



**DET SCENISKA TALETS UTVECKLING I  
MUSIKTEATERFORMEN OPERETT  
UNDER 1900-TALET**

Examensarbete  
Logonomexamen  
Vårterminen 2011  
Högskolepoäng: 15  
Författare:  
Eva Magnusson  
Handledare:  
Owe Ander  
Margareta Thalén  
Maria Calissendorf

## Sammanfattning

Syftet med uppsatsen var att undersöka hur det sceniska talet i musikteaterformen operett har utvecklats under 1900-talet. Medelst lyssning och användning av spektrogram undersöktes, med retorik som teoretiskt perspektiv, tretton fonogram inspelade av operettartister mellan 1909 och 1989. Vidare genomfördes intervjuer med fem inom musikteaterformen operett väl kunniga och erfarna personer. Insamlat material från lyssning presenterades i form av tabeller med bedömningsvärden avseende parametrarna *röstläge*, *röststyrka*, *röstkvalitet*, *satsmelodi* och *artikulation*. Insamlat material från spektrogramanalys presenterades i form av färggrafikbilder, en med hela fonogrammets spektrogram och en med det utsnitt i spektrogrammet som var föremål för analys. Baserat på såväl lyssning som spektrogramanalys redovisades i löpande text en bedömning av respektive fonogram. Inför intervjuerna förbereddes informanterna med ett frågeformulär. Intervjuerna spelades in, skrevs ut och redigerades ned till format för presentation i uppsatsen. Resultaten indikerade att nivån på det sceniska talet i musikteaterformen operett var konstant hög under större delen av 1900-talet med viss försämring under seklets två sista decennier. Indikerade orsaker till försämringen var främst införandet av artificiell förstärkning samtidigt som musikteaterformens förekomst och engagemangsmöjligheterna minskade och att utbildningen i sceniskt tal därmed också minskade och försämrades. Studien visade samtidigt att utvecklingstendensen för musikteaterformen operett mot slutet av 1900-talet, med förlängning in i 2000-talet, var uppåtgående, en tendens vars effekt kan bli ökat fokus på och behov av utbildning inom det sceniska talets område.

## Förord

Fast synnerligen blyg i andra sammanhang har jag ända sedan jag var mycket liten älskat att sjunga och agera på scenen. Mitt val blev också att skaffa mig en utbildning på sångens och musikens område. Genom lyckliga omständigheter kom jag så småningom också att få göra det jag så hett längtat efter – att få arbeta som artist inom musikteatern. Och det blev främst den form av musikteater som handlar om livets glädjefulla sidor – operett och musikal.

Tidigt väcktes också mitt intresse för röstens användning inom nyss nämnda musikteaterformer, där ju det speciella förhållandet råder att både tal och sång ingår som lika viktiga delar i artistens framförande. I takt med att mitt intresse ökade och jag började lyssna på fonogram från olika tider, tyckte jag mig också kunna uppfatta att tonbildning, röstklang och hörbarhet i talet inom operett och musikal har förändrats över tiden. Det var därför med glädje som jag mottog beskedet att jag inom ramen för logonomutbildningen vid Stockholms Musikpedagogiska Institut - SMI - hade fått *Det sceniska talets utveckling i musikteaterformen operett* godkänt som uppsatsämne och att jag därigenom skulle få möjlighet att fördjupa mig inom området.

Att genomföra uppsatsarbetet har varit mycket lärorikt och stimulerande för mig. Det har lärt mig att praktiskt använda alla de viktiga verktyg som logonomutbildningen har gett mig. Inte minst har min förmåga att uttrycka mig i skrift utvecklats. Jag har också fått en unik möjlighet att vid intervjuer inhämta fakta om och synpunkter på tonbildningens utveckling från personer med livslång erfarenhet från scenen.

Jag vill uttrycka min stora tacksamhet till alla som bidragit till att jag har kunnat genomföra detta uppsatsarbete. Särskilt vill jag tacka hovsångerskan Siv Wennberg, sångerskan och pedagogen Vivianne Burman, sångerskan Gunnel Eklund, sångerskan Berit Carlberg samt ett mycket varmt postumt tack till violinisten Bernt Nilsson för viktiga bidrag under intervjufasen. Stort tack också till musikforskaren Gunnar Nilsson som ställt sitt unika fonogramarkiv till förfogande och varit behjälplig med tidiga talinspelningar av operettartister.

För viktiga kommentarer, datateknisk hjälp, korrektur och outtröttligt moraliskt stöd tackar jag min make Bo Magnusson av hela mitt hjärta.

Ett varmt tack vill jag slutligen framföra till mina handledare Owe Ander, Margareta Thalén och Maria Calissendorf för alla värdefulla synpunkter under uppsatsarbetet.

Stockholm i juli 2014

Eva Magnusson

<b>SAMMANFATTNING .....</b>	<b>2</b>
<b>FÖRORD .....</b>	<b>3</b>
<b>1. INLEDNING.....</b>	<b>5</b>
<b>2. SYFTE.....</b>	<b>6</b>
2.1 DEFINITIONER OCH AVGRÄNSNING .....	6
2.2 METOD .....	6
<b>3. TEORETISKT PERSPEKTIV .....</b>	<b>8</b>
<b>4. BAKGRUND.....</b>	<b>10</b>
4.1 OPERETT I HISTORISKT PERSPEKTIV .....	10
4.2 NÅGRA RÖSTER OM RÖSTEN .....	10
4.3 FORSKNINGSLÄGE .....	12
4.4 TEATERNS UTVECKLING I SVERIGE UNDER 1900-TALET.....	13
4.5 FYSIOLOGI .....	16
4.5.1 Ljud .....	17
4.5.2 Akustik .....	17
4.5.3 Fonation.....	18
4.5.4 Prosodi .....	18
4.6 LJUDTEKNIK OCH MEDIER.....	18
4.6.1 Mikrofoner .....	18
4.6.2 Fonogram .....	19
4.6.3 Andra medier .....	20
4.7 ESTETIK .....	21
4.7.1 Teaterhögskolan, Stockholm .....	21
4.7.1.1 Stina Ekblad – professor i textinterpretation och språklig gestaltning .....	21
4.7.1.2 Krister Henriksson – professor i scenisk närvaro och avspänning .....	22
4.7.2 Karl Nygren - Klosters röstskola.....	22
4.7.2.1 Karl Nygren .....	22
4.7.2.2 Åke Nygren .....	22
4.7.2.3 Cajs-Marie Nygren .....	22
4.7.3 Pedagoger i urval.....	22
4.7.3.1 Ninni Elliot .....	22
4.7.3.2 Signe Hebbe.....	23
4.8 KOMMUNIKATIONSPROCESSEN VID TAL OCH SÅNG .....	23
<b>5. GENOMFÖRANDE OCH RESULTAT .....</b>	<b>23</b>
5.1 UNDERSÖKNING AV FONOGRAM .....	23
5.1.1 Förutsättningar.....	23
5.1.2 Resultat.....	26
5.2 INTERVJUER .....	33
5.2.1 Förutsättningar.....	33
5.2.2 Resultat.....	34
5.2.2.1 Dina första kontakter med operett.....	34
5.2.2.2 Var det någon/några operettartister som du som ung särskilt minns.....	35
5.2.2.3 Förändringar i talrösten över tiden - Hur inverkar artificiell förstärkning .....	35
5.2.2.4 Sångare eller talskådespelare i musikteaterformen operett .....	39
5.2.2.5 Talrösten vid 1900-talets början respektive slut .....	40
<b>6. ANALYS AV RESULTAT .....</b>	<b>41</b>
6.1 UNDERSÖKNING AV FONOGRAM .....	41
6.2 INTERVJUER .....	44
<b>7. DISKUSSION.....</b>	<b>47</b>
<b>8. PRAKTISK TILLÄMPNING AV UPPSATSENS RESULTAT .....</b>	<b>49</b>
<b>9. OMRÅDEN FÖR FORTSATT FORSKNING .....</b>	<b>49</b>

10. BILAGOR .....	50
REFERENSLISTA .....	51

## 1. Inledning

I flertalet former inom konstriktningen teater är den mänskliga rösten en central komponent. I teater gestaltas en eller flera agerande en handling i artificiell miljö med hjälp av röst, gester och rörelser. Gestaltningen, spelet, syftar till att genom påverkan av åskådarna återge en yttre eller inre verklighet.<sup>1</sup>

Teater har under århundradenas lopp genomgått många förändringar. I vår tid är de agerandes mimik, gestik och diktion – sättet att uttala och frasera – centrala element när det gäller att ge en trovärdig illusion åt det framförda verkets innehåll och budskap.

Teater existerar i olika former. Två huvudformer är talteater och musikteater. En tredje form är dansteater. Inom musikteatern finns i sin tur olika former av scenisk-musikalisk verksamhet som opera, kammaropera, operett, sångspel och musikal. Det som utmärker de senare tre formerna är integrationen av musik, sång, tal och dans.

Perioden, under vilken musikteaterverk med benämningen operett tillkom i större omfattning, sträcker sig ungefärligen från 1850-talet till 1960-talet. Från slutet av 1920-talet, och med början i Amerika, skapades, och skapas ännu i nutid, musikteater med benämningen musikal. Både operett och musikal produceras och spelas i våra dagar världen över. Mångfald och korta föreställningsserier är härvid utmärkande för operett. Motsatsen gäller för musikal där ett begränsat antal verk spelas i långa serier efter noggrant fastställda mönster. Operett har med tiden alltmer blivit ett inslag i offentliga repertoarteatrars utbud medan musikal främst produceras på privatägda teatrar. Det senare, liksom långa föreställningsserier, var också utmärkande för operett under lång tid efter dess födelse på 1850-talet. Mellan operett och musikal finns här en intressant men med ungefärligen 100 år tidsförskjuten likhet i utvecklingen. Musikal är numera på väg in på repertoarteatrarna.

Som tidigare nämnts är de agerandes röster och diktionen avgörande för den illusoriska trovärdigheten i det som framförs från en scen. Det är också betydelsefullt att rösten används på sådant sätt att röstbesvär inte uppkommer. En fråga som då inställer sig är hur den sceniska rösten har utvecklats under tidens gång och vad det är som har styrt denna utveckling. Inom ramen för utvecklingen finns den kanske största omställningen av alla när användningen av mikrofoner och artificiell förstärkning blev allmänt förekommande inom musikteatern.

Mot bakgrund av blandningen av tal och sång är röstens utveckling inom operett, sångspel och musikal särskilt intressant att studera, särskilt som forskningen på området är ringa. I denna uppsats behandlas i första hand det sceniska talets utveckling i musikteaterformen operett men också i någon mån den närbesläktade och parallella musikalen.

En förhoppning är att de resultat som kommer fram i uppsatsen skall påverka och vara av värde i undervisningen framöver av blivande scenartister med inriktning på operett, sångspel och musikal. Det är även en förhoppning att uppsatsen skall bidra till att logonomer engageras i musikteaterutbildningen i ökande omfattning.

---

<sup>1</sup> Sverker R. Ek, *Teater*, NE – Nationalencyklopedin, Höganäs: Bokförlaget Bra Böcker 1995, band 18, s. 125.

## 2. Syfte

Uppsatsarbetet avser att undersöka hur det sceniska talet inom musikteaterformen operett har utvecklats under 1900-talet.

Särskild vikt kommer att fästas vid att klarlägga förmågan att framföra talet på ett sådant sätt att det både kan uppfattas tydligt och upplevas som trovärdigt, fängslande och behagligt att lyssna till.

### 2.1 Definitioner och avgränsning

Olika källor anger något varierande definitioner av den musikteaterform som i denna uppsats är föremål för studier. Den definition som valts är hämtad från den svenska Nationalencyklopedin och lyder:

Operett (ital. Operetta, diminutivform av opera), musikdramatiskt verk av lustspelskaraktär med solonummer, duetter och körpartier samt talad dialog. Från 1900-talets början blev också dans ett betydelsefullt inslag. Operetten utvecklades ur fransk opéra-comique, italiensk opera buffa och det tyska sångspelet. Under 1700-talet och i början av 1800-talet betydde operett 'liten opera'<sup>2</sup>

Uppsatsarbetet är avgränsat till det sceniska talet inom musikteaterformen operett i Sverige under 1900-talet, dock med visst inkluderande av operettens förlängning musikalerna, särskilt med avseende på användning av artificiell förstärkning, filmoperett samt vissa utblickar i den centraleuropeiska operetten.

Musikal definieras enligt Nationalencyklopedin:

Musikal<sup>1</sup>, musical, underhållande eller dramatisk musikteaterform med bärande inslag av talteater, sång och dans.<sup>3</sup>

Eftersom begreppet *musikteater* ofta används i uppsatsen lämnas här en uttydning av begreppet som är hämtad från Sohlmans musiklexikon<sup>4</sup>:

Musikteater, en [---] sammanfattande term för en rad olika typer och genrer av scenisk-musikalisk verksamhet. Härvidlag synes m. i modernt språkbruk ha en större räckvidd än den även ofta förekommande termen musikdramatik och innefatta såväl opera, operett, musical, balett etc som till talteatern gränsande genrer.

Sökningar har visat att forskningen inom uppsatsens ämnesområde är ringa. Eftersom ämnesområdet är stort är det inte möjligt att inom ramen för denna uppsats inbegripa alla aspekter på det sceniska talets utveckling i den aktuella musikteaterformen under 1900-talet. Uppsatsen och dess resultat skall istället ses som en första ansats att belysa utvecklingen och vara en utgångspunkt som lockar till vidare forskning.

Mera om avgränsningar och precisering av frågeställningar återfinns i metodavsnittet.

### 2.2 Metod

I uppsatsen används en undersökningsmodell, eller karta, med två huvudvägar för att med retoriken som teoretiskt perspektiv fånga in data om komponenter i det sceniska talet som är av betydelse för åskådarens trovärdighetsuppfattning. Den ena är att samla, ordna och analysera data som har att göra med det sceniska talets mera tekniska sida, alltså att undersöka komponenter som röstläge, satsmelodi och artikulation. Med angreppssättet följer också att ett verktyg skapas för att strukturera data på ett överskådligt sätt.

---

<sup>2</sup> NE – Nationalencyklopedin, band 14, s. 456.

<sup>3</sup> NE – Nationalencyklopedin, band 13, s. 517.

<sup>4</sup> Sohlmans musiklexikon, Stockholm: Sohlmans Förlag 1977, band 4, s. 650.

Den andra vägen är att samla, analysera och tolka empirin av deskriptivt slag från intervjuer med personer som är väl bevandrade inom ämnesområdet. Utefter denna väg på kartan finns det i intervjuformen möjligheter att få fram den mångfald av mer eller mindre subtila faktorer som resulterar i det sceniska talets illusoriska trovärdighet.

De två beskrivna vägarna sammanstrålar i modellens resultatanalysfas.

Konkretiserat är metoderna som används i uppsatsarbetet:

- Undersökning av fonogram dels medelst lyssning, dels medelst spektrogramanalys.
- Intervjuer med personer som har god kännedom om samt egen långvarig och omfattande erfarenhet av musikteaterformen operett.

Valda parametrar i undersökningen av fonogram:

- Röstläge.
- Röststyrka.
- Röstkvalitet.
- Satsmelodi.
- Artikulation.

De valda parametrarnas definitioner återfinns i avsnittet 5.1 *Undersökning av fonogram*, och är i huvudsak hämtade från Sundberg, Johan, *Röstlära*, Malmö: Sundberg 2001 samt Lindblad, Per, *Rösten*, Malmö: Per Lindblad och Studentlitteratur 1992. I samma avsnitt redovisas i detalj tillvägagångssättet vid undersökningen.

Samtliga parametrar undersöks och bedöms genom lyssning. Undersökning av röstläge, satsmelodi och artikulation genomförs dessutom med hjälp av spektrogram varefter de båda tillvägagångssättens resultat sammanvägs i en beskrivande helhetsbedömning. Samtliga undersökningar genomförs av uppsatsens författare.

Det skall noteras att fonogramundersökningen, framför allt vad gäller lyssningsdelen, till sin natur är sådan att full objektivitet i resultaten inte kan säkerställas även om detta eftersträvas. Beträffande parametern *Röststyrka*, eller *Fonationsstyrka* med ett annat ord, skall särskilt noteras att det i undersökningen är den upplevda styrkan i den producerade rösten, ställd i relation till innehållet, rollkaraktären, i det sceniska talet, som bedömningen avser. Röststyrkan är härvid en subjektiv fysiologisk kvantitet.<sup>5</sup> Bedömningen gäller med andra ord inte den fysikaliska styrkan, ljudnivån, som mäts i realtid vid den ljudalstrande källan och mot ett bestämt referensvärde. Eftersom uppsatsarbetets undersökning görs på fonograminspelningar är det endast den upplevda röststyrkan som är möjlig att bedöma.

Vid sidan av och utanför den ovan definierade fonogramundersökningens parametrar redovisas i var och en av de sammanfattande fonogrambedömningarna i uppsatsens resultatavsnitt 5.1.2, en mätning av den tekniska dynamiken (skillnad mellan högsta och lägsta nivå) i det sceniska talet med hjälp av amplitud-tid-diagram (AT-diagram). Det skall härvid noteras att den mätta dynamiken inte är den som alstras av ljudkällan vid fonograminspelningen utan den som blir resultatet efter den komplicerade tekniska process med till exempel kompression som leder till det slutliga fonogrammet. Brus och andra ofullkomligheter i de äldre fonogrammen gör att dynamikbedömningen avseende dessa blir extra osäker.

---

<sup>5</sup> Sundberg, Johan, *Röstlära*, Malmö: Sundberg 2001, s. 52.

De fonogram som undersökts är hämtade dels från privatsamlaren Gunnar Nilsson, innehavare av en av Sveriges största samlingar av 78-varvsfonogram (cirka 40 000 st) och producent av Sveriges enda renodlade radioserie med svenska 78-varvsinspelningar<sup>6</sup>, dels från eget arkiv.

I intervjudelen av undersökningen deltar fem personer.

Kombinationen av de två metoderna fonogramundersökningar och intervjuer har framför allt valts för att öka tillförlitligheten i undersökningen. De intervjuade personernas profiler<sup>7</sup> får antas ge resultat med god kontinuitet över tiden, mångfald och djup. De mera tekniskt orienterade fonogramundersökningarna skall ses om stickprovsvisa, decennievisa nedslag för att bedöma det sceniska talets utveckling över den aktuella perioden. Kombinationen ger möjlighet att se graden av samvariation i resultaten från de två metoderna.

Även om uppsatsarbetets begränsade omfattning gör att inga alltför långtgående generaliseringar är möjliga, är ambitionen att de använda två metoderna sammantaget skall leda till konklusioner som inte bara är av teoretiskt intresse utan också vara till gagn för utbildningen vid till exempel läroanstalter där operett- och musikalartister utbildas.

### 3. Teoretiskt perspektiv

Avgörande faktorer för den illusoriska trovärdigheten i det som framförs från en teaterscen är skådespelarnas röster och fysiska uttryck i det talade ordet eller i sången. Mottagaren av det som skådespelaren levererar är åskådaren i teatersalongen och det är hos denne som den illusoriska trovärdigheten prövas, värderas, påverkar och återspeglas. Det är hos denne som alla de komponenter som ingår i det röstliga uttrycket, det sceniska talet eller sången, bedöms och sammanfogas till en trovärdighetsuppfattning av en eller annan valör.

Rösten är skådespelarens mest berörande uttrycksmedel. Den som genom rösten kan förmedla motiven och känslorna, känslolivets klangbotten bakom orden, når publikens djupaste och hemligaste känsloträngar. Andra berörs vi inte alls av, fast de säger eller sjunger exakt samma ord. Det är således inte vad som sägs som är avgörande utan hur det sägs.<sup>8</sup>

Talandets konst, retoriken<sup>9</sup>, är således avgörande för graden av den själsliga beröring, trovärdighetsuppfattning och övertygelse, som uppnås hos åskådaren. Den grekiske filosofen Aristoteles, född 384 f.Kr., definierade retorikens konst och mål som:

Retoriken är konsten att vad det än gäller finna det som är bäst ägnat att övertyga.<sup>10</sup>

Retoriken med dess begreppsapparat utgör det teoretiska perspektivet i det här uppsatsarbetets undersökning av det sceniska talets utveckling i musikteaterformen operett under 1900-talet.

I det följande redogörs för några av de viktiga begreppen inom retoriken.

Inom den klassiska retoriken finns tre medel att övertyga:

- Genom väl valda argument – *logos*.
- Genom den personlighet talaren (skådespelaren) framvisar – *ethos*.
- Genom de känslor som talaren (skådespelaren) väcker – *pathos*.<sup>11</sup>

<sup>6</sup> 78 på 60, Radio Viking 101,4 MHz och [www.radioviking.se](http://www.radioviking.se), onsdagar kl 11:00 – 12:00.

<sup>7</sup> Se avsnitt 5.2.1 *Förutsättningar*.

<sup>8</sup> Bergström, Gunnel, *Skådespelaren och det skapande ögonblicket*, Göteborg: Orstadius Boktryckeri, 1988, s. 131.

<sup>9</sup> Johannesson, Kurt, *Retorik eller konsten att övertyga*, Stockholm: Norstedts 2013, s. 8.

<sup>10</sup> Johannesson, Kurt, *Retorik eller konsten att övertyga*, s. 12.



Av dessa tre medel är det främst de två sistnämnda, och särskilt den sista, med vars hjälp skådespelaren kan nå de djupast liggande känsloträngarna hos åskådaren. Talet i musikteaterformen operett är manuskriptbundet och därav följer att det inte finns utrymme för skådespelaren att forma egna argument – *logos* – för att påverka åskådaren. Däremot är han en förmedlare av de argument som manusförfattaren har satt på pränt. Dock finns det i musikteaterformen operett, till skillnad från andra musikteaterformer, ett visst utrymme för skådespelaren att agera utanför manuskriptet. Likhet finns därvid med den italienska renässansens *Commedia dell'arte* där delar av handlingen och replikerna improviserades.<sup>12</sup> Inom operetten tillämpas detta förfaringssätt, av skickliga skådespelare, för att ta upp dagsaktuella händelser inom till exempel politik och förvaltning, ofta i satirisk form.

De tre retoriska medlen har sina motsvarigheter i språkbehandlingen enligt följande:

- Undervisa, upplysa, argumentera – *docere*.
- Väcka sympati, roa, behaga – *delectare*.
- Röra, beveka, väcka, entusiasmera – *movere*.<sup>13</sup>

Även här är det, följdriktigt, de två sistnämnda medlen som är av störst betydelse i skådespelarens agerande för att beröra och skapa övertygelse hos åskådaren.

I den klassiska retoriken finns också fem grundläggande regler:

- Finna eller uppfinna lämpliga argument – *inventio*.
- Disponera talet väl – *dispositio*.
- Använda språk som är kort, klart, korrekt och engagerande – *elocutio*.
- Memorera argument och tal – *memoria*.
- Framföra med varierad röst och med hjälp av den väcka olika känslor. Likaså hur man skall använda ögonen, ansiktet, händerna, kroppen, hållningen och kläderna för att ge en bild av sin karaktär och sina känslor – *actio* (samma ord som i aktör, aktris).<sup>14</sup>

Av dessa fem regler har den tredje och särskilt den femte stor vikt i det sceniska talet. Det är också vid *elocutio* och *actio* som den största vikten fästs i uppsatsarbetets undersökningar.

Av antikens vältalare ansågs Demosthenes (född 384 f.Kr., död 12 oktober 322 f.Kr.) vara den störste. En gång tillfrågades han om vad som var viktigast i hela talekonsten. Han svarade: framförandet. När man frågade honom om vad som kom på andra och tredje plats svarade han: framförandet - *actio*.<sup>15</sup>

Framförande har två delar: Uttalet (*pronuntiatio*) respektive gester och kropp.

Den första delen handlar om rösten, alltså den del vari uppsatsarbetets tyngdpunkt finns.

Rösten är talarens viktigaste instrument, liksom flöjten och skalmejans är musikens [---] Talaren måste vårda sitt instrument och lära sig att spela på det med konst och smak [---] En skolad röst är smidig, böjlig, stark, fast, mjuk, klar och ren [---] Ett enformigt språk tröttnar alltid åhörarna, och därför måste man alltid sträva efter omväxling, eller *varietas*[---]<sup>16</sup>

---

<sup>11</sup> Johannesson, Kurt, *Retorik eller konsten att övertyga*, s. 19.

<sup>12</sup> Bergström, Gunnel, *Skådespelaren och det skapande ögonblicket*, s. 33.

<sup>13</sup> Johannesson, Kurt, *Retorik eller konsten att övertyga*, s. 19.

<sup>14</sup> Johannesson, Kurt och Mral, Birgitte, *Retorik*, NE – Nationalencyklopedin, band 15, s. 517.

<sup>15</sup> Johannesson, Kurt, *Retorik eller konsten att övertyga*, s. 188.

<sup>16</sup> Johannesson, Kurt, *Retorik eller konsten att övertyga*, ss. 188-189.

Den andra delen i framförandet handlar om de sätt på vilka talaren (skådespelaren) skall anpassa kroppen och rörelserna efter orden för att förstärka dem, göra dem mera övertygande och öka trovärdigheten.<sup>17</sup>

Den romerske talaren, politikern, författaren och retorikern Cicero säger följande om framförandet:

Till varje rörelse i människors sinnen hur ju av naturen ett särskilt uttryck i ansiktet, ett tonfall, en gest. Hela människokroppen med alla dess anletsdrag och tonfall liknar därför strängarna på en harpa, och ljudet när olika sinnesrörelser slår an dem.<sup>18</sup>

## 4. Bakgrund

Som utgångspunkt för den undersökning som genomförs inom ramen för den här uppsatsen redovisas nedan ett antal aspekter som berör och anknyter till den mångfald av komponenter som berör det sceniska talets utveckling i musikteaterformen operett.

### 4.1 Operett i historiskt perspektiv

Som den moderna operettens anfäder räknas Jacques Offenbach (1819-1880) och Franz von Suppé (1819-1895). Båda hade sina inledande framgångar på 1850-talet. Intressant nog kan det dock noteras att till exempel den svenske kompositören Franz Berwald (1796-1868) redan på 1840-talet komponerade musiken till operetter, bland annat en med titeln *Jag går i kloster* som hade premiär år 1843 på Kungliga Teatern i Stockholm med Jenny Lind i huvudrollen. Även August Söderman (1832-1876) var verksam som operettkompositör. Tiden var 1850-tal vilket gjorde honom till samtida med anfäderna Offenbach och von Suppé.

Som operettens gyllene epok räknas 1800-talets andra hälft med kompositörer som, förutom ovan nämnda Offenbach och Suppé, Johann Strauss d.y. (1825-1899), Carl Millöcker (1842-1899), Richard Heuberger (1850-1914) och Carl Zeller (1842-1898). 1905 uppfördes operetten *Den glada änkan*, med musik av Franz Lehár (1870-1948), för första gången. Uppförandet brukar betecknas som början på operettens silverepok, en epok som varade fram till en bit in på 1930-talet.

Från slutet av 1920-talet, och med början i USA, upplevdes benämningen operett inte rättvisande för den utveckling mot mera realism inom musikteatern som skedde där och med kompositörer som George Gershwin (1898-1937) och Jerome Kern (1885-1945). Som den amerikanska musikalens första verk räknas Jerome Kerns *Teaterbåten* från 1927. Nyskapad musikteater med bärande inslag av talteater, sång och dans har därefter i stor utsträckning benämnts musikal.<sup>19</sup>

### 4.2 Några röster om rösten

I detta avsnitt redovisas citat av några av de mest namnkunniga i svenskt musik- och teaterliv under 1900-talet. De tre första citaten är hämtade från en jubileumsbok som gavs ut år 1938 av dåvarande Kungliga Teatern (numera benämnd Kungliga Operan) i samband med att sångaren och operachefen John Forsell (1868-1941) fyllde 70 år.

Hjalmar Meissner (1865-1940), kapellmästare under olika perioder från 1884 till 1940 vid flertalet av Stockholms musikteatrar, särskilt de som drevs av teaterdirektören Albert Ranft. Bland teatrar där Meissner verkade kan nämnas Oscarsteatern, Vasateatern, Djurgårdsteatern

---

<sup>17</sup> Johannesson, Kurt, *Retorik eller konsten att övertyga*, s. 190.

<sup>18</sup> Johannesson, Kurt, *Retorik eller konsten att övertyga*, s. 190.

<sup>19</sup> NE – Nationalencyklopedin, band 13, s. 518.

och Kungliga Operan. Meissner är sannolikt den mest bevandrade och erfarna operettkapellmästaren genom tiderna i Sverige.

För att bli en god sångare fordras det tre saker: röst, röst och åter röst. Man frestas att tillägga: för att bli en stor konstnär fordras det ännu tre saker: arbetsglädje, arbetsenergi och arbetsintensitet.<sup>20</sup>

Meissner lämnade flera för framtida operettforskning värdefulla skrifter efter sig, till exempel *Teaterhistoria och teaterhistorier* med publiceringsåret 1924.<sup>21</sup>

Gerda Lundequist (1871-1959), skådespelerska utbildad vid Kungliga Teatern (med skådespelerskan och operasångerskan Signe Hebbe som lärare) och Dramatiska teatern. Från slutet av 1800-talet och fram till sin död verksam vid ett flertal av Stockholms teatrar, bland annat inom Albert Ranfts teaterimperium.

Hans diktion är sådan, att vilken förnämlig dramatisk artist som helst kunde önska sig äga den och borde ställa den framför sig som ett av de många mål vår konst har rätt att kräva.<sup>22</sup>

Ragnar Hyltén-Cavallius (1885-1970), manusförfattare, regissör och skådespelare.

Bakom denna säkerhet döljer sig ett målmedvetet arbete. Arbete parat med medfödd talang och intelligens, var också förutsättningen för den lysande sångaren Forsell. [...] Stark är hans känsla för traditionen. Han brukar själv prisa sin lycka att hava känt och lärt av äldre generationer.<sup>23</sup>

Det senare citatet pekar på den stora betydelse det har för den sceniska talröstens utveckling att i utbildning och yrkesverksamhet ta lärdom av äldre kollegor.

En av Sveriges mest framstående sångare genom tiderna är **Nicolai Gedda** (1925). Gedda är också den svensk som har medverkat vid särklassigt flest antal inspelningar av operettfonogram, många av dem klassiska med världsomspännande spridning. Däremot har Gedda mycket sällan spelat operett på scenen. (Ett av de få undantagen är rollen som *Prins Sou-Chong* i Franz Lehárs operett *Leendets Land* från 1929.) Geddans förklaring står att finna i hans bok *Gåvan är inte gratis*.

... att jag sällan spelat operett på scenen beror inte på att jag anser denna konstform lägre än opera. Det är snarare så att andra kan göra rollerna bättre än jag, operett är svårare än opera, där finns alltid mycket talad dialog och då krävs det att man också kan spela teater...<sup>24</sup>

Nicolai Gedda skriver vidare:

Det räcker [...] inte med att bara ha en vacker röst. Till detta måste man lägga inre kraft och en gnista som gör att människorna i salongen tänds och tror på vad man har att meddela.<sup>25</sup>

Slutligen ett citat från den allra senaste delen av 1900-talet. 1988 skrev Gunvor Sällström och hennes man Jan en bok om betydelsen av skolad röst för sångare och skådespelare. Gunvor Sällström var autodidakt vad gällde sången då hon startade sin karriär och råkade snart ut för röstproblem. Detta blev den tändande gnistan för henne att undersöka hur rösten fungerar. Hennes mål blev att visa att rösten är hela människan.

Med vår röst skapar vi olika ljudmönster vars egentliga syfte är att överföra information av något slag till våra medmänniskor. Vårt tanke- och känsloliv transformeras i röstorganet till ljudvågor, vibrationer i luften, som träffar andra människors trumhinnor och i hörselcentrum hos dem transformeras till tankar och känslor av samma valörer som de vi sände ut.<sup>26</sup>

<sup>20</sup> *Boken om John Forsell*, Stockholm: P. A. Norstedt & Söners Förlag 1938, s. 18-27.

<sup>21</sup> Meissner, Hjalmar, *Teaterhistoria och teaterhistorier*, Stockholm: Åhlén & Åkerlund 1924.

<sup>22</sup> *Boken om John Forsell*, 1938, s. 36-39.

<sup>23</sup> *Boken om John Forsell*, 1938, s. 55-60.

<sup>24</sup> Gedda, Nicolai, *Gåvan är inte gratis*, Stockholm: Bonniers 1977, s. 107.

<sup>25</sup> Gedda 1977, s. 185-186.

<sup>26</sup> Sällström, Gunvor och Jan, *Människorösten Så underfull så full av liv*, Bromma: Edition Reimers 1988, ISBN 91-7370-0851, s. 22.

### 4.3 Forskningsläge

Av bland annat repertoarförteckningar och besöksstatistik<sup>27</sup> framgår att under större delen av 1900-talet var operett den i breda folklager mest populära musikteaterformen. Trots detta saknas i stor utsträckning forskning om operettens historia i Sverige. Särskilt gäller detta själva kärnan – skådespelarna och deras sång- och talröster. Det sceniska talets utveckling i musikteaterformen tycks i mycket obetydlig omfattning ha varit föremål för specifik forskning. Betydande ansträngningar att finna sådan har varit resultatlösa. Underlag för forskning finns det däremot gott om. Inte minst består detta av ett stort antal memoarer författade av sångare, skådespelare, dirigenter, musiker, regissörer, producenter, pedagoger med flera som under seklet var verksamma på operettens område. Det finns också ett relativt rikligt och mera allmänt hållet material om tonbildning i sång och tal i 1900-talslitteratur med anknytning till rösten.

Ett par publikationer med ambition att beskriva operetten i Sverige har dock sett dagens ljus och skall här nämnas.

Den första bär titeln *Operett och musical* och är författad av Bengt Haslum (1923-2006), skådespelare, producent och programledare vid Sveriges Radio, översättare och sångtextförfattare. Publikationen, som inte är av forskningskaraktär utan mera av populärvetenskapligt slag, utkom 1971.<sup>28</sup>

Den andra publikationen är en akademisk avhandling för filosofie doktorsexamen vid Stockholms universitet 1982 som bär titeln *Teater i Folkets park 1905-1980*. Författare är Ann Mari Engel.<sup>29</sup> Avhandlingen är avgränsad till en kulturpolitisk studie av arbetarrörelsen, folkparkerna och den folkliga teatern. Den är teatervetenskaplig och berör i mycket liten utsträckning själva teaterföreställningarna och skådespelarna. Dock hör till avhandlingen en repertoarbilaga som med mycket kompletta uppgifter år för år ger en bild av operettens historia i Sverige.<sup>30</sup>

Även om de båda publikationerna sålunda inte kan ge så stora bidrag till föreliggande uppsats, bedöms de vara av betydande värde som kronologiskt ordnade uppslagsverk vid en kommande, systematisk fördjupningsstudie inom det ämnesområde som avhandlas i uppsatsen.

Internationellt ökade forskning med fokus på musikteaterformen operett markant under 1990-talets sista decennium. Till de mest framträdande forskarna hör Volker Klotz (1930), professor i litteraturvetenskap vid universitet i Stuttgart. 1991 utkom hans *Operette - Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*. En omarbetad och utökad upplaga publicerades 2004.<sup>31</sup> Publikationen (869 sidor i 2004 års upplaga) innehåller en mycket ambitiös och djupgående undersökning av operetten som konstform. Bland de framträdande forskarna finns vidare Stefan Frey (1962), filosofie doktor i teatervetenskap, konsthistoria, germanistik och lärare vid Ludwig-Maximilians-Universität i München. Frey är författare av flera betydande böcker och avhandlingar inom området operett, producerar program för tyska radion i ämnet och regisserar även operett.

Under 1900-talets sista två årtionden publicerades i Sverige ett antal böcker och skrifter av forskningskaraktär om talrösten, men återigen utan särskild inriktning på tal i musikteaterformen operett. Icke desto mindre finns i dessa böcker och skrifter viktiga

---

<sup>27</sup> Engel, Ann Mari, *Teater i Folkets park 1905-1980*, Göteborg: Akademilitteratur 1982.

<sup>28</sup> Haslum, Bengt, *Operett och musical*, Stockholm: Sveriges Radios förlag 1971.

<sup>29</sup> Engel, Ann Mari, *Teater i Folkets park 1905-1980*.

<sup>30</sup> Engel, Ann Mari, *Teater i Folkets park 1905-1980*, Repertoarbilaga, Göteborg: Akademilitteratur 1982.

<sup>31</sup> Klotz, Volker, *Operette – Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*, München: Piper 1991. Omarbetad upplaga Kassel: Bärenreiter 2004.

forskningsresultat, slutsatser och anvisningar som är tillämpbara inom operetten. Exempel på skrifter är:

- Lindblad, Per, *Rösten*, Malmö: Per Lindblad och Studentlitteratur 1992, ISBN 978-91-44-31671-0.
- Sundberg, Johan, *Röstlära*, Malmö: Sundberg 2001.
- Åström, Elsa, *Din röst och ditt tal*, Lund: Elsa Åström och Studentlitteratur 1994, ISBN 91-4446281-6.
- Larsson, Anne-Monica, *Röstresurser*, Stockholm: Anne-Monica Larsson och Moni Röst 1998.

Ett omfattande och viktigt röstforskningsarbete bedrivs inom såväl sång som tal sedan 1970-talet av professor Johan Sundberg och en grupp knuten till honom vid Kungliga Tekniska Högskolan i Stockholm.<sup>32</sup> Forskningen är inriktad på röstens fysiologi.

#### **4.4 Teaterns utveckling i Sverige under 1900-talet**

Med utgångspunkt i det sena 1800-talet beskrivs i detta avsnitt teaterns utveckling i Sverige under 1900-talet. Mot bakgrund av uppsatsens ämne har avsnittet ett särskilt fokus på operett och även på dess delvis parallella och delvis efterföljande musikteaterform musikal.

Under 1880-talets senare hälft utvecklades Sverige på ett sätt som skapade förutsättningar för ökad aktivitet inom kulturlivet. Jordbruket effektiviserades och industrialiseringen genomfördes. Befolkningen fick en betydande standardhöjning. Många fick möjlighet att använda sina förvärvade pengar till annat än det som var nödvändigt för livets uppehälle, till exempel teaterbesök. Kommunikationerna förbättrades också kraftigt genom järnvägens och telefonnätets utbyggnad. Teatern under 1800-talets sista decennier präglades av import av strömningar från andra länder som Tyskland och Frankrike.

Utvecklingen i samhället under 1900-talets första decennium liknade i mångt och mycket den under 1800-talets slut. Rådande högkonjunktur med stor årlig tillväxt kom teatern tillgodo.<sup>33</sup> Antalet resande teatersällskap ökade och fler människor fick tillgång till teater.

Järnvägsnätets utbyggnad tillät snabbare resor mellan spelplatserna – nu uppstod de s.k. blixturnéerna, då sällskapen ofta besökte städerna bara en eller ett par dagar.<sup>34</sup>

Nya teatrar byggdes i rask takt ut över landet. De flesta av dessa fanns fortfarande kvar vid 1900-talets slut. 1905 bildades Folkets Parkers Centralorganisation och folkparkerna skulle under större delen av 1900-talet spela en viktig roll i operettens historia. (Jämför avsnitt 4.3 *Forskningsläge*.) Genom folkparkerna nådde musikteaterformen operett och dess utövare en mycket stor publik.

Under de första årtiondena på 1900-talet påverkades teatern i Sverige ganska litet av de omvälvande internationella strömningarna. Detta gällde dock inte musikteaterformen operett där strömmen av verkimport från främst Österrike, Tyskland och Frankrike blev allt stridare. Bakom denna utveckling stod inte minst teatermannen Albert Ranft<sup>35</sup> med sitt imperium av teatrar, produktioner, turnéproduktioner och stora inflytande över svenskt teaterliv i allmänhet och operett i synnerhet.

---

<sup>32</sup> Kungliga Tekniska Högskolan, Presentation av Professor Johan Sundberg och hans forskningspublikationer och böcker: <http://www.speech.kth.se/~pjohan/>

<sup>33</sup> Edvinsson, R. *Growth, Accumulation, Crisis: With New Macroeconomic Data for Sweden 1800-2000*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International 2005.

<sup>34</sup> Engel, P.G. och Janzon, Leif, *Sju decennier. Svensk teater under 1900-talet*, Lund: Forum 1974, s. 15.

<sup>35</sup> Ericson, Uno, *Myggnas nöjeslexikon*, Höganäs: Bra Böcker 1992, ISBN 91-7752-270-2, band 12, s. 177.

Under 1910-talet fick den främst från Tyskland och Frankrike importerade folkteatertanken allt större fäste, något som hängde ihop med arbetarrörelsens ökade inflytande. I förlängningen av folkteatertanken fanns också friluftsteatern och dess konkreta omsättning i folkparkernas friluftsscener och operettens spridning till en stor publik.

Folkparkernas teaterverksamhet sköt nu också fart på allvar och här utvecklades en för Sverige helt originell folkteaterrörelse utan motsvarighet i utlandet.<sup>36</sup>

Under 1910-talet fick teatern konkurrens från det nya mediet film och även 1920-talet fick sitt nya medium – radion, som genom sina radioteaterföreställningar under resten av seklet kom att spela en viktig roll i svenskt teaterliv men främst fram till televisionens introduktion vid mitten av 1950-talet.

I svenskt teaterliv var 1920-talet debattfyllt och omtumlande bland annat ett omfattande meningsutbyte om den äldre realistiska teaterns konventioner kontra en enklare, omedelbarare och mera expressiv form av teater där regissören skulle ha en mycket viktigare roll än tidigare och bli den nye teaterkonstnären med uppgift att frigöra teatern från slentrian och illusionskrav. Under årtiondet debatterades också bland annat ny skådespelarutbildning, folkteater och radioteater, politiskt medveten dramatik, fackliga och ekonomiska teaterfrågor, stadsteatrar, skolteater och film.<sup>37</sup>

1926 gick Albert Ranfts teaterimperium i graven genom konkurs efter Svenska Teaterns brand 1925, och därmed också mycket av teatertraditionerna från slutet av 1800-talet. I och med Ranfts konkurs försvann också en viktig spelplattform för musikteaterformen operett i Sverige. Som en följd startade flera framstående operettartister, som skolats på Ranfts teatrar, turnerande teatersällskap som med stor framgång spelade operett, inte minst i folkparkerna och på de många teatrar som uppförts vid seklets början. Omfattningen framgår av den tidigare i uppsatsen redovisade doktorsavhandling av Ann Mari Engel från 1982.<sup>38</sup> Folkparkernas Centralorganisation hade till och med ett eget turnerande operettsällskap under 1920- och 1930-talen.

En företeelse med stor dragningskraft på publiken som uppstod på 1920-talet var nummerrevyn. Dess främsta företrädare var Ernst Rolf och Karl Gerhard. Revyerna hade också stor betydelse för spridning av populärmusik, inte minst genom en kraftig ökad försäljning av fonograminspelningar av revyernas sånger.

Särskilt betydelsefulla teatrar för operett utanför Stockholm var under 1920-talet Stora Teatern i Göteborg och Hippodromteatern i Malmö.

Även om 1920-talet var ett omtumlande årtionde i den svenska teaterns historia så fanns ändå inte i Sverige de sociala förutsättningarna och politiska motsättningarna för så våldsamma kulturella experiment, till exempel i form av expressionism och surrealism,<sup>39</sup> som präglade andra delar av Europa och inte heller 1930-talet medförde några stora förändringar inom svenskt kulturliv.

Många inriktningar och tendenser som uppstått under 20-talet levde vidare och förstärktes under det följande decenniet, men inför den politiska utvecklingen under 30-talets senare del kunde man hos de flesta konstnärer märka försök att kombinera ett socialt ansvar med ett estetiskt tänkande.<sup>40</sup>

Värd att notera är Riksteatern, en organisation som kom till 1933 och som främst under 1960- och 1970-talen var ansvarig för en lång rad turnerande operettproduktioner.

---

<sup>36</sup> Engel, P.G. och Janzon, 1974, s. 34.

<sup>37</sup> Engel, P.G. och Janzon, 1974, ss 39-40.

<sup>38</sup> Engel, Ann Mari, *Teater i Folkets park 1905-1980*, Repertoarbilaga..

<sup>39</sup> Engel, P.G. och Janzon, 1974, s 39.

<sup>40</sup> Engel, P.G. och Janzon, 1974, s. 64.

En alldeles speciell händelse vid 1930-talets början som också kan nämnas är den framgångsrika uppsättningen av Franz Lehárs operett *Glada änkan* på Konserthuset i Stockholm med Gösta Ekman och Zarah Leander i huvudrollerna. Konserthuset, invigt 1926, var en spelplats där man i början odlade folkteateridén – låga biljettpriser och stor publik.

Slutligen är, från 1930-talet, ljudfilmens genombrott värd att nämnas. Ett stort antal framgångsrika scenoperetter omvandlades under årtiondet till lika framgångsrika filmoperetter. Rösterna hos stumfilmepokens (fram till cirka 1930) skådespelare räckte ofta inte till för filmoperetterna.<sup>41</sup> Inriktningen blev istället att välja artister som var framstående både vad gäller talröst och sång. Många hämtades från teatern.

Modernistiska strömningar inom teatern under slutet av 1930-talet hejdades när andra världskriget bröt ut 1939 och visade sig inte igen förrän mot 1940-talets slut. Behovet av underhållning under krigsåren ledde till ett ökande antal produktioner och föreställningar hos de turnerande operettsällskapen.

Bland teatrarna tillkom 1944 Stadsteatern i Malmö med nästan lika många publikplatser (1695) som Konserthuset i Stockholm. Stadsteatern blev redan från början en teater främst för operett och musikal.

I Stockholm övertogs Oscarsteatern år 1941 av Gustaf Wally (född Wallenberg) och därmed blev teatern en plats för nästan enbart operett och musikal ända fram till 1900-talets slut. Wally var den svenske teaterman som allra mest bidrog till introduktionen av amerikansk musikal i Sverige. Hans första musikaluppsättning var Jerome Kerns och Oscar Hammerstein II:s *Teaterbåten* (1942). Ledningen för Oscarsteatern övertogs 1947 av Anders Sandrew.

Internationellt, men även i viss omfattning i Sverige, gavs under 1940- och 1950-talen radiooperetter och radiomusikaler. Exempelvis hade den svenska urpremiären på George Gershwins *Porgy and Bess* just formen av en radioföreställning (1947).

1950-talet anses ha varit ett ideologilöst decennium. Till en av de mer betydelsefulla händelserna inom teatern får räknas kabaréstilen som bröt fram vid 1950-talets mitt med företrädare som Lars Forsell, Beppe Wolgers och Per Rådström. En annan händelse som skulle komma att få stor inverkan på teaterlandskapet var televisionens introduktion vid decenniets mitt. 1950-talets början var också de s.k. avantgardeteatrarnas, också kallade källarteatrar, tid.

Stor framgång under 1950-talet hade också internationella komedier på till exempel Vasateatern under Per Gerhards ledning. På Idéon drog Povel Ramel in med sin *Knäpppupp* och Casinoteatern var hemvist för crazyrevyn med bl. a. med Gösta Bernhard och Stig Bergendorff i ledningen.

Inom operetten och musikalen fortsatte turnerandet att ha stor omfattning men minskade mot decenniets slut bl. a. hänförligt till bilismen, människors ökade rörlighet, ändrad musiksmak, televisionen, förbättrad ekonomi och därigenom ändrade prioriteringar i privatlivet t.ex. i form av charterresor. De tre dominerande operett- och musikalteatrarna i landet fortsatte att vara Oscarsteatern – med Frederick Loewes och Alan J. Leners *My Fair Lady* som största framgång, Stora Teatern i Göteborg och Stadsteatern i Malmö.

60-talet upplevde mer än något annat decennium under 1900-talet kulturdebatten som oskiljaktig från samhällsdebatten.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> Legrand, Catherine, *Cinema Year by Year 1894-2003*, London: Dorling Kindersley 2003, s 212.

<sup>42</sup> Engel, P.G. och Janzon, 1974, s. 140.

Teatern kom under 1960-talet att genomgå en kraftig politisering men motreaktionen blev också kraftig under 1960-talets sista och 1970-talets första år. Debatten kring teaterns uttrycksmedel och funktion skedde i huvudsak utefter fyra linjer:

- Avantgardism.
- Nya arbetsformer.
- Politisering.
- Ny teaterdistribution.<sup>43</sup>

Bakgrund var bland annat den allmänna debatten om företagademokrati och medinflytande. Växande politiskt engagemang bland skådespelare ledde till grupperingar med socialistiska förtecken och nya distributionskanaler för teater. Motreaktionen var stundom våldsam bland annat från massmedias, en del skådespelares och politiska församlingars sida.<sup>44</sup>

Televisionens expansion på 1960-talet ledde till en omfattande teaterdöd, främst bland privatteatrar med lättare repertoar. Oscarsteatern, Sandrewkoncernens huvudscen, fortsatte dock med påkostade och genomarbetade musikal- och operettproduktioner t.ex. Leonard Bernsteins *West Side Story* (1966) och *Glada änkan* (1967).

1962 debuterade AB Svenska Ord – Hasse Alfredsson och Tage Danielsson – med *Gröna Hund*. Paret presenterade därefter en rad produktioner i liknande stil och förnyade därmed den svenska revyn och kabarén.

Under 1960- och 1970-talen spelades fortfarande operett och klassisk musikal som turnéproduktioner på teatrar runt om i landet men i allt mindre omfattning. Flertalet produktioner gick i Riksteaterns regi.

1970-talet såg en ny generation musikalkompositörer med Andrew Lloyd Webber som den främste företrädaren. En del äldre kompositörer, till exempel Stephen Sondheim, har också lyckats förnya sig i sin produktion.

Det sena 1900-talets utbud inom musikteaterformerna musikal och operett domineras av den nya generationens musikalkompositörer. Teatrarnas repertoar blandas då och då upp med klassiska musikaler och operetter.

En speciell företeelse inom musikteaterformen operett i Sverige var den musikteaterensemble, Stockholms Operettensemble, som sångerskan Anne-Lie Kinnunen drev från 1979 och till sin bortgång 2010. Varje höst-, vinter- och vårsäsong under närmare 30 år producerade ensemblen en operettuppsättning som först spelades i Stockholm och sedan på teatrar runt om i hela landet. Till det speciella hörde att ensemblen var den enda i Sverige som under aktuell tid i stor omfattning bjöd publik över hela landet på operett (upp till 150 föreställningar per säsong) och att verksamheten ekonomiskt väsentligen genomfördes utan samhälleligt eller annat finansiellt stöd. Speciellt var också att alla föreställningar spelades utan någon form av artificiell förstärkning i en tid då sådan hade blivit normaltillstånd inom musikteatern.

## **4.5 Fysiologi**

Fysiologiska faktorer har stor betydelse vid talröstens användning i alla sammanhang och inte minst vid användning inom teatern. I synnerhet gäller detta i musikteaterformen operett med de snabba växlingar mellan tal och sång som är typiska för denna. En kortfattad förklaring av några viktiga fysiologiska faktorer lämnas därför nedan.

---

<sup>43</sup> Engel, P.G. och Janzon, 1974, s. 142.

<sup>44</sup> Engel, P.G. och Janzon, 1974, ss 145-146.



## 4.5.1 Ljud

När vi människor kommunicerar med varandra använder vi oss i huvudsak av ljud och bild där text är en specialform av bild. Ljud åstadkommer vi genom att fylla lungorna med luft som sedan pressas ut med hjälp av bukmuskulaturen. Röstens ljud uppstår genom att luften passerar glottisöppningen och sätter stämbanden i rörelse. I ansatsröret (svalg plus mun- och näshåla, det vill säga hålrummen från glottis till läppöppning<sup>45</sup>) förstärks ljudet. Ansatsrörets form och längd bestämmer formantfrekvenserna.<sup>46</sup> (Formant = Resonans i ansatsröret det vill säga topp i ansatsrörets frekvenskurva.<sup>47</sup>)

## 4.5.2 Akustik

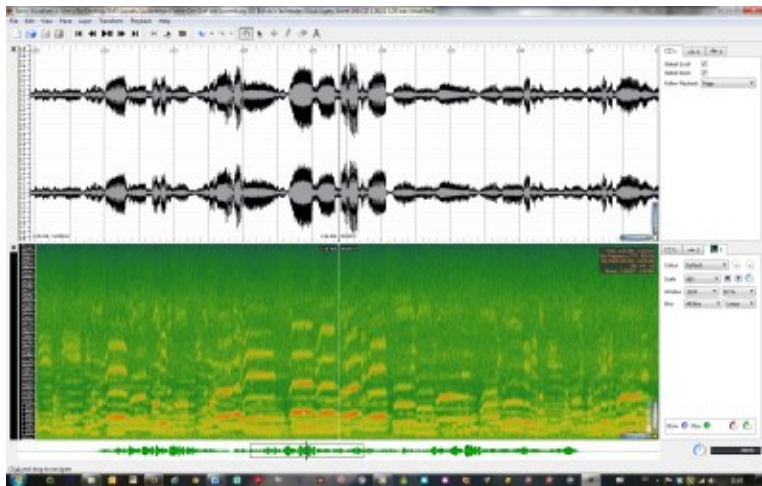
Akustik är vetenskapen om ljud, det vill säga vibrationer i luft relaterade till hörseln.<sup>48</sup> Om rösten ska jämföras med en instrumentgrupp så tillhör den gruppen blåsinstrument. Båda har en luftväg som mynnar ut i ansatsröret där den förstärks.

Tal startar med tankar som bildar ljud/ord. När detta når en mottagare krävs att denne omvandlar ljuden/orden till tankar och därigenom förstår budskapet.

Akustiskt är vokalerna tonande medan motsatsen gäller för de flesta konsonanter. Till skillnad från vokaler vars ljudkälla är periodisk är konsonanternas ljudkälla operiodisk.

De går att mäta de akustiska ljudkällorna med användning av spektrogram. I spektrogrammet görs ljud synligt genom att ljudets frekvenssammansättning analyseras. Resultatet framställs i en graf som har tid på x-axeln och frekvens på y-axeln. Grafen benämns spektrogram.<sup>49</sup> I spektrogrammet går det att se vilken betydelse de olika formanterna har.

Vid en formant blir ljudnivån hos de gynnande deltonerna starkare och det kan man se i form av toppar vid vissa frekvenser i röstspektrum. Formanterna förstärks när avståndet mellan dem minskar och försvagas när avståndet ökar.<sup>50</sup>



**Bild 2.** Spektrogram, exempel, nedre delen. I övre delen AT-diagram.(Amplitud-Tid-diagram.)

<sup>45</sup> Sundberg, Johan, *Röstlära*, Malmö: Sundberg 2001, s. 278.

<sup>46</sup> Sundberg, Johan, *Röstlära*, s. 278.

<sup>47</sup> Sundberg, Johan, *Röstlära*, s. 280.

<sup>48</sup> NE – Nationalencyklopedin, band 1, s. 152.

<sup>49</sup> Helgason, Pétur, *Att göra ljudet synligt*, Uppsala: Uppsats 7,5p/Fonetik I VT 2011, Uppsala Universitet, Institutionen för lingvistik & filologi, s. 3.

<sup>50</sup> Holmquist Sigrid, *Kan termen "god placering" brukas på talröster och vilka är i så fall dess akustiska korrelat?* Magisteruppsats, 20p/Logopedkurs 24, Karolinska Institutet, vårterminen 2003.

### 4.5.3 Fonation

Fonation är ljudalstring med hjälp av stämbandsvibrationer.<sup>51</sup> Fonation uppstår då luften passerar glottis och sedan förstärks i svalg, mun- och näshåla. Talljud bildas av en ljudkälla sammankopplad med resonatorer.<sup>52</sup> Att tala och sjunga betyder att man rör på läppar, tunga, käke, struphuvud och andra delar av röstorganet, allt medan en luftström passerar genom struphuvud och ansatsrör.<sup>53</sup>

Talet består av temporala drag, dynamiska drag och tonala drag. Alla dessa tre komponenter hör ihop. Stämbanden utgör ljudkällan genom att de adduceras och abduceras i vågformade rörelser. Stämbandets svängningar bildar frekvenser som ger rösten dess klang.

Ett med fonation besläktat ord är fonem, dock med annan betydelse. Med feonem avses ett språkljud som är distinkt. Med detta avses att det används i ett språks ljudsystem för att skilja olika ords betydelser åt. Om utbyte av ett ljud i ett ord mot ett annat ljud ger ett nytt ord med annan betydelse, är de båda ljuden olika fonem. Exempel: *Par* och *Kar* är olika ord i svenskan där *P* och *K* är fonem.<sup>54</sup>

När barn lär sig sitt språk och att kommunicera med sin omvärld sker det genom upprepning av det de hör. Vi lär oss som barn hur talproduktion och kommunikation går till, både som förmedlare och mottagare.<sup>55</sup> För att vi som barn ska lära oss rätt uttal är det viktigt att de vuxna, som vi som barn härmar, artikulerar noga så att ljuden och uttalet blir korrekt.

### 4.5.4 Prosodi

Prosodi (talets rytm och melodi) är uppdelat i temporala drag (tid), dynamiska drag (intensitet) och tonala drag (stämläpparnas vibrationer).<sup>56</sup>

Variationen i språket gör att vi får en melodi i språket. Variationen kan göras genom att ändra tonhöjd (frågesatser/påståendesatser), ändra ljudstyrka (rop/viskningar med mera), ändra register (bröströst, mellanregister, huvudregister, falsett), ändra röstkvalitet (pressad, läckande, knarrig med mera). Om vi till exempel ställer en fråga går melodin upp i slutet av meningen (intonation). En menings betydelse kan även det förändras beroende på vilket ord som betonas. **Vart** går du? Vart **går** du? Vart går **du**?<sup>57</sup>

I prosodin har artikulatorerna, käke, svalg, tunga och läppar stor betydelse.

## 4.6 Ljudteknik och medier

Tekniska innovationer på områdena mikrofoner, artificiell förstärkning samt ljud- och bildproduktion för olika medier har väsentligt påverkat hur talet används i musikteaterformen operett. Utvecklingen redovisas kortfattat nedan.

### 4.6.1 Mikrofoner

Mikrofonen uppfanns ungefär samtidigt år 1877 av Thomas Alva Edison (1847-1931) och Emil Berliner (1851-1929). Den senare anses också vara uppfinnare av grammfonen och grammfonskivan. Han grundade år 1898 det tyska ännu existerande skivbolaget Deutsche Grammophon.

---

<sup>51</sup> Sundberg, Johan, *Röstlära*, s. 19.

<sup>52</sup> Elert, Claes-Christian, *Allmän och svensk fonetik*, Uppsala: Almqvist och Wiksells Boktryckeri AB, 1970, s. 19.

<sup>53</sup> Sundberg, Johan, *Röstlära*, s. 9.

<sup>54</sup> NE – Nationalencyklopedin, band 6, s. 492.

<sup>55</sup> Lundström-Holmberg, Eva, af Trampe Peter, *Elementär fonetik*, Lund: Studentlitteratur, 1987, s. 9.

<sup>56</sup> Lundström-Holmberg, Eva, af Trampe Peter, *Elementär fonetik*, s. 90.

<sup>57</sup> Lundström-Holmberg, Eva, af Trampe Peter, *Elementär fonetik*, s. 18-19.

Mikrofoner användes från slutet av 1800-talet och till 1920-talet huvudsakligen i telefonapparater. Ett nytt användningsområde tillkom när rundradiosändningar påbörjades i mitten av samma årtionde och några år senare fick mikrofonen ett nytt användningsområde inom ljudfilmen. De första egentliga ljudfilmerna kom till omkring 1930. I både den tidiga rundradion och de tidiga ljudfilmerna var musikteaterformen operett rikt representerad. Mikrofonen fick därmed avgörande betydelse för spridning av autentisk operett till breda folklager. Detsamma gällde även fonograminspelningar. Sådana hade visserligen gjorts från 1900-talets första år medelst akustisk upptagning av röster och instrument, men den typ av elektriska mikrofoner som var en förutsättning för rundradio och film kom också gramfonindustrin till del med stor kvalitetsförbättring i ljudupptagningarna som konsekvens.

Vid scenframföranden av operett var användning av mikrofoner sällsynt ända fram till 1980-talet då tekniken hade utvecklats så mycket att små, trådlösa mikrofoner blev möjliga att tillverka och använda av de medverkande. Tekniken förfinades under 1900-talets sista årtionde och blev då mer eller mindre standard vid sceniska framföranden av operetter.

#### 4.6.2 Fonogram

Ett viktigt medium för bred spridning av verk skapade inom musikteaterformen operett är fonogrammet. Fonogram uttyds i Nationalencyklopedin:

fonogra´m (jämför engelska phonogram, av grekiska phōnē´ 'ljud', 'röst' och gra´mma 'skrift'), samlingsnamn på ljudbärare med inregistrerat ljud som kan avspelas för avlyssning, t.ex. gramfonoskivor och inspelade ljudband, samt i förekommande fall ljudbärandes förpackning med text och bilder. Ibland betecknar ordet enbart ljudbäraren utan inspelat ljud. Fonogram framställs vanligen av fonogrambolag (skivbolag) inom musikindustrin i massupplaga för försäljning. De kan också framställas i mindre upplagor, t.ex. demofonogram för demonstrationsändamål. Termen lanserades internationellt 1961 i Romkonventionen, som bl.a. ger upphovsrättsligt skydd till fonogramframställare. I Sverige kom ordet i bruk i samband med Konsertbyråutredningens betänkande "Fonogrammen i musiklivet" (1971), vilket lade grunden till den svenska statliga fonogrampolitiken.<sup>58</sup>

De första fonografiska operettinspelningarna tillkom under tidigt 1900-tal, ungefär samtidigt som operettens så kallade *silverepok* (1905 till cirka 1930) inleddes. För att ange ett exempel gjordes mellan den 16 och den 19 november 1909 en inspelning av de musikaliska inslagen i Franz Lehárs operett *Greven av Luxemburg* med de solister och den orkester som stod för uruppförandet på Theater an der Wien i Wien den 12 november 1909. Dirigent vid inspelningen var Franz Lehár själv.

Från 1900-talets början och fram till 1950-talets slut gjordes inspelningar av fonogram med hastigheten 78 varv per minut. Den maximala inspelningstiden på ett sådant fonogram med 25 centimeters diameter är cirka tre minuter på vardera sidan. På fonogram med diametern 30 centimeter är den maximala speltiden cirka 5 minuter på vardera sidan. I slutet av 1940-talet introducerades fonogram – av vinyl – med hastigheterna 33 1/3 (LP = Long Play) och 45 varv per minut (EP = Extended Play). 33 1/3-varvsfonogrammen (oftast med diametern 30 cm) har en speltid på cirka 20 minuter per sida. Från 1950-talets början och till 1980-talet slut producerades ett stort antal operettfonogram. För att få plats med kompletta operettinspelningar tillkom så kallade album med två eller flera fonogram förpackade i en box.

Från mitten av 1980-talet övertog den så kallade CD:n (Compact Disc) rollen som huvudsaklig bärare av operettinspelningar. Mekanisk graveringen av ljudinformationen på schellack (78-varv) eller vinyl (LP och EP) ersattes då med optisk lagring och avläsning med laser. En CD rymmer något mera information än de två sidorna på en LP.

<sup>58</sup> NE – Nationalencyklopedin, band 6, s. 495.

Under 1900-talets två sista årtionden minskade antalet nyinspelningar av operetter betydligt, något som åter har förändrats under 2000-talets första tio år då både en rad förstklassiga nyinspelningar och ett stort antal återutgivningar av äldre inspelningar har kommit ut på marknaden. Många av nyinspelningarna består av upptagningar vid teatrar i Centraleuropa och främst i Österrike. Nyuppsättningar av operetter är där omfattande. Inte minst har det stora forskningsarbete som de tidigare nämnda professor Volker Klotz och doktor Stefan Frey<sup>59</sup> genomfört lett till att intresset för musikteaterformen har ökat. Följande citat från tyska televisionens program 2 illustrerar nuvarande utveckling.

Das Genre hat sich verjüngt, kommt zurück in den Diskurs. Mit seinen provokanten wie glamourösen Operetteninszenierungen wurde die Komische Oper in Berlin zum Opernhaus des Jahres gekürt. Intendant Barrie Kosky hat die vergnügliche Vergangenheit des Hauses als Metropoltheater wiederbelebt und damit riesigen Erfolg. Das Publikum tobt, die Vorstellungen sind restlos ausverkauft. Aber auch andere Häuser, wie beispielsweise die Volksbühne haben das Genre wieder für sich entdeckt.<sup>60</sup>

Det ökande intresset för musikteaterformen har också gjort att ett stort antal operettproduktioner som sändes i centraleuropeisk radio på 1940- och 1950-talen under de senaste femton åren har publicerats i CD-utgåvor.

### 4.6.3 Andra medier

Rundradions etablering vid mitten av 1920-talet skapade en kanal som gjorde musikteaterformen operett tillgänglig för en stor och delvis ny publik. Radions tillkomst gick också hand i hand med fonogramutvecklingen. Via radio spreds de operettinspelningar som gjordes på fonogram. Radiomediet användes också för direktsända operettföreställningar. Exempelvis sändes år 1934 i Sverige såväl som i övriga Europa urpremiären på Staatsoper i Wien av Franz Lehárs operett *Giuditta*.

Särskilt under 1930- och 1940-talen tillkom ett antal svenska radiooperetter och internationellt, särskilt i Österrike och Tyskland, radioanpassades ett stort antal både kända och mindre kända operetter till radiomediet och framfördes där med tidens främsta artister, orkestrar och dirigenter. Sådana uppsättningar förekom i de nämnda länderna ända till slutet av 1950-talet.

När TV-mediet introducerades på 1950-talet öppnades en ny kanal för spridning av verk inom musikteaterformen operett och därmed försvann också radiooperetterna i stor utsträckning. I Sverige var det TV-teatern i den enda kanal som då fanns som producerade några operetter till exempel säsongen 1962/63 *Den sköna Galathea* med musik av Franz von Suppé och i regi av Folke Abenius. I Mellaneuropa, främst Tyskland och Österrike, gav TV-mediet upphov till en mycket omfattande produktion av program inom musikteaterformen operett, särskilt under 1960-, 1970- och 1980-talen. Antalet nyproducerade operettprogram minskade därefter men repriseringen av äldre program var omfattande ända till seklets slut.

Operett var ett populärt ämnesval även på filmens område. Redan under 1900-talets tre första årtionden producerades stumfilmsversioner av operetter. Ofta användes från enstaka musiker upp till hela orkestrar för beledsagande musik.

När ljudfilmensepoken bröt in vid decennieskiftet 1920/1930 blev filmatiseringen av äldre operetter en viktig del i filmbolagens produktion, inte minst i den snabbväxande amerikanska filmindustrin. Ett stort antal så kallade filmoperetter med nyskriven musik kom också till främst under 1930-, och 1940-talen till exempel hos det tyska filmbolaget UFA (Universum Film Aktiengesellschaft).

---

<sup>59</sup> Se sidan 10 i uppsatsen.

<sup>60</sup> *Aspekte* ZDF 21 mars 2014, <http://www.zdf.de/aspekte/aspekte-kultur-im-zdf-die-themen-am-21.-maerz-2014-32409272.html>

Filmatiseringen av klassiska operetter fortsatte i stor omfattning ända in på 1960-talet. Många av de operetter som producerades i svartvitt på 1930-talet producerades också på nytt i färgfilmversioner under 1940-, 1950- och 1960-talen. Parallellt med operettfilmerna tillkom också många filmatiseringar av amerikanska musikaler, särskilt under 1950-talets tidiga hälft. Filmatiseringarna av musikaler fortsatte ända in till 1900-talets slut och några av de allra största filmframgångarna genom tiderna är just filmversioner av musikaler till exempel Richard Rogers *The Sound Of Music* och Andrew Lloyd Webbers *Evita*.

Ytterligare medier som i betydande utsträckning har kommit till användning för distribution av operett är videoband, främst enligt VHS-standarden, Video Home System, och DVD, Digital Versatile Disc (ursprungligen Digital Video Disc).

## 4.7 Estetik

En viktig roll vid röstens användning har själva framförandet, förhållningssättet när det gäller stil och uttryck – det estetiska i framförandet. Estetik är läran om varseblivning och sinneskunskap. Termen används

i många, delvis besläktade, betydelser inom t.ex. filosofi, konst och litteratur. Med estetik avses främst studiet av det sköna och dess former och alternativ (kontraster) inom olika konstarter och i naturen. Här ingår även studiet av de estetiska objektens och de estetiska värderingarnas natur och av problem, begrepp och förutsättningar vid tal om konst och konstupplevelser i vid mening. Estetik som vetenskap sammanfaller därför delvis med de olika konstvetenskaperna, delvis med t.ex. psykologi och sociologi och har även mycket gemensamt med den filosofiska etiken (värdeteorin). Det förekommer också en empirisk estetik, som undersöker exempelvis estetiska preferenser och skönhetsupplevelser, samt faktorer som påverkar dessa.<sup>61</sup>

Inom alla former av teater har estetiken central betydelse. Det som särpräglar musikteaterformen operett – och musikal – är att estetiken hos skådespelarna skall fungera sömlöst över två olika framförandeformer – ja, kanske till och med tre – tal, sång och dans.

Även om personen bakom en röst inte är synlig så skapas omedelbart ett intryck av den talande hos den som lyssnar. Att exempelvis höra någons röst via radio kan ge ett bestämt intryck av personen. Någon bild finns inte som påverkar intrycket, men ändå kan det bli mycket starkt. Lyssnaren skapar sin egen bild. I förlängningen betyder detta, och särskilt inom teatern, att talet – och sången – skall ha den uttrycksfullhet som tillsammans med den sceniska uppenbarelsen skapar en så trovärdig, harmonisk och estetiskt tilltalande bild som möjligt hos mottagaren – publiken.

Skådespelares och sångares närvaro i den text som framförs är av största vikt för att övertyga åhöraren framförs – det vill säga när skådespelares och sångares framförande gör att tankar väcks hos åhöraren som gör att han eller hon känner sig som medskapande. Detta kräver en kontakt med sig själv och kunskap i att använda egna erfarenheter och känslor. Det är när aktören hittat och kan använda sig själv och sitt innersta som det blir trovärdigt.<sup>62</sup>

I det följande presenteras två teaterskolor och två pedagoger som bedöms ha haft och har särskilt stor betydelse för utbildningen på området sceniskt tal inom musikteatern.

### 4.7.1 Teaterhögskolan, Stockholm

#### 4.7.1.1 Stina Ekblad – professor i textinterpretation och språklig gestaltning

Stina Ekblad använder både metoder som hon själv utarbetat och sådana som hon lärt av andra pedagoger. Hon kopplar språket till kroppen och innehållet till uttrycket.

<sup>61</sup> NE – Nationalencyklopedin, band 5, s. 611.

<sup>62</sup> Bergström, Gunnel, *Skådespelaren och det skapande ögonblicket*, s. 77.

Arbetet består av övningar, parvis, där vikten läggs vid relationer, samarbete, möte och dialog men poängterar även vikten av att monologer har riktning. Viktigt är att det inte slarvas med tekniken. Man måste träna vilket kräver tålmod. Hon jämför det med fingersättningen för en pianist. Viktigt för en pedagog är att ha kunnande och erfarenhet i yrket samt känna en glöd, lust och vilja till engagemang inför det man gör. Det är viktigt att skapa nyfikenhet hos eleverna.<sup>63</sup>

#### 4.7.1.2 Krister Henriksson – professor i scenisk närvaro och avspänning

Henriksson påpekar vikten av att kunna ta kontakt med sig själv och medspelarna för att nå målet med teater. Om den kontakten finns möjliggör den kontakten med publiken. Det får inte vara så att publiken upplever att något pågår på scenen utan att de kan känna sig med i spelet. Det handlar inte enbart om förmåga att känna och hitta i sig själv utan Henriksson trycker även på vikten av teknik: röstteknik, hållning, röst och tal.

Krister Henrikssons ledord är kommunikation, öppenhet och lyssnande. Hans syn på pedagogrollen är att det är att balansera mellan auktoritet och ödmjukhet.<sup>64</sup>

### 4.7.2 Karl Nygren - Klosters röstskola

#### 4.7.2.1 Karl Nygren

Karl Nygren anses vara autodidakt vad gäller rösthälsa. Han utbildade sig på egen hand hos olika professorer i anatomi och fysiologi. Han var i Italien, Frankrike, Tyskland, England och Danmark och studerade lektioner i talteknik och plastik. Han utvecklades till en allsidig och väl aktad lärare.<sup>65</sup> Skolan – *Klosters röstskola* - lade stor vikt vid att man skulle starta vård av rösten redan som barn. I undervisningen fästes stor vikt vid

...teoretiska-praktiska lektioner med huvudämnet tonbildning i tal och sång samt övningar i respiration, resonans och artikulation. Som biämne kunde man välja kroppskultur som bestod av plastik och rytmisk gymnastik...<sup>66</sup>

#### 4.7.2.2 Åke Nygren

Åke Nygren var son till Karl Nygren, musikedirektör, talpedagog, recitator. Utbildad i Stockholm på Musik-konservatoriet, högre organistexamen, kyrkosångar- och musikleäroexamen 1931. Efter detta studerade han talteknik i Köpenhamn, Rom, Paris och München.

#### 4.7.2.3 Cajs-Marie Nygren

Cajs-Marie Nygren, gift med Åke Nygren, talpedagogstudier i Danmark. Var under många år verksam vid Sabbatsbergs foniatriska klinik och sedan vid Karolinska sjukhuset i samarbete med Rolf Leanderson, samt med sönerna legitimerade logopederna Carl-Johan och Per Nygren.

### 4.7.3 Pedagoger i urval

#### 4.7.3.1 Ninni Elliot

Ninni Elliot (1918-2014), sångerska, skådespelerska, röstterapeut, logoped och tallärare. Elliot var med och skapade logopedutbildningen vid Karolinska Institutet vid mitten av 1960-talet. Hon har samarbetat med professor Johan Sundberg vid KTH. Utnämnd som

---

<sup>63</sup> Helander, Karin, *Scenisk gestaltning*, Stockholm: Carlsson bokförlag 2009 ISBN 978 91 7331 260 8, s. 72.

<sup>64</sup> Helander, Karin, *Scenisk gestaltning*, s. 131.

<sup>65</sup> Nygren-Kloster, Karl, *Till sångens gud*, Karl Nygren-Kloster och hans röstskola i Alvesta, Kandidatkurs 41-60 p, Musikvetenskap, C-uppsats, Växjö Universitet, VT 2006 Christina Zeuthen.

<sup>66</sup> Nygren-Kloster, Karl, *Till sångens gud*, s 22.

hedersdoktor vid Karolinska Institutet 1995. Fokus i hennes pedagogik ligger på rösten och uttrycket. Hon insåg också tidigt behovet av pedagogisk utbildning i tal- och röstvård från medicinsk utgångspunkt något som sedermera resulterade i utbildningen av logoped.

#### 4.7.3.2 Signe Hebbe

Signe Hebbe (1837-1925) utbildades vid Kungliga Teaterns elevskola och vid konservatorierna i Berlin och Paris. Privat studerade hon för sångpedagogerna Francesco Lamperti och skådespelarna Adelaide Ristori och Ernesto Rossi. Signe Hebbe var en av de mest inflytelserika och nydanade svenska pedagogerna både i såväl sång som tal med sin lågandningsteknik. På Kongl. Musikkonservatoriets Teaterskola och privat undervisade hon genom åren närmare 200 elever. Många av dessa kom med stor framgång att verka inom musikteaterformen operett och Signe Hebbes pedagogik kom därmed att få stor inverkan på skådespelarnas användning av talrösten och dess trädning i denna musikteaterform genom flera generationer<sup>67</sup> och vidareutvecklad i Karl Nygrens och Klosters röstskola.

### 4.8 Kommunikationsprocessen vid tal och sång

Då vi ska kommunicera via tal med någon krävs två saker:

- Det budskap/innehåll som vi avser att förmedla skall omsättas till ljud (talproduktion).
- Det ljud som tas emot skall höras och förstås (talperception).

Detta innebär att vi behöver ett speciellt system för uttryck och ord (artikulation), ljud (akustik) och att vi kan höra (auditativ). Resultatet av dessa tre blir en kommunikation. För att kunna uppfatta de olika orden och ljuden är det viktigt med en klar och tydlig artikulation. Om artikulationen är otydlig eller för snabb för att uppfattas kan missförstånd uppstå.

Att nå åhörare med repliker kräver tydlighet i uttal och att orden får tillräcklig tid att nå fram och att uppfattas.

Närvaron i det man säger är av stor vikt för att få orden levande. Oavsett vem man är, är det viktigt med förmågan att kunna använda fantasi/föreställning för att sätta sig in i olika situationer. Att vara närvarande i det man gör i en specifik situation kräver stor koncentration.

För att minnas text och känsla i situationen kan rörelseriktningar, rekvisita samt medspelares placering vara till stor hjälp för skådespelaren.<sup>68</sup>

## 5. Genomförande och resultat

### 5.1 Undersökning av fonogram

#### 5.1.1 Förutsättningar

Undersökningen inleddes med sökning efter ett tillämpligt urval operettfonogram med talinslag. En första sökning gjordes i Kungliga bibliotekets svenska mediadatabas – SMDB – tidigare Statens ljud- och bildarkiv. Det kunde konstateras att databasen vid sökning med ord som *operett* och *operett tal* gav mycket begränsade resultat. Trots det stora antalet fonogram med avsnitt från operetter som gjordes under 1900-talet, särskilt mellan 1920 och 1960, var

---

<sup>67</sup> Lewenhaupt, Inga, *Signe Hebbe (1837-1925) Skådespelerska operasångerska pedagog*, Stockholm: Stockholms Universitet, Institutionen för teater- och filmvetenskap, 1988, ISBN 91-86434-06-3, omslag och sid. 331 ff.

<sup>68</sup> Helander, Karin, *Scenisk gestaltning*, s. 19.

antalet enligt databasen mycket litet. De få hänvisningar till inspelningar av operett som kom fram vid sökningarna innehöll inte sceniskt tal och var därför inte heller relevanta för undersökningen. Vid sökning på *operettfonogram* och *operett fonogram* blev sökresultatet till och med *noll*. Vidare sökförsök visade att databasen uppenbarligen inte är strukturerad för att klara genresökningar. Ytterligare försök visade däremot att sökningar på artist och/eller sångtitel gav något bättre resultat.

Mot bakgrund av att databasens funktionssätt inte lämpade sig för att finna ett tillämpligt urval fonogram ändrades metod för att få fram lämpliga fonogram för undersökning. Fonogramforskaren Gunnar Nilsson kontaktades. Nilsson är innehavare av en av Sveriges största och mest välkatalogiserade samlingar av svenska 78-varvsfonogram – cirka 50 000 titlar. Nilsson erhöll en förteckning med svenska operettartister som verkat under 1900-talets första 60 år (= den tid då inspelningar gjordes på 78-varvsfonogram) och tillfrågades om att söka i databasen efter talinspelningar med dessa. Resultatet blev ett antal inspelningar med tal från 1900-talets tre första decennier och bland dessa valdes de som hade största anknytningen till operett. Med kännedom om artister, titlar och skivnummer hämtades sedan detaljerade data om de valda inspelningarna från Kungliga bibliotekets mediadatabas.

Urvalet av inspelningar från perioden 1940 till 2000 i fonogramundersökningen är gjort från eget arkiv med cirka 1000 operettfonogram (78-varvsfonogram, EP, LP och CD). Beträffande de svenska inspelningarna i urvalet är data hämtade från Kungliga bibliotekets mediadatabas medan data som hör till utländska inspelningar är hämtade från skivkonvolut, fonogramlitteratur och utländska databaser.

En svårighet i undersökningen visade sig vara att fram till mitten av 1950-talet saknades i stor utsträckning fonograminspelningar med sceniskt tal i operetter. Undersökningen har därför i några fall fått göras på annat, näraliggande, av operettartister intalat material, som till exempel sagonolog och dialogsketch.

1932 började dåvarande Radiotjänst göra inspelningar av program på lackskivor och senare på tråd med hjälp av trådspelare.<sup>69</sup> På dessa medier gjordes under 1930- och 1940-talen inspelningar av operetter tillrättlagda för radio. En del av inspelningarna finns bevarade. Då uppsatsens undersökning är avgränsad till att avse fonogram, har ingen sådan inspelning tagits med i urvalet. Vid framtida, fördjupade, studier av det sceniska talets utveckling i musikteaterformen operett under 1900-talet utgör dessa inspelningar en värdefull och intressant källa.

Det totala urvalet för undersökning omfattar tretton fonogram. De tretton originalfonogrammen överfördes med hjälp av skivspelare (Pro-Ject 1 Xpression) och datorprogram (Nero Wave Editor och Nero Burning Rom) till den CD som använts vid undersökningen och som medföljer uppsatsen.<sup>70</sup> Ingen bearbetning av fonogrammen ägde rum i samband överföringen.

Undersökningen, i fortsättningen används också synonymt begreppet *analysen*, av fonogrammen genomfördes genom lyssning (CD-spelare Denon DCD-1550AR, förstärkare Pioneer A-70, högtalare Pioneer Prologue 5 och hörlurar Sennheiser HD 555) och med hjälp av spektrogram. Som spektrogramverktyg användes Sonic Visualiser, ett datorprogram som utvecklats av Queen Mary, University of London. Programmet medföljer uppsatsen<sup>71</sup> och kan,

---

<sup>69</sup> Björnberg, Alf, *Skval och harmoni, musik i radio och TV 1925-1995*, Värnamo: Fälth & Hässler 1998, ISBN 91-518-3454-5, sid. 41.

<sup>70</sup> Fonogram, Bilaga 1 till uppsats SMI, *Det sceniska talets utveckling i musikteaterformen operett under 1900-talet*.

<sup>71</sup> Datorprogram Sonic Visualiser, Queen Mary, University of London, Bilaga 2 till uppsats SMI, *Det sceniska talets utveckling i musikteaterformen operett under 1900-talet*.



tillsammans med fonogram-CD:n, användas för såväl repetitiv som fördjupad undersökning av fonogrammen.

Fonogramanalysen utfördes av uppsatsens författare och är baserad på kunskaper som inhämtats vid genomförd logonomutbildning, tidigare röst- och sångutbildning samt praktiska erfarenheter från mångårig och omfattande musikteaterverksamhet.

Vid fonogramanalysen användes fem bedömningsparametrar med definitioner enligt tabell 1 och med bedömningsnivåer i en femgradig skala enligt tabell 2.

Bedömningsparameter	Definition
Röstläge	Genomsnittlig grundtonsfrekvens i tal. <sup>72</sup>
Röststyrka	Den styrka man upplever att en röst produceras med. <sup>73</sup>
Röstkvalitet	Egenskaper i röstkällan som leder till olika grader av exempelvis knarr, press, läckage och nasalitet. <sup>74</sup>
Satsmelodi	Melodin, tonhöjdsförloppet, i en talad sats, och vad detta signalerar. <sup>75</sup>
Artikulation	Talorganens positioner och rörelser när man formar ljud till betydelsebärande enheter. (Av latinets <i>articulatio</i> egentligen 'ledbildning', av <i>artículo</i> 'tydligt uttala', egentligen 'indela', 'leda', 'forma'.) <sup>76</sup>

**Tabell 1.** Bedömningsparametrar och bedömningsnivåer vid analys av fonogram.

Bedömningsparameter	Bedömningsnivåer				
	1	2	3	4	5
Röstläge	Lågt	Något lågt	Normalt	Något högt	Högt
Röststyrka	Låg	Något låg	Normal	Något hög	Hög
Röstkvalitet	Dålig	Mindre bra	Bra	Mycket bra	Utmärkt
Satsmelodi	Dålig	Mindre bra	Bra	Mycket bra	Utmärkt
Artikulation	Dålig	Mindre bra	Bra	Mycket bra	Utmärkt

**Tabell 2.** Bedömningsparametrar och bedömningsnivåer vid analys av fonogram.

Utöver kvalitativ bedömning enligt ovan redovisas bedömning i löpande text för varje fonogram.

Resultatet redovisas i en tabell för varje fonogram. Resultatet av analys genom lyssning och genom spektrogramanalys är sammanvägda i tabellen. Den punkt i spektrogrammet som analyserats särskilt noga är angiven för varje fonogram. Tabellen innehåller, utöver bedömningarna, två spektrogramavbildningar. Den ena visar hela fonogrammet och det andra

<sup>72</sup> Sundberg, Johan, *Röstlära*, Malmö: Sundberg 2001, s. 285.

<sup>73</sup> Sundberg, Johan, *Röstlära*, Malmö: Sundberg 2001, s. 285.

<sup>74</sup> Lindblad, Per, *Rösten*, Malmö: Per Lindblad och Studentlitteratur 1992, ISBN 978-91-44-31671-0, ss. 138-139.

<sup>75</sup> Sundberg, Johan, *Röstlära*, Malmö: Sundberg 2001, s. 278.

<sup>76</sup> NE – Nationalencyklopedin, band 1, s. 583.

en detalj av fonogrammet. Båda spektrogramavbildningarna medföljer uppsatsen i tryckt form.<sup>77</sup>

Den teoretiska underbyggnad som använts vid undersökningen är främst hämtad från Per Lindblads bok *Rösten*.<sup>78</sup>

Alla fonogram är undersökta med avseende på tal. I vissa fonogram förekommer både tal och sång. I dessa är det således taldelen som är undersökt.

Utfallet i undersökningen kan, främst när det gäller bedömningsparametrarna *Röstläge* och *Röststyrka*, påverkas av rollkaraktären och det sceniska talets innehåll. I förekommande fall är detta kommenterat i den sammanfattande, löpande text som hör till undersökt fonogram.

Fonogrammen 1 till och med 6 i undersökningen är av 78-varvstyp (shellack) och resterande är så kallade LP-skivor (vinyl). De senare har bättre ljudåtergivningsegenskaper än 78-varvskivorna. Bedömningen enligt de parametrar som valts för undersökningen påverkas emellertid inte av den tekniska skillnaden mellan fonogrammen.

Varje spektrogram i undersökningen åtföljs av ett amplitud-tid-diagram (AT-diagram) med vars hjälp skillnaden mellan talets högsta och lägsta nivå har bedömts. Utan att den är en bedömningsparameter har, i den löpande texten som hör till varje undersökt fonogram, uppgift redovisats om nivåskillnaden.

## 5.1.2 Resultat

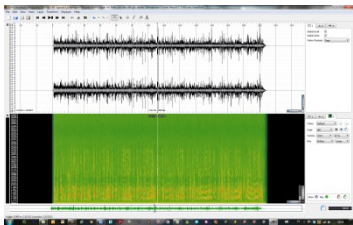
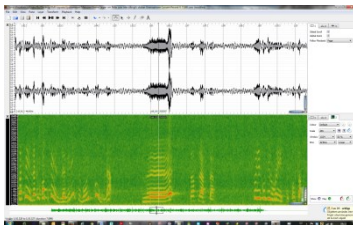
### Fonogram nr 1

*Sagan om Pelle som inte ville gå i skolan*

Text: Okänd

Artist: Emma Meissner (Svensk operettsångerska och skådespelerska. År 1907 Sveriges första *Glada änka*. Gift med kapellmästare Hjalmar Meissner.<sup>79</sup>)

Fonogramdata: Gramophone Concert Record V 71081. 78 varv/min. Inspelad september 1909.

Bedömningsparameter	Värde	Spektrogram, helt	Spektrogram, detalj
Röstläge (tonhöjd)	4		
Röststyrka	4		
Röstkvalitet	5		
Satsmelodi	5		
Artikulation	5		
<p><b>Bedömning:</b> Perceptoriskt röstläge är genomsnittligt något högt. Spektrogramanalys visar att <math>F_0</math> varierar mellan 200 och 500 Hz. Formanten <math>F_1</math>, vid genomsnittligt 900 Hz, har högst intensitet och <math>F_2</math>, vid genomsnittligt 1800 Hz, lägre intensitet. Då och då framträder <math>F_3</math> med låg intensitet. Perceptorisk röststyrka är något hög, med huvudklang. Spektrogramanalys visar koncentration av hög intensitet hos några få deltoner i <math>F_1</math>. Perceptorisk röstkvalitet, satsmelodi och artikulation är utmärkt. Satsmelodin är variationsrik och artikulationen mycket tydlig. Spektrogramanalys visar att skillnaderna mellan lägsta och högsta nivå i talet är cirka 15 dB. Analyspunkt vid fonogramtiden 1:06.205.</p>			

**Tabell 3. Bedömning fonogram nr 1**

<sup>77</sup> Spektrogram, tryckt form, Bilaga 3 till uppsats SMI, *Det sceniska talets utveckling i musikteaterformen operett under 1900-talet*.

<sup>78</sup> Lindblad, Per, *Rösten*, ss. 105-108, 120-141 samt 166-182.

<sup>79</sup> Meissner, Hjalmar i *Teaterhistoria och teaterhistorier*, Stockholm: Åhlén & Åkerlund 1924, sid. 36: "[...] och den lilla skomakarpojken [spelades] av en blodung jänta vid namn Anna Ekström, som skulle låta tala om sig, och bland andra framgångar här i livet även hava haft den stora lyckan att bli gift med nedskrivaren av dessa rader."

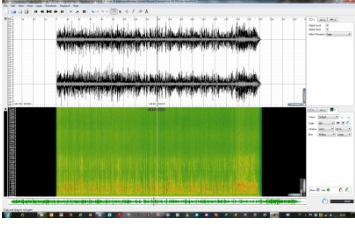
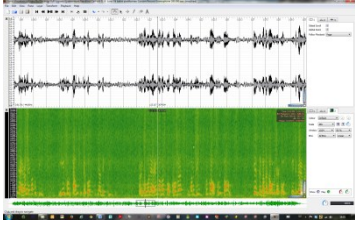
## Fonogram nr 2

*På bakre plattformen*

Text: Hasse Z.

Artister: Axel Ringvall och Gustav Adolf Lund (Operettsångare och skådespelare.)

Fonogramdata: Gramophone Concert Record V 281300. 78 varv/min. Inspelad 24 mars 1915.

Bedömningsparameter	Värde	Spektrogram, helt	Spektrogram, detalj
Röstläge	4		
Röststyrka	4		
Röstkvalitet	4		
Satsmelodi	5		
Artikulation	4		

**Bedömning:** Bedömningen avser Axel Ringvall som svarar för merparten av det på fonogrammet inspelade talet. Perceptoriskt röstläge är genomsnittligt något högt. Spektrogramanalys visar att  $F_0$  varierar i intervallet 150 till 350 Hz. Formanten  $F_1$ , vid genomsnittligt 600 Hz, har dominerande intensitet. Genomgående finns också en viss koncentration av intensitet i frekvensområdet kring 2000 Hz och även, fast i ännu mindre grad, kring 1400 Hz. Perceptorisk röststyrka är något hög. Spektrogramanalys visar generellt hög intensitet hos några få deltoner i  $F_1$ . Perceptorisk röstkvalitet och satsmelodi är mycket bra respektive utmärkt. Artikulationen är mycket bra men talet något snabbt i vissa avsnitt, vilket gör att artikulationen blir lidande. Snabbheten i talet kan vara framtvingad av den begränsade speltid (maximalt cirka 3 minuter) hos fonogrammen vid den tid då inspelningen gjordes (1915). Spektrogramanalys visar att skillnaderna mellan lägsta och högsta nivå i talet är cirka 15 dB. Analyspunkt vid fonogramtiden 1:23.088.

**Tabell 4.** Bedömning fonogram nr 2.

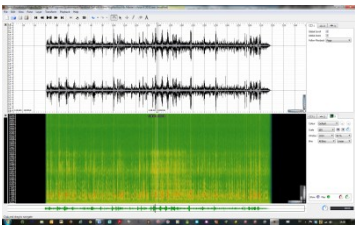
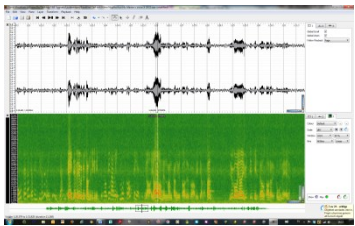
## Fonogram nr 3

*Nygifta frun*

Text: Carl Barcklind

Artister: Carl Barcklind (Svensk operettsångare, skådespelare, manusförfattare och regissör) och Hilma Barcklind (Svensk operettsångerska.)

Fonogramdata: His Master's Voice X 2032. 78 varv/min. Inspelad cirka 1925.

Bedömningsparameter	Värde	Spektrogram, helt	Spektrogram, detalj
Röstläge	3		
Röststyrka	4		
Röstkvalitet	5		
Satsmelodi	5		
Artikulation	5		

**Bedömning:** Bedömningen avser Carl Barcklind. Perceptoriskt röstläge är genomsnittligt normalt. Spektrogramanalys visar att  $F_0$  varierar i intervallet 150 till 350 Hz. Formanten  $F_1$ , vid genomsnittligt 550 Hz, har dominerande intensitet. I spektrogrammet framträder vid vissa passager upp till 20 övertoner. Vid en viss passage i talet har tionde övertonen frekvensen 1870 Hz och den tjugonde 3740 Hz. Formanten  $F_2$  har störst intensitet vid cirka 2200 Hz och  $F_3$  vid cirka 3000 Hz. Perceptorisk röststyrka är något hög. Perceptorisk röstkvalitet, satsmelodi och artikulation är alla utmärkta. Satsmelodin är variationsrik och artikulationen mycket tydlig. Spektrogramanalys visar att skillnaderna mellan lägsta och högsta nivå i talet är cirka 20 dB. Analyspunkt vid fonogramtiden 1:26.053.

**Tabell 5.** Bedömning fonogram nr 3.

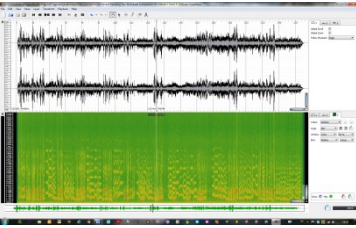
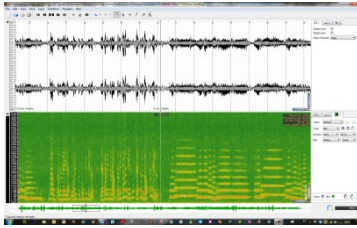
## Fonogram nr 4

*Den förälskade trumpetaren*

Text: Hjalmar Meissner

Artist: Emma Meissner (Svensk operettsångerska och skådespelerska. 1907 Sveriges första *Glada änka*. Gift med kapellmästare Hjalmar Meissner.)

Fonogramdata: His Master's Voice X 1328. 78 varv/min. Inspelad cirka 1925.

Bedömningsparameter	Värde	Spektrogram, helt	Spektrogram, detalj
Röstläge	3		
Röststyrka	4		
Röstkvalitet	5		
Satsmelodi	5		
Artikulation	5		
<b>Bedömning:</b> Perceptoriskt röstläge är genomsnittligt något högt. Spektrogramanalys visar att $F_0$ varierar mellan 200 och 400 Hz. Formanten $F_1$ , vid genomsnittligt 800 Hz, har högst intensitet och $F_2$ , vid genomsnittligt 2000 Hz, lägre intensitet. Då och då framträder $F_3$ vid cirka 3000 Hz med låg intensitet. Perceptorisk röststyrka är något hög, med viss huvudklang. Spektrogramanalys visar generellt stor koncentration av hög intensitet i några få deltoner i $F_1$ . Perceptorisk röstkvalitet, satsmelodi och artikulation är utmärkt. Satsmelodin är variationsrik och artikulationen mycket tydlig. Spektrogramanalys visar att skillnaderna mellan lägsta och högsta nivå är cirka 15 dB. Analyspunkt vid fonogramtiden 2:32.379.			

**Tabell 6.** Bedömning fonogram nr 4.

## Fonogram nr 5

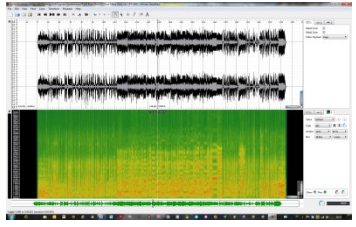
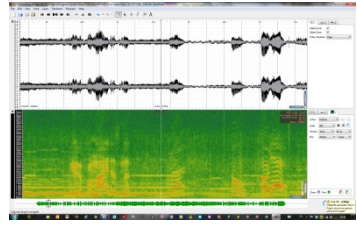
*Rose Marie* från filmatiseringen 1936 av operetten *Rose Marie*

Text: Otto Harbach och Oscar Hammerstein II

Musik: Rudolf Friml

Artister: Nelson Eddy och Jeanette MacDonald. (Amerikansk sångare/sångerska och skådespelare, baryton respektive sopran.)

Fonogramdata: Hollywood Soundstage No.414. Överföring från 78 varv/min till LP. Inspelad 1936.

Bedömningsparameter	Värde	Spektrogram, helt	Spektrogram, detalj
Röstläge	3		
Röststyrka	3		
Röstkvalitet	5		
Satsmelodi	5		
Artikulation	4		
<b>Bedömning:</b> Bedömningen avser Nelson Eddy. Perceptoriskt röstläge är genomsnittligt normalt. Spektrogramanalys visar att $F_0$ varierar i intervallet 100 till 190 Hz. Formanter $F_1$ , $F_2$ , $F_3$ och $F_4$ finns genomsnittligt i frekvensområdena 300 Hz, 700 Hz, 1300 Hz och 2000 Hz. Perceptorisk röststyrka är normal. Perceptorisk röstkvalitet och satsmelodi är båda utmärkta. Satsmelodin är variationsrik och karakteriseras av naturligt samtalsläge med frihet från spänningar. Spektrogramanalys visar att skillnaderna mellan lägsta och högsta nivå i talet är cirka 15 dB. Analyspunkt vid fonogramtiden 0:28.328.			

**Tabell 7.** Bedömning fonogram nr 5.

## Fonogram nr 6

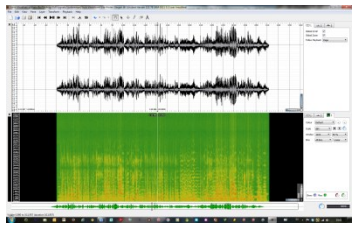
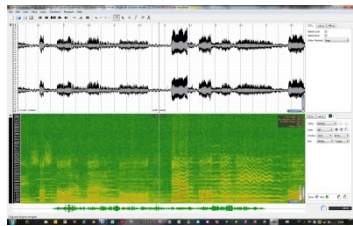
*Sången till Schubert* från Oscarsteaterns uppsättning 1935 av operetten/sångspelet *Värdshuset Vita Hästen*

Text: Karl-Ewert (Karl-Ewert Christenson)

Musik: Robert Stolz

Artist: Max Hansen (Sångare, skådespelare, manusförfattare och kompositör.)

Fonogramdata: Sonora 3104. 78 varv/min. Inspelad september 1935.

Bedömningsparameter	Värde	Spektrogram, helt	Spektrogram, detalj
Röstläge	5		
Röststyrka	4		
Röstkvalitet	5		
Satsmelodi	5		
Artikulation	5		
<b>Bedömning:</b> Perceptoriskt röstläge är högt. Spektrogramanalys visar att $F_0$ i valt talavsnitt är cirka 290 Hz. Tydliga formanter $F_1$ , $F_2$ , och $F_3$ finns i frekvensområdena 600 Hz, 2200 Hz och 3500 Hz. Perceptorisk röststyrka är något hög. Perceptorisk röstkvalitet, satsmelodi och artikulation är alla utmärkta. Satsmelodin är variationsrik med ett ganska lågt tempo som gör att talet blir tydligt och med god artikulation. Spektrogramanalys visar att skillnaderna mellan lägsta och högsta nivå i talet är cirka 20 dB. Analyspunkt vid fonogramtiden 2:44.104.			

**Tabell 8.** Bedömning fonogram nr 6.

## Fonogram nr 7

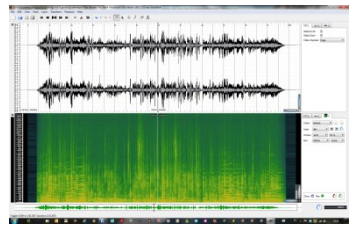
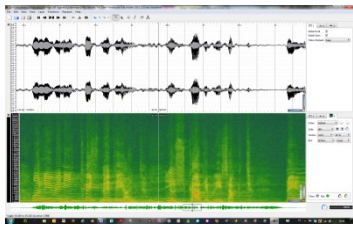
*Denna dag, för första gången jag* från operetten/sångspelet *Värdshuset Vita Hästen*

Text: Karl-Ewert

Musik: Ralph Benatzky

Artister: Max Hansen och Evy Tibell (Sångare, skådespelare, manusförfattare och kompositör respektive sångerska, regissör och pedagog.)

Fonogramdata: Musica SK 19852. 2 st 78 varv/min 30 cm. Inspelad den 12 september 1951.

Bedömningsparameter	Värde	Spektrogram, helt	Spektrogram, detalj
Röstläge	3		
Röststyrka	4		
Röstkvalitet	5		
Satsmelodi	5		
Artikulation	5		
<b>Bedömning:</b> Bedömningen avser Evy Tibell. Perceptoriskt röstläge är normalt. Spektrogramanalys visar att $F_0$ i valt talavsnitt är cirka 320 Hz. Formanter $F_1$ , $F_2$ , $F_3$ , $F_4$ , $F_5$ , $F_6$ , och $F_7$ är synliga i frekvensområdena 700Hz, 1400 Hz, 2800 Hz, 3800 Hz, 6300 Hz, 7600 Hz och 9200 Hz. Formanterna $F_5$ , $F_6$ och $F_7$ har liten intensitet men är klart skönjbara. Fonogrammet är det första i undersökningen analyserade av typen LP, med ett större registrerbart frekvensområde än de tidigare analyserade 78-varvsskivorna. Perceptorisk röststyrka är något hög. Perceptorisk röstkvalitet, satsmelodi och artikulation är alla utmärkta. Satsmelodin är mycket variationsrik med ett tempo som gör att talet blir tydligt och väl artikulerat. Spektrogramanalys visar att skillnaderna mellan lägsta och högsta nivå i talet är cirka 30 dB, alltså en betydligt större skillnad än hos 78-varvsfonogrammen, vilket återspeglar LP-skivans större nivååtergivningsegenskaper. Analyspunkt vid fonogramtiden 0:35.930.			

**Tabell 9.** Bedömning fonogram nr 7.

## Fonogram nr 8

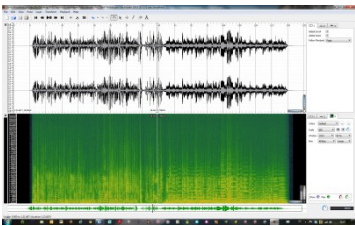
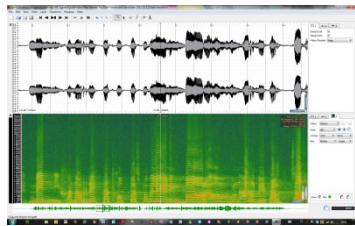
*Det måste vara underbart* från operetten/sångspelet *Vårdshuset Vita Hästen*

Text: Karl-Ewert

Musik: Ralph Benatzky

Artister: Max Hansen och Evy Tibell (Sångare, skådespelare, manusförfattare och kompositör respektive sångerska, regissör och pedagog.)

Fonogramdata: Musica SK 19852. 2 st 78 varv/min 30 cm. Inspelad den 12 september 1951.

Bedömningsparameter	Värde	Spektrogram, helt	Spektrogram, detalj
Röstläge	4		
Röststyrka	3		
Röstkvalitet	5		
Satsmelodi	5		
Artikulation	5		

**Bedömning:** Bedömningen avser Max Hansen. Perceptoriskt röstläge är något högt. Spektrogramanalys visar att  $F_0$  i valt talavsnitt är cirka 210 Hz. Formanter  $F_1$ ,  $F_2$ ,  $F_3$ ,  $F_4$ ,  $F_5$ , och  $F_6$  är synliga i frekvensområdena 450 Hz, 2000 Hz, 2700 Hz, 3500 Hz, 4300 Hz respektive 6100 Hz. Formanten  $F_1$  har mycket hög intensitet, formanterna  $F_2$ , och  $F_3$  lägre intensitet och  $F_4$ ,  $F_5$  och  $F_6$  liten intensitet. Perceptorisk röststyrka är normal. Perceptorisk röstkvalitet, satsmelodi och artikulation är alla utmärkta. Satsmelodin är mycket variationsrik med ett tempo som gör att talet blir tydligt och väl artikulerat. Spektrogramanalys visar att skillnaderna mellan lägsta och högsta nivå i talet är cirka 25 dB. Analyspunkt vid fonogramtiden 0:18.882.

**Tabell 10.** Bedömning fonogram nr 8.

## Fonogram nr 9

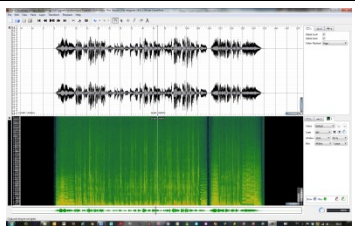
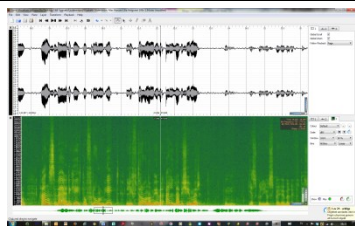
*Floridor och Celestain* från operetten *Lilla Helgonet*

Text: Karl-Ewert

Musik: Florimond Ronger

Artister: Elisabeth Söderström och Max Hansen (Hovsångerska och professor respektive sångare, skådespelare, manusförfattare och kompositör.)

Fonogramdata: Telefunken TW 100. LP 25 cm. Inspelad den 28 oktober 1952.

Bedömningsparameter	Värde	Spektrogram, helt	Spektrogram, detalj
Röstläge	2		
Röststyrka	4		
Röstkvalitet	5		
Satsmelodi	3		
Artikulation	5		

**Bedömning:** Bedömningen avser Elisabeth Söderström. Perceptoriskt röstläge är något lågt. Spektrogramanalys visar att  $F_0$  i valt talavsnitt är cirka 259 Hz. Formanter  $F_1$ ,  $F_2$ ,  $F_3$ ,  $F_4$  och  $F_5$  framträder i frekvensområdena 575 Hz, 1745 Hz, 2600 Hz, 3900 Hz respektive 5000 Hz. Formanten  $F_1$  har mycket hög intensitet, formanterna  $F_2$  och  $F_3$  har relativt hög intensitet medan  $F_4$  och  $F_5$  har låg intensitet. Perceptorisk röststyrka är något hög. Perceptorisk röstkvalitet är utmärkt. Satsmelodin är varierad men framstår som manusbunden och saknar naturlighet. Tempot är lågt, vilket gör att talet är tydligt och utmärkt artikulerat. Spektrogramanalys visar att skillnaderna mellan lägsta och högsta nivå i talet är cirka 20 dB. Analyspunkt vid fonogramtiden 0:19.339.

**Tabell 11.** Bedömning fonogram nr 9.

## Fonogram nr 10

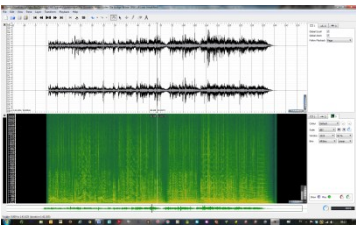
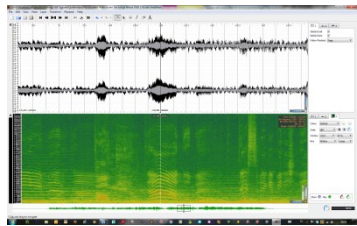
*Dann geh' ich zu Maxim* från operetten *Glada änkan*

Text: Victor Léon och Leo Stein

Musik: Franz Lehár

Artister: Per Grundén och Hilde Güden (Sångare och skådespelare respektive sångerska – båda med titeln Kammersänger.)

Fonogramdata: Decca DPA 573-4. 2 st LP 30 cm. Inspelad 1958.

Bedömningsparameter	Värde	Spektrogram, helt	Spektrogram, detalj
Röstläge	4		
Röststyrka	3		
Röstkvalitet	5		
Satsmelodi	5		
Artikulation	5		

**Bedömning:** Bedömningen avser Per Grundén. Perceptoriskt röstläge är något högt. Spektrogramanalys visar att  $F_0$  i valt talavsnitt är cirka 195 Hz. Formanter  $F_1$ ,  $F_2$ ,  $F_3$ ,  $F_4$  och  $F_5$  framträder i frekvensområdena 700 Hz, 1250 Hz, 1790 Hz, 2530 Hz respektive 3600 Hz. Formanten  $F_1$  har mycket hög intensitet, formanterna  $F_2$ , och  $F_3$  lägre intensitet och  $F_4$ ,  $F_5$  och  $F_6$  liten intensitet. Perceptorisk röststyrka är normal. Perceptorisk röstkvalitet, satsmelodi och artikulation är alla utmärkta. Satsmelodin är mycket variationsrik och naturlig med ett tempo som gör att talet blir tydligt och väl artikulerat. Spektrogramanalys visar att skillnaderna mellan lägsta och högsta nivå i talet är cirka 15 dB. Analyspunkt vid fonogramtiden 0:59.846.

**Tabell 12.** Bedömning fonogram nr 10.

## Fonogram nr 11

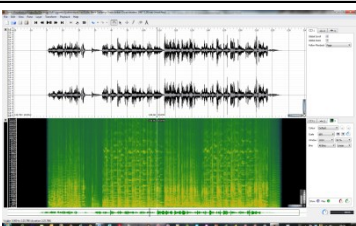
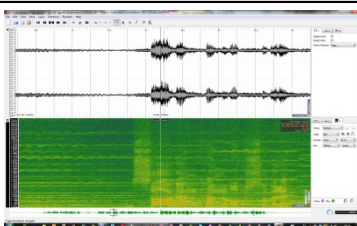
*Två konungabarn* (tal med anslutande sång) från Oscarsteaterns uppsättning 1967 av *Glada änkan*

Text: Nalle Halldén

Musik: Franz Lehár

Artister: Jarl Kulle (skådespelare).

Dokumentationsinspelning Oscarsteatern 1967.

Bedömningsparameter	Värde	Spektrogram, helt	Spektrogram, detalj
Röstläge	4		
Röststyrka	4		
Röstkvalitet	5		
Satsmelodi	5		
Artikulation	5		

**Bedömning:** Perceptoriskt röstläge är något högt. Spektrogramanalys visar att  $F_0$  i valt talavsnitt är cirka 195 Hz. Formanter  $F_1$ ,  $F_2$ ,  $F_3$ ,  $F_4$  och  $F_5$  framträder i frekvensområdena 865 Hz, 2784 Hz, 3774 Hz, 5091 Hz respektive 6282 Hz. Formanten  $F_1$  har hög intensitet och stor spridning. Intensiteten avtar successivt i formanterna  $F_2$ ,  $F_3$ ,  $F_4$  och  $F_5$ . Spridningen är stor även i  $F_2$ , mindre i formanter med högre tal. Perceptorisk röststyrka är något hög. Perceptorisk röstkvalitet, satsmelodi och artikulation är alla utmärkta. Satsmelodin är mycket variationsrik, någon enstaka gång med så snabba tempo- och nivåväxlingar att enstaka ord är svåra att uppfatta. Spektrogramanalys visar att skillnaderna mellan lägsta och högsta nivå i talet är något över 20 dB. Analyspunkt vid fonogramtiden 0:44.193.

**Tabell 13.** Bedömning fonogram nr 11.

## Fonogram nr 12

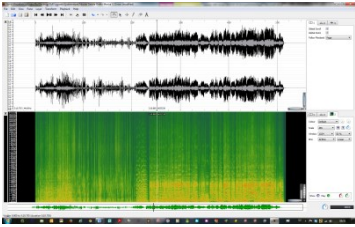
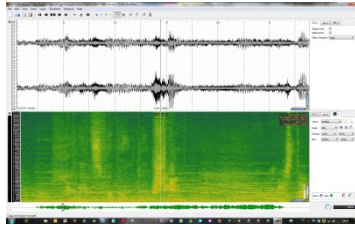
*Wenn es Abend wird* (dialog med anslutande sång) från operetten *Gräfin Mariza*

Text: Julius Brammer och Alfred Grünwald

Musik: Emmerich Kálmán

Artist: Svensk opera- och operettsångare (tenor), sångpedagog.

Fonogramdata: EMI 1 C 191-29 068/69. 2 st LP 30 cm. Inspelad 1972.

Bedömningsparameter	Värde	Spektrogram, helt	Spektrogram, detalj
Röstläge	3		
Röststyrka	3		
Röstkvalitet	5		
Satsmelodi	5		
Artikulation	5		
<p><b>Bedömning:</b> Perceptoriskt röstläge är normalt. Spektrogramanalys visar att <math>F_0</math> i valt talavsnitt är cirka 140 Hz. Formanter <math>F_1</math>, <math>F_2</math>, <math>F_3</math>, <math>F_4</math>, <math>F_5</math> och <math>F_6</math> framträder i frekvensområdena 735 Hz, 1266 Hz, 2402 Hz, 3465 Hz, 4883 respektive 6339 Hz. Formanten <math>F_2</math> har högst intensitet och ganska liten spridning. <math>F_1</math> har något lägre intensitet och stor spridning. Intensiteten hos <math>F_3</math> är ytterligare något lägre medan spridningen är ungefär densamma som i <math>F_1</math>. Formanterna <math>F_4</math>, <math>F_5</math>, och <math>F_6</math> uppvisar succesivt avtagande intensitet. Perceptorisk röststyrka är normal. Perceptorisk röstkvalitet, satsmelodi och artikulation är alla utmärkta. Satsmelodin är mycket variationsrik och naturlig. Inlevelsen i talet är stor och artikulationen utmärkt även vid låga nivåer. Spektrogramanalys visar att skillnaderna mellan lägsta och högsta nivå i talet är något över 20 dB. Analyspunkt vid fonogramtiden 1:01.845.</p>			

**Tabell 14.** Bedömning fonogram nr 12.

## Fonogram nr 13

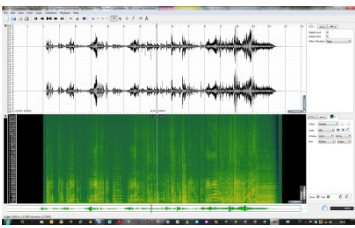
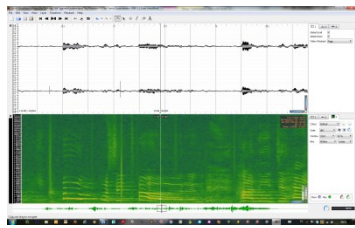
*Don Juans triumfer* från musikalen *The Phantom Of The Opera*

Text: Lars Sjöberg

Musik: Andrew Lloyd Webber

Artist: Svensk opera- och musikalsångerska (sopran).

Polydor 841 748-1. 2 st LP 30 cm. Inspelad Oscarsteatern 1989.

Bedömningsparameter	Värde	Spektrogram, helt	Spektrogram, detalj
Röstläge	5		
Röststyrka	5		
Röstkvalitet	2		
Satsmelodi	1		
Artikulation	1		
<p><b>Bedömning:</b> Perceptoriskt röstläge är mycket högt. I analyspunkten saknar spektrogrammet tydliga formanter. Däremot framträder grundton och deltoner tydligt. <math>F_0</math> har ungefär frekvensen 860 Hz. Deltoner finns vid cirka 1700 Hz, 2500 Hz, 3340 Hz, 4138 Hz, 4928 Hz och 5880 Hz. Grundtonen har störst intensitet och delton två näst högst. Kring denna finns deltonerna ett och tre med lägre intensitet och området kring delton två kan därför eventuellt betecknas som en formant <math>F_1</math>. Perceptorisk röststyrka är mycket hög. Perceptorisk röstkvalitet är mindre bra. Satsmelodi och artikulation är dålig. Satsmelodin upplevs som pressad mellan ytterlägen och utom kontroll. Tempot är så högt att innehållet i talet bitvis går helt förlorat. Tempot gör också att artikulation saknas. Spektrogramanalys visar att skillnaderna mellan lägsta och högsta nivå i talet är cirka 25 dB. Analyspunkt vid fonogramtiden 0:29.520.</p>			

**Tabell 15.** Bedömning fonogram nr 13.



Analys av undersökningresultaten från de tretton fonogrammen redovisas i uppsatsens avsnitt 6.

## 5.2 Intervjuer

### 5.2.1 Förutsättningar

Arbetet med denna del av uppsatsen startade med att identifiera lämpliga personer att intervjua. Samtliga skulle för det första ha god kännedom om och gedigen erfarenhet från musikteaterformen operett. För det andra skulle deras kännedom och erfarenhet täcka ett så stort tidsspänn som möjligt under 1900-talet. För det tredje skulle deras kännedom och erfarenhet, om möjligt, ha byggts upp från olika utgångspunkter och i olika roller – yrkesroller – inom den aktuella musikteaterformen. Här nedan följer en kort beskrivning av respondenternas bakgrund.

**Respondent A.** Sångerska, tal- och sångpedagog. Född 1942. Lärarutbildning i Umeå. Specialpedagog, tal med inriktning på socialt utsatta elever med talproblem. Började sjunga i Skellefteå landsförsamlings ungdomskör. Flyttade till Stockholm 1965 och var med och bildade Tyresö kammarkör. Därefter medverkan i KFUM:s kammarkör, Engelbrektskyrkans motettkör, Radiokören, Bachkören och Filharmoniska kören. Parallellt med lärararbetet var A i perioder anställd som sångerska på Oscarsteatern och Kungliga Operan. Sedan 1975 verkar A också som sångpedagog.

**Respondent B.** Operasångerska. Född 1939. Utbildad vid Kungliga Musikhögskolan i Stockholm och Operahögskolan i Würzburg, Tyskland. Anställd som solist, i första hand i operettuppsättningar, vid bland andra Stora Teatern i Göteborg, Oscarsteatern i Stockholm, Den Norske Opera, Stadsteatern i Bern, Schweiz och Operan i Würzburg. Omfattande frilansverksamhet som konsertsångerska. Regissör och producent av folklustspel.

**Respondent C.** Musiker. Född 1934. Teatermusiker utbildad vid Ingesunds musikhögskola. Efter ett antal år vid Folkparksteatern, Stora Teatern i Göteborg, Riksteatern och Oscarsteatern engagerad som violinist vid Kungliga Operan. Medverkat som musiker i ett stort antal operettproduktioner.

**Respondent D.** Operasångerska. Född 1944. D debuterade som sextonårig pianist med en Haydnkonsert i Sundsvall. Därefter följde pianostudier för Greta Erikson vid Musikaliska Akademien och senare också för Hans Leygraf i Salzburg. Efter sju års pianostudier på Musikaliska akademien infann sig en viss studietrötthet som ledde till att D kontaktade Kungliga Operan för en uppsjungning. Hon fick engagemang och på tio månader genomförde hon sedan tre stora Wagner-roller och en Verdi-roll. D utnämndes 1994 till hovsångerska.

**Respondent E.** Operasångerska, skådespelerska, regissör, musikteaterproducent. Född 1942. Medverkat som huvudrollsinnehavare i ett flertal operetter och sångspel och med några av Sveriges främsta sångare och skådespelare som motspelare.

Intervjuerna förbereddes genom upprättande av en frågeförteckning.<sup>80</sup> Förteckningen användes som underlag för intervjuerna. Den delgavs inte de intervjuade i förväg. Det skall noteras att intervjuerna inte genomfördes strikt enligt frågeförteckningen, vilket främst berodde på respondenternas mycket stora intresse för ämnet och de många – intressanta – utvecklingar som detta ledde till.

Tidsåtgången för intervjuerna varierade betydligt. Den längsta tog cirka fyra timmar. De övriga tre pågick i en och en halv till två timmar.

---

<sup>80</sup> Frågeförteckning, Bilaga 4 till uppsats SMI, *Det sceniska talets utveckling i musikteaterformen operett under 1900-talet*.

Intervjuerna dokumenterades med digital inspelare och upptecknades därefter skriftligt av uppsatsens författare.<sup>81</sup> I samband med upptecknandet gjordes vissa redigeringar. Ytterligare redigeringar, komprimeringar och inordning under samlingsrubriker har gjorts i intervjusvaren som de redovisas i uppsatsen.

## 5.2.2 Resultat

### 5.2.2.1 Dina första kontakter med operett

**A.** Operett upplevdes av A som barn genom en faster som var sångerska i Norrland och som även medverkade som sådan i radio. Hon fick också vara med om föreställningar med turnerande operettsällskap som uppträdde på biografen i uppväxtstaden Skellefteå. A:

”Jag har autografer därifrån. Mamma var ensam [---] och hon hade goda vänner som tog henne med. Mamma var hårfrisör så hon [...] hjälpte till med frisyreerna ibland. Där var jag och såg många roliga saker.”

1979 engagerades A av Oscarsteatern och medverkade där i bland annat *Greven av Luxemburg*, *Csárdásfurstinnan* (operetter), *My Fair Lady*, *Animalen* och *Nine* (musikaler).

**B.** B lämnade efter realexamen Åmål för att studera sång i Göteborg. Hon blev där omgående engagerad vid Stora Teatern i två av teaterns produktioner för Riksteatern: 1957-1958 *Greven av Luxemburg* (musik: Franz Lehár), och 1958-1959 *Tre valser* (musik: Oscar Straus). Solistdebuten ägde rum 1959 på Stora Teatern som *Daisy* i Leo Falls operett *Dollarprinsessan*. Så här berättar B om hur det gick till när hon fick sin debutroll som solist i *Dollarprinsessan*:

”[...] jag sjöng upp genom att repetera med Rune Larsson som var dirigent och kapellmästare [på Stora Teatern]. Styrbjörn Lindedahl [chef Stora Teatern] kom in under repetitionen och sa att han trodde att jag skulle passa bra i subbretrollen *Daisy* i jubileumsföreställningen [Stora Teatern 100 år] som var *Dollarprinsessan*. Det var helt fantastiskt. Jag debuterade och det var en stor händelse”

Samma år – 1959 - spelade B också rollen som *Anna* i *Värmlänningarna* på Stora Teatern.

B har gestaltat huvudroller i ett flertal av de klassiska operetterna till exempel *Den glada änkan* (Lehár), *Greven av Luxemburg* (Lehár), *Dollarprinsessan* (Fall), *Csárdásfurstinnan* (Kálmán), *Tiggarestudenten* (Millöcker), *Den sköna Galathea* (Suppé), *Kusinen från Batavia* (Künneke), *Värdshuset Vita Hästen* (Bentazky/Stolz), *Wienerblod* (Strauss d y) och *Orfeus i underjorden* (Offenbach).

**C.** Sin första starka musikupplevelse hade C i Kalmar Folkets Park. Han var då sju år. Det som framfördes var operetten *Sista valsen* med musik av Oscar Straus. Han anger att det kanske var denna upplevelse som ledde till att han blev musiker (slagverkare och senare violinist). C säger att

”en omständighet som säkert har påverkat mig och min respekt för musikteaterformen operett är att min första violinlärare hade medverkat år 1905 i den allra första uppsättningen av *Glada änkan* på Theater an der Wien i Wien.”

Efter några år som dansbandsmusiker i början av 1950-talet arbetade C som musiker på Stora Teatern i Göteborg och i flera landsomfattande opereturnéer arrangerade av Folkparksteatern, Programbolaget och Riksteatern. Från 1960-talets början och till mitten av 1990-talet medverkade han som violinist i ett flertal operett- och musikalproduktioner på Oscarsteatern, även efter det att han 1968 anställdes som violinist i Hovkapellet på Kungliga Operan, där C – förutom i ett flertal operor - också medverkade i ett antal operettuppsättningar.

---

<sup>81</sup> De digitala inspelningarna och de skriftliga uppteckningarna förvaras hos uppsatsskrivaren.

**D.** Den som gav D möjlighet att sjunga operett var hennes sångpedagog Arne Sunnegårdh och det gjorde hon exempelvis tillsammans med tenoren Einar Berg, grundare av Sjöfleur-operan. Förutom i ett flertal operor har D också medverkat i operettuppsättningar på Kungliga Operan.

**E.** De första kontakterna med operett hade F via radion. Hennes mor älskade att lyssna på operett som under E:s barna- och ungdomsår var ett mycket vanligt programinslag i svensk radio. E upplevde också under denna period många operettföreställningar på Uddevalla gamla teater, ofta på ståplats som då kostade en krona. Föreställningarna gavs av turnerande ensembler vid Stora Teatern i Göteborg och Svenska Teatern, som senare blev Riksteatern. Artisterna hade karisma, humor och sjöng bra. Det visuella upplevdes också av E som viktigt.

#### 5.2.2.2 Var det någon/några operettartister som du som ung särskilt minns

**A.** Några av de operettartister som A minns särskilt väl är Gösta Kjellertz, Maj Lindström och Carina Portnow. Särskilt Portnow imponerade på henne med sin lätta och vackra röst och det vackra utseendet. A har inget minne av att hon inte hörde replikerna i de föreställningar hon bevistade.

**B.** B lyssnade mycket på Sonja Stjernquist då hon tyckte att hennes röst lät naturlig och klangrik och det hon sjöng – operett – tilltalade B som genre. Hon anger att hon tyckte om Stjernquists röst och repertoar. Som manlig förebild hade B Per Grundén

”vars fraseringsförmåga och textning imponerade”.

**C.** Operettartister som C särskilt minns är Erik Wilkman, Ingrid Arnoldson Poussard och Rutger Nygren. Han minns att det han tyckte om, förutom musiken och sången, var det tydliga talet. C:

”Det som jag tyckte om som liten bortsett från sång och musik var att de [artisterna] talade på ett sätt som man inte var van vid. Man hörde faktiskt vad de sa, utan mikrofoner. [---] Jag fick alltid en känsla av att de var så oerhört rutinerade. Det märktes att det var människor som inte gjorde det första gången.”

Från de många perioderna som violinist i operett- och musikaluppsättningar på Oscarsteatern minns C särskilt artister som Jarl Kulle, Per Grundén och Olof Thunberg.

**D.** D tycker att Isa Quensel, Ulla Sallert och Berit Carlberg är bra förebilder. De hade/har en bra diktning och de hade/har den gamla traditionen i sig. D:

”Om man lyssnar på gamla tiders skådespelare så hade de fantastiska talröster [---]. De kunde verkligen säga en text [---].”

D nämner att det förr i tiden var så att sångare/sångerskor också ofta slutade sina karriärer som talskådespelare.

**E.** Operettartister som E särskilt vill framhålla från sin ungdom är sopranerna Gun Andras och Berith Bohm samt tenorerna Claes Jacobsson och Arild Storm Grön, norsk sångare som E också fick möjlighet att som *Annie* spela mot i musikalerna *Annie Get Your Gun*.

#### 5.2.2.3 Förändringar i talrösten över tiden - Hur inverkar artificiell förstärkning

**A.** Generellt sett menar A att uppfattbarheten av repliker har försämrats över tiden och att detta i första hand beror på försämrad artikulation. Förr fanns inte artificiell förstärkning vilket gjorde att kravet på god artikulation var högt. Men A menar också att den artificiella förstärkning som blev möjlig mot slutet av 1900-talet inte kan ersätta god artikulation vilket det finns många exempel på. A menar också att brister i talröstens användning på scenen beror på att man

”inte har klart för sig att det är hela kroppen som är med när man står på scenen. Titta på TV så blir man förskräckt. Det [...] jag jobbade på Operaskolan så tycker jag att man inte var tillräckligt petig med artikulationen. Det är precis som om det inte är viktigt att uttala orden så att folket hör [---].”

A ifrågasätter om musikteaterskolorna på senare tid över huvud taget ger eleverna undervisning i tal och artikulation.

A poängterar ytterligare att en anledning till försämrad talröst på scenen kan vara just den artificiella förstärkningen som kom under senare delen av 1900-talet. Hon menar att det är en villfarelse att förstärkning skulle kunna kompensera för brister i talröstens användning.

”Man måste uttala ljuden så som de ska vara och inte tro att när man har en mikrofon framför sig så förstärker den talet och rösten utan att ’jag’ behöver anstränga mig.”

En del av skulden till, som hon menar, försämringen av talrösten på scenen lägger A på ljudteknikerna och deras utbildning:

”Jag kan förstå att de är ute efter en häftig känsla [---]. Men det får finnas mått. Ljudteknikerna har tappat känslan för var gränsen går. De blir så pass skadade att de inte märker det helt enkelt. Man behöver inte dra på starkt för att det skall höras istället för att artisterna artikulerar.”

Talröstens användning på scenen har enligt A mycket med just artikulation att göra, till exempel vikten av att slutkonsonanter kommer med. De här gamla [artisterna] som snart inte finns längre hade ju en otroligt fin artikulation, till och med så att det kunde bli lite överdrivet åt andra hållet. Med As ord:

”Man måste ju inte vara bombastisk [...]”

Hon anser att man som artist har en skyldighet att höras så att åhörarna kan följa med i handlingen och det kräver talteknik. A anger att det faktiskt finns regler när det gäller uttal av vokaler. Hur många har studerat dem och tittat på ett vokalschema, undrar hon. Man måste ha kunskap i hur man gör för att till exempel forma ett ”ä”. A arbetade en tid på Operaskolan i Stockholm och förvånades då över att man inte mera poängterade vikten av uttal och artikulation. Hon tycker att det är ett förhållande som inträtt på senare tid. Det är viktigt att man som artist vet hur röstapparaten ser ut, vad det är som händer, och vad det är för delar som arbetar. Detta är något som A tycker är viktigt för alla röststyrken.

**B.** B upplevde ingen operett innan hon själv började medverka i sådana. Däremot en musikalföreställning med Evy Tibell och Claes Jakobsson i Riksteaterns regi på en biograf i Åmål. Musikalen var *Can-Can* med musik av Cole Porter. B uppfattade talinslagen bra. Artisterna ”var drivna”. B menar av egen erfarenhet att

”när man själv står på scenen och skall säga repliker och sedan sjunga så märker man att det krävs mer av rösten i en operett än en opera.”

Viktigt med talrösten på scenen är att man har god kunskap i hur man stärker rösten med hjälp av tal- och andningsövningar. Vad som också måste påpekas är vikten av artikulation. Till skillnad mot opera har operetten talad dialog och växlingen mellan sång och tal kan ställa till problem om man inte besitter taltekniken. Behärskar man den inte kan det bli så att man talar i ett – onaturligt – sångläge.

B menar att användningen av förstärkning – myggor – på scenen under 1900-talets senare årtionden har gjort replikföringen lättare, förutsatt att de används rätt. Utan mikrofon var man förr tvungen att tala med sådan styrka och artikulation att det skulle höras. Å andra sidan menar B att god talteknik och artikulation behövs även om förstärkning används. Denna kunskap måste också omfattas av ljudteknikern. B refererar här till Gert Palmkrantz,<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> Palmkrantz, Gert <http://www.mynewsdesk.com/se/pressreleases/lena-endre-och-gert-palmkrantz-ambassadoerer-foer-ystad-sweden-jazz-festival-768156>.

mångårig och legendarisk ljudtekniker hos Sveriges Radio, olika skivbolag med flera ställen, som menar att ljudteknikerutbildningen de senaste årtiondena inte har innehållit de tal- och musiktekniska delar som krävs för bra resultat [vid artificiell förstärkning].

För egen del fick B begränsat med utbildning i talteknik. Den utbildning hon åtnjöt svarade talpedagogen Åke Nygren för och han undervisade i text- poesi- och diktläsning. Senare i livet studerade B lingvistik på universitetet samt auskulterade hos logopeden Ninni Elliot på Falu lasarett.

C. I de tidiga operetter som C upplevde [1940-talet] menar han att allt tal gick utmärkt att höra ända till sista bänk

”utan mikrofoner, jag upprepar, utan mikrofoner.”

De medverkande var

”människor som kunde sitt jobb. [---] Jag skulle vilja säga att det var proffs som jag minns dem”.

Med beaktande av att C, som han säger, var en produkt av sin tid så upplevde han att tal och dialog i operetterna framfördes på ett helt naturligt sätt även om replikerna i sig då och då kunde vara mindre skarpsinniga. C noterar att under decenniernas gång blev dialogföringen i operetterna efter hand något mindre högtravande men lika distinkt och tydlig. C relaterar då främst till uppsättningar på Oscarsteatern fram till 1980-talets början och den artificiella förstärkningens intåg.

C, som började medverka som musiker i operettuppsättningar år 1954, framhåller att för att en talröst skall låta naturlig i en replik krävs att operettartisten måste vara övertygande i framförandet. Så tal och skådespeleri är något som är oerhört viktigt. C medverkade på turnéer med den legendariske operettregissören Karl Kinch. Vid ett tillfälle, och som exempel, påpekade Kinch vikten av att klara av att säga *Jag älskar dig* på ett sådant sätt att publiken, och vilken ”skräcködlasom helst” tror på det och att även de som sitter längst bak kan höra.

C menar att om det har varit någon utveckling av talrösten på scenen inom operetten så är den till det sämre och detta grundar han på många engagemang som musiker från och med den tid då artificiell förstärkning började användas. Enligt min uppfattning så

”blir det suddigare och suddigare för varje år som går”.

Ett par av orsakerna anser C vara bristande kompetens hos ljudtekniker och regissörers – obefogade och meningslösa – ambition att talrösten skall ha samtalskaraktär och därmed blir praktiskt taget ohörbar även för den som har hörseln intakt. C framhåller vikten av god ljudteknikerutbildning för att artificiell förstärkning skall fungera bra.

”[...] det skulle vara av stort värde att det ingick i deras utbildning det här med både tal, musik och sång.”

C påpekar att det är oerhört viktigt att en operettartist får talutbildning men konstaterar samtidigt att artister inte längre ens har möjlighet att i Sverige skaffa sig en operettutbildning.

D. Kunskap om röstteknik är viktig redan under utbildningen anser D. Hon anser att det är betydelsefullt att vi ser på rösten som ett instrument och lär oss hur vi vårdar den. Mycket ansvar ligger härvid hos pedagogerna som har en oerhört central uppgift med att lära ut om till exempel stöd och artikulation. D hade Arne Sunnegårdh som pedagog och han la stor vikt just vid talet.

D noterar att operett förr i tiden utövades av alla sångare:

”För att kunna sjunga operett riktigt bra måste man ha en klassiskt skolad röst”.

D nämner som exempel Hjördis Schymberg, Evy Tibell, Elisabeth Söderström, Martin Öhman och Per Grundén.

Mycket av det som har förstört uppfattbarheten i musikteaterformen operett hänför D till mikrofonerna:

”Det stora gisslet. Jag talade med Ulla Sallert om det här och hon sa ’Vi hade inget av det här, men allt [...] kommer av att producenterna på 70-talet ville ha skådespelare i [operett-]rollerna. Mik behövdes för att höras.’ Alla scener idag utom [---] har myggor eller förstärkning i taket. Det är svårt för sångarna att veta hur det låter naturligt. Allt är uppmickat och fejkat ljud. Tänk om det skulle bli elavbrott [...]. Då skulle publiken få se att de inte hörs. Ljudet på teatrarna idag är olidligt. [---] Nu för tiden hörs inte text trots mik.”

Dagens publik är inte heller uppvuxen med och har ingen kännedom om de gamla artisterna som hade röster som bar och en utmärkt diktion. Kanske var inte replikerna alltid helt naturliga då för det hade lett till ett slags svårhörbart mummel. Med rätt använd artificiell förstärkning behöver rösten inte höjas så mycket, vilket gör att replikerna låter mera naturliga. Detta ersätter emellertid inte god talteknik. Det krävs fortfarande en bra artikulation för att replikerna skall uppfattas.

D nämner också ett annat problem med mikrofonförstärkta röster: Risken för hörselskador och tinnitus hos såväl publik som artister.

D anser att sång och tal hänger ihop. Yngre sångare [utbildade under 1900-talets sista decennier] har enligt D ”dåliga talröster”. De förstår inte att de måste ha teknik för att tala.

”Detta hänger samman med deras röstliga utveckling och utbildning. Det är pedagogernas uppgift att ledsaga eleverna. [---] på grund av mikrofoner behöver de (artisterna, författarens anm.) inte höja rösterna idag.”

D menar att vad som kan vara svårt är att efter ett sånginslag snabbt övergå till en bra talröst i replikföreningen på scenen. För detta krävs god teknik menar hon. Allt hänger på hur man vårdar rösten själv och hos pedagogen. De senaste årtiondena har de unga fått dålig hjälp.

E. Med dagens mått mätt anser E att talet i operett under den tidiga delen av 1900-talet inte var naturligt. Orden var ”glesade” så att replikerna skulle höras längst bak i salongerna. Det här var emellertid något som man inte tänkte så mycket på. Man hörde bra och var inte van vid något annat. Ett exempel är sångaren, skådespelaren och operetteaterdirektören Kalle Kinch som hade en väl hörbar talröst, men den kunde samtidigt låta ”uppstyld”. Kinch förmanade också regelbundet sina scenkollegor om att de skulle tala så att det hördes.

E upplevde också att många använde sångtekniken för att höras, speciellt tenorerna. Det blev nasalt men bar ut. Många ville också att det skulle höras att de hade en skolad röst. Det var status att ha en sådan. En alltför ensidigt skolad operaröst kan dock låta mycket märklig vid replikförening i en operett.

God artikulation är enligt E grundläggande i replikföreningen inom operetten. Kraven på god artikulation var mycket större förr än mot slutet av 1900-talet. E:

”Allt skall vara så naturligt och kraven [på artikulation] finns inte längre.”

Kalle Kinch liksom Nils Poppe påpekade alltid vikten av att ’leverera replikerna’. E:

”Nu tycks det inte längre vara viktigt att röra på munnen. Artikulationen i allmänhet är förändrad. Hur dom gör idag på scenskolor vet jag inte.”

E menar att god artikulation hjälper till att få en allmänt god röstteknik.

”När jag som mycket ung gjorde huvudrollen i *Kiss Me Kate* försökte jag skona rösten och fick då höra att jag lät entonig. Jag spelade in en repetition och det stämde. Jag var rädd att skada rösten. Men om en känsla är äkta och artikulationen är därefter blir inte stämbanden skadade. Det är som ett litet barn. Man får inte vara rädd att använda rösten.”

Operett och musikal mot slutet 1900-talet blev mera ”sann teater”. Replikskiftena hade tidigare en mera underordnad roll för att binda ihop de musikaliska inslagen. Det har sedan gått mot att ”tal och sång hör ihop”. För min egen del är det först på senare år som jag fullt ut förstått vikten av detta. E framhåller också några andra förutsättningar för ett framgångsrikt spel på scenen: God andingsteknik, blicken – själens spegel, retoriken och kroppsspråket. En skådespelare med bra kroppsspråk kan vara mycket övertygande även om tal- och sångröst inte är fulländad.

Den utbildning som E fick i tal vid scenkolan (Malmö) var enligt hennes mening inte av särskilt hög kvalitet.

E har egen omfattande erfarenhet av artificiell förstärkning och anser att den har förändrat användningen av talet inom musikteatern.

”Första gången jag satte på mig en mygga var 1984 hos Peter Flack i Örebro. Hela ensemblen hade fem myggor. Medhörningen var viktig för att kunna höra sig själv. [...] Fredriksdalsteatern hade fyra mikar i blomsterabatten till 1 000 personer. Det [förstärkningen] är på gott och ont.”

Kraven på att det skall låta naturligt är större nu än förr, och med den artificiella förstärkningen är detta lättare att åstadkomma. Samtidigt kan förstärkningen skapa en förvirrande känsla när åskådaren inte kan koppla rösten till den som agerar, särskilt på stora scener. Förstärkning avslöjar också brister och fel i talet. E anser dock att tekniken har utvecklats mycket sedan hennes användning av mikrofoner på 1980-talet. E menar också att hur artificiell förstärkning fungerar till stor del beror på ljudteknikerns utbildning och kompetens. Hon menar att det är allra bäst om ljudteknikern är musiker eller i alla fall har någon form av musikutbildning.

#### 5.2.2.4 Sångare eller talskådespelare i musikteaterformen operett

**A.** A anser att det i musikteaterformen operett är viktigt att använda sig av sångare som även har förmågan att spela teater.

**B.** I musikteaterformen operett krävs, menar B, att man är sångligt utbildad till operasångare eftersom sångpartierna fordrar detta. Under en period på Oscarsteatern hade man ofta talskådespelare i operetterna. Det fungerade men de sångliga inslagen blev samtidigt eftersatta. B nämner också att svaret på frågan om sångare eller talskådespelare beror på vilken operett och vilka roller det gäller. T ex. *Danilo* i *Glada änkan* eller *Leopold* i *Vita Hästen* går att klara utan att vara utbildad operasångare.

**C.** Frågan är enligt C inte om det skall vara sångare eller skådespelare. Han menar att den som medverkar i operett med målsättningen att lyckas väl skall ha en allsidig utbildning som innehåller tal, sång och dans. Talet är synnerligen viktigt då replikerna ska föra pjäsens handling framåt. C säger:

”Riktiga operettskådespelare, som ju inte finns mer, de var ju också talskådespelare. De kunde både [...] replik och sång och de flesta av dem sjöng på ett sådant sätt att man hörde texten. Operasångare kan vara väldigt bra men det är svårt att höra text. [...] när jag jämför med en operasångare som har talrepliker måste jag säga att de inte lät eller låter särskilt naturliga.”

C tar också som jämförelse upp operettens ställning i Österrike där det fortfarande utbildas och finns artister med den kompletta uppsättning förmågor som krävs för att kunna spela operett. C framhåller också att man där

”tror på genren. Man vet att man kan få engagemang som operettskådespelare. I och med att det [engagemangsmöjlighet] inte finns längre i Sverige så utbildas inte det [operettskådespelare] längre.”

Talröst på scenen inom musikteaterformen operett har enligt C försvunnit i utbildningen.

**D.** För D är det en självklarhet att en roll i en operett skall göras av en sångare. Men att spela operett är något som också kräver mycket av skådespeleri, dans, tal- och sångteknik, något som vi inte får glömma bort enligt D.

D tar också i det här sammanhanget upp den insats som den vid Musikhögskolan, Stockholm och vid Hochschule für darstellende Kunst, Wien utbildade sopranen Anne-Lie Kinnunen gjorde för att i Sverige under 1900-talets sista decennier vidmakthålla musikteaterformen operett i sin framförandemässigt kompletta, mikrofonfria och av regissörer oförstörda form.

**E.** E menar att det sångliga innehållet i operetter är så krävande att endast utbildade sångare kan göra det rättvisa. Hellre en bra sångare med något mindre förmåga som talskådespelare än motsatsen. E menar också att tonomfånget i operettmusik är så stort att det oftast inte heller är möjligt att transponera sånger för att få dem att bättre passa talskådespelare.

#### 5.2.2.5 Talrösten vid 1900-talets början respektive slut

**A.** A menar att förr fick artisterna utbildning i tal och röst. De fick starkare röster och de lärde sig att artikulera och uttala alla ljud korrekt. De var ju tvungna att höras till sista bänkraden. Nu för tiden, trots mikrofoner, hörs det inte, det talas sludrigt.

**B.** För var man tvungen att höras utan förstärkning och därför krävdes en stark röst och bra artikulation. Allt som sades på scenen skulle höras till sista bänkraden. På senare tid har inte styrkan i rösten krävts på samma sätt som tidigare men vi får inte glömma att artikulationen fortfarande är viktig, något som ofta skett de senaste årtiondena.

**C.** C tar upp en aspekt på talröstens förändring som utgår från genreförändringen under 1900-talet. Operetten under 1900-talets första årtionden fick från 1920-talet i den anglosaxiska världen en förlängning som kom att benämnas musikal. Kraven på de medverkande vad beträffar sång, tal, dans och skådespeleri var i musikalen mycket likartade de i operetten. Musikalen övertog mer och mer operettens roll inom musikteatern vad beträffar nykomponerade verk för att vid 1960-talets slut vara helt dominerande i detta avseende. Uppförandep Praxis var fram till dess mycket likartad i operett och musikal. Därefter menar C att en stor förändring har inträffat och att detta inte minst beror på den artificiella förstärkningen. De likartade kvalitéter i sång och tal som präglade artisterna i både operett och musikal upphörde att gälla i och med den moderna artificiellt förstärkta musikals intåg på 1970-talet. I de svenska operautbildningarna försvann de delar som behövdes för att vara en komplett operettskådespelare. Musikalutbildningen anpassades till användning av artificiell förstärkning och med minskade krav på tal- och sångkompetens.

I och med att utbildningen av artister med den mångsidighet som operett och klassisk musikal kräver har försvunnit i Sverige så har också grunden för dessa musikteaterformer raserats. C tar här återigen Österrike, som han väl känner till, som ett jämförande exempel. Där har utbildningen av artister för operett och klassisk musikal inte monterats ner. En sopran som sätter som mål att bli operettartist kan där för det första få nödvändig utbildning och för det andra utkomstmöjligheter.

**D.** D tar i denna del av intervjuen upp en annan sida av operettens utveckling som har haft – negativ – inverkan på talrösten. Vad hon lyfter fram är den stora makt som regissörer de senare årtiondena på 1900-talet fick att modernisera och förvanska musikteaterverk och förändra i rolltolkning och de medverkandes agerande.

”Det blir så fel. Det är de som regisserar som förstör och de flesta har ju inte sett originalen utan bara går in för att göra eget.”

Hon avslutar intervjuen med att citera Nicolai Gedda:



” ’Ingenting är så svårt som just operett!’ Han om någon bör veta eftersom han har sjungit operett mest av alla! På skiva, aldrig på scen!”

E. E:s mening är att det sceniska talet i musikteaterformen operett generellt har utvecklats så att det har blivit mera naturligt men att det samtidigt har förlorat i tydlighet. Detta har till viss del kompenseras genom artificiell förstärkning. Mera och bättre utbildning i artikulation är enligt E nödvändigt i framtiden.

Analys av undersökningsresultaten från intervjuerna redovisas i uppsatsens avsnitt 6.

## 6. Analys av resultat

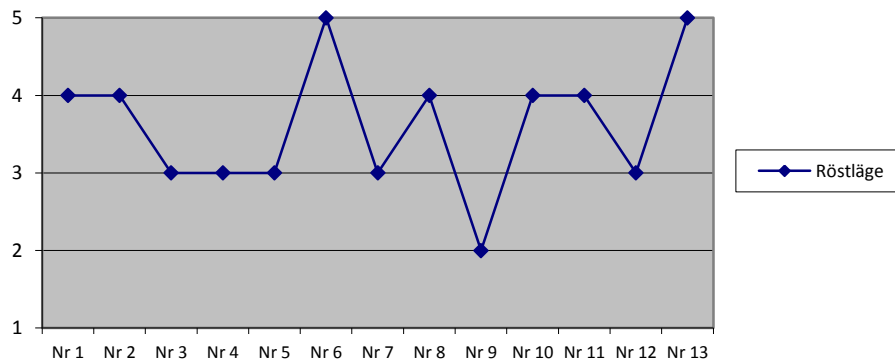
### 6.1 Undersökning av fonogram

Inledningsvis kan konstateras att fonogram med sceniskt tal från operetter är mycket sparsamt förekommande. Särskilt gäller detta för 1900-talets första femtio år och för inspelningar på svenska. Vidare är klassificeringen i befintliga databaser inte anpassad för sökning efter sceniskt tal i operetter. Fonogramundersökningen fick därför i några fall göras på sceniskt tal som inte är direkt hänförligt till operetter, men som framförs av några av operettgenrens främsta företrädare under århundradet. Uppgifter om de undersökta fonogrammen är sammanfattade i tabell 17. Tabellen utgör referens för diagrammen 1 till och med 5.

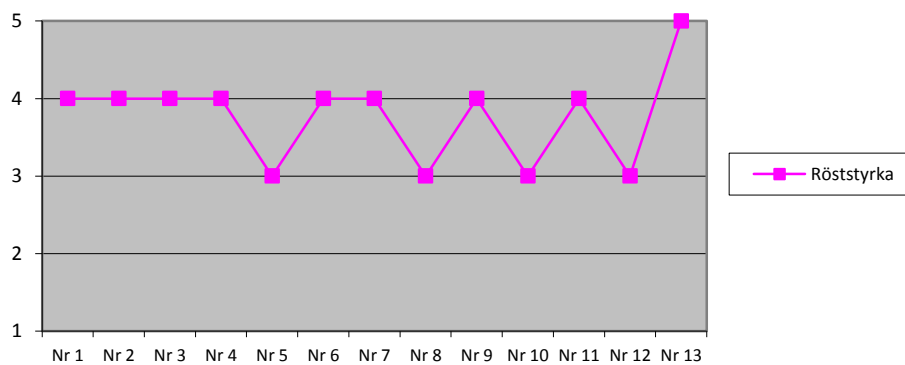
Fonogram nr	Inspelat år	Man (M)/ Kvinna (K)	Noteringar
1	1909	K	Sceniskt tal. Operettartist.
2	1915	M	Sceniskt tal. Operettartist.
3	1925	M	Sceniskt tal. Operettartist
4	1925	K	Sceniskt tal operett. Operettartist.
5	1936	M	Sceniskt tal operettfilm. Operett-, opera-, musikal- och filmartist.
6	1935	M	Sceniskt tal operett. Operettartist.
7	1951	K	Sceniskt tal operett. Operettartist.
8	1951	M	Sceniskt tal operett. Operettartist.
9	1952	K	Sceniskt tal operett. Operett- och operaartist.
10	1958	M	Sceniskt tal operett. Operett- och operaartist.
11	1967	M	Sceniskt tal operett. Talskådespelare och operettartist.
12	1972	M	Sceniskt tal operett. Opera- och operettartist.
13	1989	K	Sceniskt tal musikal. Musikal- och operaartist.

**Tabell 16.** Uppgifter om undersökta fonogram.

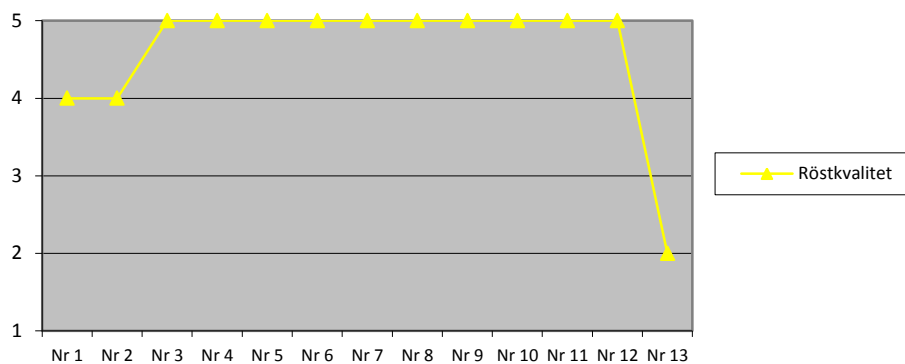
Resultaten per bedömningsparameter från undersökta fonogram redovisas i diagrammen 1 till och med 5.



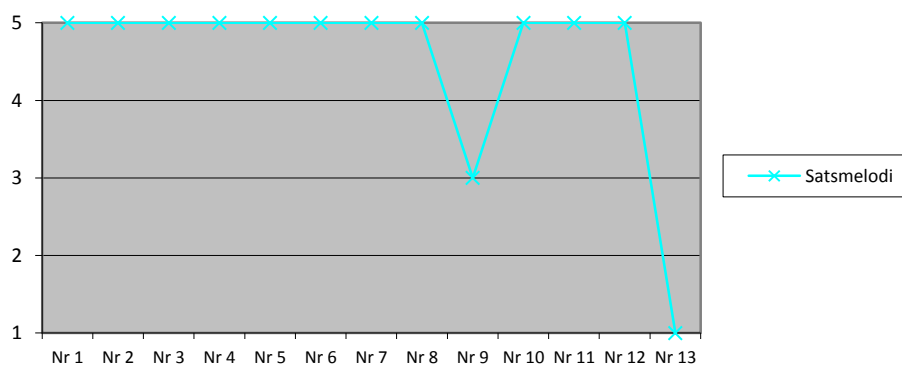
**Diagram 1. Fonogramanalys, röstläge.**



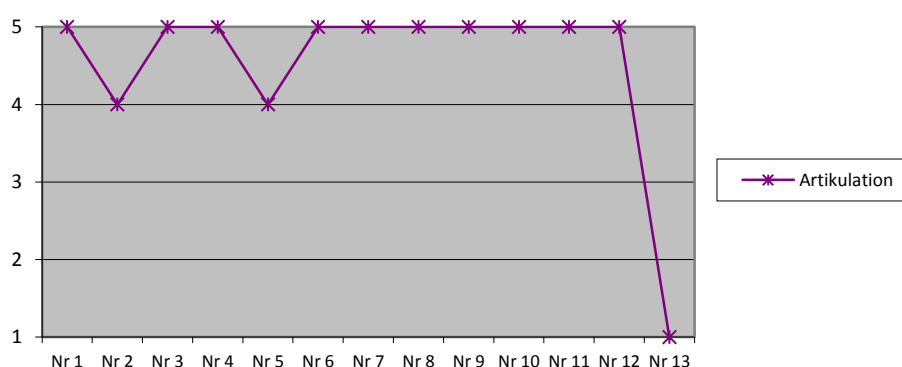
**Diagram 2. Fonogramanalys, röststyrka.**



**Diagram 3. Fonogramanalys, röstkvalitet.**



**Diagram 4.** Fonogramanalys, satsmelodi.



**Diagram 5.** Fonogramanalys, artikulation.

I tabell 18 är medelvärdet av samtliga bedömningsparametervärden beräknat per undersökt fonogram. Varje bedömningsparametervärde har fått samma vikt vid beräkningen av medelvärdet.

Medelvärde av samtliga bedömningsparametervärden per fonogram	Fonogram nr												
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
	4,4	4,2	4,4	4,2	4,0	4,8	4,4	4,4	3,8	4,4	4,6	4,2	2,8

**Tabell 17.** Medelvärde av samtliga bedömningsparametrar per fonogram.

I tabell 19 är medelvärdet av bedömningsparametervärdena för röstkvalitet, satsmelodi och artikulation beräknat per undersökt fonogram. Varje bedömningsparametervärde har fått samma vikt vid beräkningen av medelvärdet. Tabellens syfte är att visa bedömningsvärdenas medelvärde för de parametrar som får anses vara av störst betydelse för den sceniska talröstens uppfattbarhet. Möjligen skulle röststyrka ha ingått i medelvärdesberäkningen. Valet har emellertid fallit på att utesluta denna parameter då den trots allt inte är avgörande för talröstens uppfattbarhet.<sup>83</sup>

<sup>83</sup> Lewenhaupt, Inga, *Signe Hebbe (1837-1925) Skådespelerska operasångerska pedagog*, sid. 240.

Medelvärde av bedömningsparametervärdena för röstkvalitet, satsmelodi och artikulation per fonogram	Fonogram nr												
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
	4,7	4,3	5,0	5,0	4,6	5,0	5,0	5,0	4,3	5,0	5,0	5,0	1,3

**Tabell 18** Medelvärde av bedömningsparametervärdena för röstkvalitet, satsmelodi och artikulation per fonogram.

Det skall noteras att de resultat som framkommit i fonogramundersökningen till sin natur är delvis subjektiva. Detta gäller i synnerhet den del av undersökningen som genomförts medelst lyssning. Den mera objektiva delen av undersökningen är spektrogramanalysen. Även i den kan det emellertid finnas vissa subjektiva element på grund av otydligheter i den grafisktekniska presentationen av deltoner och formanter. Strävan har varit att genom kombinationen av lyssning och spektrogramanalys komma fram till så rättvisande resultat som möjligt.

Resultatet från undersökningen av den tretton fonogrammen visar i sammanfattning följande.

Röstläget är huvudsakligen *normalt* eller *något högt*. Tre avvikelser finns. Fonogram nr 6 med Max Hansen (högt), fonogram nr 9 med Elisabeth Söderström (*något lågt*) och fonogram nr 13 med svensk opera- och musikalartist (*högt*). Kommentarer: Spektrumanalysen visar att Max Hansens röstläge är generellt högt (hög  $F_0$ ). I fonogram nr 9 framför Elisabeth Söderström *Priorinnans* roll i operetten *Lilla Helgonet*. Rollen är till karaktären sådan att både röstläge och satsmelodi är påverkade.

Röststyrkan är genomgående *normal* eller *något hög* med en avvikelse. Fonogram nr 13 med svensk opera- och musikalartist (*hög*). Kommentar: Rollen är i det undersökta avsnittet till karaktären sådan att röststyrkan är hög.

Röstkvaliteten är *mycket bra* eller *utmärkt* i alla undersökta fonogram utom nr 13 (svensk opera- och musikalartist) där den är *mindre bra*, pressad. Kommentar: Spektrogramanalysen av fonogram nr 13 uppvisar inga tydliga formanter. Rolltolkningen kan ha påverkat resultatet.

Satsmelodin är *mycket bra* eller *utmärkt* utom i fonogram nr 9 med Elisabeth Söderström (*bra*) samt i fonogram nr 13 med svensk opera- och musikalartist (*dålig*). Kommentar: Beträffande fonogram nr 9 med Elisabeth Söderström, se kommentar till röstläge.

Artikulation. I fonogram nr 5, med talavsnitt från en operettfilm, resulterar bedömningen i *mycket bra* och i fonogram nr 13, med svensk opera- och musikalartist, i *dålig*. I övrigt blir bedömningsresultatet *utmärkt* med avseende på artikulation. Kommentar: Artikulationen påverkas i fonogram nr 5 något negativt av att talet har ett relativt högt tempo. Utöver resultatet vid lyssning visar bristen på formanter vid spektrogramanalys av fonogram nr 13 att artikulationen inte är bra. Rolltolkningen kan ha påverkat resultatet.

De i tabellerna 17 och 18 redovisade medelvärdena av bedömningsparameterresultaten för varje fonogram visar att det sammanvägda resultatet ligger på en hög nivå. Det totala medelvärdet av resultaten i tabell 17 är 4,2 på den 5-gradiga skalan. Samma beräkning för tabell nr 18, där röstläge och röststyrka inte ingår, ger resultatet 4,6 på den 5-gradiga skalan.

## 6.2 Intervjuer

Inledningsvis kan konstateras att det gjorda, strategiska, valet av intervju personer med avseende på god kännedom om, stor erfarenhet från, största möjliga tidsspann och olika

utgångspunkter/roller inom musikteaterformen operett var framgångsrikt. Genom intervjupersonernas svar och resonemang skapas en väl samlad bild av det sceniska talets utveckling inom operetten under 1900-talet och dess orsaker. Engagemanget för att bidra med många och intressanta uppgifter var mycket stort hos alla de intervjuade personerna.

I fråga om erfarenhet från operett var det av praktiska, åldersmässiga skäl inte möjligt att komma så långt tillbaka i tiden som till 1900-talets första årtionden. Detta kompenseras till en del av att undersökningen av fonogram har en tyngdpunkt på dessa årtionden.

Samtliga intervjuade har som åskådare egna upplevelser av operett från en mångfald produktioner och föreställningar. Det tidsspann som täcks in sträcker sig från cirka 1940 till 1900-talets slut. Platser för upplevelserna är allt från små folkparker i landsorten, större folkparker i regionhuvudstäder, folkets hus och teatrar i storlek från små lokala till de största institutionsteatrarna. Härtill nämner en av intervjupersonerna radiooperetter bland sina upplevelser.

Samtliga intervjuade personer utom en har också omfattande erfarenhet som medverkande i ett stort antal operettuppsättningar. Den som i större omfattning saknar sådan erfarenhet har emellertid konsertant framfört mycket från operettlitteraturen. Erfarenhet från operauppsättningar är däremot mycket stor och från denna infallsvinkel är de i intervjuen lämnade svaren värdefulla och intressanta. Bland de intervjuade personerna finns också en med lång musikerfarenhet, vilket tillför ytterligare en infallsvinkel.

En av de intervjuade har vidsträckt erfarenhet som regissör och producent av operetter och även sångspel och musiker, vilket tillför ytterligare aspekter i undersökningen.

En sammanställning av de operettartister som de intervjuade anger att de särskilt minns, och som även i många fall var förebilder för dem, redovisas nedan. I kolumnen *Referens* anges det band och den sida i *Myggnas nöjeslexikon*<sup>84</sup> där uppgifterna är hämtade.

Namn	Född år	Verksam inom/som										Noteringar	Referens	
		Operett	Sångspel	Musikal	Opera	Revy	Talteater	Film	Musiker	Pedagog	Regissör			Producent
Kjellertz, Gösta	1912	x	x	x	x		x	x	x	x			Ursprungligen violinist. Totalt 429 roller. Lärare vid scenskolorna i Göteborg och Malmö.	9/225
Lindström, Maj	1922	x	x	x		x	x							10/191
Portnow, Carina	1924	x		x	x	x	x		x	x	x	x	Ursprungligen pianist.	12/136
Stjernquist, Sonja	1931	x	x	x		x		x						13/175
Grundén, Per	1922	x	x	x	x	x	x	x				x		7/181
Wilkman, , Eric	1892	x												14/159
Arnoldson, Ingrid	1901	x			x								Brorsdotter till den internationellt kända operasångerskan Sigrid Arnoldson, elev till Signe Hebbe och även pedagog.	1/180
Nygren, Rutger	1910	x										x		11/232
Kulle, Jarl	1927	x		x			x	x					Talpedagog: Karl Nygren Kloster.	10/50

<sup>84</sup> Ericson, Uno, *Myggnas nöjeslexikon*.

Thunberg, Olof	1925	x					x	x								14/44
Quensel, Isa	1905	x	x	x	x	x	x	x				x				12/162
Sallert, Ulla	1923	x		x		x	x	x		x				Undervisat i musikdramatik.		13/27
Carlberg, Berit	1943	x	x	x		x	x				x	x				3/71
Bohm, Berith	1932	x			x						x					2/166
Andras, Gun	1918	x														1/111
Jacobsson, Claes	1924	x		x	x											9/57

**Tabell 19.** Operettartister som de intervjuade anger att de särskilt minns.

Sammanställningen visar att operettartisterna som de intervjuade har angett generellt sett kännetecknas av stor mångsidighet och att artisterna ofta rörde sig från operett till andra former av musikteater och även talteater.

Den totala period som artisterna i sammanställningen har varit verksamma sträcker sig från 1920-talets början till slutet av 1900-talet, i något fall även en bit in på 2000-talet.

Intervjuerna gav i fråga den sceniska talröstens utveckling inom operetten under 1900-talet ett stort och relativt konsistent inflöde av uppfattningar och synpunkter, många av dessa också kopplade till den förändring som användningen av mikrofoner och artificiell förstärkning har lett till.

Det som alla de intervjuade ofta och med varierande resonemang återkommer till är betydelsen av god artikulation. Gemensamt för dem alla är uppfattningen att artikulation och därmed uppfattbarhet i det sceniska talet i musikteaterformen operett under den aktuella tiden har gått från att ha varit god till att bli sämre, och med ett tydligt försämringshack i utvecklingen i samband med att mikrofoner och artificiell förstärkning började användas på 1980-talet.

Orsaker till utvecklingen som anges av de intervjuade är:

- Avsaknad av eller bristande utbildning i sceniskt tal vid musikteaterskolorna.
- Bristande insikt om att det sceniska talet är del av en helhet som utöver talet består av bland annat retorik, kroppsspråk och blick.
- En trend mot slutet av 1900-talet att det sceniska talet skall ha samtalskaraktär.
- Falska förhoppningar om att mikrofoner och förstärkning skall kompensera för bristande artikulation.
- Felaktig användning av mikrofoner och förstärkning.
- Bristande utbildning av ljudtekniker.

En av de intervjuade utvecklar resonemanget kring mikrofoner och förstärkning och menar att god artikulation kombinerad med väl avvägd artificiell förstärkning ger bästa uppfattbarhet av replikföringen.

Den dominerande grunduppfattningen bland de intervjuade är att bärande roller i musikteaterformen operett kräver utbildade och goda sångare. Samtidigt gör flera av de intervjuade tillägg till den redovisade grunduppfattningen och menar att operett, utöver god sånglig förmåga, kräver att rollinnehavarna skall vara bra talskådespelare och dessutom behärska dans.

En av de intervjuade använder termen *operettskådespelare* som benämning på aktörer som väl behärskar helheten av sång, tal och dans, och menar samtidigt att sådana fanns tidigare under

den aktuella undersökningsperioden men inte under dess senare decennier. Samma intervjuperson menar också att i och med att engagemangsmöjligheterna i Sverige inom musikteaterformen operett har försvunnit under senare delen av 1900-talet så har också det viktiga talet i teaterformen försvunnit från utbildningen vid skolorna.

I intervjuernas avslutande del lämnar de intervjuade personerna jämförande och sammanfattande synpunkter på talrösten i musikteaterformen operett vid 1900-talets tidiga respektive sena skede.

Den i huvudsak samstämmiga uppfattningen som redovisas är att i periodens tidiga skede fick artisterna utbildning i sceniskt tal och röstträning som gjorde att rösten blev stark, välartikulerad med tydlig hörbarhet. Likaledes någorlunda samstämmigt menar de intervjuade personerna att den sceniska rösten mot slutet av perioden karaktäriseras av sämre artikulation och hörbarhet.

En av de intervjuade tar upp genreutvecklingen som en orsak till försämringen av det sceniska talet i operetten. Fram till 1970-talet var kraven på artisterna likartat i operett och musikal då musikalen fram till detta årtionde var en förlängning av uppförandep Praxis i operettgenren. I och med de artificiellt förstärkta rösternas intåg i musikalen från 1970-talet försvann de delar i musikteaterskolornas utbildning som krävs för att vara en komplett operettskådespelare.

En företeelse, beskriven av en av de intervjuade personerna, som har haft inverkan på det sceniska talets utveckling inom operetten till det sämre under 1900-talets senare del, är den makt som regissörer då fick att modernisera och förvanska verken, förändra rolltolkningar och de medverkandes agerande.

En av intervjupersonerna menar att det sceniska talet i operetten har blivit mera naturligt men att det samtidigt har förlorat i tydlighet.

## 7. Diskussion

Bakgrunden till mitt val av uppsatsämne är min egen mångåriga verksamhet som operettskådespelerska. Under alla dessa år har diskussionerna bland artistkollegorna varit många, långa och intensiva om vad som är viktigt för att publiken väl skall uppfatta det sceniska talet. Allt eftersom har därför en önskan växt fram hos mig att försöka klarlägga om, och i så fall hur, operettens sceniska tal har utvecklats under 1900-talet. Detta blev också syftet med den uppsats som nu föreligger.

För att säkerställa så neutrala resultat och slutsatser som möjligt valde jag att kombinera två undersökningsmetoder, nämligen 1) undersökning av fonogram och 2) intervjuer av personer med väl dokumenterad kännedom om operett. Undersökningen av fonogram gjordes i två steg, lyssning och spektrogramanalys. Lyssningsavsnittet innehåller med nödvändighet ett visst mått av subjektivitet medan spektrogramanalysen till sin karaktär ger ett mera objektiva resultat. De två stegen vägdes slutligen samman i en helhetsbedömning.

Liksom för andra, till exempel Inga Lewenhaupt<sup>85</sup>, som sökt bedriva forskning baserad på fonogram visade det sig snart att fonogram med inspelat tal från musikteatern är mycket fåtaliga, särskilt från tiden före 1950, och dessutom i offentliga arkiv katalogiserade på sådant sätt att de är svåra att finna. Att finna relevanta fonogram löstes i mitt fall genom bistånd från en privat samlare med god katalogisering för ändamålet.

---

<sup>85</sup> Lewenhaupt, Inga, *Signe Hebbe*, s. 1 f.

De bedömningsparametrar som användes vid fonogramundersökningen var *röstläge*, *röststyrka*, *röstkvalitet*, *satsmelodi* och *artikulation*. Det sammanfattningsvisa resultatet från undersökningen visar att nivån på det sceniska talets kvalitet i musikteaterformen operett är mycket hög. (Medelvärde över 4 på en 5-gradig skala för samtliga tretton fonogram och fem bedömningsparametrar.) Det är först mot slutet av perioden, och då i musikteaterformen musikal, som talets kvalitet enligt undersökningsresultaten tenderar att bli sämre. Med det begränsade material som undersökts är det dock på sin plats att vara försiktig med slutsatser angående försämringen.

Dock styrks den angivna försämringstendensen av resultaten från de svar som erhöles i intervjuundersökningen. En viktig anledning till försämringen är enligt intervjuvaren introduktionen av artificiell förstärkning samtidigt som utbildningen i sceniskt tal minskade och försämrades.

En framförd uppfattning, säkert väl motiverad eftersom informanten själv har långvarig och djupgående erfarenhet av såväl helakustiskt sceniskt tal som artificiellt förstärkt tal, är att en god utbildning i sceniskt tal, det senare en fundamental förutsättning i operett och musikal, och en till situationen väl anpassad artificiell förstärkning inte alls står i motsats till varandra. Tvärtom kan en väl avvägd kombination av de två resultera i att det sceniska talet med god uppfattbarhet och perceptoriskt angenämt når åskådaren och på det sättet bidrar till att skapa en hög grad av illusorisk trovärdighet. En slutsats av detta resonemang kan vara att någon form av kombinerad och korsbefruktande gemensam utbildning i sceniskt tal och artificiell förstärkning/ljudteknik/ljuddesign bör provas.

Av intervjuvaren – alla har med varierande resonemang samma uppfattning – kan slutsatsen dras att god artikulation är den faktor som är mest betydelsefull för åskådarens uppfattbarhet av det sceniska talet. Intervjuvaren pekar också på att trenden under senare delen av 1900-talet var en viss försämring med ett försämringshack under 1980-talet. Flera tänkbara orsaker till detta anges. En del är nämnda i det föregående. Andra som nämns är försämrade utbildning i sceniskt tal och en trend att det sceniska talet skall ha samtalskaraktär.

En intressant synpunkt som lämnats av en av informanterna är att vad informanten kallar operettskådespelare, som väl behärskade såväl tal som sång och dans, är att när utbudet och engagemangsmöjligheterna i Sverige inom musikteaterformen operett minskade mot slutet av 1900-talet, fick detta som konsekvens att utbildningen i sceniskt tal minskade vid musikskolorna. Konstaterandet att engagemangsmöjligheterna inom musikteaterformen operett har minskat i Sverige, vilket styrks av statistik som redovisas i denna uppsats<sup>86</sup>, är intressant då utvecklingen inte visar samma påtagliga tendens i andra delar av Europa, där engagemangs- och utbildningsmöjligheter finns kvar och till och med tenderar att öka.

En slutsats som kan dras av intervjuvar och resonemang är att förbättringar bör genomföras vid utbildningen i sceniskt tal vid institutioner och hos andra där musikteaterartister ges undervisning, men att en viktig förutsättning för att så skall ske sannolikt är att producenter, produktionsbolag, privata teatrar och institutionsteatrar skapar engagemangsmöjligheter. I vidare mening kanske det också handlar om en förnyad, och som i övriga Europa, lätt revolutionerande insikt om musikteaterformen operett som en viktig bärare av livets glädjefyllda sidor på teaterscenen.

Det skall avslutningsvis framhållas att de resultat som framkommit under uppsatsarbetet bygger på relativt begränsade undersökningar och att alltför långtgående generella slutsatser därför inte kan dras. Med anknytning till diskussionsavsnittet finns i avsnittet *Fortsatt forskning* ett antal förslag till närstudier av sceniskt tal inom musikteatern som kan leda till

---

<sup>86</sup> Engel, Ann Mari, *Teater i Folkets park 1905-1980*, Repertoarbilaga.



förbättringar och i slutändan en mera givande och behagligare upplevelse för musikteaterbesökaren.

## 8. Praktisk tillämpning av uppsatsens resultat

Under uppsatsarbetets gång har resultaten mer och mer kommit att peka mot att det sceniska talet i musikteaterformerna operett och musikal genomgick en förändring till det sämre under senare delen av 1900-talet. Detta skedde parallellt med att utbildningen i sceniskt tal för operett- och musikalskådespelare tycks ha tunnats ut under samma period. Framför allt är det uppsatsens intervjuundersökning som visar på dessa två skeenden. Att de framkommer i mindre grad vid lyssnings- och spektrogramundersökningen har sin förklaring i att större delen av tillgängliga och relevanta fonogram, alltså med betoning på operett, är hämtade från 1900-talets första hälft. Deltagarna i intervjuundersökningen har däremot omfattande erfarenhet operett ända fram till 1900-talets slut både som publik och medverkande.

Det är en förhoppning att de resultat som framkommer i uppsatsen skall stimulera till ökat fokus på utbildningen i sceniskt tal vid de institutioner som utbildar artister för musikteatern och hos dem som i egna företag eller privat ägnar sig åt sådan utbildning. De delar i uppsatsen som avser spektrogramanalys bör kunna ge upphov till en del nya infallsvinklar och metoder i utbildningen.

## 9. Områden för fortsatt forskning

Goda skäl finns för utökad forskning om det sceniska talet i musikteaterformen operett och dess nära släktingar musikal och sångspel. Det viktigaste av dessa är teaterformernas unika kombination av tal och sång och de utmaningar som detta innebär för skådespelarna. Ökad forskning bör kunna leda till resultat som ger elever i olika artistutbildningar bättre förutsättningar att i sin blivande yrkesverksamhet upplevas som tydliga i det sceniska talet och trovärdiga, engagerande och behagliga att lyssna till, oavsett om det är fråga om tal eller sång, samt att det upplevelsemässigt för åhöraren blir naturliga och mjuka växlingar mellan tal och sång.

Uppsatsarbetet har gett upphov till flera idéer om fortsatt forskning.

Uppsatsens resultat tyder på att ett slags skifte i synsättet på och utbildning i sceniskt tal inom musikteatern inträffade i och med den artificiella förstärkningens intåg på 1970- och 1980-talen. Samtidigt förändrades musikteaterrepertoaren från 1960-talet stegvis från operett och klassisk – operettliknande – musikal till vad som kan kallas modern musikal. Vid denna tid tycks också de sista generationerna sång- och talpedagoger med anknytning till det sena 1800-talets banbrytande utveckling ha gått ur tiden.<sup>87</sup>

En kombinerad närstudie av skådespelares utbildning i sceniskt tal respektive ljudteknikers utbildning för musikteatern under perioden 1960 till 1980 skulle därför vara intressant och framför allt ge impulser och bidrag till framtida utbildning med målet att kombinera god förmåga i sceniskt tal med artificiell förstärkning för att åstadkomma bästa uppfattbarhet för musikteaterpubliken. Studien skulle kunna utsträckas framåt i tiden för att se utvecklingen efter perioden 1960 till 1980, alternativt att detta görs i en separat studie.

Ett annat forskningsuppslag som framkommit under uppsatsarbetets gång är att med avseende på den sceniska talrösten närstudera dels ett antal av de radiooperetter som producerades av

---

<sup>87</sup> Lewenhaupt, Inga, *Signe Hebbe*, s. 245 ff.

Radiotjänst på 1930- och 1940-talen, dels några moderna liveinspelade musikalerna från 1990-talet. Ansatsen skulle då kunna vara att låta en större panel med blandad sammansättning bedöma det sceniska talet kombinerat med spektrogramanalys. Panelens blandade sammansättning skulle kunna sträcka sig från representanter för publik via regissörer, sångare, ljudtekniker till tal- och sångpedagoger.

Uppsatsarbetet har visat att spektrogram, med nutidens höga upplösning och moderna färggrafik, är ett användbart verktyg för analys av scensikt tal. Ett forskningsuppdrag är därför att närstudera hur spektrogramanalys kan utvecklas och användas vid utbildning i sceniskt tal.

Syftet med samtliga förslag till undersökningar är att ge bidrag till utbildningen i sceniskt tal inom musikteatern och i förlängningen givande och angenäma upplevelser hos mottagaren av det som skådespelaren levererar.

## 10. Bilagor

Bilaga 1 till uppsats SMI *Det sceniska talets utveckling i musikteaterformen operett under 1900-talet* - **CD med 13 undersökta fonogram**

Bilaga 2 till uppsats SMI *Det sceniska talets utveckling i musikteaterformen operett under 1900-talet* - **CD med Datorprogram Sonic Visualiser**

Bilaga 3 till uppsats SMI *Det sceniska talets utveckling i musikteaterformen operett under 1900-talet* - **Spektrogram från undersökta fonogram**

Bilaga 4 till uppsats SMI *Det sceniska talets utveckling i musikteaterformen operett under 1900-talet* - **Frågeförteckning intervjuer**

## Referenslista

Aspekte ZDF 21 mars 2014, <http://www.zdf.de/aspekte/aspekte-kultur-im-zdf-die-themen-am-21.-maerz-2014-32409272.html>

Backlund, Britt, *Med tanke på talet*, upplaga 1:11, ISBN 978-91-44-00086-2, Studentlitteratur AB, Lund, 1997.

Bergström, Gunnel, *Skådespelaren och det skapande ögonblicket*, Göteborg: Orstadius Boktryckeri, 1988.

Björnberg, Alf, *Skval och harmoni, musik i radio och TV 1925-1995*, Värnamo: Fälth & Hässler 1998, ISBN 91-518-3454-5.

Edvinsson, R. *Growth, Accumulation, Crisis: With New Macroeconomic Data for Sweden 1800-2000*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International 2005.

Ek, Sverker R, *Teater*, NE – Nationalencyklopedin, Höganäs: Bokförlaget Bra Böcker 1995.

Elert, Claes-Christian, *Allmän och svensk fonetik*, Uppsala: Almqvist och Wiksells Boktryckeri AB, 1970.

Engel, Ann Mari, *Teater i Folkets park 1905-1980*, Göteborg: Akademilitteratur 1982.

Engel, Ann Mari, *Teater i Folkets park 1905-1980*, Repertoarbilaga, Göteborg: Akademilitteratur 1982.

Engel, P.G. och Janzon, Leif, *Sju decennier. Svensk teater under 1900-talet*, Lund: Forum 1974.

Ericson, Uno, *Myggnas nöjeslexikon*, Höganäs: Bra Böcker 1992, ISBN 91-7752-270-2.

Gedda, Nicolai, *Gåvan är inte gratis*, Stockholm: Bonniers 1977.

Gustavsson, Folke (red.) *Boken om John Forsell*, Stockholm: P. A. Norstedt & Söners Förlag 1938.

Haslum, Bengt, *Operett och musical*, Stockholm: Sveriges Radios förlag 1971.

Helander, Karin, *Scenisk gestaltning*, Stockholm: Carlsson bokförlag 2009 ISBN 978 91 7331 260 8

Holmquist Sigrid, *Kan termen "god placering" brukas på talröster och vilka är i så fall dess akustiska korrelat?*, Magisteruppsats, 20p/Logopedkurs 24, Karolinska Institutet, vårterminen 2003.

Johannesson, Kurt, *Retorik eller konsten att övertyga*, Stockholm: Norstedts 2013.

Klotz, Volker, *Operette – Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*, München: Piper 1991. Omarbetad upplaga Kassel: Bärenreiter 2004.

Kungliga Tekniska Högskolan, Presentation av Professor Johan Sundberg och hans forskningspublikationer och böcker: <http://www.speech.kth.se/~pjohan/>

Lewenhaupt, Inga, *Signe Hebbe (1837-1925) Skådespelerska operasångerska pedagog*, Stockholm: Stockholms Universitet, Institutionen för teater- och filmvetenskap, 1988, ISBN 91-86434-06-3.

Lindblad, Per *Rösten*, Malmö: Per Lindblad och Studentlitteratur 1992, ISBN 978-91-44-31671-0.

Lundström-Holmberg, Eva, af Trampe Peter, *Elementär fonetik*, Lund: Studentlitteratur, 1987.

- NE – Nationalencyklopedin, Höganäs: Bokförlaget Bra Böcker 1991, band 5, 6 och 14.
- Nygren-Kloster, Karl, *Till sångens gud*, Karl Nygren-Kloster och hans röstkola i Alvesta, Kandidatkurs 41-60 p, Musikvetenskap, C-uppsats, Växjö Universitet, VT 2006 Christina Zeuthen.
- Meissner, Hjalmar, *Teaterhistoria och teaterhistorier*, Stockholm: Åhlén & Åkerlund 1924.
- Palmkrantz, Gert <http://www.mynewsdesk.com/se/pressreleases/lena-endre-och-gert-palmcrantz-ambassadoerer-foer-ystad-sweden-jazz-festival-768156>.
- Prospekt 1924, Nygren-Kloster-samlingen, Statens Musiksamlingar, Stockholm.
- Radioserie *78 på 60*, Radio Viking 101,4 MHz och [www.radioviking.se](http://www.radioviking.se), onsdagar kl 11:00 – 12:00.
- Sigurd, Bengt, *Möt språkforskningen*, Lund: Upplaga 1:1 ISBN 91-38-60028-5, 1983.
- Sohlmans musiklexikon, Stockholm: Sohmans Förlag 1977, band 4.
- Sundberg, Johan, *Röstlära*, Malmö: Sundberg 2001.
- Sällström, Gunvor och Jan, *Människorösten Så underfull så full av liv*, Bromma: Edition Reimers 1988, ISBN 91-7370-085.
- Vikrot, Knut, *Rösten, dess skolning och vård*, Malmö: Nya Litografen 2895, 1944.