likadant under hela sin livslängd. Det börjar snabbt kännas som om det enda som rör sig är allra främsta delen av tungan och den rör sig alldeles av sig självt utan att man medvetet försöker hjälpa till. Käkrörelserna blir mindre och känns knappt. Också epigastrium blir snabbt friare. Denna typ av textning ger fonetiskt rena vokaler men enhetlig klang, d.v.s. formantbalans och samma

optimala akustik för alla språkljud - oavsett nyans. Eftersom stämbanden tycker om detta påverkas hela ljudproduktionen också i positiv och friare riktning. Det förstnämnda muskulära diktionssättet slår sönder formantbalansen och frånsatt att det ger en textning som inte blir tydlig så innebär det muskulära arbete som automatiskt, vid denna metod, uppstår i bakre delen av tungan att stämbanden blir ofria eftersom tungroten är förbunden med toppen på struphuvudet. Fonation och diktion blir inte muskulärt separerade - alltså samarbetar de inte uttrycksmissigt. Vid det sistnämnda sättet separeras de muskulärt men kan samarbeta mentalt. Här finns en oerhört stark interaktion mellan gestaltningsviljan och hur man praktiskt gestaltar texten med röst-sånginstrumentet. Oavsett hur man på olika sätt väljer att arbeta med det patetiska-melodramatiska talet eller om man går direkt till text på fixerad tonhöjd, d.v.s. musikalisk gestaltning av texten är det ytterst viktigt att komma ihåg de här sakerna. Om man inte gör så kommer texten att lägga krokben för musiken och den fria röstklängen, det går då inte att få fram sånglig cantilena, d.v.s. legato och tydlig diktion eller legato och aggressiv deklamation samtidigt. Det går absolut inte om man vill höras och bli förstörd på akustiskt vis med ett operahus eller en stor teaters längre avstånd mellan scen och publik. Men jag föreslår ändå att man övar upp denna typ av textning i alla sammanhang i stället för att sätta mygga på artister för att publiken bättre ska höra deras i alla fall dåligt uppfattbara språkljud. Frihet i artikulationsorganen och epigastrium behöver inte alls på något sätt resultera i ett alltför pilsnerfilmsaktigt överpatetiskt tonfall.

Sist men inte minst: Så fort man har intonerat genom ett ljud måste man försöka minnas hur kopplingen mellan text-ljud-kropp kändes och hur det lät. Det gäller inte bara rörande den patetiska tal-sången, det gäller vid den minsta lilla sångövning. Man måste öva upp förmågan att minnas hur det fysiskt känns. Men man måste också öva upp förmågan att minnas själva ljudet och återskapa det i sitt inre lyssnande. Ett mycket prioriterat arbete! Framför allt måste man lära sig att komma ihåg hur randregisterljudet och första övertonen låter. För att få till den perfekta ansatsen måste man nämligen kunna lyssna inne i sitt eget huvud efter det ljudet och föreställa sig det innan man startar ljudproduktionen och koppla tankar, känslor och konkret textligt och musikaliskt innehåll till det. På så sätt sätter man stämbanden och hela instrumentet i beredskap på vad de ska göra innan det görs. Detta måste ske i relation till inandning och göras innan stämbandslutning för fonation sker, alltså medan man håller tillbaka den inandade luften med stämbanden öppna, som om man fortsatte att andas in. Allt måste vara klart innan ljudet startar, sedan är det för sent att få till den optimala koordinationen av alltihop.

Detta upprepar jag med en dåres envishet, ty ingenstans i både det vokaltekniska och det gestaltande arbetet syndas det så mycket som på denna punkt. Detta innebär att medan man arbetar med att försöka hitta "rätt" ljud, "rätt" stämbandsfunktion för intoneringen kan man varken få till den optimala koordinationen av instrumentet eller den optimala interaktionen mellan det gestaltande uttrycket och röst-kropp. Om inte fonationsapparat och fonetiska rörelser blivit separerade går det inte heller. Först när man, innan stämbanden sluter sig, med instrumentet öppnat av inandningen, är helt klar i förväg, inte bara över sina tankar och känslor och den text och de musikaliska strukturer som motiverat dem, utan även har sin klangföreställning kopplat till dessa företeelser - går det att få till den optimala precisa ansatsen där luft och ljud startar samtidigt, med instrumentet försatt i optimalt läge för sin uppgift. En ytterligare förutsättning är att kunna "höra" frasens första tons tonhöjds första överton i förväg, då ställer stämbanden automatiskt in sig på adekvat men slank spänning för tonhöjden innan tonen startar och sångaren har satt igång ett system där man, i huvudet, är före röst och kropp hela tiden. Först när man kan föreställa sig allt detta i förväg går det att genomföra en fras med fullt kommunicerande uttryck och full vokal frihet - "im Moment ist es schon zu spät" - när stämbanden har börjat svänga är det redan för sent att kontrollera deras frihet. Ett helt logiskt uttryck. Vid närmare eftertanke så

självlklart att de flesta inte tänker på det. Tyvärr! Det är bättre att så snabbt som möjligt kunna ha den mentala-kroppsliga förberedelsen och starten av ljudet som utgångspunkt än själva ljudet. Det är också bättre att ha allt man gör med samma andetag, både ur gestaltande och sångteknisk synpunkt, klart i huvudet innan man startar första ordet-tonen än att försöka tänka ut det under tiden man levererar det. Man ska heller aldrig tvivla på eller reflektera över det man gör medan man levererar det. De ljud man gör med samma luft, samma andetag, måste behandlas som en sammanhållen gest som aldrig hackar eller går av - både av vokaltekniska och gestaltande skäl. Den punkten återkommer jag till. Man förbereder, gör och noterar hur det går. Reflektion och värderande får man spara tills man tagit paus. Hjärnan kan inte vara på tre ställen samtidigt. Börjar man reflektera medan man gör tappar man förtanken och förlyssnandet.

Förslag till övande av det patetiska talet

Jag har experimenterat en hel del inom området och funnit ett par sätt som fungerar bäst för mig själv och bäst i min egen undervisning.

I båda fallen måste först andningen vara frigjord och ihopkopplad med halsens vidgning till en enhet. Halsens vidgning måste kunna göras med helt löst käkfäste, lös uvula, lös tunga, fritt struphuvud och utan hårda spänningar i solarplexus. Bilden av att kunna köra knytnäven genom struphuvudet och ut genom bakskallen, utan att möta något fysiskt motstånd, som om där bara vore ett stort hål, brukar, som jag skrivit, utlösa separationen mellan halsvidgning och artikulationsorganen. Icke ändamålsenliga spänningar i käkfäste, tungrot och solarplexus hänger ihop som kommunicerande kärl. Tungans och käkens artikulationsrörelser får inte påverka halsöppningen eller förhindra en lös hals. Påverkar de halsöppningen så påverkar de också muskelbalansen i stödsystemet, och det får inte ske. Allt det här kan övas stumt som förövning några minuter.

Därefter är det ena sättet som följer: Efter ovanstående korta preludier sätter man an en svag halvröst-randregisterton i ett så pass högt läge att man lätt hittar funktionen, ofta fungerar svag, svävande sumningston bäst. Sedan gör man ett glissando nedåt, fortfarande lätt och i piano, till det läge där man kan crescendera in i bröstregistret. Tänk inte fixerade tonhöjder! Snarare ett halvsjungande, lite klagande men inte för starkt läte. Sedan gäller det att hitta rätt frekvensområde för talrösten - var man så att säga ska parkera. För kvinnor är det nästan alltid betydligt lägre än vad de är vana vid, för män är det nästan alltid högre än vad de är vana vid att göra. Lärarens öra måste avgöra. Grundområdet för den patetiska talrösten brukar vara en bit nedanför bröstregistrets högsta punkt för kvinnoröster, och då hamnar vi någonstans strax under nyckelhålet på en flygel, strax under ettstrukna C. Men örat måste avgöra i det individuella fallet. Randregistret får inte tappas vid crescendot, man tar inte bort något - utan man adderar något. Crescendot ger ökad kompression men det lilla flödet från pianotonen måste vara kvar. Flödet ska inte heller ökas i crescendot. Kompressionen ska öka utan att flödet försvinner. Om man initialt använder ett klagande, vädjande, bedjande tonfall brukar det fungera bäst för att få till balansen. Hos mansröster får man inte gå så lågt att "ringet" i huvudet försvinner när man "parkerar", crescenderar och öppnar till vokalljud. Om randregistret försvinner när man lägger till bröstregistret är det fel. Ingen förändring av struphuvudets frihet får heller ske vid ökad tonstyrka.

Nu kan man börja läsa texter, ganska starkt, först med ett klagande, vädjande, bedjande tonfall. Det är enklast. Det verkar ligga oss närmast. Jämför med små barns ljud när de kommunicerar! Sedan kan man gå till glada, positiva, lyckliga tonfall och sist till aggression och dominans. Det måste vara balans mellan flöde och kompression också i de andra tonfallen,

som vid det vädjande-klagande. Det är lite svårare att få till. Om det misslyckas får man gå tillbaka till det vädjande-klagande igen.

Pavarotti kallade det "the cry of the voice". Det har många fördelar för sångare att recitera sina operatexter på detta sätt innan de sjunger dem. Luftföring, balans, flöde-kompression ordnas. Då uppstår grundförutsättningen för legatosång. Artikulationen påverkar inte resten av instrumentet på negativt sätt samtidigt som den blir mycket tydlig. Man fraserar texten "musikaliskt" och då fraserar sig musiken av sig själv. Att utgå från den musikaliska fraseringen av fixerade tonhöjder och överföra det till texten är mycket svårare, om man vill få till en kommunicerande besjälad textning, i princip omöjligt enligt min erfarenhet. Rätt utfört kan man med det melodramatiska halsvjungande talet "bära fram frasen på luftströmmen" och få i hop oavbrutet legato med diktion. Men man får också ihop känsla och intellekt.

Från det patetiska talet, om det får utgå från en sångton som "tappat" tonhöjden, är det lätt att växla upp till sång, alltså fixerade tonhöjder. Om det sista blir svårt har man gjort fel med det patetiska talet. Oftast har man då dödat randregisterinsvängningen och fått för hög kompression med isolerat bröstregister som följd. Fungerar det rätt blir sången patetiskt tal på fixerade tonhöjder. Den sortens sång är det svårare att göra parodi på, den typ av parodi som ibland görs av operasångares läte. Det tål att tänkas en hel del på! Alla tendenser till "vobbel" eller osköna typer av vibrato elimineras.

Det går också att vokalt reducera det patetiska talet åt andra hållet, ner till lågmälat prat, eller tal av typen inåtvänd reflektion, mer "naturalistiskt". Men då måste man också gå lägre ner i tonhöjd och reducera volymen om det ska gå att gå tillbaka till det förhöjda patetiska talet och sedan vidare till sång på fixerad tonhöjd. Om man inte gör så kollapsar bröstkorgen, det blir en pressad ton och randfunktionen försvinner. Det talet går inte att förhöja upp till sång med stort omfång. Visserligen blir det melodramatiska talet reducerat till mer naturalistiskt prat lite annorlunda än det vanliga pratet. Det är mer resonant så det hörs bättre. Halsen är friare så vokalerna blir renare. Alla bokstäver får en akustik som gör att det blir lättare att uppfatta texten. Men det låter inte "teatraliskt". I alla fall inte alltför mycket. Det faller inom ramen för frisk natur-talröst. Här finns en utmaning att öva mycket på! Starta i det melodramatiska, halvsjungande-halvtalade talet och öva både på att gå ner i pratet och upp till fixerad tonhöjd med samma text och under samma fras!

Utgångspunkten för övningen i fråga blir alltså varken texten eller musiken, eller om man så vill, de intellektuellt organiserade elementen. Utgångspunkten blir det patetiska, melodramatiska, kommunicerande känsloladdade ljudet. Detta går sedan att koppla både till texten som intellektuellt innehåll och till musiken som intellektuell struktur av tonhöjder, tonlängder, rytmer, nyanser etc, etc. Evolutionärt och utvecklingsmässigt för oss som barn rimmar detta bra med röstens urfunktioner.

Det andra sättet att öva på är lite omständigare men ger möjligen ännu bättre resultat. Sista paragrafen i föregående avsnitt gäller även för denna metod. Här rekommenderar jag att man försöker så här:

Försök att hitta en svag, svävande ljus, tunn, "falsettig" sumningston, i piano!!! N.B!!! Inget tryck från buken! "Placera" den inte! Låt den placera sig själv! Se till att ha stängd eller nästan stängd mun. Man får experimentera med att hitta det optimala frekvensområdet att starta i. Vi kan kalla det primärton. Ingen fixerad tonhöjd till att börja med! Ljudet ska ha balanserat luftflöde men ännu inte ökad kompression. Det balanserade luftflödet, eller balans mellan flöde och kompression, uppstår genom att man håller tillbaka det mesta av luften (inhalare la voce) samtidigt som man tillåter en liten tunn luftström att gå utåt och starta den passiva stämbandsslutningen. Ingen medveten aktivering av de aktiva stämbandsslutarna! I begreppet "inhalare la voce" ingår inte bara att hålla kvar aktiviteten i den kroppsliga inandningsmuskulaturen efter att luftflödet satts igång. I begreppet ingår också att hålla kvar

aktiviteten i den muskulatur som öppnar stämbanden vid inandningen, som om man fortsatte att andas in. Det blir alltså en kamp mellan den aktiviteten och luftflödet, turbulensen, som vill sluta stämbanden. Ljudet måste primärt upplevas någonstans högt i "masken" eller under skalltaget och totalt utan kroppsklang.

Hittar man det inte, som till exempel hos mycket överkomprimerade röster som har skaffat sig ett nyp med själva stämläpparna, får man göra "dammsugaren" som förövning. Det innebär att med lös hals göra ett lågt lite läckande, bubblande läte, påminnande om starten på en brunstig kos råmande ljud, eller om ett "Janne Långben"-liknande "Hööö-hööö." Man tänker sig att detta bubblande ljud upplevs någonstans under nyckelbenen och inandas mot luftströmmen. På detta sätt brukar nypet i själva stämläppen släppa relativt snabbt och då kan stämbanden bli fria nog för att man ska kunna komma åt randregistret.

När man funnit randregisterinsvängningen befäster man pianotonen genom att öka insugskänslan. Först genom en virvlande rörelse upp i huvudet, både framför och bakom öronen, i ordningen bakåt-uppåt-framåt. Alla hålrum i skallen inklusive örontrumpeten ska fyllas med pianoprimärljudet - ingen addering av ytterligare stämbandsmassa ska ske. Därefter ökar man insugskänslan nedåt, ned i bronkerna och övre delen av lungorna så att dessa också fylls med primärljudet. Ingen addering av stämbandsmassa, bara aktivering av de aktiva slutarna, d.v.s. ökad kompression. Utandningsmuskulaturen svarar mot det ökade insuget genom att kontrahera mer. Det blir som en ballong som man försöker blåsa upp och pressa ut luften ur samtidigt, på ett balanserat sätt. Insuget gör lungorna större och större samtidigt som luftflödet vill tömma dem.

Mycket av detta är helt imaginärt. Det finns egentligen ingen resonans av större värde i skallens hålrum och i bronkerna och i lungorna ingen alls. Men det fungerar ändå för fantasin att göra så här då det balanserar struphuvudets elastiska inhängning frikopplat från artikulationsapparaten. Samtidigt balanserar det luftkontrollen.

Sista steget är att, när den insugskänsla som möts av ökad aktivitet i utandningsmuskulaturen inte mer går att förstärka, skilja läpparna och överföra pianosumningsljudet till vokal, utan att ändra position på instrumentet. Man får inte heller ändra timbre trots att den viktigaste resonansen som uppstår framme i munhålan kopplas på. Man kan kolla genom att knipa till om näsroten att vokalljuden inte är nasala. Sedan ökar man ljudstyrkan. Kompressionen ökar automatiskt om man behåller det flöde som behövs för att starta den primära pianotonen men håller tillbaka resten av luften vid crescendo. Man får därvidlag absolut inte tappa insuget. Den aktiva stämbandslutningen aktiveras automatiskt normalt ytterligare i crescendo utan att det för stämbandens frihet så skadliga "nypanDET" uppstår. De virvlande rörelserna upp i huvudet och ner i lungorna fortsätter. Nedre delen av buken börjar gå inåt samtidigt som bröstkorgen välver sig vidgat. Lätet är primärt halvsjungande-vädjande-klagande utan fixerad tonhöjd - the cry of the voice - urljudet. Med detta vädjande, klagande läte kan man recitera meningar av olika slag. I likhet med det tidigare förslaget till övande av det patetiska talet bör man sedan öva det även i andra känslolägen: glad och euforisk först och sedan dominant aggressiv. När detta fungerar kan man öva mera subtilt varierat, relaterat till de ord och de meningar man använder. Mer och mer allt eftersom, utifrån primärtonen, med varierande och modulerade styrkegrader. Så småningom kan man också med detta övningssätt reducera till "pratet" eller förhöja till fixerade tonhöjder.

Olika varianter av att arbeta med det patetiska sång-talet som utgångspunkt för röstarbetet har många fördelar, lyckas de ger de snabbt stora resultat. För utvecklandet av dramatiska röster är det de mest effektiva metoder jag känner till - i synnerhet för mansröster. Synd att jag började integrera dem så sent i min undervisning. Men trots allt jag läst och forskat om rörande rösten tog det mycket lång tid innan jag råkade stöta på företeelsen. Ännu längre tid tog det innan jag hade räknat ut hur man kunde praktisera den. Bortglömd,

odokumenterad kunskap. Synd! Både registerfrågan och många andra sångliga problem löser sig automatiskt. Klang, text och ton förenas. Man lär sig att frasera texten klangligt - musikaliskt och sedan fixera den till tonhöjd. Den inkluderar *messa di voce*. Metoden har sina fallgropar, framför allt får man se till att kompressionsökningen i *crescendot* inte går alltför långt. Därför använder jag den med urskiljning. Med lyriska röster använder jag mest det sätt jag redovisade först när jag försöker förena text-klang-ton eller känsla-intellekt-vilja i gestaltningen.

För den övervägande delen av operarepertoaren blir på detta sätt den musikaliskt gestaltningssmässiga ordningen för ljud-text-musik som följer: Kommunikerande klang-melodramatisk text-fixerad tonhöjd. Så är det oftast komponerat. Relationen ord-ton är grundläggande. Fraserar man texten melodramatiskt-retoriskt så fraserar sig musiken av sig själv. Samtidigt har man genom att öva på detta sätt oftast löst relationen diktion-ljud, d.v.s. separerat textapparaten från fonationsapparaten rent muskulärt men förenat dem i det konstnärliga uttrycket. För t.ex. i alla fall snabbare, barockmusik blir den musikaliskt gestaltningssmässiga ordningen istället kommunikerande klang-musikalisk struktur-pålagd text. Så är den musiken oftast komponerad. Den kommunikerande klangen gifter sig med musikaliska strukturer och känslolägen men den direkta relationen ord-ton är inte alls lika stark. I båda fall gäller att den klang som motiveras av avsnittets känsloläge kommer först. Annars kan inte röstens "skådespeleri" uppstå, inte heller optimal vokal frihet. Jag har aldrig i min praktik upplevt något som motsagt detta.

Den sistnämnda metoden kan så småningom med fördel användas även som direkt sångövning med start i fixerad tonhöjd följd av olika typer av musikaliska och textliga kombinationer. Den övar förberedelse, ansats och *messa di voce*, alltså svälltonen, d.v.s. de viktigaste sångtekniska elementen. Även som sångövning säger min erfarenhet att man bör tänka på att ställa in sig på ett öppet och förväntansfullt sinne i förberedelsen och sedan låta olika typer av känslomässiga undertexter komma till sig under den förlängda inandningen, innan man startar tonen. Både för patetiskt-retoriskt tal och för sångton på direkt fixerad tonhöjd gäller samma typ av insvängning på ljudet. Så småningom övas hastigheten på insvängningen upp så att ingen hör att ljudet startar genom ett blixtnabbt *crescendo* från svävande *pianissimo* till *fortissimo* (om man nu väljer den nyansen som slutmål). Undertexten måste kopplas till förberedelsen av ljudet och inte till själva ljudet. "Im Moment ist es schon zu spät!". Den meningen kan man inte upprepa ofta nog. Känslimpulsen kopplas till inandningen och solarplexus. Intellektet, text och tonhöjd kopplas till förlyssnandet-silvertråden-randregistertonen-primärsvängningen. Detta koordineras medan stämbanden fortfarande står öppna som om man fortsatte att andas in. Dettas innebär att man både i röstarbetet och i det gestaltande arbetet, sceniskt som vokalt-musikalisk koncentrerar sig mer på upptakten än på nedslaget för att ta en liknelse ur dirigentens värld. Om upptakten är tydlig blir resultatet bra. Om upptakten är oklar blir resultatet oklart.

Jag skev tidigare om att arbetet med det patetiska talet ibland stöter på motstånd i form av att sångare, framför allt yngre, blir generade eller inte klarar av att göra det fullt ut. Det är intressant då hela idén med det melodramatiska talet som utgår från en sångton som ramlat bort från den medvetet fixerade tonhöjden är starkt kopplad till något vi kunde som barn. Små barn kommunicerar med halvsjungande läten där själva tonfallet signalerar känsloläget eller behoven. Det är samma slags "cry of the voice" som riktigt goda operasångare ibland talar om. Små barn har en frihet i solarplexus och i tunga och käke som gör att ljudalstringen kan ske alldeles spontant utan hämningar. Så småningom lär sig barnet att sätta ord på sina känslor och sina behov. Därefter ökar förmågan till större verbalisering och mer komplicerade teoretiska resonemang. Ett barn som är tre år kan fortfarande inte ljuga. Ett barn som är fem år kan ljuga. På det finns det forskning. När man själv kan ljuga förstår man naturligtvis också att även andra kan ljuga. Sådant måste man skydda sig emot. I samma ålder som man upptäcker det börjar väldigt ofta de naturliga sunda röstfunktionerna att inte

längre fungera så okomplicerat. De degenererar ofta och hämmande spänningar tar deras plats. Det kan inte vara en tillfällighet. Jag tror att anledningen till att vuxna människor ofta känner stort, åtminstone initialt obehag mot att göra det äkta, inte det parodierade, patetiska talet ligger i att det knyter an till hur vi kommunicerade med vår röst innan vi lärde oss att ljuga men efter att vi skaffat oss ett språk. Att göra det patetiska talet utifrån sångtonen som tappat den fixerade tonhöjden känns väldigt oskyddat. Dessutom går det inte att ljuga med ljudet när man gör funktionen "rätt". För att en lögn som någon uttalar ska uppfattas som fullt trovärdig måste inte bara orden vara osanna, även röstens timbre måste ljuga. Den sångare och förmodligen även skådespelare som med sin röst brutit igenom denna röstens "skammens vall", rädslan av att bli ertappad med byxorna nere kommer på ett helt annat sätt att kommunicera med publiken. Det ljudet är svårare att ljuga med men det lämnar också artisten i mycket högre grad känslomässigt oskyddad. Den operasångarens röst kommer de som hör att uppfatta som sann, vilket inte nödvändigtvis har något som helst med skönhet ur estetisk synpunkt att göra. Den typen av skönhet i stämman beror mest på hur våra resonansrum är skapta och hur våra stämband ser ut, på samma sätt som yttre skönhet förknippas med regelbundenhet i anletsdragen i alla kulturer. Dessa företeelser är inget som behöver betyda att man som åskådare-åhörare "ser sig själv i den andre". Sannhet är något annat. Det har med känslomässig äkthet att göra. Om inte artisten upplevs som sann kommer inte publiken att kunna spegla sig i artisten. Jag tror faktiskt att detta är mycket svårare för en sångare än t.ex. för en instrumentalist, rösten är det mest personliga vi har, hos en instrumentalist är inte instrumentet och personen samma sak, även om den mentala processen är den samma i mångt och mycket. Jag misstänker också, på goda grunder, att den möjligen är svårare för en operasångare än för en skådespelare, som ju också arbetar med det vokala uttrycket. Den framgångsrike operasångarens röstteknik påminner alltför mycket om det vi kunde göra när vi som barn, innan vi lärde oss att ljuga, kommunicerade med halvsjungande ljud för att det inte skulle vara så. Den fungerande randregisterfunktion som skiljer agnarna från vetet när det gäller operasångare är också alltför starkt kopplad till att tappa de intellektualiserade känslomässiga försvaren för att det inte skulle finnas någon koppling här. Men detta är vad jag tror och inte Guds ord. Det är hur som helst möjligheten för varje enskild i en publik att, på sitt eget sätt, spegla sig i artisten som gör att själens obotliga ensamhet, inlåstheten i det egna medvetandet bryts och man kan få kontakt med det inom sig som man inte kan definiera, men ändå vet vad det är. Människans villkor. Om inte detta uppstår reduceras operakonsten oftast till s.k. pedagogisk konst, i bästa fall dålig, irriterande övertydlig konst eller bara en tråkig meningslös föreställning, ibland räddad av att kompositionen i sig är så god att ingen riktigt i grunden kan förstöra den. Men om det kommunicerande ögonblicket uppstår ger det upplevelser för livet för publiken. Upplevelser som aldrig lämnar en utan förvisso kommer att påverka ens tänkande - ibland undermedvetet.

Ett tredje sätt jag använt när det gäller relationen språk-ljud-musikalisk struktur utgår från att koppla de språkljud som man tänker intensivt och som artikulationerna utför utan några försök till muskulär viljekontroll till randregisterljudet. Då blir det tänkta ordet det som kommer först. Till randregisterljudet, den slanka silvertråden, det lite barnsliga ljudet, kopplar man text, tankar och känslor, oavsett vilka och spinner ut dem. Texten kopplas då från det ställe i munnen där hjärnans språkcentrum ser till att den blir gjord, *senza muscoli*" till det tunna randregisterljudet som brukar upplevas som resonerande i skallen ovanför munnen. Känslor, tankar och språk spinns ut med det ljudet: *"cantare davanti"*. Samtidigt håller man tillbaka all den luft som inte behövs för att spinna den tunna randregisterfunktionen i lungorna. *"Inhalare la voce"*. Balanserar man dessa fenomen vid ökad volym uppstår automatiskt balans mellan flöde och kompression samt så kallad *"chiaroscuro"*. Rösten blir mörk och ljus samtidigt - tala om motsättning! Ljus på grund av slank stämbandsfunktion och stämföring, mörk på grund av den starkt ökade resonans som uppstår. Den mörka delen hör dock inte sångaren själv.

Den är inte heller så uppenbar på nära håll. Men den växer med avståndet. Detta är förmodligen orsaken till försämringen generellt sett av den vokala kvaliteten på dramatiska sångare. Man börjar leta mer färg som ska höras på nära håll eller i det egna huvudet, eller på inspelningar gjorda i studio med mikrofon på nära håll. Men det är inte sångaren som ska njuta, det är publiken. Live låter detta sätt övertonsfattigt på långt håll och är vokalt tröttande för sångaren. Man börjar sjunga på kapitalet istället för på röntgen. Jag tycker att man kan öva även som jag beskrivit här ovan både i tal, från tal till sång under samma fras och genom att gå direkt till sång. I slutändan gäller det ändå att få ihop klang-text-musikalisk struktur-känsla-intellekt-röst-kropp-hjärna-hjärta till att allt i det gestaltande ögonblicket ska kunna utgå från en och samma gestaltande impuls.

Det är också därför jag gång på gång avvisar, de ack så vanliga, rent mekaniska röstövningarna.

Diktionen

För att kunna behålla friheten i stämband och full resonans är det viktigt, upprepar jag, att använda de tre huvudartikulatorerna (jag bortser här från gommens rörelser vid vissa klingande konsonanter) på ett ändamålsenligt sätt. Tungan kan ensam sköta mycket mer än vi tror. Men beroende på språk måste man låta tunga, läppar och käke samarbeta på ett sådant sätt att tungan kan vara lös och att inga rörelser behöver ske bakom tungans s.k. ombrytningspunkt d.v.s. den punkt där man slutar se tungan om man tittar i en spegel och öppnar käken som en sax med absolut lös tunga. Inget muskelspråk i artikulatorerna! I stället stark mental koncentration i språkcentrum. Kan man sedan se till att man har en stark känslomässig, mer eller mindre melodramatisk och slutligen retorisk kontakt med alla bokstäver man ska säga eller sjunga (inte bara de hela begreppen som de ingår i utan just varje bokstav) kommer texten inte bara att gå ut och kunna uppfattas, publiken kommer också att höra vad den betyder för exekutören. Ett ändamålsenligt och rationellt utnyttjande av artikulatorerna och en fonetik som utförs på de premisser jag angivit inverkar mycket gynnsamt på både stämbandets frihet och resonansens rikedom. Rent frånsatt att publiken uppfattar vad man sjunger eller talar om.

Sammanfattning

Hitta en hållning som gör att bukens utandningsmuskler och de intercostala utandningsmusklerna kan fungera fritt. Då är också grunden lagd för att inandningsmuskulaturen ska kunna fungera optimalt - en hållning som gör att när man spänner av i solarplexus övre del, strax under bröstbenet, så frigörs andningsmuskulaturen utan att bröstkorgen kollapsar.

Öva utandningsövningar primärt, inte inandningsövningar! Koppla alltid inandningsfunktionerna till en känslolimpuls! Känslomässigt öppen för alla möjligheter, den känslan kommer till dig med inandningsluften. Håll fast vid den fysiska upplevelsen i röstorganen den känslan ger (den totala öppenheten) när du kopplar på det känsloläge som är relevant för den text och musik som är relevanta för viljehandlingen, att göra ett ljud.

Käkfäste, gomspene, tungrot och solarplexus får inte låsas. Spänningar på det ena stället resulterar i låsningar på de andra ställena. Den riktiga gomspänningen sitter inte i uvulan, den sitter längre fram i mjuka gommen.

Alla delar av instrumentet interagerar med varandra. De måste därför, både inom ett lokalt område, t.ex. andningen, och som helhet vara i balans. Grunden för balansen är ”inhalare la voce ma cantare davanti” alltså balansen i kriget mellan inandningsmuskulaturen och utandningsmuskulaturen. Även halsöppningen och stämbandsarbetet är en del av det. Halsvidgningen kan inte separeras från inandning med avspänd bukmuskulatur utan starka bieffekter. Också resonansupplevelse och artikulation är en del av det då resonansen upplevs som en effekt av vidhållen eller förstärkt inandningsöppning, så att ljudet primärt förstärks genom tilltagande insugskänsla, medan texten och ljudet, tonströmmen, samtidigt går utåt. Inhalare la voce ma cantare davanti!

Grovjusteringen av luftföringen sker i andningsorganen. Finjusteringen sker genom öppningen av och fasthållandet vid vidgningen av den vokala tuben, av svalget, så vitt den vidgningen är helt frikopplad från artikulationsorganen. Finjusteringen sker också genom ”messa di voce”-arbetet. Först flödesansats utifrån stillastående komprimerad luft i piano, sedan tilltagande ”krig” mellan inandnings- och utandningsmuskler, eller mellan ljud och luft om man så vill, i crescendo, d.v.s. tilltagande kompression. ”Die Stimme wächst aus dem Piano”, rösten växer ur pianonyansen, brukade den koleriske professorn Ernst Grenzebach skrika åt sina elever. Det handlade då om sådana som så småningom blev mammutröster, som tenorerna Lauritz Melchior och Max Lorenz eller basen Alexander Kipnis, för att ta några få exempel - några av nittonhundratalets största dramatiska sångare. Det fanns också en fantastisk sopran (bland hans studenter) som tyvärr dog mycket ung. Att rösten växer ur det korrekta pianoarbetet är också min erfarenhet, även om man ibland får gå oortodoxa omvägar för att i slutändan kunna arbeta så. Käkens och tungans rörelser måste vara totalt frikopplade både från svalgets öppning och struphuvudets inhängning och från luftbalansen. Inga plötsliga stora balansförändringar i stödmuskulaturen får ske i bytet mellan vokal och konsonant. Språkcentrum bör få ta hand om textapparaten och styra den utan att sångaren/talaren hjälper till med medvetna muskulära artikulationsrörelser. ”Med tungans rörelser vid tal och sång har människans vilja alls intet att göra” (Fritz Arlberg)

Känslimpuls, viljeimpuls och andningsimpuls hör ihop. Känslimpulsen är det som kopplar ihop de tre. Medveten gestaltande isolerad viljeimpuls innan inandningen blockerar röstfunktionernas fria spel. Den konkreta kommunicerande viljeimpulsen måste föregås av den känslimpuls-känsloläge som kommer till sångaren i inandningen.

Att alltför mycket hålla på med isolerade mekaniska sångövningar menar jag är både ineffektivt och irrationellt och slöseri med tid. Allt man gör måste betyda något också emotionellt, ha en känslomässig impuls, åtminstone känslan av att vara öppen för alla möjligheter och förhålla sig nyfiket till vad som kan komma till en med inandningsluften. De flesta övningar fungerar bättre om man ser till att också ge dem ett gestaltande element. Även ur ren minnes-synpunkt fungerar de då bättre. Man kommer helt enkelt mycket bättre ihåg vad man gjort rent fysiskt och kan lättare återskapa det igen.

Nota bene! Många trivs med en mekanisk-fysisk röstutbildning utan koppling till musicerandet eller känsloliv. Rösten ses som en maskin och musicerandet är något annat. Detta kan kännas tryggt och inte så utlämnande. Men många av dessa sångare kommer sedan aldrig åt ”röstens skådespeleri”. Texten och ljudet blir sällan ”besjälade” och på lång sikt begränsar man ofta sitt uttrycksregister. Jag menar också att det, i de flesta fall, är en mycket

långsammare metod. För en del fungerar den. Den har dock sällan eller aldrig praktiserats av dem som med framgång utbildat högdramatiska röster.

Att öva upp förmågan att kunna föreställa sig sin klang i förväg kopplad till första övertonen (oktaven), innan fonationen, och koppla text och musik till den klang man föreställt sig i sitt inre lyssnande i förväg medan stämbanden står öppna, som om man fortsatte att andas in, hör till det viktigaste att öva upp och automatisera.

Glöm inte att bara en liten del av hjärnan, den modernaste delen, ca 10%, hör till de medvetna tankarna och orden. Resten, hela känslolivet, sitter i en mycket äldre del av hjärnan. Diafragmans funktioner styrs primärt av den ännu äldre reptilhjärnan. En konstnär bör ha tillgång till hela sin person, hela sin hjärna. Då bör övningarna också träna det. Framför allt interaktionerna mellan de olika delarna. Jag ser ingen anledning till att bara öva mekaniskt, rent frånsatt att det är ologiskt att öva t.ex. andning och stöd på det sättet. Då hela instrumentet hänger ihop bör alla övningar rimligen i princip övas med en holistisk syn på sångaren.

Det melodramatiska-patetiska-retoriska talet är ett fantastiskt och underskattat redskap för att förena text och ton, känsla och intellekt, legatofras och diktion. Det är en primärfunktion relaterat till det sätt vi använde rösten som små, innan hämningar tog över. Det har som utgångspunkt varken den intellektualisering som kopplingen till fixerad tonhöjd, eller ett intellektuellt förhållningssätt till texten har. Det har inte heller med det allmänna "pratet" att göra. Det är i grunden primitivt och primärt. Men med det halvsjungande patetiska talet som utgångspunkt går det att koppla både mot text och mot fixerad tonhöjd, alltså mot intellektets definiering av vad känslan initierat. Den ordningen motsvarar hur instrumentet styrs rent muskulärt och är alltså en punkt där instrumentet och gestaltningen har stora möjligheter att uppnå en optimal interaktion.

Det patetiska talet är också ett ypperligt sätt att utveckla en sund kraft i stämman. Jag skulle inte längre kunna tänka mig att utveckla en dramatisk röst hos någon utan att ha det som ett mycket viktigt arbetsredskap.

Intressant litteratur

Det här är ett urval av förslag på, för mig, intressant läsning om rösten - oavsett i vilken mån jag håller med eller ej. Ibland håller jag inte alls med på väsentliga punkter, till exempel när det rör den berömde Garcia som så många hänvisar till. På nätet finns mer info. Alla som läser mina reflektioner kommer inte att hålla med om mina skrivelser heller.

Manuel Garcia d.y. - "Hints on singing" - Original på franska, finns i engelsk översättning

Lamperti d.y. - "Die Technik des Bel Canto" - Original på tyska, inte italienska märkligt nog, finns i engelsk översättning. Den är i första hand intressant därför att en av världens genom tiderna största röstlärare och musikaliska coach har skrivit en minimal bok av ganska litet värde då han tycker att röstarbetet är så individuellt att det inte är någon större idé att försöka summera det eller systematisera det. Fler kommer att missförstå en sådan bok än ha nytta av den, menade han. Något ligger det i hans uppfattning. Det har jag tänkt ofta under mitt eget skrivande. Man kan göra upp systematiska metoder, men i det individuella fallet får man ibland ställa mycket på näsan - ty vetenskapliga sanningar om rösten och pedagogiska eller

konstnärliga sanningar äro icke alltid desamma. Studenter hade i många år bett Lamperti att skriva en bok. Han avböjde av ovan angivna skäl. När han väl skrev den gav han egentligen alla fingret, det är ganska uppenbart, förmodligen för att få dem att äntligen förstå vad han menade med det individuella. Häftet som bara består av några få sidor säger egentligen ingenting och har nästan inga förslag på hur man kan öva. Det han säger är så allmänt hållet att det varken kan hjälpa någon eller stjälpna någon genom att det missförstås. Boken som nämns nedan däremot är intressant att ta del av.

”Vocal Wisdom”, av studenter samlade Lamperti-citat, engelska

Julius Stockhausen - ”Gesangs-Methode”, tyska. Finns numera även på engelska, ”Method of singing”.

Karl Scheidemantel - ”Stimmbildung”, tyska, en guldgruva, mycket svår att få tag i, om man har tur kan man finna den på något tyskt antikvariat.

Caruso - ”Come si deve cantare”, italienska, finns också på engelska samt, om man har tur, på svenska på något antikvariat.

Artiklar om Melocchi-skolan, engelska eller italienska, på nätet.

Lauri-Volpi - ”Voci Parallele”, italienska

Richard Millers böcker om rösten, engelska

Francisca Martinssen, flera böcker, tyska

Paul Lohmann, flera böcker, tyska

Bruno Müller-Brunow, tyska, antikvariat

Fritz Arlberg, svenska

Oscar Lejdström, svenska

Algot Lange, svenska eller danska

Gillis Bratt, svenska

Johan Sundberg, svenska

George Armin - ”Das Stauprinzip”, tyska

Paul Bruns-Molar, tyska, flera böcker, studerade i likhet med George Armin för Müller-Brunow och Müller-Brunows student, Wagnertenoren Törsleff, men kom till helt andra ståndpunkter i röstarbetet. En av Set Svanholms lärare.

De svenska böckerna finns, de flesta, på Musikaliska Akademiens bibliotek eller på K.B. i Stockholm

Har man tur kan de finnas i något antikvariat. Övriga kan man googla på och har man tur kan man hitta också dem på något antikvariat, bibliotek eller på Amazon.

De flesta, men inte alla, böcker jag samlat här är kända för att ha författare som utbildat stora och dramatiska röster. För mig har de varit mest intressanta då mitt huvudintresse har legat inom den repertoar som tarvar den rösttypen. Författarna har ibland väldigt olika uppfattningar, och jag sätter frågetecken i kanten för en hel del. Men böckerna/skrifterna är ändå lärorika att ta del av och reflektera över. Mycket av deras lärdomar går att använda i modererad form även vid arbete med lyriska röster. Icke så tvärtom. Många som själva har haft och därför mest undervisat lyriska röster har idéer som inte alltid är så relevanta om man vill syssla med att bygga upp dramatiska röster. De moderna böcker av typen "Complete singing technique" - som har dykt upp på senare år avvisar jag som helt irrelevanta för en operasångare. De handlar mest om andra genrer och brukar hävda att om man gör lite si och så kan man sjunga rock, lite så och så blir det musikal, lite sisådär så kan man något annat och gör man så här då blir det operaröst. Helt oseriösa alster av sådana som förmodligen aldrig ens hört en operaröst på nära håll. Det brukar ta många år att bygga upp en operaröst, speciellt en dramatisk sådan. Dels för att den muskulatur som ska byggas upp delvis brukar vara atrofierad. Dels för att det är mycket svårare att balansera den typen av röst än de populärmusikaliska varianterna.

Generellt gäller för all den litteratur jag läst om rösten, om den ömsesidiga relationen mellan rösten och gestaltningen är det tyvärr mer tunnsått, att ju tjockare bok, desto säkrare är det att författaren aldrig har arbetat framgångsrikt med riktigt stora sångare i praktiken - definitivt inte med stora dramatiska sångare. Ju tunnare bok, desto mer framgångsrika har de varit i sitt arbete i praktiken. De flesta av de bästa har inte publicerat sig alls. Förmodligen av samma skäl som gjorde att Lamperti inte ville eller för att de hade fullt upp med sitt praktiska arbete.

Själv är jag glad att jag vid 65 års ålder äntligen har fått tid att skriva inom min tjänst på OHS/SKH. Jag hoppas att jag sällar mig till den skara där skrivierna inte blir allt för långrandiga och att de kan tillföra någon ny vinkling som kan stimulera fantasin hos läsaren.

Gestaltningen

Denna del kommer att delas upp på tre underavdelningar. Förberedelsen, det gestaltande ögonblicket och reflektionen. Dessa underavdelningar hör förstås ihop. Jag kommer att skriva både om de enskilda delarna och hur de, enligt min erfarenhet, hänger ihop. Ändå bör de delvis, också enligt min erfarenhet, separeras i det praktiska arbetet. I förberedelsen inkluderas det som sker från den gång en sångare får veta att den ska göra en roll eller ett avsnitt av en roll och sedan vidare under studerandet, analyserandet och memorerandet av rollen. Med det gestaltande ögonblicket menas den process som sker då det givna materialet, med stämman och kroppen, kommuniceras såsom sångaren uppfattar det. Med reflektionen menas efterarbetet.

Den särskilda förberedelsen

Enligt min erfarenhet har sångare ofta för bråttom med att börja sjunga på en förelagd eller på en på egen hand utvald uppgift - oavsett om det handlar om en hel roll eller, som ofta, möjligen alltför ofta i operahögskolesammanhang, om större eller mindre avsnitt av en roll, ibland bara en enskild aria. Jag menar att detta förlänger instuderingsprocessen och, i alla fall potentiellt, kan försvaga slutresultatet. Rösten får på detta sätt göra en massa saker under instuderingsarbetet som den sedan inte ska göra i slutändan och de minnena sitter kvar i hjärnan. Med denna metod ska sångaren så att säga sjunga in sig både tekniskt och konstnärligt på partiet efter att den sjungit mekaniskt på det för att genom att nöta på det trycka in rätt toner och bokstäver i huvudet.

Jag föreslår att, om möjligt är, man så konsekvent som görligt är börjar i en annan ände. D.v.s. att man börjar genom att tyst läsa in rollen eller avsnittet, både text och musik. Separat och/eller ihop, beroende på simultanförmåga och notläsningsförmåga. I textens fall är det inte så svårt, i musikens fall fordrar denna metod stor

notläsningsförmåga. Man måste kunna höra tonerna med sitt gehör och "gnola" dem tyst inne i sina tankar. Men man måste också höra ljudet av texten inne i sina tankar.

Detta underlättas om man inte glömmer bort att andas. Stor koncentration, ty sådan behövs, tenderar att få oss att sluta stämbanden och sätta på lufttrycket och sluta att lyssna. För att träna upp förmågan att höra med sitt inre öra är det mycket viktigt att stämbanden hela tiden står öppna, som om man skulle fortsätta att andas in, hela tiden - oavsett om man andas in eller ut. Samtidigt ska man lyssna intensivt efter sina egna tankar, tills man hör texten och hör tonhöjdernas första överton gnolas svagt inne i ens inre hörande. På detta sätt försätts sångapparaten i den öppenhet som sången sedan tarvar redan under studerandet. Utan att man gör ett enda ljud. På detta sätt kopplas också den intellektuella analysen av text och ton ihop med den känslomässiga upplevelsen av ljudet, klangen. Hela personligheten blir engagerad. Inläringen går snabbare och har ett konstnärligt element i sig redan från början, om än aldrig så litet i begynnelsen. Detta stimulerar den kreativa fantasin samtidigt som hantverket övas. Det är ett ypperligt sätt att stärka den individuella konstnärliga friheten för sångaren. Man gör inte en massa textliga eller musikaliska fel som sätter sig på stämmans frihet, vilket är bra, ty stämman har gott minne. Visst kan man nödgas kolla några enskilda ställen mot pianot, men notläsningen kommer med denna metod att bli bättre och bättre med tiden. För en sångare som initialt kan arbeta så här blir den musikaliska instuderaren ett bollplank, en spegel, en samtalspartner, en vokalteknisk coach och ett extra par öron och någon som kan spela hela orkestersatsen på piano, inte någon som får alltför stort inflytande över den individuella gestaltningen. För sångaren blir det nämligen lättare att inte i allt för hög grad påverkas av instuderarens egna musikaliska uppfattningar om sångaren klarat av det mest grundläggande instuderingsarbetet själv.

N.B: Stor koncentration brukar medföra en tendens till korta blickar eller tunnelseende. Därför bör sångaren medvetet se till att aktivera medellånga eller långa blickar och vidvinkelseende under arbetet för att kompensera detta. Långa blickar är viktigt för att publiken sedan inte ska känna sig utestängd och vidvinkelseende är viktigt för att inte dirigenten ska känna sig utestängd. Stor koncentration tenderar också att aktivera när-hörande. Därför bör sångaren kompensera genom att istället aktivt lyssna efter ekot längst bort i salongen när hon/han sedan sjunger, eller åtminstone fram till orkesterdiket. Att lyssna i förväg inne i fantasin, inne i sitt eget huvud och längst bort i salongen till efterklangen av den egna rösten medan man sjunger, om man överhuvudtaget lyssnar då, är goda vägar till god teknik. Också denna långdistanslyssnande funktion, imaginärt "stora öron", kan man praktisera under koncentrerat inläsande av en roll.

Är sångaren en riktigt dålig notläsare som inte heller kan spela lite piano så utgör detta inget hinder för att bli en mycket framstående sångare. Pavarotti kunde inte läsa noter. Inte heller två svenska internationella storsångare som jag själv arbetade med, i basen Bengt Rundgrens fall ganska lite, i tenoren Gösta Winberghs fall mycket intensivt i många år. Men de kompenserade med en oerhörd arbetsinsats och med en extraordinärt stark relation mellan klang-ljud och textfraserings, helt fränkopplad från fixerade tonhöjder och rytmer. Det sistnämnda, den musikaliska analysen och inbankandet av toner och rytmer i huvudet gjordes helt och hållet av en duktig och lojal instuderare någonstans. Självfallet "tjuvlyssnade" de mycket på inspelningar men lyckades ändå i slutändan alltid göra sin egen självständiga tolkning, i minst lika hög grad som de notläsningsmässigt mer kunniga.

Jag har undrat mycket över hur det kunde vara så. Först och främst hade de en oerhört stark känsla för relationen mellan klang och text. De hade alltså inte bara en intellektuell relation till texten utan också, och kanske mest, en mycket känslomässig sådan. Språket blev musik på icke-fixerad tonhöjd. De hade en patetiskt-melodramatisk relation till språket. De fraserade texten "musikaliskt" och hade en oerhört stark musikalitet i den textliga och musikaliska fraseringen även om rytmer och tonhöjder, det musikaliska alfabetet, ur intellektuell synpunkt initialt var gallimatias för dem. De berörde oerhört starkt. Och även om andra, instuderare och dirigenter, i mångt och mycket borde ha fått större inflytande över deras konstnärliga val än över sångare med större kunskaper om det musikaliska hantverket så lät det inte så. De lyckades alltid göra rollen till sin egen

och med stor övertygelse leverera enheten av klang-musik-text. Två tredjedelar: klang-text, var, sowieso, deras egna. Däremot blir det alltid en begränsning av repertoaren för sångare av denna typ. Musik efter Puccini och Richard Strauss, d.v.s. efter tonalitetens sammanbrott lyser med sin frånvaro. Den blir för svår att lära sig för den som inte har bra notläsningsförmåga. För en ung sångare, med en helt annan typ av arbetsmarknad framför sig än de sångare jag nämnt ovan hade, rekommenderar jag inte deras arbetsmetod. Att bli duktig på att analysera och själv studera in noter är mycket viktigt om man vill ha en karriär numera. Det är också väldigt synd om en excellent sångare inte alls kan bidra till lanseringen och realiseringen av nya, samtida verk. Visst, de kan vara svåra, både musikaliskt och vokaltekniskt ibland. Men det är ingen ursäkt för en sångare att negligera dem. Även stycken som Tristan och Isolde eller Elektra räknades, både vokaltekniskt och musikaliskt, som mer eller mindre omöjliga när de var nya. Båda blev ändå så småningom standardrepertoar på de stora operahusen runt om i världen. Jag menar att det är viktigt att nya verk premieras av sångare med de bästa och vackraste rösterna och med den största förmågan att kommunicera både texten och musiken och det emotionella innehållet med sina stämmors timbre, inte bara av sångare vars främsta meriter ofta är att de är duktiga och obesvärade notläsare eller att de har absolut gehör. Det sistnämnda har i sig inget alls med konstnärliga kvaliteter att göra även om det är mycket praktiskt med både fotografiskt minne och absolut gehör.

I analyserandet av notbilden och relationen mellan text och musik ingår också studerandet av alla föredragsbeteckningar och all annan information, crescendo-diminuendo, accenter och musikalisk artikulation av olika slag, som finns i partituret/klaverutdraget.

Det blev en stor skillnad i mitt arbete med sångare när jag började koppla all sådan information till texten i stället för till musikens arkitektur. Det är ordet och dess klang som blir starkare och därför blir tonen starkare, inte tvärtom. Det är ordet och dess klang som får en accent och därför överförs den till musiken, inte tvärtom. Relationen mellan ordet och klangen förenar känsloläge (klang) och text (intellekt). Detta upphöjs sedan till tonhöjd och tonlängd. Den metoden fungerar i största delen av operalitteraturen. Om man i stället kopplar information i partituret rörande gestaltningen till musiken, alltså relationen mellan klang och ton, blir texten lätt "obesjälad" och uttrycker endast neutral information. Sättet att förena de tre, text, klang och musikalisk struktur har jag experimenterat mycket med och funderat mycket över. Enligt min erfarenhet fungerar det bäst om man först kopplar ihop klang med text (klang förstätt som en nynnande, gnolande "halv-sångton" som innehåller det känsloläge som text och musik lockar fram men som ramlat bort från fixerad tonhöjd och rytm). Till det kan man koppla varierad dynamik och frasering relaterad till all information som finns i notbilden, för att sedan förhöja de två elementen, ljud och text, till fixerade rytmer och tonhöjder. Jag tycker att man ska göra så redan medan man studerar materialet stumt, d.v.s. försöka "höra" de tankar som ger texten i ens eget huvud och om möjligt försöka "höra" de toner och rytmer och harmonier som ger musiken.

Sedan kan man läsa texten på följande sätt:

Man andas in och håller sedan stämbanden öppna som om man skulle fortsätta att andas in. Man hittar ett adekvat känsloläge kopplat till inandningen och lyssnar efter sina tankar som ska bli text. Sedan befäller talcentrum tunga, läppar och käke att samarbeta om de artikulationsrörelser texten tarvar på ett sådant sätt att inga rörelser behöver ske bakom tungans ombrytningspunkt medan man låter en luftström gå utåt samtidigt som stämbanden fortfarande står stilla som om man fortsatte att andas in. Viskning utan stämbandsvibrationer kan man kalla det. När frasen är slut ska luften vara slut.

Sedan, om man är bra på att läsa noter, lägger man till att i förberedelsen till känsloläget och lyssnandet efter sina tankar också lyssna efter sin höga-lätta halvrostsumning och "sjunga tonerna tyst" inne i huvudet samtidigt som man artikulerar texten på en utåtgående luftström med stämbanden öppna som om man fortsatte att andas in. På dessa två sätt kan man öva hur mycket som helst utan att trötta rösten eller skaffa sig icke ändamålsenliga spänningar och ofriheter under inlärningsperioden. Men man övar stark koncentration. Samtidigt har grundläggande sångligt hantverk integrerats redan i instuderingsarbetet.

Så småningom kan man övergå till att läsa texten med hörbart ljud melodramatiskt-retoriskt. Man bör också då efter varje inandning ha en mycket kort paus där man håller stämbanden öppna, som om man skulle fortsätta att andas in, samtidigt som man lyssnar intensivt i huvudet efter sin höga halvrostsumning, sin klang, sitt känsloläge och sina tankar som blir till text. Därefter går signalen primärt till främre delen av tungan att konsekvent leda artikulationen när man börjar prata. Inte tugga! Tungan sköter det som hjärnan och viljan befäller, när den inte klarar det själv utan att röra sig bakom ombrytningspunkten tar den hjälp av käke och läppar alldeles på egen hand. Inget medvetet muskelarbete i artikulationsapparaten! Det hjälper inte. På ovanstående sätt förenas klang och text. Dynamik och accenter bör vara med. Den grundläggande inandningsförmågan bör hållas vid liv hela tiden. Övar man som jag föreslagit här ovan så tränas vokala funktioner som t.ex. stödfunktioner, öppen hals och randregisterinsvängning automatiskt att interagera med tankar och känslor redan i instuderingsarbetet. Man bör försöka starta med flödesfonation i den lätta, tyngdlösa, svävande halvrosten som upplevs starta samtidigt som luften och klinga i "masken" men samtidigt komma från ingenstans och först stabilisera den på följande sätt innan man börjar crescendera: Förstärk inandningskänslan-sugkänslan i huvudet, en sugkänsla från näsan inåt-bakåt- uppåt och sedan framåt högt bakom pannbenet igen, samt i bröstet genom en sugkänsla nedåt i bronker och bröst. Liten eller ingen munöppning, minimal munhåleresonans.

I crescendot gäller det sedan att inte tappa balansen mellan luftflöde och inandningskänsla, inhalare la voce, ej heller de etablerade vibrationerna av halvrosten i huvud och bröstorg. Det man lägger till är resonansen i munhålan som nu öppnas upp och som är platsen för forte-resonansen och är relaterad till cantare davanti. Inhalare la voce ma cantare davanti! Resonansen växer i munhålan och hålls kvar där så länge som möjligt medan texten går utåt!

Båda måste vara med! Ingen ändring av grundtimbrer får ske i crescendot! Utan att starta i funktionellt rätt, obelastad halvrost, går det inte att få systemet, la lotta vocale, kriget mellan inhalare la voce och cantare davanti, i balans. I crescendot arbetar inandningskänslan och luftflödet starkare och starkare mot varandra. Inandningskänslan ökas först, luftflödet, som nu blir till lufttryck dras med och följer efter. Så ökas kompressionen och den så kallade bukpressen aktiveras på ett ofarligt sätt. Då den individuella, berörande timbrer är kopplad till randregistret-halvrosten kommer den på detta sätt att bakas in även i det starkaste, högkomprimerade forte. Genom att recitera texten patetiskt-retoriskt utifrån de beskrivna utgångspunkterna erövrar man den kommuniserande kraften i relationen klang-text. Utan den blir det inget riktigt uttryck i sången. Crescendot från halvrosten till fullrost går att träna upp så att det går så fort att det inte märks, det uppfattas som om man startade direkt i forte. Hur snabbt förmågan går att träna upp är i mångt och mycket avhängigt av sångarens förmåga att genom muskelförmåga i ansatsröret, framför allt i främre delen mjuka gommen och i nedre delen av bröstorg och solarplexus lära sig att känna igen hur det känns på sagda områden när crescendot nått fram till forte och fortissimo.

Man kan i detta skede också öva på att så småningom variera ljudet från det melodramatiskt-patetiska och minska det till en mer intim och lågmäld nivå, för att få en mer renodlad intellektuell kontakt med orden, om man så vill. Men då får man se till att aldrig gå över den gräns där man inte i vilken sekund som helst kan gå tillbaka till det patetiska talet (sångton som halkat bort från tonhöjd). Om den gränsen passeras blir resultatet negativt relativt röstfunktionerna för en operasångare. Stödfunktionernas balans kollapsar, struphuvudets inhängning kollapsar, ljudet svänger inte in genom randfunktionen längre. Katastrof! Det vardagliga, samtida "skådespelarpratet" är inte bara värdelöst för en operasångare, det är totalt destruktivt.

Sist av allt kan man börja sjunga med fixerade tonhöjder och rytmer. Förberedelsen är densamma som vid tidigare delmetoder: en millisekunds paus efter inandningen under vilken stämbanden hålls öppna, som om man skulle fortsätta att andas in. Då hålls också resonansrummet bakom tungan automatiskt öppet så att de låga formanterna kan uppstå. Under denna paus etableras känsloläget samt det inre lyssnandet efter den egna klangen (den tunna gnolningen, första övertonen, nu på tonhöjd), och de tankar som blir text och fixerade rytmer och tonhöjder. Hela det begrepp, den gest man

ska gestalta med ett andetag, måste vara klart inne i huvudet innan man börjar sjunga. Ända fram till sista punkt, frågetecken eller utropstecken. Den basala utgångspunkten för en fras är att det är EN gest, EN rörelse, ETT ord med olika delar i, EN lång, oavbruten ton som rör sig på olika tonhöjder med olika fart och snurrar på sig så att olika bokstäver kommer fram. Inne i detta finns en massa schatteringar och finesser men gestaltningsmässigt måste den vara en enhet. När man väl startat frasen finns inga rum för tvivel eller reflektion. Man måste göra det med full vilja och full övertygelse. Annars råkar instrumentet i obalans. Annars går den kommunicerande kraften förlorad. Men det är först nu som den gestaltande, levererande viljehandlingen tar över totalt. Om den kommer innan den övriga förberedelsen är gjord fungerar inte instrumentet optimalt. Då startar det i obalans och fortsätter i obalans. Instrumentet måste få en upptakt! Man börjar med att försätta sig i total fysisk och mental öppenhet vid inandningen och hålla fast vid det. Sedan försätter man sig i det känslö- och tankeläge som är adekvat och håller fast vid det. Sedan kommer den gestaltande medvetna konkreta viljehandlingen som man håller fast vid tills den är genomförd. Lager på lager i en blixtsnabb följd, så snabb att den för exekutören och publiken känns som en impuls och inte gjord i tre steg. Den måste dock initialt övas långsamt på kammaren. Många gånger! Enligt min erfarenhet är det här en helt avgörande punkt för en fungerande interaktion mellan gestaltningen, både den musikaliska och den sceniska, och operasångarinstrumentet. Ju flitigare man övar, desto snabbare blir processen automatiserad. Och automatiserad måste den bli. Ju bättre sångteknik, desto mindre märks den eftersom den blir en integrerad del av gestaltningen. För att citera den stora dramatiska sångerskan Astrid Varnay:

”Es ist Kunst, es ist etwas Erlerntes. Aber dann macht man es als ob man es nie erlernt hätte.”. En ordlek mellan ”en konst” och ”konst”. Det är ”en konst”, det är något man lär sig. Men sen gör man det som om man aldrig lärt sig det”. Underförstått, då övergår det från att vara ”en konst” till att bli ”konst”.

Förutsättningen är förstås att man övat det så mycket (bildligt ”tills man blir sjöblöt i svett” - citat Varnay) att nya synapser i hjärnan blivit automatiserade och därmed tekniken blivit en automatiserad och integrerad del av gestaltningen och gestaltningsviljan.

När instrumentet väl har hamnat i obalans går det inte att reparera utan att först blåsa ut den gamla luften, göra en ny inandning och göra hela den långa proceduren jag beskrivit ovan igen. Den goda nyheten är att OM man noggrant gör förberedelseprocessen på instrumentets premisser eller rättare sagt efter de premisser i hjärnan som styr instrumentet, redan under instuderingsarbetet, framför allt under början av detsamma, så blir de ganska snart automatiserade. Det har man mycket stor nytta av när sedan den gestaltande, kommunicerande ögonblicket, t.ex. under en föreställning, infinner sig.

För en instuderare-repetitör-pianist gäller det att disponera instuderingsstiden när man arbetar med sångare - oavsett om man sysslar med grundläggande tonträffning och saker som korrekta rytmer och liknande praktikaliteter eller med mer konstnärliga fenomen som interpretation-textlig-musikalisk gestaltning. Vid varje tillfälle bör man ha ambitionen att ha tid över för att vid slutet av repetitionen kunna dra hela det avsnitt man arbetat med (och kanske avbrutit många gånger i för korrekationer, kommentarer och diskussioner) i ett oavbrutet svep, utan stopp eller kommentarer. Oavsett hur mycket eller lite av det man avbrutit för och pratat om under sessionen fungerar sjunger man i slutet av sessionen avsnittet rakt igenom, utan stopp eller kommentarer. Då vet man vad som fastnat och fungerar och vad som måste arbetas mer på. På detta sätt rekapitulerar och memorerar också sångaren det gjorda arbetet medan det är färskt i minnet. Instuderingsmetoderna bör allmänt sett syfta till att förena den konstnärliga kreativiteten med det sångliga och musikaliska hantverket redan tidigt på instuderingsstadiet.

Om möjligt är det bättre ju längre i förväg, långt innan det sceniska arbetet och föreställningarna börjar, en sångare gör det grundläggande instuderingsarbetet. Det bästa är om man kan göra en korrekt grundinstudering och sedan lägga bort stycket några månader för att sedan ta upp det igen och fila på detaljer samt utantillmemorering. Stycket kommer att mala, mer eller mindre medvetet, i sångarens hjärna under pausen och automatiskt ockupera hela personligheten. När man tar upp arbetet igen har det ”legat till sig” både innehållsligt och sångtekniskt och den gestaltande friheten blir mycket större för sångaren än vid en enda oavbruten instuderingsperiod. Sångaren kommer alltså

att få en fördjupad gestaltning och sjunga på en nivå redan vid första föreställningen som annars ofta bara skulle uppnås efter flera föreställningar.

Den allmänna förberedelsen - varför viktigare än hur.

Det finns en annan förberedelse som bör göras innan den jag beskrivit ovan. Den handlar om att läsa igenom HELA verket, inte bara den del som rör den egna uppgiften, oavsett om man gör en hel roll eller utdrag av en roll. Denna förberedelsedel blir i de flesta fall för en sångare yttligare än för dem som arbetar med sångaren, instuderare, regissörer, dirigenter. Men jag rekommenderar ändå sångare att lägga lite mer möda på den. Det inger respekt hos och gör arbetet med de yrkesgrupper jag nyss nämnt mer givande för sångaren. I stället för att sångaren riskerar att hamna allt för mycket i "elevrollen" under instuderings- och repetitionsperioderna kan, för alla inblandade, intressanta samtal uppstå om olika tolkningsmöjligheter. Dessutom är detta ett sätt för sångaren att skaffa sig en plattform där den har större möjligheter att få gehör för egna konstnärliga val. Då sångaren både är musiker och skådespelare har sångaren, om han/hon studerat materialet rigoröst, kunskaper som t.ex. både regissörer och dirigenter saknar. En sångare vet, i de allra flesta fall, mer om skådespeleri än dirigenten och mer om musik är regissören. Men för att kunna få gehör och respekt för sina uppfattningar måste sångaren vara lika insatt i HELA verket som de som arbetar med sångaren. Inte bara, i bästa fall, i sin egen roll

Under dessa genomläsningar, men också genomlysningar av verket, det är inget fel, (men helst då många till karaktären olika inspelningar!) måste sångaren ställa frågor till sig själv - först om den egna rollfiguren men sedan också om de figurer som interagerar med den egna rollen.

Det handlar om de sedvanliga frågorna: Vem är jag? Varifrån kommer jag? Var är jag på väg? Vad sker med mig? Hur utvecklas jag? Vilka är de andra människorna i mitt liv? Vad händer med dem? Varför? Vilken relation har jag till dem? E.t.c, e.t.c. Vad är fakta och vad förblir frågor efter analysen av materialet?

Detta arbete handlar inte bara om en textlig analys, eller analys av litterära förlagor. Det handlar också, på olika sätt och med olika vikt, om analys av det musikaliska materialet och relationen ord-ton. Vilka accenter finns, vilken frasering finns rent musikaliskt? Hur stämmer den med den textliga fraseringen? Vilka nyanser finns angivna relativt den text som musiken hör ihop med? Ligger orkester och sångfraser parallellt eller om lott? Hur ser instrumenteringen ut? I många fall finns en relation mellan instrumentering och rollens karaktär. Är den t.ex. mild eller dominant generellt eller vid ett givet tillfälle? Texten får inte bara ha relation till rytm, även om det elementet hör till de viktigaste, eller till tonlängder-tonhöjder eller tempo. Också instrumentering, eller vissa musikaliska strukturer knutna till vissa personer eller fenomen spelar in. Allt detta ger idéer om vem rollen är och i vilket känsloläge den befinner sig i en given situation. Vissa regissörer väljer att bortse från all denna musikaliska information (de kanske inte har förstått den) eller medvetet gå emot den. Så kan man förstås göra, om man först säkert vet vad man går emot. Men det har risker i form av övertydlighet som lätt leder till, för mig, irriterande pedagogisk konst. Det är svårt att köra över musiken utan att flagga väldigt hårt för det man vill ska uppfattas i stället - förmodligen beroende på att hörseln är en mer primär sinnesförmåelse hos oss än synen. Vi hörde redan i moderlivet, långt innan vi föddes och började se. I den andra änden av livet, inför döden, finns talesättet: Hörseln är det sista som lämnar människan. För den musikaliska sångaren blir det nästan omöjligt att realisera denna dualism, rösten kan inte ha två olika klanger samtidigt, för den musikaliska publiken uppstår förvirring som inte nödvändigtvis beror på att ha mött ett medvetet motsägelsefullt budskap (att se en sak och höra en annan) utan bara på att man mött något man inte kan tolka. De primära hörselintrycken blir degraderade. Ofta blir det visuella övertydligt och den musikaliska och klangliga gestaltningen dör. Är det då fortfarande musikteater? Eller är det något annat? Teater med ljud i orkesterdiket? Själ

upplever jag dessa visuellt övertydliga försök att gå emot musikalisk karaktär som en underskattning av min intelligens när jag mött dem. Samt irritation över att musiken dog, eller åtminstone nästan dog. Att inte ens noggrant studera dessa sakers betydelse för texten och gestaltningen är för mig ytligt ur konstnärlig synpunkt. Jag har varit med om sådana uppsättningar. De blev aldrig någon succé. Operapubliken är intuitivt musikalisk. Däremot kan verk ha inkomponerade dubbeltydigheter. T.ex. Isolde har sådana strukturer i sitt parti, där hennes musik och orkesterns tonfall ger en dubbeltydighet. Det är dock något helt annat än det jag tidigare skrivit om.

Analysen och de allmänna studierna av materialet kan självfallet delvis göras parallellt med delar av den konkreta praktiska särskilda rollinstuderingen, men jag tycker inte att det är någon särskilt bra idé att sjunga så mycket på ett parti innan man vet något så när varför man sjunger som man gör. Att veta varför man gör något innan man börjar med hur man ska göra det är en mycket bättre idé. Ur gestaltningssynpunkt är det bättre om man först i stora drag känner stycket samt studerar partituret/klaverutdraget ytterst noggrant för att ta reda på vem ens karaktär är innan man öppnar näbben och börjar gala. Varför är viktigare än hur! Värp först och kackla sen! Eller studera först ytterst noggrant och sjung sen!

Översättningar och originalspråk

Om man sjunger ett libretto i översättning får man ofta arbeta en hel del med att få ihop textlig och musikalisk frasering. Ibland är det också så med en del samtida tonsättare redan i originaltext. Texten måste hur som helst fraseras så att den blir förståelig och inte full av baktakter i betoningarna. Att ha utgångspunkten klang (känsloläge, utifrån hur man uppfattar text och musik) först och sedan koppla det till de skrivna bokstäverna och den komponerade musiken brukar hjälpa något.

Om det handlar om originalspråk som inte är varken sångarens eller publikens språk blir det andra svårigheter. Numera handlar det oftast om originalspråk så fort vi hamnar i större sammanhang. Att textmaskin används är inte relevant för sångarens arbete, menar jag, eftersom sångaren också kommunicerar med sin timbre. Oftast blir den musikaliska fraseringen bra automatiskt om man fraserar texten klangligt-melodramatiskt-retoriskt, oavsett tonlängder. Men för att hitta rätt känsloläge för klangen (halvröstsumningen, silvertråden, det är till den delen av rösten känsloläget och tankarna måste kopplas om det ska bära ut) måste man förstå valören i varje ord kopplat till den ton eller de toner den hör till, inte bara ha en parafraasliknande förståelse. Det innebär ett stort hemarbete för sångaren. Ju mer operasångaren bemödar sig om att lära sig åtminstone de stora operaspråken, italienska, tyska, franska, på hög nivå, desto bättre. Ett för operasångararbetet bra sätt att förkovra sig i dessa språk är att göra egna översättningar. Ord för ord! Först från originalspråk till sitt modersmål och sedan helst också tillbaka till originalet. På så sätt ser man om man hamnar på samma ställe eller kommer till mer eller mindre liknande synonymer i slutändan. Sedan kan man göra en parafraas om man vill. Men man måste först veta vad varje ord betyder för att kunna koppla ihop timbre-text-musikalisk struktur till en enhet. Detta är naturligtvis ett oerhört tungt arbete initialt men för varje gång ökar språkkunskaperna. Jag nämnde i början av mina skrivelser att jag inte tänkte lämna ut nu levande och aktiva sångare som jag arbetat med annat än undantagsvis.

Nu kommer ett undantag. Nina Stemme, som jag arbetat mycket med under många år, översätter alla sin roller båda vägarna, som jag beskrivit ovan. Det gäller inte bara relativt okomplicerade och korta libretton som Tosca eller Turandot. Det gäller också ytterst svår och lång poesi, som den i Tristan och Isolde. Det arbetet märks i hennes gestaltning! Ett

efterföljansvärt exempel! Det är inte för inte hon nått dit hon nått. Det här är en viktig del i det.

Detta är sångarens egen uppgift. Det finns inget som helst skäl till att t.ex. instuderare ska göra översättningar åt sångare eller tala om för dem vad enskilda ord betyder. Inte heller är det instuderarens uppgift att gå på gång påminna om grundläggande uttalsregler i de vanligaste operaspråken. Så komplicerat är det inte att hålla reda på grundläggande regler om oaspirerade konsonanter samt enkel- eller dubbelkonsonanter och tonande s i italienskan eller grundläggande regler om diftonger och olika konsonantuttal i tyskan. I tyskan som, ur sånglig synpunkt, är svårare rent uttalsmässigt, ryms reglerna för "Bühnendeutsch" på två A4-sidor. Betydligt lättare att memorera än att memorera en hel operaroll. Sedan finns det förstås finesser och undantag men om de grundläggande reglerna utförs korrekt är det få övriga misstag som sker. Vokalerna har vid operasång ändå stor likhet inom olika språk. De måste vara klangligt (registermässigt och när det gäller formanterna) enhetliga men fonetiskt rena. Därför blir de inte så olika i olika språk vid operasång även om det i vardagligt tal kan vara ganska stora skillnader. Men det är det ju också i fallet mellan olika regioner inom samma språkområde. En skånings och en norrbottnings vokaler låter inte likadant i tal. Men en framgångsrik operasångare från Skåne och en framgångsrik sångare härstammande från Norrbotten sjunger samma vokaler.

Hela förberedelsearbetet med översättning är mycket praktiskt och ett beting som måste göras. Man behöver inte ha lust eller inspiration för att göra det. Det handlar bara om konstnärlig disciplin och konstnärligt ansvarstagande.

Mina förslag att involvera både intellekt och känsloliv, inte bara intellekt i förberedelse-instuderingsarbetet, effektiviserar det och gör det skonsammare mot stämman om man gör det på de premisser jag försökt beskriva. Jag är glad att åtminstone några studenter på Operahögskolan tagit förslagen på instuderingsmetoder, som jag brukar beskriva som lite tråkiga på kort sikt men effektiva på lång sikt, till sina hjärtan. En av dem har nu fina uppgifter på stora operahus. Hon verkar hålla med mig. "Det är visserligen något prövande och delvis tråkiga metoder, men jag lär mig saker fem gånger så fort", lär hon ha sagt. Det jag har försökt utforska på området är möjligheterna att göra förberedelsearbetet effektivt och rationellt och möjligheterna att få till en interaktion mellan instuderingsarbetet och röstfunktionerna på stämmans premisser, till och med när man övar stumt, ty stämman sätter vissa grundpremissor för gestaltningen, av skäl som jag redovisat ett flertal gånger.

Memorering

Mycket av det jag föreslagit som hjälp i instuderingsfasen går att använda under memoreringen och utantillärningen. Att läsa tyst och "fotografera av" text och musik är ett sätt. Att läsa tyst på en luftström med artikulationsrörelser i munnens främre del och att göra detsamma medan man "hör" texten och musiken, klang, tonhöjder, tonlängder, rytmer, accenter o.s.v. i sitt inre lyssnande ett annat. I vart fall är det effektivare om man låter andningen fungera och kopplar till ett känsloläge adekvat för fraserna, inte bara övar rent mekaniskt, eller ens bara gör ett mekaniskt-intellektuellt repeterande. Det som inte betyder något för en känslomässigt får man svårt att komma ihåg. Om man t.ex. omväxlande men oregelbundet har antingen åttondels- eller sextondelsupptakter blir det omöjligt att komma ihåg korrekt om man inte hittar en inre motivering till att det är så. Man kan också memorera genom att sjunga med "markeringsstämma", till det sista återkommer jag. Visst måste man också sjunga ut på partiet med full röst då och då. Handlar det om stora, långa och tunga partier måste man göra så en hel del också enbart för att träna upp den fysiska orken i kroppen, rent frånsatt den memorerande funktion i kroppskänslan som "sjunga ut" har. Att vara operasångare är i mycket hög grad ett rent kroppsarbete. Men mycket av memorerandet och föreningen av känsla-klang med texten

och musiken som organiserade intellektuella fenomen går att göra utan att använda speciellt mycket decibel. Detta fordrar dock samma totala känslomässiga närvaro och öppenhet och samma 100-procentiga koncentration som om man hade sjungit ut för full hals.

Om det gäller en hel roll som ska memoreras är en god metod för att få systematik i memoreringen att räkna antalet takter som uppgiften har. Sedan delar man upp det med antalet dagar man har på sig fram till t.ex. kollationering på så sätt att man memorerar en viss mängd dag ett, dag två repeterar man den delen och gör en lika stor del till, dag tre repeterar man andra dagens pensum och lägger till en lika stor del, o.s.v, o.s.v. Så gör man måndag till torsdag. Fredag memorerar man inget nytt, man repeterar bara det man arbetat med under veckans fyra första dagar. På lördag kan man eventuellt upprepa fredagens metod. På detta sätt går man igenom varje avsnitt flera gånger vid samma tillfälle i stället för att dra igenom hela eller halva rollen en gång vid varje memoreringstillfälle.

Markering

Att markera med fullt uttryck under repetitioner är inte allom givet att kunna. Ärligt talat tror jag bara det finns en som jag hört göra det till fulländning: Ingvar Wixell. Visserligen vid repetitioner av en roll han redan sjungit väldigt många gånger i andra uppsättningar, men i alla fall på ett speciellt sätt.

Det kom nästan inget ljud ur honom, bara yttersta pianissimo, men hela golvet och luften runt omkring honom stod och darrade som om han hade vrålat i fortissimo. Alltså var förberedelsen, tanke och känslkraft, andning, öppning och positionering av instrumentet, kriget mellan in- och utandningsfunktioner, (kom ihåg la lotta vocale, inhalare la voce, ma cantare davanti) men också artikulation lika energiska som om han förberett sig och sjungit ut med full röst. Därför fanns hela det kroppsliga uttrycket med hela tiden. Det patetiska-retoriska talet var förhöjt till fixerade tonhöjder och med fixerade rytmer men volymmässigt reducerat till "småprat" utan att instrumentet säckade ihop eller energinivån sjönk. Fysiskt och psykiskt förvisso säkerligen lika ansträngande för sångaren som att sjunga ut. Lika ansträngande som att sjunga ut på alla ställen i kroppen och i hjärnan utom i stämbanden. Och hela vitsen med markering är att spara på stämbandsarbetet men inte tappa uttrycket. Markering är en viktig teknik att lära ut och det syndas ofta med det. Men den är värdefull att kunna både när man repeterar en roll för första gången och måste ta om samma ställen flera gånger i rad, inte minst under de sceniska repetitionerna, och när man repeterar en redan gjord roll i en ny uppsättning. Visserligen måste man i de flesta fall sjunga ut mycket mer under repetitionerna när man gör en roll ffg men man bör ändå lära sig ett effektivt sätt att markera som innebär att man varken tappar det kroppsliga uttrycket eller intensiteten i text och frasering vid piano-markeringssjungande. Ett korrekt sångligt markerande sparar rösten, ett felaktigt sliter mer på rösten än att sjunga ut. Ett korrekt markerande gör med/mot-spelare glada och förhindrar frustration hos regissören, ett felaktigt gör att med/motspelarna tappar energi och att regissören inte längre känner igen sin regi utan börjar ändra, alldeles i onödan.

Vid korrekt markering är artikulationen uttrycksmässigt forte men ljudet är piano. Vid korrekt markering kan sångaren vilken sekund som helst crescendera från pianissimo ut till fortissimo utan att behöva ställa om hela sångapparaten för att kunna göra så.

Det är bättre att lära sig ett vokaltekniskt och uttrycksmässigt korrekt sätt att markera än att under den sceniska repetitionstiden sjunga partiet en oktav ned dagarna i ända med någon slags oställd och ostödd röst. Gör man så gifter sig också de textliga, musikaliska och sceniska uttrycken med det sångsättet vilket inte förbättrar oddsen för att få ihop dem med instrumentet eller instrumentet med dem vid föreställningarna då sångsättet plötsligt förändras. En helt annan sak är att oktavera ned riktigt höga toner. De har i alla fall oftast bara en mycket begränsad variation av vokalt uttryck när man sjunger ut.

Men från botten av tessituran och upp till någon ton ovanför det så kallade passaggiot, bryggan, nålsögat, där rösten "smalnar av" för att öppnas på andra sidan igen, är det bättre att sjunga med god markeringssteknik eller sjunga ut. Fr.o.m. någon ton ovanför passaggio och uppåt kan man antingen markera vid många omtag av samma ställe eller oktavera, beroende på rösttyp och dagsform. För tyngre röster är markerande i högre lägen ibland svårt att utföra och då är det bättre att oktavera ned för att kunna behålla uttrycket. Att däremot, vid oktaverandet ned av höga och starka toner, sjunga dem starkt är en kvalificerat dålig idé. Då etablerar man en kompression i det låga läget som egentligen hör höga starka toner till och det skapar obalans i röstorganen. Om man oktaverar ned höga, starka toner är det bättre att sjunga dessa toner eller fraser piano, men med forte i artikulationen och i kroppsspråket. Att säga att man inte kan markera är att erkänna att man har dålig sångteknik, ty då erkänner man också att man inte kan sjunga piano med instrumentet förberett så att man kan göra crescendo till forte när man så önskar för att sedan diminuera till valfri nyans om man så önskar. Alltså kan man inte göra subtil musik med sitt sånginstrument och då har man per definition en dålig sångteknik.

Frånsett vital rytm är den elastiska töjbarheten i stämmans nyanseringsförmåga från pianissimo till fortissimo, vilket är relaterat till den personliga timbren, de främsta musikaliska uttrycksmedlen för en operasångare när det gäller att erövra en publik. En rytm som svänger och en personligt timbrerad elastisk dynamisk ton är som fenomen starkt kopplade till känslolivet och kommunicerar därmed den egna personligheten. Personligt men inte privat. Sådant avvärnar publiken och öppnar deras hjärtan och sinnen så att de kan se sig själva i sångaren. Då går det också att komma fram med den mer intellektuella delen av den musikaliska gestaltningen, d.v.s. textens och musikens arkitektur och intellektuella innehåll. Vi har lagt grunden för att kunna bli medskapare med librettist och kompositör - vilket leder över till nästa kapitel.

Röstens skådespeleri på stämmans premisser

Detta är en av mina käpphästar. En publik ska kunna förstå, bli berörd på djupet och "se" med sina inre ögon hela dramat även om den "bara" tar del av en konsertant opera eller en skivinspelning. Sången får inte bara vara ett vackert och välpolerat läte, vad det nu kan vara, som räcker för att sångaren ska höras och hålla för en längre karriär och som gör det möjligt att ge den textliga informationen på fixerad tonhöjd med fixerade rytmer. Den får inte heller bli en naturalistisk tonproduktion som med tiden behäftas med tydligt hörbara vokala skavanker som stör den rent musikaliska upplevelsen, något som inte varit helt ovanligt bland den kategori sångare, främst dramatiska sådana, som kom började komma fram fram på 1950-talet och framåt. De kallas ofta "sjungande skådespelare". Mellan dessa motpoler finns ett område, om än aldrig så smalt, menar jag, som borde vara angeläget att utforskas av varje modern operasångare och av alla dem som arbetar med operasångare. Ett område där känsla och intellekt, text, klang, musikaliska strukturer och kroppslig rörelse förenas till en enhet, sprungen ur samma impuls, en impuls på stämmans premisser, ty stämman styrs delvis på icke mekaniskt viljemässigt sätt, kan hämmas av icke rätt tajmade aktiva innehållsmässigt gestaltande viljehandlingar och måste därför få sätta grundpremissen. Mycket av det jag nu kommer att skriva har jag nämnt tidigare i andra sammanhang, men även om det blir lite idisslande tror jag inte det skadar att titta på samma företeelser med en tydligare utgångspunkt från just den skådespelande, gestaltande rösten - eller annorlunda uttryckt den skådespelande sångaren som samtidigt är en sjungande skådespelare.

Vilka redskap har man rent praktiskt? Kroppsspråket och rörelsen som kan vara kalkylerade eller spontana fenomen, texten som både kan ha funktion som informationsförmedlare och ha en undertext av känslomässig typ, rytmen, pulsationen, accenterna, synkoperna som både är ett praktiskt, intellektuellt handhavande av notvärden och pauser och samtidigt måste vara starkt kopplade till en spontan känsloeffekt för att bli levande och "svänga", de musikaliska tonhöjderna och harmonierna, eller i viss atonal musik andra typer av strukturer i partituret, som både är ett praktiskt handhavande av ett "musikaliskt alfabet" och samtidigt måste innehålla en stark känslomässig upplevelse av spänning och avspänning för att en musikalisk upplevelse ska kunna uppstå.

Man kan förvisso välja bort, helt eller delvis, känslomässigt engagemang och/eller spontanitet i kroppsspråket, undertext i texten, den känslomässiga kopplingen till intervall och harmonier samt all känslomässig koppling till rytmiska strukturer om man så vill. Men då ska man nog först ha lärt sig att i praktiken kunna integrera känslorna med den intellektuella analysen, för att sedan, som gestaltande grepp, välja bort dem om man så vill. Annars blir själva klangen, det mest personliga i tilltalet, i princip död. Sådant är i min värld dålig och meningslös operakonst.

Man kan också välja att själv ha minimal analys eller medvetenhet av den kroppsliga rörelsen, inte fullt så liten av texten, där måste man lägga manken till lite mer, mycket liten analys av rytmiska och musikaliska strukturer o.s.v. och helt förlita sig på att andra, repetitörer och dirigenter och regissörer sköter den delen. Istället förlitar man sig i mycket hög grad på sin känslomässiga närvaro i stunden och sin spontana känslomässiga, mer eller mindre medvetna, relation till text och musik. Denna metod är, åtminstone i modererad form, mindre dålig än den förra. Många s.k. natursångare har kommit undan med detta och gjort fantastiska karriärer. Både som "operasångare-sångare" och "sjungande skådespelare". I den mån jag kommit i kontakt med denna typ av sångare har jag vårdat dem som de sällsynta och fantastiska blommor de understundom är och samtidigt mycket försiktigt och medvetet men lite "magisteraktigt", försökt "lura på dem" en mer medveten, intellektuell förståelse av det musikaliska innehållet. Jag säger, "magisteraktigt" därför att en av dem, Gösta Winbergh, brukade kalla mig för sin "Beckmesser", syftande på petimetern i Die Meistersinger. Gösta tog aldrig illa upp av "petimeteriet". Tvärtom, de ökade insikterna berikade hans förmåga att kunna få ännu bättre kontakt med musiken, att få kontakt med musiken också från ett annat håll än hans egna. Han bara inte ville tänka på de praktikaliteterna själv. Jag tror att han såg det som ett konstnärligt hinder att själv behöva bekymra sig om sådana saker. Jag tror att han var rädd att tappa något i rösten om han började intellektualisera sitt sjungande för mycket. Han hade säkert helt rätt i sitt eget fall. De musikaliska upplevelser han gav mig under de nästan tio år jag arbetade mycket med honom är förvisso en sällsynt höjdpunkt bland allt jag upplevt med sångare. Jag blev en bättre musiker tillsammans med honom - även om all instudering utfördes med härmningsmetoden. Jag spelade och sjöng före. Han härmade. Och ändå blev det helt och hållet hans egen unika musikaliska gestaltning när han väl hade fått partiet inbankat och innött i huvudet. Inte minst fick arbetet med Gösta mig att börja fundera mycket på röstens klangliga skådespeleri. Den sångartyp han representerade var betydligt vanligare förr. Men något kan den lära oss idag när det gäller röstens skådespeleri och den kommunicerande stämman.

Framför allt kan den lära oss, har jag genom idogt funderande och experimenterande kommit fram till, hur viktigt det är att odla en stark kontakt mellan klangen och texten. Inte, som många skulle tro, bara mellan klangen och musiken, utan just mellan klangen och texten. Mycket av konstiga fraseringar, hackande legaton och monoton nyansering kommer, enligt min erfarenhet, inte från dålig kontakt mellan klangen och de musikaliska strukturerna utan p.g.a dålig kontakt mellan klangen och texten. Denna funktion övas också alldeles för lite i sångundervisningen, enligt min erfarenhet. Texten får leva sitt eget liv, frikopplad från de grundläggande sångfunktionerna. En viktig grundförutsättning för att kunna skådespela med rösten på instrumentets premisser är att kunna koppla ihop en text (med olika undertexter och känslolägen) med en fullresonant randregisterfunktion (eller halvrost-falsett funktion), som går att crescendera ur utan problem. Lyckas detta kommer mycket av de musikaliska strukturerna att sköta sig själva ur fraserande gestaltande synpunkt, även om de fortfarande självfallet måste studeras in korrekt. Det kan inte vara en tillfällighet att alla som kan och fordom har kunnat kommunicera djupt berörande med sin sång och sin klang har haft en ypperlig pianissimo/piano-funktion i sina röster - detta oavsett om fullrösten varit extra vacker eller mindre vacker. Den delen råar man inte riktigt över, den är delvis kopplad till den

anatomiskt man är skapt med. Så icke randregisterfunktionen, den går att lära om den inte finns där spontant och det går att lära sig att koppla ihop den med orden. Finns denna känslomässigt intensiva förbindelse i pianissimofunktionen kommer rösten-timbren också att kommunicera, beröra, och gå att skådespela med i starkare nyanser även om naturen inte skänkt den optimala fysiologin för det annat än undantagsvis. Man kan börja med att öva på texter, först i randregisterfunktion, sedan med crescendo, och gestalta samma text med tre olika undertexter: bedjande, vädjande - glad, euforisk - aggressiv, dominant. Hur starkt man än läser texten så måste den känslomässiga undertexten kopplas till insvängning genom ett fullt klingande randregister. Utgå från klangen och ett känsloläge! Koppla till texten! Eller tvärtom! Experimentera! På ett sätt kan man säga att texten bör sitta ankrad, fysiskt och känslomässigt, djupt nere i bröstbenet, ända ner mot solarplexus, som om man drog ner en polokrage som trängde runt halsen. Den bilden bör dock inte pressas för hårt, överdriver man intensiteten inverkar det negativt på stämmans och halsens frihet. Men vid speciella, extra dramatiska eller aggressiva, utbrott är det alls ingen dålig tanke.

Jag råkade ganska nyligen få en bekräftelse på vissa teser som jag drivit i årtal. Jag har länge försökt att ta reda på vad Ernst Grenzebach gjorde i sin undervisning. Han var lärare till flera av mellankrigstidens främsta dramatiska sångare, t.ex. Lauritz Melchior, Max Lorenz och Alexander Kipnis. Men inget finns efterlämnat. Bara i en bisats i ett helt annat sammanhang råkade jag plötsligt läsa att han var känd för att skrika åt sina studenter. "Die Stimme wächst aus dem Piano!", Rösten växer ur pianotonen (om den är funktionellt rätt, min kommentar!). Så är det! Det är min viktigaste erfarenhet av att arbeta med dramatiska sångare i snart fyrtio år. Men röstens skådespeleri kommer också ur pianotonens (om den är funktionellt rätt) förening med texten. Sedan övar man upp förmågan att crescendera ända till fortissimo, om man så vill, så att crescendot blir så snabbt att ingen tror något annat än att man startat direkt i fortissimo. För mig är det här den avgörande punkten för möjligheterna till röstens skådespeleri på instrumentets naturgivna premisser. Om inte undertexterna klangligt kan kopplas till randfunktionen uppstår lätt grav forcering av stämman vid dramatisk fortesång. Att applicera den patetiska taltonen till sångton på fixerade tonhöjder är inte så svårt om man bara är noga med att utgå från klangen som kopplas till texten för att sedan kopplas vidare till musiken och inte förändrar den kedjan.

Klangen i sin tur kommer ur den känslolösa impuls som motiverade den spontana inandningen som öppnar instrumentet. En spontan, ogenomtänkt rörelse, som är kopplad till att man också gör ett ljud är liksom ljudet kopplad till inandningen. Inandning-rörelse-ljud. Så uppstår den gemensamma gestaltande impulsen när rörelse och ljud kopplas ihop. Sedan kan man förstås sjunga utan koppling till rörelse och röra sig utan att sjunga. Men det är en annan sak. En isolerad häftig rörelse kommer spontant alltid ur en känsloeffekt kopplad till inandning. En lugn gest, när man inte ämnar tala eller sjunga, har inte alltid den spontana kopplingen till andningen.

Var och en fattar att för att röstens skådespeleri ska fungera i praktiken för den som arbetar med ett givet material, typ en operasångare, tarvas ett ytterst noggrant förberedelsearbete vad gäller praktisk inläring av text och musik - oavsett om man i huvudsak gör det själv eller främst med stor hjälp av en repetitör. Men så fort man börjar få en aning om möjliga undertexter till text och musik menar jag att man ska koppla in röstens skådespeleri på instrumentets naturgivna premisser, även i instuderings- och repetitionsarbetet. En som alltid gjorde så var den stora, kanske största, Wagnersopranen Kirsten Flagstad. Hon drev det så till den punkt att hon aldrig markerade röstligt på sceniska repetitioner. När jag läste om detta, för länge sedan, förstod jag inte alls varför. Varför sparade hon inte på stämman till föreställningarna istället? Hon hade ju absolut gehör, fotografiskt minne och tillräckliga pianistiska färdigheter för att spela svåra Wagner-klaverutdrag själv. Efter ett långt yrkesliv av arbete med många framstående operasångare förstår jag precis varför. Hon övade på röstens skådespeleri. Där var hon inte blyg att experimentera inför kollegorna. Märkligt nog var hon blyg rent rörelsemässigt. Hon markerade och memorerade oftast de sceniska rörelserna ganska torrt och schematiskt under förberedelsearbetet för att spela ut först på föreställningarna då hon faktiskt var en av dem som "ägde" scenen. Den delen av metoden tror jag dock inte många regissörer, med stor rätt, skulle acceptera idag.

Av mitt resonemang följer att jag, i de flesta fall, tycker att det är bättre att koppla angivelser i partituret om nyanser, crescendi-diminuendi och accenter till texten istället för till musiken. Om ordet accentueras för att det betyder något extra blir tonen

automatiskt accentuerad. Om man utgår från att accentuera tonen betyder det inte nödvändigtvis att ordet kommer att få en större betydelsebärande funktion.

Det är inte bara tidsaspekten som skiljer en talskådespelares och en operasångares skådespeleri. Operasångaren är inte bara bunden i tid av de musikaliska strukturerna i partituret. Tempo, rytmer, nyanser, accenter, frasering, orkestrering, hörbarhet o.s.v. påverkar också röstens och därmed också kroppens skådespeleri, ty rösten är en del av kroppen. "All you have to do to act is to listen to the music" - citat Maria Callas - dvs hela musiken, inte bara den egna sångstämman. Möjligen inte hela sanningen, men väl värt att reflektera över.

Att sjunga med dirigent

Detta är ett märkligt kapitel. Jag har mött en tioåring som deltog i en produktion av Britten-operan *The turn of the screw*, där jag var ansvarig instuderare och repetitör och dirigerade de flesta repetitionerna. Gossen hade hela tiden full kontakt med dirigenten, i detta fall mig, och dirigenten med honom, utan att det egentligen märktes. Jag har också mött etablerade sångare som aldrig riktigt får till det här. De tappar kontakten, det blir fel, och de måste bryta sceneriet för att stirra på dirigenten och komma rätt igen. Eller åtminstone blir dirigenten frustrerad och olycklig därför att han/hon inte känner att det finns en kontakt med sångaren som går att lita på även när det blir "rätt". Det känns som att man inte längre gör musik tillsammans. Varför är det så här?

Jag tror att det har med två förmågor att göra. Simultanförmåga och förmåga till öppet sinne. Dessa förmågor hänger ihop. Jag är optimist och tror att de går att öva upp där de är bristfälliga.

Jag har experimenterat med det här och det verkar som att det handlar om att en del, mer eller mindre reflekterat, behåller det öppna sinnet av att ta in omvärlden och rummet, vad man ser och hör, det som är starkt relaterat till en funktionell inandning, även när de startar rörelsen eller ljudet. Andra tar antingen inte in rummet och omgivningen när de andas in, de koncentrerar sig redan på vad de ska använda den inandade luften till, eller också släpper de vidvinkelsyn och "stora öron" när de börjar koncentrera sig på vad de ska göra med kropp eller röst eller koncentrerar sig på sin motspelare. Det kan också bero på en, förmodligen ofreflekterad, syn på opera. Jag återkommer till det.

För dem som inte har, av födsel och ohejdad vana, bra förmåga att ha kontakt med dirigent och orkester samtidigt som de koncentrerar sig på sin eget sjungande och på skådespeleriet finns det hjälp. Man övar! Även här återkommer det jag så ofta tagit upp: Man andas in utan avsikt rörande vad man ska använda luften till. Till inandningen kopplas egentligen bara en känsla av öppenhet, både fysisk och mental. Mental i meningen förväntan och förutsättningslös beredskap på att vad som helst skulle kunna hända. Med inandningsluften kommer de känslor och tankar som motiverar gestaltningen av den aktuella frasen till en. Dessa måste befästas under och efter inandningen medan stämbanden står öppna, som om man fortsatte att andas in. Sedan måste man hålla fast vid dessa tankar och känslor under hela den sjungna frasen, när den aktiva gestaltande viljehandlingen kopplad till rörelsen, luften och ljudet sätter i gång. Annars kollapsar instrumentet.

När den inandade luften börjar användas utför man en mycket specifik viljehandling. Man nyttjar den inandade luften för specifika medvetna, bestämda uppgifter när luftflödet sätts igång.

Lika viktigt som att för röstens skull ha balans på in- och utandningsfunktioner under sången, lika viktigt är det att ha en balans i den mentala koncentrationen relaterad till dessa funktioner för att kunna fungera ihop med dirigent. Man måste helt enkelt (i teorin, svårare i praktiken) behålla känslan av mental öppenhet med medföljande vidvinkelsyn och öppna öron från inandningsfasen när koncentrationen på vad man ska utföra under frasen, vad man ska använda luften till, sätter in. Man måste t.ex. kunna vara jättekoncentrerad på sin motspelare och både se den in i ögonen och lyssna intensivt på den och samtidigt behålla vidvinkelsynen och lyssnandet ut i rummet, ner till orkesterdicket. Några sångare tränar upp

detta dubbla lyssnande och över huvud taget denna dualism till mästerskap. Maria Callas är ett av de bästa exemplen. Oerhört närsynt och i en tid där inte kontaktlinser fanns var hon helt beroende av det intensiva lyssnandet. Men det märktes inte, ingen kan ha mer koncentration på skådespeleriet och motspelarna än vad Callas hade. Alla dirigenter älskade henne eftersom de alltid kände att de hade kontakt trots att hon knappast såg ens stora armrörelser från dirigenten. Dessutom hjälpte hennes extraordinära musikalitet förstås till. Hon gjorde aldrig något som inte rymdes inom den ram som kompositionen gav täckning för. En annan sångerska som också övade upp detta till mästerskap var vår egen stora Wagnersopran Berit Lindholm. Hon var också oerhört närsynt. Man ser, på fotografier eller filmsnuttar, tagna på kort avstånd, både hos Callas och hos Lindholm, att de kisar lite med ögonen. En uppövad vana för att åtminstone se något av dirigentens rörelser. Inte något sorts sångtekniskt knep. I övrigt fick de lita på "stora öron".

Men det är också något annat som spökar här. Med ett bibehållet öppet sinne, trots att man tydligt bestämt sig för vad man vill göra och gör det fullt ut, bibehålls också beredskapen att plötsligt ändra sin viljehandling till något helt annat. Den beredskapen gör att man hör orkestern och ser i ögonvrån när dirigentens karta och den egna inte går ihop. Den här beredskapen öppnar för något som är nästan telepatiskt. Om också dirigenten har samma beredskap börjar man känna i luften vad den andre känner, och man börjar göra musik tillsammans. Om sångaren för att sköta sångapparaten eller skådespeleriet koncentrerar sig på ett sådant sätt att den mentalt stänger ute dirigenten och orkestern har sångaren förmodligen också stängt ute publiken och stängt den så kallade fjärde väggen. Då har också möjligheterna att ge publiken en konstnärlig upplevelse inskränkts betänkligt. Att stänga den fjärde väggen, mentalt eller med sin fysiska attityd, om det är medvetet eller omedvetet spelar ingen roll, omöjliggör kontakt med dirigenten men det stänger också ute publiken. Den nästan telepatiskt kommunikativa förbindelsen måste också nå till den.

Musikteater eller opera är inte teater med ackompanjemang i orkestern, det är inte teatermusik, det är visualisering av det musikaliska-textliga dramat. Med det menas inte på något sätt koreograferande illustration. Men det är något som alla deltagande från längst bak på scenen till längst fram i orkesterdiket, eller om sådant icke finnes, alla deltagande musiker, vokalister som instrumentalister, gör tillsammans.

Publiken

En av musikens och musikteaterns, liksom annan konst, viktigaste uppgifter är, enligt min mening, att vid framförandet bryta åhörarens ensamhet, att låsa upp instängdhet i det egna sinnet, låta åhörarna spegla sig och därmed få kontakt med något inom sig själva som de vet vad det är men inte kan definiera i ord. Men en av de viktigaste uppgifterna är också att erbjuda en känsla av tröst och mening - något mer än dagsaktuella vinklingar, något om vad det är att vara människa. Detta fordrar stort känslomässigt mod och öppenhet från artisternas sida. I praktiken fordras också för en artist en stark medvetenhet om hur man gör för att den kontakten ska kunna uppstå. Jag har försökt beskriva det. Det är något nästan telepatiskt när det fungerar. OM det fungerar kan man sedan nå fram med det innehåll man vill kommunicera. Om det inte fungerar har man bara uppnått en pedagogiskt tillrättalagd undervisande föreställning, d.v.s riktigt dålig konst. Man gestaltar svar istället för dilemman. Den öppenhet i sinnet som möjliggör artisteriet på scenen simultant med dirigentkontakten får sin förlängning i att publiken känner sig känslomässigt inbjuden att aktivt dela de uppträdandes värld och inte bara vara en passiv tittare/åhörare som får sig en lektion. Den enskilde i publiken kan spegla sig själv i den enskilde artisten och i orkestermusiken.

Det gestaltande ögonblicket

Jag menar att det gestaltande ögonblicket skiljer sig starkt från de olika procedurer som ingår i de olika typerna av förberedelse- och repetitionsarbeten. I förberedelse- och analysarbetet ingår mycket som handlar om hur man praktiskt ska handskas med materialet, vad man tycker att det betyder och vad man vill göra med det. Det som benämns interpretation, på gott och ont. I det kommunikativa gestaltande ögonblicket menar jag att man måste glömma allt detta bl.a. därför att det finns ett reflekterande element i det och reflektion drar nästan automatiskt tvivel och omvärdering med sig.

Budskapet blir alltså otydligt. Inga typer av intellektualisering av processer hör egentligen hemma i det gestaltande ögonblicket. De ingår, enligt min erfarenhet, som en del i förberedelsearbetet och utvärderingsarbetet. I det gestaltande ögonblicket gäller det snarare att släppa allt intellektualiserande och bara bli en "passivt aktiv", psykologiskt och mentalt, helt öppen kanal genom vilken materialet, självfallet på det sätt genom vilket man själv bearbetat det, kommer ut. Har förberedelsen varit noggrann och medveten och upprepats tillräckligt många gånger med emotionell kontakt med det man gör kommer de praktiska sakerna att fungera, både musikaliskt och sceniskt vid det gestaltande ögonblicket. Stycket kommer att upplevas som om det föds i stunden. Det får inte finnas minsta lilla tendens till tvivel eller reflektion. Då dör det hela. Det har jag sett allt för ofta. Viljehandlingarna föds mer ur den starka känslomässiga kontakten med materialet än genom det medvetna tänkandet i denna fas. Den perioden är förbi. Utan denna process uppstår inte på djupet kommunicerande musik och därmed svårligen också musikteater. Det blir inte på liv och död. Det upplevs i alla fall inte så. Så är i alla fall min erfarenhet.

Det viktigaste för att lyckas är även här förberedelsen till aktiviteten, inte aktiviteten i sig. Om man löst skiljer käkarna åt, bara så pass som behövs för att kunna stoppa ett lillfinger eller en blyertspenna mellan dem och sedan spänner av käkfäste, tunga och solarplexus, där både den raka och de sneda bukmusklerna samt diafragman och en massa nerver möts, har man gjort det som för en dirigent är den s.k passiva upptakten, d.v.s. försatt instrumentet, i dirigentens fall händerna, i beredskapsläge. Om man sedan, i stället för att mekaniskt aktivt andas in, låter luften komma till en därför att man har något att kommunicera, och samtidigt som luften kommer till en i lungorna också etablerar känsloläget i solarplexus och de tankar som är grunden till det man vill kommunicera i huvudet, har man, om man med öppna stämband etablerar en stark fysisk och känslomässig kontakt mellan tankarna i hjärnan och känslorna kopplade till den stillastående inandade luften i lungorna, gjort det som motsvarar dirigentens aktiva upptakt. Om man slutligen, utan att låta instrumentet krympa, levererar i rörelse, text och toner de känslor och tankar knutna till inandningen som man har inom sig har man gjort det som motsvarar dirigentens nedslag. Viljehandlingen att kommunicera det man har inom sig startar automatiskt luften och sluter stämbanden. Från min horisont, utifrån min forskning och min reflektion över mitt praktiska arbete ser sångarens gestaltande impuls ut på detta sätt om gestaltningen ska interagera positivt med instrumentet. Denna process måste bli så medvetet inövad att den blir omedvetet automatiserad i det gestaltande ögonblicket.

Faran, från musikaliskt håll, ligger i att pilla med smådetaljer i detta läge. Det hör till den studerande och repeterande fasen. I det gestaltande ögonblicket och även i slutändan under varje repetition måste allt man gör med ett andetag betraktas som EN gest, som EN ton som rör sig till olika tonhöjder med olika fart och snurrar på sig så att olika bokstäver och ord kommer fram. Ingen plats finns för tvivel eller värderande eller reflektion under levererandet av en fras, högst för observerande och noterande. Om man inte håller sig till detta hamnar instrumentet i obalans och då faller även, åtminstone till dels, gestaltningens kommunicerande kraft. Man börjar så att säga ge rösten en oklar upptakt eller suddar till det under frasens gång. Om detta är alla framgångsrika, både instrumentalister och sångare, som jag talat med helt eniga. Ty inte bara rösten utan också musicerandet kollapsar om man reflekterar medan man gör. Då hamnar man efter i huvudet och klarar inte att konstant koncentrera sig i förväg på det man ska göra och på att leverera det. Man kan NOTERA vad som händer och träna upp att lägga det på minnet. Eventuell reflektion däremot är bara fruktbar i efterhand. Våra hjärnor klarar bara två tidsaspekter åt gången, inte tre. Den klarar bara förtanke/förllyssnande och görande/noterande. Läger man till reflektion hinner man inte med

förtanken och tappar man förtanken går gestaltningen inåt istället för att kommuniceras till publiken. Det märks direkt när artister, sångare, dansare eller skådespelare gör det här misstaget.

Faran från den sceniskt gestaltande sidan är en ensidig fokusering på intellekt och viljehandling då detta också skapar obalans i instrumentet och, i slutändan, åtminstone till dels, försvagar gestaltningens kommunicerande kraft. Man hoppar så att säga direkt till dirigentens nedslag. Våra gestaltande procedurer och tankesätt påverkar automatiskt röstfunktionerna och balansen mellan de dualistiska krafterna inom röstapparaten. Det är därför jag hävdar att de gestaltande processerna måste ske på de av stämmans naturgivna grundläggande premisser, som inte går att ändra. Inte bara sångare utan också de som arbetar med sångare på olika sätt bör vara medvetna om detta. De musikaliska processerna blir delvis annorlunda än för en instrumentalist eftersom sångaren är själva instrumentet. De sceniska processerna blir annorlunda än för en skådespelare, inte bara för att materialet som ska gestaltas är mer eller mindre bundet i tid, tonfall, nyanser, accenter o.s.v. utan också för att stämmans frihet och timbrens kommunikativa förmåga har vissa specifika fysiologiska grundförutsättningar. Muskulaturen styrs av våra känslor och tankar och vilja elleroreflekterade spontanitet på olika sätt. Gestaltande processer kan interagera med rösten så att gestaltningens kraft ökar eller vice versa.

Jag hävdar att det är mest fruktbart att koppla de gestaltande impulserna och de gestaltande processerna till de impulser, från olika delar av hjärnan, som styr de vokala processerna. Rösten styrs inte bara av intellektuella eller viljemässiga impulser, den styrs faktiskt grundläggande av emotionella och behovsmässiga impulser. Allt interagerar på ett mycket subtilt sätt. Det kan vi inte ändra på. Det måste vi beakta i den musikaliska och sceniska gestaltningen. Bara så kan impulserna för röst, musikalisk gestaltning och scenisk gestaltning, eller rättare sagt impulserna för röst och musikdramatisk gestaltning, förenas till en impuls.

När blir det konst?

Då jag, i likhet med alla de framstående operasångare jag arbetat med, i första hand ser operasångarens arbete som ett hantverksyrke, om än ett konst-hantverksyrke, uppstår frågan: När blir det konst? När blir sångaren konstnär? Det mesta av det sångaren håller på med handlar om övandet av färdigheter och interaktionen mellan färdigheterna och den kreativa fantasi som det övandet ihop med analyserande genererar - något som faktiskt stöds av hjärnforskning. Praktiskt övande av färdigheter stimulerar kreativ fantasi. Praktisk kunskap, görande och praktiskt repeterande dominerar, även om väldigt mycket tänkande ingår. Ibland, under gynnsamma omständigheter, när vid en given tidpunkt en gynnsam konstellation av människor råkar arbeta tillsammans med en produktion, lyfter det till in i hjärterötterna berörande konst: i det individuella sångarfallet eller i bästa fall för en hel uppsättning - åtminstone vid något framförande. Ofta blir det bara ännu en föreställning som går an därför att det material man arbetar med åtminstone alltid har samma kvalitet. Jag tror inte att det alltid går att organisera eller planera fram någon "kritisk massa" av konstnärligt verksamma människor för att generera konst. Det ser jag som en quasi-intellektualisering. Ibland bara händer det. Ibland har man samlat världseliten av både sångare, dirigenter, regissörer och scenografer för att arbeta med ett verk som räknas som betydande och relevant. Det blev bara "mycket väsen för lite ull". Ibland lyckas man uppnå stora saker bara med någon eller några få artister i ett litet sammanhang. Märkligt!

Reflektionen och dess problem.

Vad kan man reflektera över? Om vi skiljer instuderings- och repetitionsfasen från föreställningen kanske det blir lättare att bena upp det. Självfallet finns oerhört mycket reflektion under analyserande och studerande faser - också kritisk sådan. Under det praktiska arbetet med instudering eller sceniskt arbete menar jag att det är lite mer grannliga. Det är ingen bra idé att bedriva kritisk reflektion samtidigt som görandet - sjungandet. Det aktiverar en hämmande recensent i hjärnan! Den hindrar en från att göra saker fullt ut och den skapar omedelbart obalans i instrumentet. Inandningsmusklerna tenderar att slappna av och utandningsmusklerna att överkontrahera om det minsta ifrågasättande eller tvivel uppträder under sjungandet. Det innebär alltså ett arbete där gestaltning och instrument interagerar dåligt. Sådant fastnar tyvärr lätt i det så kallade muskelminnet. Därför är det t.ex. bättre, om man är osäker, att med stor övertygelse sjunga fel toner än att försöka rätta till det under frasens gång. Över huvud taget är det bättre att göra fullt ut vad man än gör så länge rösten är aktiverad. Sångaren kan däremot själv öva upp att ha en fullständigt neutral "controller" i huvudet som bara registrerar vad hon/han gör, utan att värdera det, bara för att veta vad man gjort. Något kan ju behövas ändras när man tar om och då är det enklare om man är medveten om vad man gjorde. Eller också, när sångaren inte övar på egen hand, etablerar de som på olika sätt arbetar med sångaren en atmosfär där sångaren får stå för görandet medan de andra står för den kritiska reflektionen i den mest möjliga positiva atmosfär! Det är ofta en bra arbetsfördelning. Sedan kan sångaren reflektera kritiskt över sin egen praktik i hemmets lugna vrå, efter repetitionen - men inte under det aktiva sjungandet. Det är bara hämmande eftersom det så lätt aktiverar tvivel och ifrågasättande av den egna förmågan. Och ifrågasättande av den egna förmågan är det sista en operasångare behöver eftersom det inverkar så negativt på instrumentets frihet.

Går det att reflektera över den riktigt lyckade föreställningen eller konserten, den där som bara händer ibland? Eller har då hänt något som är så långt bortom orden att reflektion bara, i bästa fall, kan uttryckas genom att framföra ett musikstycke, eller göra en målning, om nu måleribegåvningen skulle vara på samma nivå som den sångligt-musikaliskt-sceniska nivån hos den som ska reflektera? Jag tror faktiskt att det är så. Vissa saker vet man som musiker, på något mystiskt vis, exakt vad de är, men man kan inte definiera dem i ord. Det finns en sådan magi i musiken och operakonsten när det fungerar som bäst. Möjligen skulle en sångare eller musiker med extraordinära poetiska gåvor kunna ge vetenskapen en språklig dräkt. Men sådan kombination av musikalisk och verbal förmåga har i vart fall jag aldrig stött på.

Så vad kan man då reflektera över efter en föreställning? Kan man reflektera över det som inte "lyfte från golvet?" Eller de uppenbara "felen"? Eller bara över vad man gjorde under förberedelse- och repetitionsprocessen? När det fungerar som bäst verkar det som om att man i det gestaltande ögonblicket lyckas med att mentalt enbart befinna sig i den sekund där man är, varken före eller efter. Då kan det bli det svårt att reflektera över vad man gjort i det gestaltande ögonblicket efteråt. Då är det lättare att reflektera över förberedelsearbetet. Jag tror att var och en måste hitta sin egen väg. Det finns två ypperliga exempel på det.

När Wieland Wagner gjorde Neu-Bayreuth under 1950-talet hade han två stora kvinnliga operasångare och scenpersonligheter som delade de stora huvudrollerna Brünnhilde i Die Walküre, Siegfried och Götterdämmerung, Isolde i Tristan und Isolde och Kundry i Parsifal. De sjöng olika cykler eller föreställningar av samma uppsättning under samma somrar under hela 50-talet. Båda hade jätteröster, båda var extraordinärt musikaliska och båda var extraordinära scenpersonligheter och skådespelerskor. Där slutar likheten. Den ena, Astrid Varnay, var lite av Wagnersångens Callas. Musikaliskt överlägsen, mycket intellektuell, mycket reflekterande. Den andra, Martha Mödl, var en rakt igenom känslostyrd artist. Ofta kunde Wieland Wagner, den store regissören, komma till henne efter en föreställning och säga: "Men Martha, du gjorde ju inte alls som vi kommit överens om". "Va! Gjorde jag inte?" sa Martha Mödl. Hon berättar själv att hon försatte sig i "på musik och text baserade känslomässiga tillstånd" under föreställningar och att hon inte hade den blekaste aning efteråt om vad hon gjort sceniskt. Hon hade en extrem tillgång till sitt känsloliv. Varnay gjorde också saker fullt ut men hade den neutrala, icke värderande, "controllern" påslagen och visste efteråt exakt vad hon gjort eller inte gjort. Även om också hon alltid hade ett visst improvisatoriskt element i sin gestaltning höll hon sig alltid till grundöverenskommelserna.

Jag finner det oerhört intressant att Wieland Wagner år efter år ville ha två så extremt olika sångerskor att dela samma roll samtidigt. Men det säger också att var och en måste få gå sin egen väg. En del är mer reflekterande när det gäller att klä saker i ord. Andra har en större tillgång till sitt känsloliv. Sällan eller aldrig förenas de båda i samma person. Det var därför åren jag arbetade med Gösta Winbergh betydde så oerhört mycket för mig. Jag var, i alla fall på den tiden, primärt reflekterande och känslomässigt mer hämmad än jag senare blivit. Gösta hade en oerhört stark spontan kontakt mellan sitt känsloliv och text-musik medan den analyserande sidan var mindre dominant. För mig blev det han gjorde magi! Det behövs både Varnay och Mödl i operakonsten. Är stycket tillräckligt bra och har produktionsteamet ett tillräckligt öppet sinne kan sådana ”motpoler” till och med dela samma roll och tillföra helt olika saker! Men efterarbetet och reflektionen blir också helt olika. En del vill inte reflektera alls för att de är rädda för att de då kan ”tappa det”, det magiska som gör att det lyfter. Då bör de få ha det så, också om de är operahögskole-elever. Tycker jag.

Metoderna för instudering, inläring, verkanalys o.s.v. går dock att reflektera över för alla, oavsett personlighet. Text och musik går att reflektera över, om och om igen. Med rösten och röstarbetet är det dock lite speciellt. För en del fungerar det att analysera och reflektera intensivt över sin vokala praktik, sin teknik. För andra är alla typer av intellektualisering av instrumentet katastrofalt. I deras fall ska en sånglärare eller vocal coach stå för den delen. Dessa sångare ska göra utan att analysera varför det fungerar. Callas var en sådan. Så länge hon hade en spontan känslomässig relation med sitt instrument fungerade det. ”När jag började intellektualisera min sång tappade jag rösten”, säger hon i en intervju. Inom utbildningar får man, menar jag, vara varsam med dem som liknar Mödl eller Callas. Eller för den delen Caruso: Begåvad med en, från början liten och läckande stämma (låter som när vinden piper genom ett trasigt fönster, sa hans första lärare som inte lyckades lära honom något) arbetade han träget, mest på egen hand eller med någon tålmodig röstälskande pianist. Han utvecklade ett helt extraordinärt instrument. Han beskrev senare sitt röstarbete. Vilken tur att ingen gjorde honom uppmärksam på att det han skrev att han gjorde till dels var fysiologiskt omöjligt och inte alls vad han egentligen gjorde.

Vad man känner och vad man gör är inte alltid det samma i röstarbetet och vad man känner är mycket individuellt. Därför är också min mångordiga reflektion över rösten och dess interaktion med gestaltningen bristfällig, ty vad som gäller i princip måste kommuniceras till sångaren och praktiseras av sångaren mycket individuellt i det enskilda fallet. Och utan personlig kontakt med det enskilda fallet är det ogörligt att kommunicera på ett för alla relevant sätt i skrift.

Personligen är jag, i allmänhet sett, måttligt förtjust i delar av det inom högskolan påbjudna kritiska reflekterandet över den egna inre processen. Det kan lätt bli för mycket navelskådande och sakna distans. Ofta hämmande. Eller självbedrägligt. Man ser inget om man står för nära spegeln. Det allra sämsta är att försöka reflektera kritiskt över den egna processen samtidigt som man försöker utföra den. Det är att förse sig med handbojor ur kreativ synpunkt och dåligt för självförtroendet. För mig går den reflektionen bort och jag avråder starkt sångare från den. En sådan process är mycket destruktiv både ur instrumentets synpunkt och ur konstnärligt kreativ synpunkt. Jag tror också mycket mer på reflektioner över processer knutna till den egna praktiken än på offentligt amatörpsykologiserande över den egna inre konstnärliga processen. ”Vi ljög som fan i våra kritiska reflektioner”, har jag fått höra av några gamla studenter. Jag tror mest på kritisk reflektion relaterad till det egna praktiska görandet om reflektionen ska delas med andra: ”reflection - not mere reflection”. Det ger tillräckligt hälsosamt avstånd till spegeln för att kunna se klarare och det hämmar varken röst eller spontan konstnärlig kreativitet. Inte heller uppmuntrar det till ljugande. Dessutom har inte högskolan med studenternas inre värld att göra - bara med vad de praktiskt gör. Den inre världen är deras och den bör de få behålla för sig själva. Man kan lära ut processer för hur den inre världen kan komma ut i det praktiska görandet. Det har jag försökt beskriva. Vad som finns i deras inre värld och motiverar dem eller hindrar dem i deras processer har ingen skola att göra med. De flesta reflekterar helt säkert mycket ärligt över sin egen inre värld på egen hand. De behöver inte vara ärliga när de berättar om sina inre processer. Det går att avgöra om de är sanna eller inte när de praktiskt gestaltar. Inre personliga eventuellt hämmande processer kan man långsiktigt komma åt och lösa genom ett kunnigt praktiskt hantverksarbete. Då vågar sångaren så småningom visa sig naken ty den har förstått att tekniken blir ett skydd som gör att ”jag kan utlämna vad som helst ty ingen kan räkna ut vad som motiverar mig”. De kan göra

saker ”als ob”, som om. Publiken upplever det som fullkomligt äkta och sant i alla fall. Det kallas teknik.

Sammanfattning

Jag har tidigare skrivit om Manuel Garcia som arbetade med sångare tills ett år innan han dog. Han var 106 år gammal när han dog. När han inte orkade undervisa längre sa han: ”Jag önskar att jag hade haft ett liv till för att utforska den underbara mänskliga röstens alla möjligheter”. Självt är jag bara 65 år, i skrivande stund. Att jag skulle bli 106 år är tvivelaktigt. Men jag förstår hans utsaga och håller med.

Under mitt, trots allt, ändå ganska långa yrkesliv bland sångare har jag ständigt försökt utforska och reflektera över de vokala processerna och interaktionen mellan gestaltning och instrument. Om man är medveten om röstliga processer kan man anpassa arbetet med både musikalisk instudering och musikalisk gestaltning, det som jag lagt mest tid på, på ett sådant sätt att man ”lurar på” sångaren en sund vokalteknisk utveckling på kuppen. Min erfarenhet är också att sångaren bättre utvecklar och minns teknik kopplad till ett musikaliskt uttryck än teknik kopplad till ett rent mekaniskt övande. En ”mekanisk” teknik, om nu en god sådan skulle kunna finnas för en sångare, står dessutom ofta på näsan när den konfronteras med gestaltande krav.

Jag har försökt att skriva metodiskt och belysa samma fenomen från olika håll eller med samma utgångspunkt försökt beskriva olika fenomen. Skriverierna bör ändå mer betraktas som en verktygslåda än som en receptbok. I det enskilda fallet behövs ofta ett mycket stort mått av flexibilitet inom ramverket. Men något att hålla sig till måste man ändå ha. Dessutom har jag själv, bara under den period jag skrivit, hittat en mängd nya infallsvinklar som inte kommit med i denna betraktelse. Sådan är den underbara mänskliga rösten och den fantastiska hjärna som styr processerna, där bara ca 10% är intelligens. För vokala och konstnärliga processer behövs även de 90% där bl.a. känslolivet sitter. Där styrs mycket av den röstliga processen och där försiggår mycket av det gestaltande arbetet. Ibland kan vi klä det som sker där i ord. Men inte alltid. Det vore att reducera konsten till pedagogik. Det finns något magiskt också. Vi vet vad det är, men vi kan inte definiera det med ord. En genial poet kommer väl i så fall närmast.

Mina skrivelser är däremot i allra högsta grad pedagogiska och praktiska. De bygger på min praktiska kunskap och på reflektioner rörande de motsättningar inom instrumentet som där uppdragats och på reflektioner över de konflikter mellan gestaltning och instrument som där uppdragats. De visar också på möjliga sätt att handskas med detta i det praktiska arbetet. Det är oundvikligt att det blir så om man som huvudintresse har hur konst, i mitt fall musik överhuvudtaget, kan uppstå och hur den kan kommuniceras från hela personligheten till hela personligheten. Då blir det praktiska hantverket centralt. Har man ett intresse som mer lutar åt vad konsten kan användas till ur dagsaktuell politisk och samhällsrelaterad synpunkt, en mer instrumentell konstsyn, är det möjligen annorlunda. Mitt intresse har inte legat där. Mitt intresse har legat i hur den, i mitt fall främst musiken i allmänhet och operakonsten i synnerhet, kan få en människas inre liv berikat, bryta instängdheten i det egna sinnet och möjligen, som i mitt eget fall, hjälpa människor att i vissa svårare tider överleva, ge dem en mening och en tröst till den inre människan - något att kunna spegla sin inre människa i och därmed förstå något om de primitivaste innebörderna av vad det är att vara människa - bortom ålder, kön, sexualitet, social bakgrund eller samtida samhälle. Det räcker för mig. Att med det vuxna intellektet ha samma tillgång till det fria inre livet som man hade innan man lärde sig ljuga i femårsåldern. ”Om ni inte blir som barn (som ni var innan ni lärde er att ljuga, min kommentar) kommer ni aldrig in i Guds rike”, sa Jesus. Inte i musikens och sångens rike heller. Tror jag.

Med detta sagt är det så att jag gärna, likt Garcia, skulle vilja ha ett liv till för att undersöka den fantastiska mänskliga röstens och den underbara musikens och det fascinerande skådespelets oändliga möjligheter att var för sig och tillsammans, som i opera, den omöjliga men ändå möjliga konstformen, öppna människors sinnen och tillföra livsavgörande upplevelser som bryter instängdheten i det egna medvetandet.

Efterord

Tack till Professor Lena Hamnergren som varit en viktig handledare, speciellt under den första tiden jag sysslade med detta projekt.

Tack till operasångerskan, sopranen Åsa Jäger som varit ”försökskanin” och bollplank under mina försök att systematisera mitt skrivande. Allt det jag skriver om har Åsa och jag också gjort praktiskt. Detta har inneburit en stark röstutveckling för henne.

Tack till operasångerskan, mezzosopranen Martina Dike som så generöst erbjöd sig att korrekturläsa mitt manuskript i jakt på stavfel, felaktiga skiljetecken och allt för långa, tillkrånglade meningar.

Alla eventuella misstag eller felaktigheter är förstås mina egna. Både de innehållsmässiga och de språkliga. Jag hoppas att ni som tar del av mina skrivelser hittar något matnyttigt! Jag hoppas också att jag kan inspirera er som läser till att fundera över och experimentera med ytterligare lösningar och andra vägar än de jag föreslagit! Röstfysiologin består som den är och relationen mellan hjärnan och de kroppsliga funktionerna ändras inte men då fysiologiska sanningar inte alltid sammanfaller med de pedagogiska och konstnärliga sanningarna finns stor plats både för praktiskt forskande och för funderande. I det individuella fallet kan det som hjälper den ene sångaren stjälpas av den andre. Att bli skicklig på att veta när det kanske kan vara dags att vända allting upp och ner eller tillgripa mera oortodoxa metoder lär man sig inte från böcker. Bara kombinationen av nyfikenhet, mångårig praktik och ett genom åren vältränat öra gör det möjligt. Självt är jag, efter att ha arbetat med operasångare i fyrtio år, inte färdiglärdd än. Tur är väl det! Att bara vila på gamla lagrar och tradera förvärvad kunskap vore tråkigt och inte alls kreativt. Under de två år jag ägnat tid åt att skriva denna reflektion har jag både lärt mig mycket och fått modifiera någon uppfattning i mötet med någon enskild sångare. Jag skulle nog kunna fylla fyrtio år till med att undersöka de saker jag skrivit om och ändå hitta nya vägar att utveckla både sånginstrumentet och det man använder det till.

Stockholm 2019-09-23

Leif Lundberg

Professor

