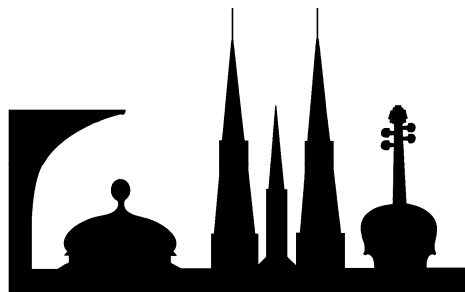


Hur lät Jenny Lind, Christina Nilsson och Signe Hebbe?

En studie av sångskolor och röstideal under 1800-talet

Elisabeth Hellström



C-uppsats 2007
Institutionen för musikvetenskap
Uppsala universitet

Hur lät Jenny Lind, Christina Nilsson och Signe Hebbe?

En studie av sångskolor och röstideal under 1800-talet

Elisabeth Hellström

C-uppsats vårterminen 2007
Institutionen för musikvetenskap
Uppsala universitet
Handledare: Lars Berglund

Abstract

Elisabeth Hellström: *Hur lät Jenny Lind, Christina Nilsson och Signe Hebbe? En studie av sångskolor och röstideal under 1800-talet.* Uppsala universitet: Institutionen för musikvetenskap, uppsats för 60p. 2007

The aim of this essay is to, with starting point in the Garcia- and Lamperti-schools, describe the voice ideals of the 19th century, and how it may have sounded. To exemplify the last-mentioned have I studied the voices of the three singers Jenny Lind, Christina Nilsson and Signe Hebbe (there are no recordings of any of them).

The essay contains two major parts. In the first I describe the technique of the Garcia- and Lamperti-schools and their views on registers, vibrato and *messa di voce*, ending with a summarizing analysis of 19th century vocal ideals. In the second part I go through the carriers of Jenny Lind, Christina Nilsson and Signe Hebbe; their vocal training, teachers and important roles, and analyse their voices. The analyses are based on the vocal technique they used, and opinions from contemporary critics.

The conclusions I have made are that 19th century singers sang with a straight tone, without vibrato, because of the stroke of the glottis, and dark vowels down in the throat.

1. Inledning	7
1.1 Bakgrund – ämnesval	7
1.2 Forskningsläge	7
1.3 Syfte – frågeställningar	8
1.4 Källmaterial	9
1.5 Metodproblem	9
1.6 Disposition	11
2. 1800-talets röstideal	12
2.1 Garcia-skolan	12
2.1.1 Bakgrund	12
2.1.2 Teknik.....	12
2.2 Lamperti-skolan	13
2.2.1 Bakgrund	13
2.2.2 Teknik.....	13
2.3 Register	14
2.4 Messa di voce	16
2.5 Vibrato	17
2.6 Sammanfattning – röstideal under 1800-talet	18
3. Tre av 1800-talets största, svenska sångerskor	21
3.1 Jenny Lind (1820-87)	21
3.1.1 Bakgrund	21
3.1.2 Röstanalys.....	22
3.2 Signe Hebbe (1837-1925)	24
3.2.1 Bakgrund	24
3.2.2 Röstanalys.....	27
3.3 Christina Nilsson (1843-1921)	29
3.3.1 Bakgrund	29
3.3.2 Röstanalys.....	32
4. Slutdiskussion	34
5. Käll- och litteraturförteckning	37
5.1 Förkortningar	37
5.2 Böcker	37
5.3 Artiklar	37
5.4 Övrigt.....	38

1. Inledning

1.1 Bakgrund – ämnesval

Jenny Lind, Christina Nilsson och Signe Hebbe hörde till 1800-talets stora operadivor, och de fascinerade inte bara sin samtid, utan även senare generationer operalyssnare, som bara har kunnat läsa om dem, inte höra dem. Beskrivningarna av deras respektive framträdanden är många och utförliga, men eftersom ingen av dem finns inspelad ställer sig en nutida lyssnare frågan: Hur lät de egentligen? En hel del information som kan användas för att besvara denna fråga finns i de av 1800-talets sångskolor som Jenny Lind, Christina Nilsson och Signe Hebbe skolades in i. Skolornas respektive teknik säger mycket om vilka typer av röster de strävade efter att få fram, och vilka ideal som var rådande. Kunskap om 1800-talets röstideal ger också större förståelse för den tidens repertoar och uppförandepraxis.

1.2 Forskningsläge

Det finns förvånansvärt lite skrivet om 1800-talets sångskolor, framförallt om man ser till hur stor betydelse de hade för samtida sångare. Carl-Gunnar Åhlén har ett avsnitt om sångskolor i kompendiet till *Röster från Stockholmsoperan under 100 år*, som är mycket användbart, men tyvärr är det inte så utförligt. Detta är det enda som finns skrivet på svenska.

Inom amerikansk musikkforskning kan man se ett ökat intresse för *bel canto*-stilen och sångskolor, under de senaste tio åren, däribland *Bel canto: A history of vocal pedagogy* av James Stark från 1999. Han är sångare, pedagog och musikkforskare och går i den här boken igenom *bel canto*-stilens historia, idiom, sångskolor och sångare, från 1700-talet fram till idag, men med fokus på perioden 1750-1850. Han har gått grundligt till väga i sina efterforskningar och letat fram originalutgåvor av i stort sett alla sångskolor som han har valt att ta upp i boken. Dock låter han sina egna åsikter lysa igenom ganska ofta, ibland lite för ofta. Att kalla glottisstöten för ”a stroke of genius”¹ är kanske lite att ta i, med tanke på att ett frekvent användande av den i längden gör rösten hes.

¹ James Stark, *Bel canto: A history of vocal pedagogy* (Toronto 1999), s. 14

Den litteratur som finns om Jenny Lind är framförallt biografier, där majoriteten är skrivna runt 1920, då hennes hundraårsminne firades. Även om Christina Nilsson finns ett par olika biografier, varav en (Ingegerd Björklunds avhandling *The compelling: A performace-oriented study of the singer Christina Nilsson* från 2001) är mer analyserande. Den fokuserar dock främst på, som titeln säger, hennes sceniska framträdanden, och eftersom jag är mer intresserad av hennes sångutbildning har jag valt att inte använda den. Om Signe Hebbe finns endast Inga Lewenhaupts avhandling från 1988, samt *Signe Hebbes minnen* från 1919, som dock främst är baserad på hennes mors brev, vilket gör att den handlar mer om henne än Signe Hebbe. Inga Lewenhaupts avhandling är dels en utförlig biografi, dels innehåller den analyser av hennes röst och sångutbildning och utdrag ur recensioner och artiklar.

Det har tidigare skrivits en CD-uppsats i ämnet sångskolor vid Uppsala universitet: Gunilla Åhlanders *Sångteknik kring sekelskiftet* från 1995. Hon har dock, som titeln anger, valt att fokusera på sången kring sekelskiftet, och har som sitt främsta källmaterial använt inspelningar. Uppsatsen är mycket välskriven, och genom den fick jag en del uppslag till litteratur, men hon har i min mening försökt täcka in lite för mycket i uppsatsen, så resultatet blir lite spretigt.

Det jag saknar i litteraturen, och då framförallt den svenska, är något som knyter samman sångarna och sångskolorna, och därmed också idealet med tekniken, vilket är vad jag vill göra i den här uppsatsen.

1.3 Syfte – frågeställningar

Syftet med uppsatsen är att, med utgångspunkt i Garcia- och Lamperti-skolornas teknik, beskriva 1800-talets röstideal inom den klassiska sången, och hur det kan ha låtit. För att exemplifiera det sistnämnda har jag valt att studera Jenny Lind, Christina Nilsson och Signe Hebbe och deras respektive röster. Mina frågeställningar är följande:

Vilka ideal fanns under 1800-talet? Fanns det flera, och i så fall: vad skiljde dem åt?

Vilka typer av röster hade Jenny Lind, Christina Nilsson och Signe Hebbe? Hur kan de ha låtit?

1.4 Källmaterial

Utgångspunkten för uppsatsen är Garcia- och Lampertiskolorna, eftersom de hörde till de främsta sångskolorna under 1800-talet, och för att de dessutom representerar varsin linje inom sångteknik- och pedagogik. Garcia skrev ett flertal böcker, men jag har framförallt använt mig av hans största verk: *Traité complet sur l'Art du chant* (första upplagan 1847, andra 1872). Den finns översatt till både tyska och engelska, men endast del 1 finns att få tag på i Sverige. Del 2 finns dock i en engelsk nyöversättning från 1975, som går att fjärrlåna från ett bibliotek i Bergen. Jag har också använt mig av *Hints on singing* från 1894, i vilken Garcia sammanfattar sin pedagogik.

Av det som finns publicerat av F och GB Lamperti finns endast den senares elev, William E Browns, *Vocal wisdom: maxims of Giovanni Battista Lamperti* att få tag i på svenska bibliotek. Den innehåller Browns anteckningar från hans lektioner hos GB Lamperti.

För att få större förståelse för 1800-talets ideal har jag också använt mig av inspelningar från 1900-10 av fyra olika svenska sångerskor, från Carl-Gunnar Åhléns antologi *Röster från Stockholmsoperan under 100 år*. Dessa har fått fungera som en länk tillbaka i tiden, men med reservationen att idealen även hade hunnit förändras mellan 1800-talets mitt och sekelskiftet 18/1900.

1.5 Metodproblem

Det finns ett stort metodiskt problem med att analysera rösterna hos Jenny Lind, Christina Nilsson och Signe Hebbe: de finns inte inspelade. I och med detta uppkommer frågan: hur analyserar man en röst som inte finns inspelad? I det material som finns publicerat av Manuel Garcia och GB Lamperti går det att hitta en del uttalanden om deras respektive röstideal, men framförallt måste man, utifrån deras teknik och pedagogik, göra egna antaganden om vilka typer av röster de ville skola. En analys av Garcia- och Lampertiskolornas teknik ger en översiktlig bild av 1800-talets röstideal, som kan användas som bakgrundsmaterial vid en fortsatt analys av specifika sångerskor (eller sångare). För att kunna analysera en viss

sångerska krävs dock att man även tittar på röstbeskrivningar och utlåtanden från lärare, samt samtida recensioner av konserter och operor där hon medverkade.

Att analysera Christina Nilssons röst utifrån Garcia- och Lampertiskolornas teknik är komplicerat, eftersom hon fick större delen av sin utbildning av två lärare som inte skrev ner något av det de lärde ut (Adelaide Valerius, senare Leuhusen och Pierre-François Wartel), och därför kan en analys av Christina Nilssons sångteknik till större delen endast byggas på utlåtanden från hennes lärare, samt hennes egna uttalanden om sina lärares undervisningsmetoder. Dessa kan dock vara ganska kortfattade, och säger inte alltid så mycket utan det sammanhang som de är tagna ifrån. Vad gäller Signe Hebbe är problematiken den motsatta: i och med att hon tog lektioner för flera olika lärare, med olika tekniker och röstideal, så blir det komplicerat att ge en enhetlig beskrivning av hennes röst. Dessutom hade hon en ovanligt lång karriär, och hennes röst bör därför ha förändrats med åren, även om hon fortsatte att sjunga ungefär samma roller genom hela sin karriär.

Vid analys av konsert- och operarecensioner från 1800-talet bör man hela tiden ha i åtanke att de som recenserade då inte hade samma referensramar som vi har idag. Vad som då ansågs som en klar och vacker röst, överensstämmer antagligen inte med vad som idag anses vara det. I den tidens journalistik ingick också ett stort mått av målande, poetiska beskrivningar, och efter ett par genomläsningar av samma recension kan det gå upp för en nutida läsare att recensenten egentligen inte har speciellt mycket konkret att säga om sångerskans vokala insats. ”Ibland går sången över hennes läppar likt en fras viskad av en hertiginna i det förgångna.”² som en recensent skrev i *Le Moniteur* om Christina Nilsson, är en vacker beskrivning i sig, men säger ingenting om hur det faktiskt lät. Detta gäller framförallt recensioner om Jenny Lind, eftersom det fanns en stor fascination för hela hennes person, och därför handlar många recensioner mer om hennes oskuldsfulla uppenbarelse, än om hennes röst.

Angående Signe Hebbe finns också en hake med att hennes mor var journalist på *Aftonbladet*, och tidningens chefredaktör Lars Johan Hierta var en mycket nära vän till familjen. Detta gjorde säkerligen att många kritiker drog sig för att skriva allt för negativt om Signe Hebbe,

² Nils-Olof Franzén, *Christina Nilsson: En svensk saga* (Stockholm 1976), s. 95

vilket kan vara en anledning till att en hel del recensioner är ganska slätstrukna och uttrycker sig i väldigt allmänna ordalag.

Till sist kan det vara bra att påpeka att både Christina Nilsson och Signe Hebbe talar om sina respektive lärares pedagogik som ”den gamla/beprövade/charmanta italienska metoden”, trots att det handlar om olika typer av teknik. Vad som egentligen är den italienska metoden är därför lite oklart, men jag har inte tänkt gå djupare in på det i den här uppsatsen.

1.6 Disposition

Uppsatsen är disponerad enligt följande:

Kapitel 2: Genomgång av Garcia- och Lamperti-skolorna med kort historisk bakgrund och en sammanfattning av det viktigaste inom respektive skolas teknik och pedagogik. Dessutom tre avsnitt där jag tar upp 1800-talets syn på registerindelning och vibrato, samt det då viktigaste stilmedlet: *mesa di voce*. Kapitlet avslutas med en sammanfattande analys av 1800-talets röstideal, med analys av några inspelningar från *Röster från Stockholmsoperan under 100 år*.

Kapitel 3: Genomgång av Jenny Lind, Christina Nilsson och Signe Hebbe uppdelat i två delar: biografier och röstanalyser. I de biografiska avsnitten tar jag främst upp deras sångutbildning och vilka lärare de gick för, samt en del citat från dessa, men också en del om deras respektive uppväxt. Det sistnämnda är av betydelse för att bättre kunna förstå deras karriärer.

Kapitel 4: Avslutande, sammanfattande diskussion om röstideal.

2. 1800-talets röstideal

2.1 Garcia-skolan

2.1.1 Bakgrund

Garcia-skolan grundades av Manuel Garcia d.ä. (1775-1832), spansk operasångare och sångpedagog, som 1806 lämnade Spanien för Paris, där han och hans barn kom att vara verksamma under hela 1800-talet. Av hans barn var det framförallt sonen Manuel Garcia d.y. (1805-1906) som byggde vidare på och utvecklade faderns pedagogik, och han gav ut flera böcker om sångteknik, bl.a. *Traite complet sur l'Art du Chant* 1847 (andra upplagan 1872). Döttrarna Maria Malibran och Pauline Viardot-Garcia blev båda framstående sångerskor, och den senare arbetade också som pedagog. Manuel Garcia d.y. uppfann även larynxspegeln (laryngoskopet), för att kunna se sitt eget struphuvud (larynx: anatomisk term för struphuvudet³) när han sjöng, ett redskap som har haft stor betydelse för efterkommande röstforskare och läkare.⁴

2.1.2 Teknik

Den s.k. **glottisstöten** (*coup de la glotte*) är den mest kända, och kontroversiella, delen av Garcia-skolans teknik (glottis: struphuvudets ljudapparat, som utgörs av de äkta stämbanden och den mellan dem liggande röstspringan⁵). En glottisstöt innebär att sångaren stänger stämbanden, för att sedan öppna dem med en lätt stöt, ungefär som man gör med läpparna när man ska säga ”p”.⁶ Glottisstöten skulle användas vid varje tonansats för att undvika att sångaren gör ett *glissando* upp på tonen eller att tonen blir väsig (väsighet uppstår av att för mycket luft slipper emellan stämbanden). Syftet med detta var att få en klar tonbildning. Garcia stötte på stort motstånd från andra sångpedagoger, däribland GB Lamperti (se avsnittet om Lamperti-skolan), som menade att glottisstöten var skadlig för rösten.⁷

Låg larynx utgör, tillsammans med glottisstöten, grunden till Garcia-skolans teknik. Lågt struphuvud resulterar i mörka vokalljud och en rund, fyllig klang. Garcia d.y. var mycket

³ ”Larynx”, *NE*, bd 12 (Höganäs 1993), s. 144

⁴ Gösta Percy/Stefan Johansson, ”Garcia”, *Sohlmans musiklexikon*, bd 3, 2:a uppl. (Stockholm 1976), s. 70

⁵ ”Glottis”, *NE*, bd 7 (Höganäs 1992), s. 525

⁶ Manuel Garcia d.y., *Garcias Schule oder Die Kunst des Gesanges I*, tysk övers. E Wirth (Mainz 18??), s. 17

⁷ James Stark, *Bel canto*, s. 13 f

intresserad av struphuvudets position, och studerade hur det förflyttade sig upp eller ner när hans studenter bytte register eller vokal. Det var för att kunna studera sitt eget struphuvud som han uppfann laryngoskopet (se ovan).⁸

Garcia ser, i likhet med Lamperti-skolan (se nedan), **andningen** som en viktig del av sångtekniken. Inandningen ska vara djup och långsam, och sångaren får absolut inte dra upp axlarna.⁹

2.2 Lamperti-skolan

2.2.1 Bakgrund

Lamperti-skolan grundades av den italienske sångpedagogen Francesco Lamperti (1811-1892), och fördes vidare av hans son Giovanni Battista Lamperti (1839-1910). F. Lamperti verkade som lärare framförallt i Milano. Där påbörjade också GB Lamperti sin karriär som sångpedagog, för att sedan fortsätta i Paris, Berlin och Dresden.¹⁰

2.2.2 Teknik

I motsats till Garcia d.y. lämnade far och son Lamperti åt någon annan att ägna sig åt sångens fysiologiska aspekter. De håller sig, som James Stark uttrycker det, ”till mer traditionell, ibland lite vag, röstterminologi, istället för Garcias specifika fysiologiska referenser”.¹¹

Enligt Lamperti-skolan är **andningskontrollen** grunden till all form av sångstudier.¹² Inandningen ska vara så tyst som möjligt, förutom om det handlar om att ge en emotionell effekt, eftersom en ljudlig inandning resulterar i att kroppen måste komprimera den inströmmande luften. Det är tröttande för sångaren och resulterar i att kroppen måste göra dubbelt arbete.¹³ Andningen ska också kontrolleras helt från diafragman (mellangärdet, skiljeväggen mellan bröst- och bukhåla¹⁴). All form av bröstandning ska undvikas helt (Enligt Stark är detta antagligen för att sångaren då har sämre kontroll över andningen och

⁸ Stark, *Bel canto*, s. 39 f

⁹ Manuel Garcia d.y., *Hints on singing* (London 1894), s. 4 f

¹⁰ Gösta Percy/Stefan Johansson, ”Francesco Lamperti”, *SM*, bd 4, 2:a uppl. (Stockholm 1976), s. 248

¹¹ Stark, *Bel canto*, s. 44

¹² William E Brown, *Vocal wisdom: Maxims of Giovanni Battista Lamperti* (New York 1957, 4:e tryckn.), s. 5

¹³ Brown, *Vocal wisdom*, s. 106

¹⁴ ”Diafragma”, *Nationalencyklopedin*, bd 4, (Höganäs 1990), s. 545

struphuvudet). Lamperti-skolan etablerade i och med detta påstående det som idag kallas djupandning, vilket är grundläggande för alla klassiska sångare.¹⁵

Det var troligtvis F Lamperti som var först med att använda termen *appoggio* (*appoggiare*=stödja sig, *appoggio*=stöd) för att beskriva en fullt utvecklad andningsteknik. Han har själv beskrivit det såhär:

Med att sjunga *appoggiata*, menas att alla noter, från den lägsta till den högsta, produceras av en ström av luft, över vilken sångaren har fullständig kontroll, genom att hålla tillbaka luften, och inte tillåta mer luft än vad som är absolut nödvändigt för formandet av tonerna, att slippa ut från lungorna.

Vidare säger han att när eleven har utvecklat sitt *appoggiata*, kommer han eller hon också att lära känna sin röst, dess karaktär och dess kapacitet.¹⁶

På svenska pratar man idag om att sjunga ”med stödet”, vilket troligtvis går tillbaka till Lampertis beskrivning av *appoggio*. Att sjunga ”med stödet” innebär just att man kontrollerar tonen med hjälp av andningen, som styrs av diafragman.¹⁷

När sångaren fullständigt behärskar och kan kontrollera sin andning kan han/hon börja träna **legato**, dvs. att byta stavelse och ton utan att ändra flödet av luft, vilket är grunden till *bel canto*-stilen och koloratur. GB Lamperti avråder bestämt från användandet av glottisstötar, som han menar är skadligt för rösten, och framförallt struphuvudet.¹⁸

2.3 Register

Traditionellt pratar man inom den italienska skolan om två register: bröst- och huvudklang (falsett hos män). Redan under 16- och 1700-talen ansåg sångpedagoger det viktigt att jämna ut dessa och få bort skarven genom att pressa upp bröst-rösten. Falsetten skulle användas så lite som möjligt, eftersom den ansågs för svag, och svårare att kontrollera än bröst-rösten.

¹⁵ Stark, *Bel canto*, s. 100

¹⁶ Stark, *Bel canto*, s. 101, citatet har jag översatt från James Starks engelska översättning

¹⁷ Brodin, *Musikordboken*, s. 217

¹⁸ Brown, *Vocal wisdom*, s. 6

Detta gällde dock främst inom körsång, medan solister (framförallt kastrater) var friare att utnyttja falsetten.¹⁹ Skarven mellan bröstklang och falsett låg för de flesta kastrater runt c2.²⁰

I och med de kvinnliga sångarnas inträde på scenen runt 1800 grundlades teorin om tre register för kvinnoröster: bröst- mellan- och huvudregister. Vissa menade dock att altar och mezzosopraner endast har bröst- och huvudregistren.²¹

Garcia d.y. utgick från att det finns två register hos både män och kvinnor: bröst- och huvud/falsettregistren. Falsett- och huvudregistren skiljdes åt av hårt eller svagt glottistryck, menade han.²² För kvinnor sträcker sig bröstregistret ungefär från g till e1, falsettregistret från f1 till ciss2, och därifrån huvudregistret. Dock kan registren pressas uppåt eller nedåt i tekniska övningar.²³ Detta motsvarar ungefär den registerindelning som används idag, även om man idag skiljer på de två övre registren. Förvirrande är dock att han kallade mellanregistret för ”falsett”, vilket tidigare hade hänvisat till den högsta delen av registret (se ovan). Troligen associerade han falsett med svag röst, eftersom mellanregistret är den för kvinnorösten svagaste och ”väsigaste” delen av registret, där det går åt mest luft.

Varför han valde att kalla ett ev. manligt mellanregister för falsett är lite mer oklart, framförallt eftersom hans indelning av bröstregistret är densamma som andra sångskolors vid samma tid (som dessutom är samma som vi använder idag). Han delade in bröstregistret enligt följande: basar F till e1, barytoner runt B till f1 samt tenorer d till a1.²⁴ Falsetten skulle då vara den lägre delen av huvudregistret.

Garcias terminologi ledde dock till så många missförstånd att han efterhand övergick till den allmänna teorin om tre register för kvinnoröster och två för män, och med det den gängse terminologin.²⁵

Enligt Garcia-skolan ska registren egaliseras genom långsamma kromatiska övningar på tonerna runt sångarens skarv/skarvar, för att göra registerbytet så smidigt som möjligt.²⁶

¹⁹ Stark, *Bel canto*, s. 58 f

²⁰ Stark, *Bel canto*, s. 61

²¹ Stark, *Bel canto*, s. 67

²² Stark, *Bel canto*, s. 68 f

²³ Garcia d.y., *Hints on singing*, s. 10

²⁴ Ibid

²⁵ Stark, *Bel canto*, s. 71 f

Lamperti-skolan utgår från teorin med två register för män och tre för kvinnor, men kallar mellanregistret för ”mixed” (Denna term används idag mest inom afro-amerikansk sångteknik.). Både F och GB Lamperti ansåg att det är en naturlig del av kvinnorösten att mellanregistret är svagare än de andra två. I motsats till Garcia, ansåg de också att registerskarvarna inte ligger på specifika toner, utan snarare inom ett område av ett par toner. Lamperti-skolan ser register, *timbre* (franska: klangfärg²⁷) och andning som en helhet snarare än separata delar.²⁸

2.4 *Messa di voce*

Messa di voce innebär att sångaren gör crescendo-decrescendo på samma ton, ibland kallat ”svällare” på svenska. *Messa di voce* anses av både Garcia- och Lamperti-skolorna som det svåraste att lära sig, och därför ska man som sångare vänta med det till slutet av sin sångutbildning. Tekniken för *messa di voce* skiljer sig dock avsevärt mellan skolorna.

Garcia-skolan säger att *messa di voce* ska påbörjas i mellanregistret med lågt struphuvud, övergå i bröstregistret samtidigt som struphuvudet höjs, och sedan tillbaka till mellanregistret. Själva crescendo-decrescendo-effekten ligger alltså i bytet av register, från det svagare mellanregistret till det starkare och kraftfullare bröstregistret, och tillbaka. Struphuvudets låga position i inledningen ger rösten en mörk klangfärg, som ljusnar när det pressas upp.²⁹

Tvärtemot Garcia-skolans hårt kontrollerade *messa di voce* säger Lamperti-skolan att tonen måste vara fri, enbart kontrollerad av sångarens luftström.³⁰ F Lamperti ansåg att de viktigaste delarna av *messa di voce* är inledningen och avslutning, som också är de svagaste. De ska understödjas av lika mycket luft som det starkaste partiet, och tonen ska ha samma kvalitet från början till slut.³¹

²⁶ Garcia, *Garcias Schule*, s. 21

²⁷ Brodin, *Musikordboken*, s. 229

²⁸ Stark, *Bel canto*, s. 80

²⁹ Stark, *Bel canto*, s. 98

³⁰ Brown, *Vocal wisdom*, s. 13

³¹ Stark, *Bel canto*, s. 102

Här ser man en klar skillnad i vad skolorna fokuserar på. Hos Garcia-skolan är det starkaste partiet i fokus. Där ska sångaren byta register och förändra tonens klangfärg. Hos Lamperti-skolan är det däremot helheten som är i fokus. Svaga och starka toner ska behandlas på precis samma sätt, förutom vad gäller volymen, och därmed bibehålls samma klangfärg. Det bör också tilläggas att Garcia-skolans teknik för *messa di voce* är mycket krävande för röstens, och betydligt svårare än Lamperti-skolans.

2.5 Vibrato

Att reda ut hur sångpedagoger egentligen såg på vibrato under 1800-talet är lättare sagt än gjort. Framförallt p.g.a. de diskuterar olika sorters vibrato, som de kallar för olika saker. Vad som menas är därför stundtals ganska oklart. Här följer ändå ett försök till en redogörelse.

I *A complete treatise on the Art of Singing: part two* säger Garcia att ett visst vibrato kan ha en emotionell effekt, om det kan motiveras av situationen och utförs kontrollerat.³² I *Hints on singing* uttalar han sig dock överlag starkt kritiskt mot vibrato. Han menar att tonen ska vara helt klar och bäras upp av ett oavbrutet flöde av luft, som om alla toner och stavelser var en enda oavbruten ton.³³

F Lamperti skiljer på bra och dåligt vibrato. Med dåligt vibrato menar han ett vibrato som uppstår när sångaren forcerar fram röstens genom att försöka sjunga starkt, eller pressar upp bröstregistret. Ett bra vibrato, däremot, är när en tons naturliga svängningar kommer fram i en stark, klangfull röst.³⁴ GB Lamperti beskriver det som regelbundet och oregelbundet vibrato. Det regelbundna vibratot är det som finns naturligt i röstens, och som styrs av andningen. Det måste sångaren kunna ”stänga av” eller ”sätta på” när han eller hon själv vill. Det oregelbundna vibratot är det som uppstår när sångaren forcerar sin röst, eller inte andas med diafragman³⁵.

³² Manuel Garcia d.y., *A complete treatise on the Art of Singing: Part two*, utg. och övers. Donald V. Paschke (New York 1975), s. 149

³³ Garcia d.y., *Hints on Singing*, s. 49

³⁴ Stark, *Bel canto*, s. 135

³⁵ Brown, *Vocal wisdom*, s. 49 f

Av ovanstående kan vi göra antagandet att varken Garcia- eller Lamperti-skolan förespråkar något kraftfullt, konstant vibrato, så som man kan höra på tidiga inspelningar från c:a 1900-1940. Garcia d.y. är överhuvudtaget starkt kritisk till vibrato, och strävar efter en rak ton, medan F och GB Lamperti strävar efter röstens naturliga vibrato, som sångaren dessutom ska kunna kontrollera.

James Stark lägger i *Bel canto: A history of vocal pedagogy* fram teorin att en anledning till att många sångare på tidiga inspelningar använder mycket vibrato (mer än vad som är brukligt idag), kan vara att i takt med att orkestrarna växte, och operahusen byggdes större, så krävdes mer röststyrka av sångarna. Det naturliga är då att sångaren trycker på med ännu mer luft och öppnar upp svalget vilket resulterar i ett kraftigare vibrato.³⁶ Denna förklaring utgår från de rent praktiska förändringarna kring operaframföranden runt förra sekelskiftet. En minst lika väsentlig anledning är att röstidealet förändrades i och med kompositörer som Puccini och R. Strauss. De komponerade operor för stora röster med mognad och tyngd, där vibrato hörde till stilen, precis som mycket användning av *portamento* (italienska: eg. ”bärande” (av rösten; ibland även *portando la voce*), glidande från en ton till en annan³⁷). Det bör påpekas att röstideal är något som kan förändras efter bara ett decennium. T.ex. tyckte varken Wagner eller Liszt om Jenny Linds röst och sångstil (se avsnittet om Jenny Lind, kap. 3), och de hörde till generationen tonsättare som kom fram under 1850-talet, decenniet efter Jenny Linds storhetstid.

2.6 Sammanfattning – röstideal under 1800-talet

En sammanfattning av ovanstående visar att det inte fanns ett enda gällande röstideal i Europa under 1800-talet, utan, som idag, olika ideal i olika delar av Europa och för olika typer av opera. Garcia-skolan företräder ett ideal med rak, ganska hård tonansats (pga. glottisstötarna) och klar tonbildning utan vibrato. Lamperti-skolan företräder istället ett ideal med djupandning, mjuk tonansats och ett naturligt, men kontrollerbart vibrato. En genomlysning av fyra sångerskor från *Röster från Stockholmsoperan under 100 år* ger en någorlunda bild av hur det kan ha låtit, även tidigare.

³⁶ Stark, *Bel canto*, s. 151 f

³⁷ Brodin, *Musikordboken*, s. 181

Caroline Östberg (1853-1924) (Inspelning från 1905 av Cherubins aria "Non so piú" från *Figaros bröllop* av Mozart) är den sångerska som tydligast företräder Garcia-Günther-skolan av de jag har lyssnat på. Julius Günther var Garcia-elev, och använde sig nästan uteslutande av hans teknik. Han skrev dock aldrig ner något av sin pedagogik.³⁸ Caroline Östberg började på dåvarande Musikkonservatoriet 1873 med Günther som lärare.³⁹ Man hör tydligt hennes glottisstötar, och tonerna är klara, men "tutiga" till sin karaktär. Precis som termen "tutig" antyder så har rösten då samma karaktär och tonansats som ett blåsinstrument, t.ex. en oboe, alltså en rak och kraftfull ton med hård ansats. Caroline Östberg har inget vibrato alls, utan tonen är helt rak, och man hör tydligt när hon byter register, vilket tyder på att hon har grova skarvar i rösten. Det sistnämnda var något som Garcia-skolans teknik ofta resulterade i för kvinnliga sångare. Hon använder sig inte av något *messa di voce*, utan sjunger med ganska jämn styrka och utan stora nyanseringar. Hennes vokaler är mörka, och hon sjunger överlag ganska långt ner i halsen, vilket beror på Garcia-skolans teknik med lågt struphuvud.

Ellen Gulbranson (1863-1946) (Inspelning från 1914 av Elisabeths hälsningssång i *Tannheuser* av Wagner) var liksom Caroline Östberg elev till Julius Günther, och tog även lektioner för Garcia-eleven Mathilde Marchesi.⁴⁰ På denna inspelning hör man dock att hon har tagit upp en del av de nyare idealen. Hon har kvar den lite tutiga klangen, men sjunger å andra sidan med lite vibrato, dock inte konstant. De högsta tonerna är helt raka, men det låter inte som att hon använder glottisstötar. Hon byter register till de lägre tonerna, men det hörs inga skarvar. Hon använder mycket lite *messa di voce*, och sjunger ganska jämnstarkt.

Märta Petrini (1866-1932) (Inspelning från 1909 av Arditis "Se saran Rose") hörde till sin tids främsta lyriska koloratorsopraner vid Kungliga Operan. Hon tog bl.a. lektioner för Mathilde Marchesi,⁴¹ men har ett påfallande fladdrigt vibrato mer eller mindre konstant. Hennes röst är mycket lätt och kvittrig, men hon har ändå Garcia-skolans lite tutiga attack på de högsta tonerna. Hon sjunger enbart i huvudregistret, och använder mycket *messa di voce*, med vibrato.

³⁸ Carl-Gunnar Åhlén, *Röster från Stockholmsoperan under 100 år* (Stockholm 1977), s. 20

³⁹ Sune Hofsten, *Röster från Stockholmsoperan under 100 år*, s. 77

⁴⁰ Hofsten, *Röster från Stockholmsoperan under 100 år*, s. 67 f

⁴¹ Hofsten, *Röster från Stockholmsoperan under 100 år*, s. 72

Anna Bartels (1869-1950) (Inspelning från 1908 av donna Elviras rec. och aria i akt 2 i *Don Giovanni* av Mozart) var elev till bl.a. Signe Hebbe⁴² och har en lätt, kvittrig röst, men med styrka och visst djup. Hon har en del vibrato och sjunger enbart i huvudregistret. Hon använder också en hel del *portamento* och hennes textning är mycket tydlig.

Av dessa, ganska kortfattade röstanalyser kan vi konstatera ett par saker. Till att börja med förekom flera olika ideal parallellt. Dels det äldre, raka, tutiga idealet med ursprung hos Garcia; dels det nyare idealet, som Lamperti-skolan företrädde, med lätt vibrato och enbart användning av huvudregistret. Vidare skiljer Anna Bartels ut sig från de andra genom att hon inte har något av den raka tutiga tonansatsen som de andra har, utan en mjukare ingång, som efterhand kom att ersätta tekniken med glottisstötar.

Detta, i och för sig lilla, urval av inspelningar visar också att Garcia-skolan snarare än Lamperti-skolan var gällande i Sverige under 1800-talet. Både Jenny Linds lärare Isak Berg och Signe Hebbes lärare Isidor Dannström följde, som Julius Günther, Garcia-skolan (se resp. avsnitt i kap. 3), medan Lamperti-skolan började användas först i slutet av 1800-talet av bl.a. Signe Hebbe, vilket hörs på inspelningen med Anna Bartels.

⁴² Hofsten, *Röster från Stockholmsoperan under 100 år*, s. 65

3. Tre av 1800-talets största, svenska sångerskor

3.1 Jenny Lind (1820-87)

3.1.1 Bakgrund

Jenny Lind ”upptäcktes” av en tjänsteflicka till en fröken Lundberg, dansös vid Kungliga operan, som gick förbi det s.k. Enkehuset i Kungsträdgården, där Jenny Lind och hennes mamma bodde, och hörde henne sjunga i ett fönster. Tjänsteflickan talade om för fröken Lundberg att en liten flicka satt och sjöng så ovanligt vackert borta på Enkehuset, och fröken Lundberg gick dit för att lyssna. Även hon blev så hänförd att hon ordnade en provsjungning för henne på Kungliga operan. Jenny Lind blev antagen, bara nio år gammal och fick Isak Berg som sånglärare.⁴³ I likhet med Garcia var glottisstöten ett av grundelementen i Bergs teknik, och han tyckte inte om konstgjort, framtingat vibrato. ”Sjukliga dallringar, dvs. det darrande ljudet, liksom den konstlade vibrationen bör *strängt* undvikas.” har han sagt.⁴⁴

Jenny Lind debuterade som solist på Kungliga operan 1838, som Agathe i *Friskyttan* (Weber).⁴⁵ Hon gjorde succé i rollen, men flera recensenter kommenterade redan då på hesheten i de lägre tonerna, som senare skulle bli en av anledningarna till att hon begav sig till Garcia i Paris. Bl.a. skrev kåsören och teaterkritikern Sturzen-Becker, under signaturen Orvar Odd, i *Aftonbladet*: ”En viss heshet har de lägre tonerna, men de högre har en ovanlig styrka och klang”.⁴⁶ August Blanche skrev om debuten i sin *Theatre-galleri* (Stockholm 1844):

Man hade visserligen åtskilligt i detalj att anmärka mot hennes röst. Rösten var ojemn, de lägre tonerna hesa, fioriturerna och drillarna funnos blott inom önskningsområdes område, etc. Men när kufvas snillet av bristen i detaljer? Jenny Lind sjöng och hänryckte.⁴⁷

På grund av överansträngning av rösten, vilket hade gjort framförallt mellanregistret ännu hesare, åkte hon 1841 till Paris för att studera för Manuel Garcia, på rekommendation av kollegan Belletti. I Paris sjöng hon ett par svenska visor på en tillställning hos marsalkinnan Soult, där Manuel Garcia och hans syster Pauline Viardot-Garcia var bland de inbjudna

⁴³ Eva Öhrström, *Jenny Lind* (Lund 2000), s. 3 f

⁴⁴ Åhlén, *Röster från Stockholmsoperan under 100 år*, s. 17

⁴⁵ Öhrström, *Jenny Lind*, s. 7

⁴⁶ Nils-Olof Franzén, *Jenny Lind: En biografi* (Stockholm 1982), s. 42

⁴⁷ Gunnar Forshufvud, ”Några mindre kända uttalanden om Jenny Lind”, *Stämbandet* 1 (1988), s. 4

gästerna. Pga. sin överansträngda röst kunde hon dock inte göra sig själv rättvisa, och Garcia lät sig inte imponeras. Efter det fick hon ändå provsjunga för Garcia, men han fällde då kommentaren: ”Mademoiselle, vous n’avez plus de voix” (”Fröken, ni har ingen röst kvar.”). Därför beordrade han henne till att börja med sex veckors vila för rösten, då hon inte fick sjunga alls och prata så lite som möjligt. Efter de sex veckorna sjöng hon åter upp för Garcia, och han accepterade henne som sin elev. Därefter gick hon regelbundet till Garcia under nästan ett års tid. Han lät henne jobba med långsamma skalor och drillar, för att få bort hesheten i hennes röst, och han jobbade mycket med hennes andningsteknik.⁴⁸

När Jenny Lind slutade hos Garcia hade hennes röst blivit klar, mjuk och djupare, samtidigt som hennes höjd var kristallklar. Garcia var dock fortfarande inte helt nöjd, utan ansåg att hon skulle behöva ett par år till av röstträning, för att få mer volym.⁴⁹ Jenny Lind valde dock att åka hem till Stockholm för att fortsätta sin operakarriär.⁵⁰ Hon drog sig tillbaka från operascenen redan 1848, men fortsatte att göra konserter, även efter att hon hade gift sig 1852. Hon verkade också som sångpedagog i England där hon och hennes familj bosatte sig, bl.a. på Royal College of Music.⁵¹

Roller (urval): titelrollerna i *Norma* (Bellini) och *Lucia di Lammermoor* (Donizetti), Amina i *Sömngångerskan* (Bellini), Marie i *Regementets dotter* (Donizetti), Alice i *Robert av Normandie* och Valentine i *Hugenotterna* (Meyerbeer), donna Anna i *Don Giovanni* och grevinnan Almaviva i *Figaros bröllop* (Mozart).⁵²

3.1.2 Röstanalys

Jenny Lind hade en bärig och glansfull stämma med omfånget h-g3, absolut ren intonation och virtuos teknik. Hon hade dock vissa dramatiska begränsningar och ansågs passa bäst i oskuldsfulla, komiska roller än i de passionerade och tragiska.⁵³ Hennes höga sopran hade ett något svagare mellanregister, men hennes *messa di voce* ska ha varit utan motstycke bland samtida sångare. I och med lektionerna hos Garcia tränade hon upp sin andningsteknik, och

⁴⁸ Franzén, *Jenny Lind*, s. 59-64

⁴⁹ Öhrström, *Jenny Lind*, s. 9 f

⁵⁰ Franzén, *Jenny Lind*, s. 73

⁵¹ Daniel Fryklund/C-G Stellan Mörner, ”Jenny Lind”, *SM*, bd 4, 2:a uppl. (Stockholm 1976), s. 320

⁵² Fryklund/Mörner, ”Jenny Lind”, s. 321

⁵³ *Ibid*

kunde därmed förbättra sina drillar, skalor, samt sitt berömda *pianissimo*.⁵⁴ Sångerskan Liza Lehmann (1862-1918) tog under sin studietid några lektioner för Jenny Lind, och skriver om hennes röst i sina memoarer (*The Life of Liza Lehmann*, London 1919):

Den var glänsande och kraftfull med det som var alldeles enastående var hennes *pianissimo*. Därtill kom hennes långa drillar och de vidunderligt intrikata kadenserna som hon själv hade komponerat. Lika mycket som hon visade sin röstskicklighet visade hon sitt ofelbara öra.⁵⁵

Alla var dock inte lika översvallande i sina omdömen som Liza Lehmann. T.ex. lär varken Wagner eller Liszt ha tyckt om hennes röst (Jenny Lind själv menade för övrigt att Verdis musik var rent skadlig för sångrösten),⁵⁶ och kritikern Henry F Chorley skriver i *Thirty years' musical recollections* från 1926 att hennes "förvanskning" av Norma var "as entire, as aimless as it is possible for so remarkable an artist to make. The actress and the play had no agreement."⁵⁷

En sammanfattning av dessa olika beskrivningar av Jenny Linds röst, visar att hon var vad vi idag kallar en lyrisk koloratursopran. Hon hade otrolig höjd, men inte mycket djup, och bör därför ha haft en snabb, lätt och böjlig röst, vilket också uttalanden om hennes drillar och skalor tyder på. I och med sin skolning bör hon endast ha sjungit med vibrato i intensiva, dramatiska partier, och annars sjungit med helt rak och klar ton. Troligtvis hade hon också den tutiga klang som glottisstöten ger, samt de mörka vokaler som lågt struphuvud resulterar i.

Med tanke på att hon var lyrisk sopran är det intressant att titta på de roller hon gjorde. De flesta är utpräglade dramatiska koloraturroller från *bel canto*-operor (Norma, Lucia di Lammermoor, Marie, Amina), medan några är mer lyrisk-dramatiska från den tyska och franska repertoaren (debutrollen Agathe – tillika Birgit Nilssons debutroll, donna Anna, grevinnan Almaviva, Alice, Valentine). Dessa är alla roller som idag skulle anses för tunga för en ung sångerska, med så lätt röst som Jenny Linds, att sjunga. Det är därför inte konstigt att hennes röst var fullständigt slutsjungen bara tre år efter debuten.

⁵⁴ Öhrström, *Jenny Lind*, s. 48 f

⁵⁵ Forshufvud "Några mindre kända uttalanden om Jenny Lind", s. 6

⁵⁶ Öhrström, *Jenny Lind*, s. 49 f

⁵⁷ Geoffrey S Riggs, *The assoluta voice in opera, 1797-1847* (North Carolina 2003), s. 171

Valet av roller har flera tänkbara förklaringar. Till att börja med hade de flesta operasångerskor en ganska kort karriär, eftersom de inte kunde fortsätta uppträda när de hade gift sig. De debuterade tidigt, redan i 20-årsåldern, och hade sedan en karriär på, i många fall, endast 10-15 år framför sig. Det gjorde att majoriteten yrkesverksamma sångerskor var väldigt unga, och därmed bör de flesta av dem ha haft unga, flickaktiga röster som Jenny Linds (ingen föds till Brünnhilde, den röstmognaden kommer med åren). Eftersom majoriteten sångerskor bör ha varit mellan 20 och 30 år, spelades också de roller som vi idag ser som roller för mogna, vuxna röster, oftast av unga sångerskor. Detta bidrog antagligen till att idealet var just en lätt, klar röst, vilket även kan härledas till kastraternas, och därmed även gossopranernas, röster. Man bör ha i åtanke att dessa bara hade varit utvisade från operans scen i ungefär 30 år när Jenny Lind debuterade, och det är mycket möjligt att även om kastraterna hade bytts ut mot kvinnor, så hängde röstidealet sig kvar.

Vidare kan man se att även andra stora sångerskor under 1800-talet spelade alla ”stora” roller, oavsett om deras röster egentligen passade för rollen eller inte (T.ex. Lilli Lehman som sjöng allt från Sieglinde i Wagners *Ring* till Violetta i *La Traviata* till Carmen.⁵⁸), vilket visar på en inställning bland vissa operadivor att var man en stor sångerska så skulle man också sjunga alla ”stora” roller. Detta kunde förstås ha en rent negativ effekt på rösten, om en sångerska valde en roll som pressade gränserna för hennes röst, men framförallt gjorde det säkerligen att en del roller inte alltid fick riktigt rätt karaktär (se t.ex. citat om Jenny Linds Norma, ovan).

3.2 Signe Hebbe (1837-1925)

3.2.1 Bakgrund

Signe Hebbe föddes i Småland, som yngsta dotter till vice häradshövding Clemens Hebbe och hans fru Wendela Hebbe. Innan Signe Hebbe fyllt två år gick dock hennes far i konkurs, och flydde därför utomlands hals över huvud, för att inte hamna i häkte. Modern vände sig då till sin vän Esaias Tegnér, som kunde låna den utblottade familjen pengar. Pengarna räckte dock inte länge, utan Wendela Hebbe var tvungen att hitta ett arbete. Till att börja med arbetade hon som privatlärare, men genom Esaias Tegnér's kontakter fick hon 1841 arbete som

⁵⁸ Phil G Goulding, *Opera*, övers. Margareta Eklöf (Stockholm 1998), s. 580

journalist och översättare på Aftonbladet, och familjen flyttade till Stockholm.⁵⁹ Där lät modern Signe Hebbe börja på Kungliga operans elevskola 1849. Detta skedde enligt Inga Lewenhaupt pga. en rad olika faktorer: Signe Hebbes överlag dåliga skolresultat, hennes musikaliska begåvning, samt de teaterdrömmar som modern länge haft själv, men aldrig genomfört. Dessutom fanns en försörjningsaspekt med i bilden, eftersom modern ansåg henne svår att få bortgift.⁶⁰ Hösten 1850 fick hon börja ta sånglektioner för Isidor Dannström, som snabbt fann att hon var en flitig elev, även om hennes röst inte var speciellt kraftfull.⁶¹

Isidor Dannström hade själv tagit lektioner för Isak Berg, och även Manuel Garcia d.y. Han följde i stort sett på Isak Bergs linje, och framhöll att en stor röst inte nödvändigtvis var det viktigaste för att kunna bedriva sångstudier. Det viktigaste var istället tonträffningsförmågan. Angående andningen så menade Dannström att den ska styras helt från diafragman, men att sångaren också ska kunna vidga bröstkorgen. Liksom Garcia ville Dannström ha glottisstöten vid tonansatser, samt en rak ton utan vibrato. Vibrato ska sångaren endast använda som stilmedel i upprörda och känsloladdade situationer, menade han. Dannström använde sig också av samma registerindelning som Garcia.⁶²

1855 debuterade Signe Hebbe som Stina i *Värmlänningarna* (Randel) på Kungliga operan. Hon fick övervägande positiv kritik, dock inte översvallande. Bl.a. skrevs det att hon hade en ”nätt men liten sångröst”.⁶³ Senare samma år reste hon till Paris för att vidareutbilda sig för Jean-Jaques Masset (1811-1903), på Dannströms inrådan (han kände då inte till så mycket om Massets pedagogik, vilken han skulle komma att kritisera hårt senare).⁶⁴ Signe Hebbe blev först hans privatelev under ett år, och efter det antogs hon vid konservatoriet i Paris, där Masset var professor. Sammanlagt kom han att undervisa Signe Hebbe i fyra år.⁶⁵ Han observerade att hennes röst var något svag, men tyckte att hon hela tiden gjorde stora framsteg, trots detta.⁶⁶

⁵⁹ Inga Lewenhaupt, *Signe Hebbe (1837-1925): skådespelerska, operasångerska, pedagog* (Stockholm 1988), s. 7 f

⁶⁰ Lewenhaupt, *Signe Hebbe*, s. 21

⁶¹ Hildur Dixelius-Brettner, *Signe Hebbes minnen* (Stockholm 1919), s. 140 f

⁶² Lewenhaupt, *Signe Hebbe*, s. 23 f

⁶³ Lewenhaupt, *Signe Hebbe*, s. 29

⁶⁴ Lewenhaupt, *Signe Hebbe*, s. 36

⁶⁵ Dixelius-Brettner, *Signe Hebbes minnen*, s. 155

⁶⁶ Lewenhaupt, *Signe Hebbe*, s. 36

I likhet med Garcia arbetade Masset med glottisstötar.⁶⁷ Han framhöll att en stor röst inte är det viktigaste för att bli en stor sångare, utan tonrenhet och förmågan att göra snabba drillar och ornament. Masset förespråkade en ganska extrem form av djupandning, där bröstkorgen inte alls ska röra sig, vilket bl.a. Dannström senare kritiserade, eftersom det går emot kroppens naturliga reaktion vid en inandning. Masset fokuserade även mycket på tydligt uttal och deklamation. Han ansåg att recitativ är till för att föra fram handlingen, inte för att visa röstresurser.⁶⁸ Signe Hebbe själv prisade Massets undervisning och har sagt: ”Aldrig har jag hört ett sådant perfekt textuttal, artikulering, frasering som Massets. Och vilken respiration och renhet sedan! Han höll på den gamla italienska beprövade sångmetoden – djupandningen – stödet.”⁶⁹

Efter studierna i Paris skulle Signe Hebbe göra sin internationella debut som operasångerska. Den fördröjdes dock pga. en rad olika händelser, men till slut kunde hon debutera som Valentine i *Hugenotterna* (Meyerbeer) på operan i Frankfurt am Main 1862.⁷⁰ När hon två år senare gjorde samma roll i Stockholm skrev en recensent:

Bland dessa konstmedel aktar fransmannen [syftat på fransmän i allmänhet] högt deklamationen, hwilken han från sin plats i theatersalongen på det noggrannaste medföljer och granskar. Fastän m:ll H. ej kan begära samma uppmärksamhet här, tro vi dock att rätt många njuta av denna hennes stora förmåga, äfwensom alla af hennes rena, prydliga och väl accentuerade sång.⁷¹

Signe Hebbe drömde länge om att få studera för Garcia i Paris, men detta blev dock aldrig av, och det dröjde ända till 1869 innan hon fick möjlighet att fortbilda sig. Hon var då i Milano för ett gästspel och kom i kontakt med Francesco Lamperti, vilket skulle få stor betydelse för hennes fortsatta karriär.⁷² Han ska ha blivit förtjust i hennes vackra röst och sagt: ”Una voce non molto forte, ma sympatica [sic] e intonata com’ una campanella, anche bella pronunzia.”⁷³ (”En inte så stark röst, men tilltalande, och med intonation som en liten klocka, också vackert uttal.”, min översättning) Signe Hebbe har berättat om Lampertis råd:

⁶⁷ Carl-Gunnar Åhlén, *Röster från Stockholmsoperan under 100 år*, s. 21

⁶⁸ Lewenhaupt, *Signe Hebbe*, s. 45 f

⁶⁹ Dixelius-Brettner, *Signe Hebbes minnen*, s. 156

⁷⁰ Lewenhaupt, *Signe Hebbe*, s. 86 f

⁷¹ Lewenhaupt, *Signe Hebbe*, s. 149

⁷² Lewenhaupt, *Signe Hebbe*, s. 62

⁷³ Dixelius-Brettner, *Signe Hebbes minnen*, s. 242

Lamperti hyllade helt och hållet den *gamla* italienska sångskolan, exakt tonansats, djupandning, tydligt textuttal, kraftig artikulation, legato, vilket allt innefattas i Rossinis välkända råd: ”*Ben attaccare, ben respirare, ben pronunziare e – saprá cantare.*” [”Börja bra, andas bra, uttala bra och – man kommer att kunna sjunga.”, min översättning]. Tonerna måste vara som pärlorna på ett halsband, en enda pärlas rubbning sårar ögat, likaså örat, om ej tonerna uppbäras av stödet, ’L’appoggio’, varförutan ingen kan bli en stor sångare – ej ens en andra rangens – är det viktigaste av allt.⁷⁴

När Signe Hebbe, efter en tids uppehåll för studierna hos Lamperti, åter framträdde på Stockholmsoperan säsongen 1870/71 (bl.a. som Valentine i *Hugenotterna* och titelrollen i *Fidelio*), märks det i recensionerna att studierna gett mycket positiva resultat. Bl.a. talas det om ”den vexlande timbren”, ”frasens fina och smakfulla nuansering” och ”den exakta koloraturen”.⁷⁵ Uppenbarligen hade Signe Hebbe hos Lamperti funnit en teknik som gjorde att hon kunde utnyttja sin röst till fullo, trots dess begränsningar i volymen.

1883 drog sig Signe Hebbe tillbaka från scenen, efter en lång, men tidvis problemfylld, karriär. Hon fortsatte dock med en ny, framgångsrik karriär som lärare i sång och plastik (scenframställning), både privat och på dåvarande Musikkonservatoriet i Stockholm.⁷⁶

Roller (urval): Marguerite i *Faust* (Gounod), titelrollerna i *Mignon* (Thomas) och *Fidelio* (Beethoven), Alice i *Robert av Normandie* (Meyerbeer), Violetta i *La Traviata* (Verdi), Susanna i *Figaros bröllop* (Mozart), Elsa i *Lohengrin* (Wagner).⁷⁷

3.2.2 Röstanalys

”Signe Hebbe hade en välskolad fastän tämligen begränsad röst. Genom sin skådespelarkonst och dramatiska intensitet blev hon ändå en av teaterns mest betydande artister och hon framträdde t.o.m. i flera talroller.” står det i 2:a upplagan av Sohlmans musiklexikon.⁷⁸

Intressant är att det i 1:a upplagan står:

⁷⁴ Dixelius-Brettner, *Signe Hebbes minnen*, s. 241

⁷⁵ Lewenhaupt, *Signe Hebbe*, s. 64

⁷⁶ Lewenhaupt, *Signe Hebbe*, s. 203 f

⁷⁷ Sune Hofsten, ”Signe Hebbe”, *SM*, bd 3, 2:a uppl. (Stockholm 1976), s. 384

⁷⁸ *Ibid*

De starkaste intrycken gav emellertid hennes skådespelarkonst, ofta våldsamt patetisk. I hennes bästa roller [...] framstod hennes gestaltning som ett helgjutet konstverk. Som den första införde hon på vår opera det realistiska spelsättet även i den lyriska repertoaren.⁷⁹

I den 1:a upplagan, som i och för sig innehåller betydligt fler rent subjektiva åsikter, tar man alltså fasta på hur, inte bara betydande, utan också nydanande hon var med sin skådespelarkonst, och hur mycket hon bidrog med till Stockholmsoperan. Synen på hennes insatser verkar därmed ha förändrats med åren. Intressant är att hennes rolltolkningar beskrivs som både patetiska och realistiska, vilket verkar väldigt motsägelsefullt. Det kan dock vara så att det ansågs att en patetisk rolltolkning, med stort och överdrivet spel, var samma sak som en realistisk rolltolkning, i alla fall inom operan.

Att Signe Hebbe inte hade någon stor röst, borde ha framgått ganska tydligt vid det här laget, eftersom det påpekades av sångpedagoger och kritiker om och om igen under hela hennes karriär. Frågan är då varför detta ständigt påpekas, eftersom hon trots brister i volymen sjöng på flera av de stora operascenerna i Europa (bl.a. La Scala i Milano). Tittar vi på ovanstående uttalanden bör hon ha varit en lyrisk sopran med klar och lätt röst, och det är naturligt att en sådan inte har någon stor volym. Tittar vi däremot på hennes rollinstuderingar ser vi att hon sjöng vissa roller i det lyriska facket (t.ex. Susanna och Violetta), men framförallt roller som drar mer åt det dramatiska (Fidelio, Elsa, Valentine). Det är troligt att hennes röst inte riktigt hade den bärighet som de senare rollerna kräver, och att hon därför inte alltid kunde göra sig hörd över orkester och motspelare. Inga Lewenhaupt skriver i sin avhandling att detta kan ha berott på att den lätta, lyriska repertoaren (t.ex. sångspel och lätta koloraturroller), som borde ha passat hennes röst bättre, inte tillfredsställde hennes behov av att uttrycka stora, dramatiska känslor.⁸⁰

Signe Hebbe var en mycket välskolad sångerska som tog vara på alla möjligheter att vidareutbilda sig. Till att börja med skolades hon in i Garcia-traditionen med hjälp av Dannström och Masset, och bör därför till en början ha använt sig av glottisstötar vid tonansatser, och därmed haft helt rakt tonbildning. I och med Massets ganska extrema andningsteknik så lär hon dock ha haft mer eller mindre låst andning, vilket antagligen försvårade ännu mer för henne, när hon försökte öka volymen i rösten.

⁷⁹ Gösta Percy, "Signe Hebbe", *SM*, bd 2, 1:a uppl. (Stockholm 1950), s. 995

⁸⁰ Lewenhaupt, *Signe Hebbe*, s. 196

Vi kommer aldrig att få veta hur Signe Hebbes karriär hade sett ut om hon hade gått till Francesco Lamperti tidigare i sin utbildning. Han hjälpte henne uppenbarligen att hitta en ny teknik som passade hennes röst bättre än den hårda och krävande, som hon hade använt tidigare. Hans teknik med mjukare tonansats, utan glottisstöt, för att få fram röstens naturliga vibrato, och ordentlig djupandning bidrog antagligen till att hennes röst höll livet ut. I och med att hon tog till sig Lampertis teknik, så förändrades också *timbren* och vibratot i hennes röst, vilket gjorde den mer anpassad till de nya idealen, med framförallt mer vibrato, som kom i slutet av 1800-talet.

3.3 Christina Nilsson (1843-1921)

3.3.1 Bakgrund

Christina Nilsson växte upp på den småländska landsbygden under fattiga förhållanden. Hon lärde sig på egen hand att spela fiol, och tjänade ihop lite extra slantar genom att sjunga och spela på marknader. En som hade hört henne spela och sjunga var gästgivaren Fr. Mårtensson, som mer än gärna berättade för sina bekanta om den lilla flickan och hennes talanger. Till de bekanta hörde vice häradshövdingen Tornérhielm, och gästgivare Mårtensson föreslog att han skulle lyssna till Christina, eftersom Mårtensson var oroligt att hon skulle dras in i en vansklig tillvaro som marknadsgycklare. Tornérhielm samtyckte, och blev imponerad av Christina Nilssons gehör och improvisationsförmåga. Han erbjöd sig att betala för hennes utbildning, och ordnade så att hon fick provsjunga för sångpedagogen Adelaide Valerius (1828-1923), som accepterade henne som elev. Christina Nilsson var då 13 år gammal.⁸¹

Adelaide Valerius har själv skrivit om sitt första intryck av Christina Nilsson: ”Höga tonerna präktiga, mellanregistret svagt. [...] Hon tyckte ej om min sång, emedan hon själv använde samma starka knäppar som på fiolen.”⁸² Dessa ”starka knäppar” skulle kunna innebära glottisstötar, men det är svårt att veta eftersom Adelaide Valerius inte ger någon mer ingående beskrivning. Med tanke på att Christina Nilsson sjöng på marknader som är ganska bullriga miljöer, så är det dock troligt att det handlar om just glottisstötar, eftersom sångaren med hjälp

⁸¹ Nils-Olof Franzén, *Christina Nilsson: En svensk saga* (Stockholm 1976), s. 45 f

⁸² Franzen, *Christina Nilsson*, s. 48

av glottisstötar kan sätta an en ton starkt från början. Adelaide Valerius hade själv utbildat sig i Leipzig och Berlin⁸³, och var uppenbarligen inte bekant med begreppet glottisstöt.

Christina Nilsson tog lektioner för Adelaide Valerius i tre år, samtidigt som hon fick gå i skolan, och därefter bodde hon ett år hos Franz Berwald och hans familj, för att få en bredare musikalisk bildning. Franz Berwald ordnade två konserter, för att introducera henne i Stockholms musikliv, men dessa fick blandade omdömen. Bl.a. fick Berwald kritik för att ha låtit henne sjunga alldeles för stora och komplicerade arior, och recensenten i Nya Dagligt Allehanda, Wilhelm Buck, tyckte att hon snarast skulle börja vid Akademien för att få en ordentlig musikalisk utbildning. De positiva recensionerna tog framförallt fasta på hennes ovanliga musikaliska talang och vackra röst.⁸⁴

Efter ett år hos familjen Berwald, 1860, bestämde Adelaide, numera gift Leuhusen, att Christina Nilsson skulle skickas till Paris, där hon skulle fullfölja sina studier.⁸⁵ Adelaide Leuhusen hade kontaktat Jean-Jacques Masset, som undervisade Christina Nilsson under ett år (för Massets teknik, se avsnittet om Signe Hebbe, ovan). I ett intyg skrev han: ”Denna unga dam har allt som krävs för att lyckas: god musikalisk känsla, fin och vacker röst.” Efter ett år bestämde dock Adelaide Leuhusen att Christina Nilsson skulle byta sångpedagog. Varför är lite oklart, men hon lär ha sagt att Masset ”skämde bort” sin elev. Till ny lärare valdes Pierre-François Wartel, som hade sin grund i den italienska skolan, men även intresserade sig mycket för den tyska repertoaren, framförallt Schuberts lieder.⁸⁶

I en intervju har Christina Nilsson sagt om Wartels undervisning: ”Wartel undervisade efter den charmanta italienska metoden, varigenom all chevrotoring (eg. ”bräka”, sjunga med darrande röst⁸⁷) undviks. Jag kan inte med chevrotoring. Det låter som om man vore på en båt. Måhända kommer det sig av att rösten forceras, bringas ur sitt naturliga läge.”⁸⁸ Av detta uttalande kan vi konstatera att varken Wartel eller Christina Nilsson ville ha något konstant vibrato, utan en klar och rak ton.

⁸³ Franzén, *Christina Nilsson*, s. 47

⁸⁴ Franzén, *Christina Nilsson*, s. 59-68

⁸⁵ Franzén, *Christina Nilsson*, s. 73

⁸⁶ Franzén, *Christina Nilsson*, s. 77 f

⁸⁷ Gereon Brodin, *Musikordboken*, 3:e uppl. (Stockholm 1975), s. 38

⁸⁸ Franzén, *Christina Nilsson*, s. 79 f

1864 debuterade Christina Nilsson på Théâtre Lyrique i Paris som Violetta i *La Traviata* (Verdi). En inte helt lätt roll för en debutant, eftersom Violetta sjunger i de flesta av operans scener, och dessutom var den inte speciellt populär i Paris. Men Christina Nilsson charmade publiken och gjorde stor succé. ”Och med vilken melankoli, med vilken genomträngande charm spelade hon inte denna roll åt vilken hon hade förstått att ge en fullständigt ny, personlig särprägel!” utropade en kritiker. Själv har hon däremot senare kommenterat sin tolkning: ”Jag visste således ingenting om hjältinnan och hennes rörande historia. Följaktligen blev också min framställning barnslig och omogen. Jag såg ut som en skolflicka som fick undergå botgöring, för vilket fel förstod jag inte själv det minsta.”⁸⁹ Om hennes röst skrev en kritiker: ”Hennes röst är vacker och välljudande, och den har stort omfång. De höga tonerna har en metallisk klang av en hänförande karaktär. Utsökt känsla och en djup insikt i nyanseringens konst förefaller mig vara Mlle. Nilssons främsta egenskaper.” Väl ansedda Le Moniteurs kritiker skrev:

Hennes fraseringar kan vara som ett sus ur det oändliga; ibland går sången över hennes aristokratiska läppar likt en fras viskad av en hertiginna i det förgångna. Hennes suckar är en melodi; hennes andedräkt en smekning. Om det är så hon tolkar Verdi, hur skulle hon då inte sjunga Mozart!⁹⁰

Inte illa för en bondflicka från Småland! Kritikern i fråga visste då inte att hon snart skulle fira nya triumfer som Nattens drottning i *Trollflöjten* av Mozart. Denna roll kom att bli en av hennes främsta. Vissa kritiker hade dock en del att anmärka på om hennes debut; bl.a. konstaterade man att mellanregistret och djupet var något beslöjat, och en del slutkadenser var överdrivet utdragna.⁹¹

Engelskan Lillie Hegermann-Lindencrone som var bosatt i Paris runt tiden för Christina Nilssons debut, och själv mycket musikintresserad skriver i ett av sina brev hem:

Här talas allmänt om en ung svenska, en sångerska som heter Christina Nilsson och som är på god väg att bli en stjärna av första rangen. Hennes röst har en makalös charm, hon sjunger utan minsta ansträngning och naturligt som en fågel. Hon har några alldeles underbara, höga, klockrena toner och drillar som en kanariefågel. [...] Hon spelar väl, naturligt och förståndigt, utan att det bereder henne någon möda.”⁹²

⁸⁹ Franzén, *Christina Nilsson*, s. 92 f

⁹⁰ Franzén, *Christina Nilsson*, s. 95

⁹¹ Franzén, *Christina Nilsson*, s. 94 f

⁹² Franzén, *Christina Nilsson*, s. 106

Christina Nilsson drog sig tillbaka från scenen när hon gifte sig med greve de Casa Miranda 1887. Då var hon 43 år, och hade en lång och framgångsrik karriär bakom sig.⁹³

Roller (urval): Marguerite i *Faust* (Gounod), Nattens drottning i *Trollflöjten* och donna Elvira i *Don Giovanni* (Mozart), titelrollen i *Mignon* och Ofelia i *Hamlet* (Thomas), Valentine i *Hugenotterna* (Meyerbeer), Leonora i *Trubaduren* (Verdi), Elsa i *Lohengrin* (Wagner).⁹⁴

3.3.2 Röstanalys

Christina Nilsson började som en lyrisk sopran med stort omfång (g-f3), men med åren mognade hennes röst och blev fylligare, med en mer dramatisk klang. Därmed bytte hon också rollfack från lyriska roller som Violetta och Nattens drottning till mer dramatiska som Ofelia, Leonora och Elsa (se ovan).⁹⁵

Hennes röst ska ha haft en mycket personlig *timbre* med klockren intonation. Många kritiker nämner också hennes fantastiska frasering.⁹⁶ Det tål att påpekas att Christina Nilsson, i motsats till Jenny Lind och Signe Hebbe, aldrig fick någon formell operautbildning. Trots detta var det just hennes rolltolkningar som grep publiken. Hennes scenframträdanden ska ha präglats av stor dramatisk realism.⁹⁷

Eftersom Christina Nilsson fick undervisning av flera olika sångpedagoger, varav två inte har skrivit ner något av sin teknik, är det komplicerat att kartlägga vilken teknik hon egentligen använde. Adelaide Valerius använde sig uppenbarligen inte av glottisstötar (se citat om ”starka knäppar” ovan), vilket Christina Nilsson uppenbarligen använde redan som oskolad. Frågan är därför om Adelaide Valerius jobbade bort dessa under de tre år som Christina Nilsson gick hos henne, eller lät det vara. Jag har inte hittat några uppgifter om vilka lärare Adelaide Valerius själv skulle ha gått för, så det är svårt att säga vilken teknik hon lärde ut. Varför Christina Nilsson som barn inte tyckte om Adelaide Valerius sätt att sjunga (se tidigare nämnda citat, ovan), har hon själv aldrig kommenterat.

⁹³ Franzén, *Christina Nilsson*, s. 234

⁹⁴ Gisela Tamsen/rev., ”Christina Nilsson”, *SM*, bd 4, 2:a uppl., s. 726

⁹⁵ Franzén, *Christina Nilsson*, s. 262

⁹⁶ Franzén, *Christina Nilsson*, s. 263

⁹⁷ Tamsen/rev., ”Christina Nilsson”, s. 725

Hos Masset, däremot, fick Christina Nilsson med stor sannolikhet arbeta med glottisstötar vid tonansatser, eftersom det var grunden i hans teknik. Hos honom stannade hon dock bara ett år, så följdfrågan är om nästa lärare, Wartel jobbade med glottisstötar eller inte. Något som talar för att han använde glottisstötar i sin teknik är Christina Nilssons eget uttalande om att ”all chevrotering undvikes” (se ovan), vilket också bekräftar att både hon och Wartel ville undvika ett konstant vibrato. Vidare torde också av ett av kritikercitaten från debuten (se ovan) om de höga tonernas ”metalliska klang” ha att göra med glottisansatsens tutiga tonbildning. Detta uttalande talar också för att Christina Nilsson sjöng utan vibrato.

Eftersom Christina Nilsson bytte rollfack när hennes röst mognade och blev mer dramatisk till sin karaktär, kunde hon också fortsätta sin operakarriär längre än vad som var brukligt. Självklart hade detta också att göra med att hon gifte sig ovanligt sent i livet. Jämfört med Jenny Lind och Signe Hebbe anpassade hon i större utsträckning sina val av roller till vad hennes röst passade för, och man ser ett mer enhetligt val av roller, som mer liknar det som operasångerskor (och sångare) gör idag.

4. Slutdiskussion

Jenny Lind var den oskuldsfulla barnstjärnan, Signe Hebbe den dramatiska konstnärinnan som låg före sin tid och Christina Nilsson den kavata bondflickan som gjorde en klassresa från småländska marknader till Europas operascener, och slutade som grevinnan de Casa Miranda. Tre olika personligheter och tillika tre olika karriärer, som har gjort varsitt avtryck i både den svenska, och den europeiska musikhistorien. Otaliga jämförelser har gjorts mellan framförallt Jenny Lind och Christina Nilsson, både under Christina Nilssons karriär och senare, men troligtvis hade egentligen Jenny Lind och Signe Hebbe mer lika röster. De hörde båda till det lätta, lyriska facket, men det är intressant att se att de båda försökte välja roller utanför det facket, framförallt mer dramatiska roller, även om Jenny Lind valde koloraturroller och Signe Hebbe lägre dramatiska roller. Christina Nilsson bör ha haft en tyngre, mer dramatisk röst än de andra två, även om hon började som lyrisk sopran, och var den enda av dem som sjöng nästan uteslutande roller från sitt röstfack.

Alla tre fascinerade de publiken, var och en på sitt sätt, och många har någon gång önskat att de hade kunnat få höra dem. Men kanske skulle en nutida lyssnare bli lite besviken. När jag beskriver Jenny Lind som en lyrisk koloratursopran, associerar läsaren, efter var och ens egna referensramar, kanske till Kathleen Battle eller Beverly Sills, eller någon annan berömd sopran, som finns inspelad. Men hon lät antagligen inte som någon av dem överhuvudtaget. En nutida lyssnare skulle nog tycka att det lät vasst och hårt, med de raka tonerna utan något vibrato, och de väl hörbara glottisstötarna. Det skulle antagligen låta som om hon sjöng nere i halsen, p.g.a. de mörka vokalljud som lågt struphuvud resulterar i. Samma reaktion skulle säkerligen Christina Nilssons röst kunna få. Signe Hebbe befinner sig lite i en övergångsperiod, så där skulle en nutida lyssnare kanske känna igen sig lite mer. Eftersom hon tog till sig mycket av F Lampertis teknik (se ovan) bör hon ha utvecklat ett sångsätt som mer liknar det som vi känner igen, med mjuk tonansats och mer eller mindre vibrato, men fortfarande handlar det om ett sångsätt som är olikt det som används av sångare idag.

Att analysera sångröster som man inte kan höra på inspelningar innebär ett stort mått av egna tolkningar och spekulationer. Samtidigt finns ingen subjektiv lyssnarupplevelse om vad som låter vackert och inte, med i bilden. Att lyssna på inspelningar av sångare kan underlätta förståelsen av gamla röstideal, men lyssnaren kan också vara begränsad av sina egna ramar, och då försvårar det istället. På samma sätt blir ens egna referensramar ibland en begränsning

när man läser om sångröster, som i det tidigare exemplet med Jenny Lind (se ovan). Därför är 1800-talets sångskolor en viktig källa för att förstå den tidens röstideal; vilka röster som ansågs vackra och hur man gjorde för att forma dem.

Läser man en opera- eller konsertrecension i en dagstidning idag kanske kritikern i fråga lovordar sopranens klara röst, precis som kritikerna gjorde med Jenny Lind, Christina Nilsson och Signe Hebbe. Skillnaden är att de egentligen menar helt olika saker, för de utgår från helt olika ideal. Många musikutövare (inklusive jag själv, innan jag började skriva på den här uppsatsen) lever i tron att dagens sångteknik och ideal bottnar i 1800-talets romantik. ”Du har ett väldigt romantiskt sångsätt, med mycket vibrato.” har jag fått höra vid ett flertal tillfällen. Det är ett enda stort missförstånd, eftersom det ideal som är allmänt gällande idag är betydligt nyare än så. Kanske är det också något att tänka på för sångare och pedagoger som sysslar med 1800-talsrepertoaren, att i likhet med utövare av tidig musik, titta tillbaka på den teknik och de ideal som fanns då, för att få ökad förståelse för hur det kan ha låtit. Jag menar inte att man ska återgå till att använda glottisstötar, men det kan vara bra att ha i bakhuvudet när man studerar den repertoaren.

5. Käll- och litteraturförteckning

5.1 Förkortningar

SM = Sohlmans musiklexikon

NE = Nationalencyklopedin

5.2 Böcker

Brodin, Gereon: *Musikordboken*, 3:e omarbetade och utökade upplagan (Stockholm 1975)

Brown, William Earl: *Vocal wisdom: Maxims of Giovanni Battista Lamperti* (New York 1957), 4:e tryckningen

Dixelius-Brettner, Hildur: *Signe Hebbes minnen* (Stockholm 1919)

Franzén, Nils-Olof: *Christina Nilsson: En svensk saga* (Stockholm 1976)

Franzén, Nils-Olof: *Jenny Lind: En biografi* (Stockholm 1982)

Garcia, Manuel d.y.: *Garcias Schule oder Die Kunst des Gesanges I*, översatt till tyska av E Wirth (Mainz 18??)

Garcia, Manuel d.y.: *A Complete Treatise on the Art of Singing: Part two*, 1847 och 1872 års utgåvor samlade, översatta och utgivna av Donald V. Paschke (New York 1975)

Garcia, Manuel d.y.: *Hints on singing* (London 1894)

Goulding, Phil G: *Opera*, översatt till svenska av Margareta Eklöf (Stockholm 1998)

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

Riggs, Geoffrey S: *The assoluta voice in opera, 1797-1847* (North Carolina 2003)

Stark, James: *Bel canto: A History of Vocal Pedagogy* (Toronto 1999)

Öhrström, Eva: *Jenny Lind* (Lund 2000)

5.3 Artiklar

Forshufvud, Gunnar: "Några mindre kända uttalanden om Jenny Lind", *Stämbandet* 1 (1988), s. 4-7

- Fryklund, Daniel/Mörner, C-G Stellan: "Jenny Lind", *SM* bd 4, 2:a uppl. (Stockholm 1976), s.320-21
- Hofsten, Sune: "Signe Hebbe", *SM* bd 3, 2:a uppl. (Stockholm 1976), s.384
- Percy, Gösta: "Signe Hebbe", *SM* bd 2, 1:a uppl. (Stockholm 1950), s. 995
- Percy, Gösta/Johansson, Stefan: "Garcia", *SM* bd 3, 2:a uppl. (Stockholm 1976), s. 70
- Percy, Gösta/Johansson, Stefan: "Francesco Lamperti", *SM* bd 4, 2:a uppl. (Stockholm 1976), s. 248
- Tamsen, Gisela/rev.: Christina Nilsson, *SM* bd 4, 2:a uppl. (Stockholm 1976), s. 725-26
- "Diafragma", *NE* bd 4 (Höganäs 1990), s. 545
- "Glottis", *NE* bd 7 (Höganäs 1992), s. 525
- "Larynx", *NE* bd 12 (Höganäs 1993), s. 144

5.4 Övrigt

- Åhlén, Carl-Gunnar: *Röster från Stockholmsoperan under hundra år* (His Master's voice, EMI, Stockholm 1977), med sångarbiografier av Sune Hofsten