

Triptyk om rösten

Av Anna Einarsson

Rösten som instrument, representation, fingeravtryck, medium

EN DISKUSSION OM den mänskliga röstens mångfacetterade uttryck mynnar ut i två intervjuer. Skådespelaren Andreas Kundler och sångerskan Sofia Jernberg ger sina olika infallsvinklar på röst, röst användning och gränslandet mellan tal och sång.

DE ALLRA FLESTA människor har något slags uppfattning om sin röst och dess kvalitet, likväl om sin förmåga eller oförmåga att bruka den i sång. Uttryck som »rösten svek mig« eller att någon »är en röst i samhällslivet« vittnar om vårt intima förhållande till vår röst och hur nära förknippad den är med identitet. Likaså hur den härbärgerar våra känslor. Bland annat är det intonationsmönster och klang som avslöjar oss, något som sysselsätter röst- och musikkforskare. Rösten får också tjäna som metafor i allsköns sammanhang, exempelvis då vi talar om en inre röst i bemärkelsen intuition eller kall, eller att göra sin röst hörd, liksom olika former av rösten som representation.

En sådan metafor är rösten som instrument. Är det ens möjligt att behandla rösten som ett instrument bland andra, att destillera fram dess instrumentmässiga kvaliteter, då rösten med nödvändighet får lyssnaren att söka ett semantiskt innehåll? En följdfråga rörande rösten som instrument, som sysselsätter dem som är inriktade på fenomenologi, blir vem som spelar instrumentet. Denna »någon« skulle innebära en återgång till den gamla dualistiska uppdelningen i ande och materia, något som den estetiska diskursen rört sig ifrån. Katarina Elam, som

i sin uppsats »Körsång och lust« (2009) förmedlar Elisabeth Grosz resonemang utifrån Spinozas idé om kroppen som en substans med olika attribut, menar att uppdelningen bara är olika aspekter av samma fenomen.

Med risk för att uppfattas som rationalist drar jag gärna parallellen till andra kroppsliga funktioner som samtidigt inte kan fränkopplas en samtidig kognitiv inblandning. Kroppen har fantastiska regleringssystem där sensorer ger feedback till hjärnan som sedan kalibrerar och justerar våra responser i en ständig växelverkan, så att medvetna och omedvetna processer försiggår parallellt. I rösten finns det exempelvis »mekanoreceptorer« (intrafonatoriska reflexer) som registrerar lufttrycket under stämläpparna, det så kallade sub-glottala trycket, eller spänningen i nässvalgets vägg (farynx), vilket samspelar med våra ansatser att medvetet justera vårt röstinstrument. Inget annat instrument är heller internaliserat i kroppen på det sätt som rösten är. I likhet med dansaren använder sångaren kroppen för att realisera sin konstnärliga intention.

VAD ÄR DET då som karakteriserar rösten som instrument i förhållande till andra instrument? Jag ställde frågan vid en konferens till nestorn inom röstforskning Johan Sundberg, professor emeritus vid KTH i Stockholm, som snabbt svarade att det är dess flexibilitet och stora mångsidighet. Mycket forskning har bedrivits på rösten under de senaste fyrtio åren, inte minst av Sundberg, men mycket kvarstår än idag outforskat, inte minst beträffande sångrösten.

Rösten är som ett fingeravtryck, unik för varje individ. Den fysiska rösten färgas av såväl ålder som upplevelser. Stress kan avspegla sig i exempelvis heshet. Vissa tar diskussionen ett steg längre och talar om den läkande rösten och dess helande kraft. De menar att eftersom vi kan avläsa känslor bara genom att höra en röst kan vi också arbeta med rösten och genom detta påverka hur vi mår, den omvända riktningen så att säga. Ett exempel kan vara idéströmningar från Roy Hart Theatre, som arbetar i en tradition sprungen ur fysisk teater, där man anlägger ett holistiskt synsätt på rösten och människan. Pedagogiken grundar sig på de erfarenheter som Alfred Wolfsohn gjorde som sjukvårdare under första världskriget, trauman som han sedan bearbetade genom att med sin röst återskapa de ljud och läten från människors smärta och lidande som hade etsat sig fast i honom. I Sverige finns till exempel sångerskan och pedagogen Marie Bergman som arbetar i denna anda.

I en mer informationsteoretisk modell av rösten, utarbetad av professor i musikakustik Sten Ternström, kan den ses som ett medium för att överföra tanke till ljud, via muskler, vävnader och luft. Dyliga konnektivistiska modeller har ofta legat till grund för att skapa robusta system för till exempel röstsyntes och röstigenkänning.

OLIKA GENRER OCH olika tidsepoker har påbjudit olika slags röst användande, uttryckt i form av mer eller mindre uttalade normer och konventioner. Detta har lockat tonsättare och sångare att

»RÖSTEN FÅR OCKSÅ TJÄNA SOM METAFOR I ALLSKÖNS SAMMANHANG, EXEMPELVIS DÅ VI TALAR OM EN INRE RÖST I BEMÄRKELESEN INTUITION ELLER KALL, ELLER ATT GÖRA SIN RÖST HÖRD.«

utmana vad som ansetts passande. Exempel på detta är den rörelse som växte fram under 70-talet i USA med artister/kompositörer som Joan La Barbara, Meredith Monk, Diamanda Galás och Laurie Andersen tillsammans med bland annat John Cage och Morton Feldman. Här utmanades och expanderade röstanvändningen med olika *vocal extended techniques*.

Vissa röstkaraktéristika kan man se behandlas mycket olika mellan olika genrer. Operasångarens stora vibrato ligger långt ifrån popsångarens generellt av vibrato nästan ofärgade röst. Jag menar att den sorts användande av rösten med fokus på röstljud eller *utterances* som Trevor Wishart kallar dem i sin röstkatalog i boken *On Sonic Art* (1985), bildar ett slags brygga mellan talrösten och sångrösten. Tidigare i historien finner vi *sprechgesang*, troligen sprunget ur kabaretraditionen men också med influenser av operarecitativet, exempelvis nyttjat av Arnold Schönberg i *Pierrot Lunaire* (1912), en teknik som kan ses som kompositörens tidiga sätt att närma sig detta gränsländ.

Även inom den afroamerikanska musiktraditionen, talar man om ett talnära sångsätt. Detta sångsätt karakteriseras av viss sorts talmässig frasering, melodins omfång samt val av röstmodalitet (modalregister, falsett). Jazzsångerskan Billie Holiday är ett tidigt exempel, och går vi ytterligare bakåt i tiden finner vi inom rural blues, även kallad country blues, sångare såsom Blind Lemon Jefferson. Det talnära sångsättet, som också återfinns hos flertalet vissångare, har haft ett uppsving inom

populärmusiken i och med indiepopen och singersongwriter-boomen. Även i musikalsammanhang, utifrån pedagogiken hos Jo Estill, talas det om *speech-level singing*, som jag anser också kan hänföras till ovanstående försök till klassificering.

TEKNIKENS LANDVINNINGAR har likaledes påverkat hur användningen av rösten har omformats över tid. Storleken på orkestern ökade sångarnas behov av att projicera sin röst ut i rummet över orkestern, något som man idag vet hos framför allt manliga sångare sker med god hjälp av den så kallade sångformanten, som i motsats till vad namnet antyder inte är en formant, utan ett kluster av tredje till femte formanten. Mikrofonen innebar å sin sida att svaga och mer finstiltade nyanser av sångrösten plötsligt kunde nå ut, något som kommit att utmärka röstanvändningen inom jazzen. De tidiga pionjärerna inom röst och elektronik hade främst filter, delay och reverb till sin hjälp för att modellera rösten. Med de kraftfulla datorer vi har idag kan vi processa och göra avancerade modifikationer av rösten i realtid. Röstkällan, vårt grundinstrument, har dock alltid sett likadan ut.

Tonhöjd är såklart det som tydligast skiljer tal från sång. Sång kräver en stabil frekvens till skillnad från talet som fluktuerar hela tiden medan vi lägger ut orden. Spektrumet hos röstkällan är också betydligt mer stabilt vid sång jämfört med tal. Vidare är registret som används i normalt tal begränsat till cirka en oktav till skillnad från sång som är från två och en halv oktav och uppåt.

Mansrösten och kvinnorrösten skiljer sig också åt, framför allt avseende grundton. Detta beror i sin tur främst på längden hos stämbanden samt ytan hos larynx, »rösttuben«. Vidare kan det finnas en sorts upplevd »strävhet« i en röstkvalitet som bland annat fysiologiskt härstammar från hur deltonerna infaller på de kritiska banden i örat. Om två deltoner infaller med samma amplitud inom samma frekvensband kan vi inte särskilja dem, det vill säga vi uppfattar dem som en och samma. Oftast inträffar detta hos basrösten, på grund av röstläget, varför detta med »strävhet« är en vanligare karaktär inom detta röstfack.

YTTERLIGARE EN märklig detalj i sammanhanget är formanterna i en kvinnas röst och vår förmåga att urskilja vokaler. Formanterna skvallrar om vilken vokal som uttrycks. Akustiskt är det en förstärkning av vissa resonanser, avhängig konstitutionen av hela röstapparaten, som framträder som toppar i en rösts ljudspektrum. Ingen skulle väl tycka att det är svårare att höra vad en kvinna säger. På en spektral nivå är det dock mycket svårare att upptäcka formanterna hos en kvinna än hos en man. Denna svårighet beror på att grundtonen hos en kvinnorröst generellt ligger så pass högt att första formanten sammanfaller med grundtonen. På något förunderligt vis kompenserar vi för detta med vår perception!

Anna Einarsson

Andreas Kundler Från talet mot sången – en skådespelares utblick

Av Anna Einarsson

ANDREAS KUNDLER ÄR skådespelare vid Stadsteatern i Stockholm sedan tretton år tillbaka. Han utbildade sig vid teaterhögskolan i Malmö och har idag en gedigen film- och scenerfarenhet och är en mycket etablerad skådespelare. Med en far som var operasångare och librettist har han haft musik och sångare nära sig under hela sin uppväxt. Sin musikaliska skolning ägde först och främst rum i Adolf Fredriks musikklasser, även om sång också funnits med på Teaterhögskolan.

Kan du berätta litet om de sångroller du har haft på Stadsteatern?

– I våras spelades *A little night music* av Stephen Sondheim, eller *Sommarnattens leende*, som den heter på svenska. Den var min hitintills största sångroll. I egenskap av talskådespelare får jag ofta roller där jag har spelat piano på scenen, men det är först nu under de två senaste åren som jag också fått sångroller.

Du har också medverkat i *De tre musketörerna*, succéföreställningen med bland annat Fares Fares och Leif André. Hur var det att ha en roll med så mycket sång?

– Det var en jänkla energi när musiken drog igång. Fast om det var sång ... (skratt) Musik är litet fusk. Skådespelare talar ofta om att man skall agera som om det fanns musik, då musiken i sig ger så mycket energi och flöde »gratis« till det som gestaltas.

Upplever du att sångrollerna har påverkat din röst användning rent fysiskt?

– Ja, det är nyttigt som talskådis att jobba mycket med rösten. En musikal-

artist gör väl detta på kontinuerlig basis. Sången ger mer till talet än det omvända, i alla fall till en dödlig talskådespelare. En annan pjäs som jag spelade parallellt med *De tre musketörerna* var en barnlek i fråga om röst användning, eftersom jag genom sången arbetade upp en så god kondition rent röstmässigt. Att sjunga och träna sång är som att gå på gym. Andningen och graden av engagemang är så oerhört kroppsligt. En skådespelare som har en bra röst har så mycket gratis.

Vad innebär det att ha en bra röst?

– Plasticitet, är ett ord som kommer upp. Att ha nära till sitt potentiella känslomässiga register. Det är så mycket som kommuniceras med rösten, och då inte enbart ett semantiskt innehåll utan alla andra metanivåer. Ofta hänger dessa och gestiken ihop. Något förenklat kan man säga att ju mer man kan uttrycka i sin röst användning, desto mindre behöver uttryckas med gester. Små nyanser kan gestaltas utan stora åthävor. Man vill helt enkelt vara Bryn Terfel – fri och ledig i sitt uttryck! Röst kan också vara som utseende. En viss röstkaraktär kan lätt generera en viss sorts roll, särskilt om förmågan att modifiera sin röst inte är så stor.

Du sade tidigare något tillspetsat att »musik är litet fusk«. Jag kommer att tänka på när jag nyligen såg *Singing in the rain* på Malmö opera. En publik kommer såklart laddade med olika sorters förväntan till en föreställning. Musiken startade och publiken var genast redo att låta sig ryckas med i föreställningen. Den allmänna reaktionen var kanske väntad och kanske en bakgrund

till att mycket av dialogen var av buskisk karaktär, vilket jag också fascinerades av. Har du några tankar kring detta i relation till röst och musik?

– Ja, buskis är helt klart på fram-marsch i Sverige. Sedan finns där kopplingen till rösten i högsta grad. Man arbetar ju med att överdriva karaktärer, karaktärer som härstammar ur comedia dell'arte-traditionen, och dessa illustreras så ofta just med rösten. Det bygger på igenkänningskomik och där är rösten ett väldigt tacksamt verktyg.

Hur ser du på röst användningen på teatern idag mer generellt?

– Rösten är försummad inom dagens svenska teater, i jämförelse med kanske för ett trettiotal år sedan. Då handlade det om att verkligen fylla en scen med sin röst.

Det får mig att tänka på en föreställning jag såg av *Doktor Glas* med Krister Henriksson, där han med ytterst små medel, med ryggen mot publiken, fick rummet att vibrera av den känslomättade stämningen.

– Ja, precis! Andra exempel är Ann Petré och Malin Ek. Jag vill inte säga »det var bättre förr«, det är inte det. Robert Gustafsson är ett annat exempel ur en yngre generation.

Vad tror du det beror på att rösten är försummad?

– Kanske har det med teknik att göra, kanske med tradition. Inom svensk teater dominerar en gestaltning som bottenar i psykologisk realism, sagt litet tillspetsat ett slags vardagsnära mumlande. Denna försummelse av rösten blir tydlig om man vänder blicken mot kon-

»JU MER MAN KAN UTTRYCKA I SIN RÖSTANVÄNDNING, DESTO MINDRE BEHÖVER UTTRYCKAS MED GESTER. SMÅ NYANSER KAN GESTALTAS UTAN STORA ÅTHÄVOR.«

inenten. Jag minns en tysk uppsättning av *Faust*. De arbetade oerhört fysiskt och expressivt med sina röster, som om de var sångare, något som såklart också kan hänföras till deras Brecht-tradition. Vi hade en lärare i Malmö, Elisabeth Zillmer, tysk skådespelerska från det gamla DDR, som arbetade mer i den andan. Hon betonade klang och placering när vi jobbade.

Det är ju en terminologi man annars företrädesvis möter i sångsammanhang.

– Ja, så det borde ju inte vara så stor skillnad mellan tal och sång, egentligen.

Anna Einarsson



Andreas Kundler. FOTO: ANDREAS ENGSTRÖM

Sofia Jernberg

Från sången mot talet – en sångerskas utblick

Av Anna Einarsson



Sofia Jernberg. FOTO MISHA PEDAN

SOFIA JERNBERG ÄR sångerska och kompositör. Hon driver gruppen Paavo tillsammans med pianisten Cecilia Persson och har flera skivutgivningarna bakom sig med Paavo och i andra konstellationer. Genom en rad samarbeten har hon etablerat sig som en tongivande röstkonstnär sprungen ur jazzmiljön. Hon har nyligen framträtt med Schönbergs *Pierrot Lunaire* med Piteå kammaropera; ett verk som innehåller en mängd dimensioner av rösten, och med vilket en vis typ av talsång, så kallad sprechgesang, etablerades.

Hur gick du tillväga vid instuderingen? I vilken grad har du lyssnat på förlagor? Och de instruktioner som finns, inte minst Schönbergs egna som har varit föremål för en del diskussion, hur har du förhållit dig till dem?

– Den generella metod som finns kring sprechgesang är att utgå ifrån tonen för att sedan snabbt släppa den. Min metod har utöver detta varit att lära mig melodin som om den vore en sjungen melodi, för att sedan utforska var gränsen går mellan tal och sång. Exempelvis vill kompositören ha talsång i ett röstläge där talet normalt sätt inte skulle befinna sig, och då krävs kompromisser. Jag har också diskuterat utförandet med dirigenten och musiker ur ensemblen, men i slutändan blir det ju mina egna val.

Vad tror du det blir för skillnad när du sjunger jämfört med när en traditionellt skolad operasångare sjunger verket?

– Jag har ju mitt förhållningssätt utifrån min bakgrund. Exempelvis använder jag vanligtvis vibrato som ett slags färgsättare, medan en traditionellt skolad operasångare använder vibrato hela tiden. Jag har valt att låta de sjungna delarna av stämman i verket bäras fram

»JAG STRÄVAR OFTA EFTER ATT SJUNGA MED
 »KALL« RÖST, FÖR ATT PÅ SÅ VIS SMÄLTA IN OCH
 KUNNA VARA NÄRVARANDE SOM EN DEL I ENSEM-
 BLEN. RÖSTEN SKALL INTE VARA SUMMAN AV VAD
 INSTRUMENTEN FÖRMEDLAR.«

av vibrato medan de talade delarna får vara utan. Man använder ju inte vibrato i vanligt tal.

Tror du att förhållningssättet till tal respektive sång skiljer sig åt beroende på vilken musikalisk bakgrund man har?

– Kanske är det sjungna uttrycket närmare en traditionell operasångares uttryck medan talet ligger närmare en sångare sprungen ur en improvisationskontext. Det att en icke-klassiskt skolad sångare gör stycket är i sig inget nytt, då exempelvis musikalsångare har framfört verket tidigare. Det handlar ju också om hela det sätt på vilket man tolkar en notbild, något man gör utifrån sin musikaliska bakgrund. Styckets karaktär och den mångbottnade aspekten av *sprechgesang* har gjort att det inte riktigt finns en enhetlig utförandepraxis, vilket kanske inte är helt vanligt då det gäller klassiska repertoarverk. Att det låter olika från sångare till sångare är däremot snarare regel än undantag i en afroamerikansk tradition.

Skulle du säga att verket är experimentellt idag?

– Spontant ja, men givetvis är det fråga om i vilken kontext. I fråga om möjligheter till interpretation av ett från någon annans hand komponerat verk, ja, men i fråga om en improvisatörs faktiska framförande, mer tveksamt.

Hur ser du på förhållandet röst och tal mer allmänt i ditt musicerande?

– Röstens berättande funktion genom talet har en baksida. Denna aspekt tjä-

nar som inspiration och utmaning men leder också till frustration. Det sistnämnda består i att röstens alltid sticker ut, något som kan stå i vägen om man vill uppnå något annat än att förmedla något konkret. Jag strävar ofta efter att sjunga med »kall« röst, för att på så vis smälta in och kunna vara närvarande som en del i ensemblen. Röstens skall inte vara summan av vad instrumenten förmedlar, inte verbalisera det instrumentala.

Apropå detta, tror du att man också kan frigöra röstens från dess emotionella innehåll?

– Nej, det emotionella innehållet kvarstår nog alltid, men det språkliga, det textuella, det talade, har jag aktivt börjat röra mig ifrån.

Om man skulle tala om röstljud i allmänhet, ligger de då närmast tal eller sång?

– För mig ligger de närmare sång än tal.

Hur ser du på förhållandet röst och kropp?

– Kroppen är en naturlig del i att använda röstens, men samtidigt något man kan använda sig av som en parameter. Med en erfaren publik kan man som sångare experimentera med att vara mer eller mindre »kroppslig«, och det ser jag som en möjlighet.

Upplever du att det är någon skillnad i ansträngning mellan att tala och att sjunga?

– Allt är fråga om mängd. (skratt)

Det skulle säkert en röstläkare hålla med om. Jag ser det också som en kreativ möjlighet att så att säga känna in hur röstens mår den aktuella dagen för föreställning och laborera utifrån det. Hur ser du på det?

– Ja, samtidigt finns en skillnad i förhållningssätt utifrån huruvida man är uttolkare eller upphovsman. I improvisation är det vokala sprunget ur stunden, och man kan röstmässigt utföra saker man kanske inte skulle göra nästa dag. Är något skrivet däremot, så måste förhållningssättet vara annorlunda, för man vet att ett visst ljudande resultat skall levereras varje gång. Det kanske inte hörs någon skillnad för en publik, utan skillnaden är mer mental.

Anna Einarsson

Tonsättare, improvisationsmusiker, nybliven doktorand med inriktning på röst och komposition i musik vid Nationella konstnärliga forskarskolan.

annaenarssonmusic@swipnet.se

LÄS MER

En recension av Schönbergs *Pierrot Lunaire* med Sofia Jernberg går att läsa på sidan 45.

En recension av Sofia Jernbergs duoskiva tillsammans med Lene Grenager går att läsa på sidan 51.