

»Några få, viktiga saker« – Jenny Lind og hendes sangstudier hos Manuel Garcia

STEN HØGEL

Indledning

Den berømteste sangpædagogiske case story fra det nittende århundrede drejer sig om Jenny Linds studieophold hos Manuel Garcia i Paris 1841-42.

I breve¹ og to rapporter² har sangerinden fortalt om sine studier og gjort rede for sit syn på den klassiske kunstsang og dens teknik. Hendes rapport fra 1868 til direktør O. Byström, Stockholms musikkonservatorium, er, så vidt jeg ved, ikke tidligere blevet inddraget i en egentlig sangteoretisk undersøgelse³.

Jeg har sammenholdt Jenny Linds udtalelser med Garcias lærebøger for at komme på sporet af, hvad det var, hun lærte af ham.

På sine ældre dage ville Jenny Lind gerne reducere Garcias betydning for hendes udvikling. Min undersøgelse har imidlertid vist, at hun, hvad sangteknikken angår, i vid udstrækning bygger sine udtalelser på det, han i sine næsten samtidige lærebøger stod for.

Inden jeg vender mig til sangteknikken, vil jeg først kommentere et genfundet portræt af sangerinden og repetere lidt af Jenny Lind-myten. Den er der for nylig pillet lidt ved.

– »en ganska vacker litografi, nått kolorerad«

Et farvelagt litografi af Jenny Lind som Norma, København 1845, er for nylig dukket op. Det er lavet af *Edvard Lehmann* (1815-92), der var kostumier ved Det kgl. Teater⁴. Han har lavet en velkendt sort/hvid version af sangerinden i denne rolle. Det farvelagte litografi har ikke tidligere været gengivet og i skrivende stund kendes kun dette ene eksemplar. Det bringes her som illustration. Det viser Jenny Lind i scenen (1. akt 1. billede), hvor præstinden Norma anråber månegudinden i den populære arie »Casta Diva«.

Litografiet er omtalt af *Orvar Odd* (alias Oscar Patrik Sturtzenbecher, 1811-69) i et af hans samtidige »kinesiske breve«. Han beskriver her i en livlig journalistisk stil den Jenny Lind-feber, der greb København i efteråret 1845:



Jenny Lind som Norma, København 1845. Efter farvelagt litografi (46 × 57 cm) af Edvard Lehmann. Privateje.

Damerna gå här i Jenny Lind-lockar, herrarne röka Jenny Lind-cigarrer, i alla bokhandelsfönster sitter den älskliga sångarinnan i tio olika formater, och i dag på förmiddagen kunde man knappast komma fram i »Vimmelskaftet« för den massa folk, som lägrat sig utanför en boklåda, där man upphängt en ny Jenny, afritad som Norma, för övrigt en ganska vacker litografi, nätt kolorerad⁵.

Jenny Lind gæstespillede første gang på Det kgl. Teater 1843, hvor hun to gange sang Alice i Meyerbeers »Robert le Diable«. 1845 kom hun igen, nu som international berømt. Hun sang denne gang Bellinis »Norma« tre gange og Donizettis »La Fille du Régiment« to gange.

Teaterhistorikeren *Thomas Overskou*, der selv havde hørt hende, har givet en fin og indgående karakteristik af den 25-årige sangerindes kunst ved det andet gæstespil:

Publikum var i umaadelig Spænding for at erfare, om hun vel nu kunde give noget Skjønnere end det, man allerede havde beundret hos hende som det høieste Skjønne. Allerede i Begyndelsen af den første Forestilling aabenbarede sig imidlertid af den høie Ro og Klarhed, der hvilede over Fremstillingen, og den Ynde, Smidighed og Kraft, hvormed Tonerne bølgede frem, at hun virkelig havde vundet meget i Smag, Færdighed og Fasthed. Hendes Norma havde ikke den glødende og vilde Lidenskabbelighed, hvori Sangerinderne ellers søge Rollens Effect og som det vel ogsaa har været Forfatterens og Componistens Mening at den skal gives med, men der var en saa dyb Følelse og energisk Hjertelighed i Spillet som i Sangen, en saa gratiøs Harmonie i Blik, Bevægelse og Tonernes Udtryk, en saa ukunstlet Storhed i Plastik og Foredrag, at Publikum reves med af Forestillingens Poesie ...

Hendes Udførelse af Marie i »Regimentets Datter« optoges med ikke mindre Henrykkelse. Atter her gav hun ikke Rollen efter den almindelige Opfatning, men saaledes som den var hendes Natur mageløst klædelig. Der var en saa forunderlig inderlig Forening af Gemytlighed, Naivitet, poetisk Følelse, Skjelmerie og elskværdigt djærvt Lune i hendes Replikker, at de, hvor let hun end henkastede dem, havde, efter Situationerne, en Varme, Energie eller Løierlighed, der syntes hende selv ganske ubevidst, men gjorde en Effect, som ideligt henrev til levende Bifald; og dog var Fremstillingens Kjerne egenlig kun i Sangen, der, hvad enten den var lystig eller alvorlig, i hver simpel Sats og lille Zirat som i de glimrende Bravourtirader, havde et Udtryk, en Sjælfuldhed og teknisk Fuldendthed, der ved den Ynde og Naturlighed, som hvilede derover, ikke saameget forbausede som fortryllede og uophørligt holdt Publikum i Enthusiasme⁶.

Jenny Lind som sangkunstner og som privatmenneske

Når man læser de udsagn, som nogle af det nittende århundredes største kunstnere har efterladt sig om *Jenny Lind* (1820-87), så gribes man af et heftigt ønske om at kunne høre hendes stemme, sådan som man kan lytte til de store stemmer fra grammonofonens tidsalder. De sangerinder, der blev født kun en lille menneskealder senere end Lind, *Adelina Patti* (1843-1919) og *Lilli Lehmann* (1848-1929), kan vi stadigvæk studere, men Jenny Linds stemme kan vi kun fantasere os til.

En oplagt parallel til hende i vort århundrede er *Maria Callas*. Det er en parallel, der gælder for såvel stemmen – den sjældne dramatiske koloratursoprano –, som for en del af repertoiret: »Norma«, »La Sonnambula«, »Lucia di Lammermoor« m.fl. Derimod rækker parallellen ikke til de vokaltekniske vanskeligheder og slet ikke til spillestilen. Linds tekniske besværligheder udsprang af mangelfuld skoling og en alt for forceret scenisk udvikling. Callas derimod fik en udmærket uddannelse (hos Elvira di Hidalgo), som hun forsømte at holde ved lige, da hun stod på toppen af sin karriere. På scenen var Callas løven, hvor Jenny Lind var lammet.

De samtidige berømteders udtalelser om Jenny Lind bliver ikke ringere af, at de er indsvøbt i romantikkens svulmende sprogbrug.

Nogle eksempler:

Johannes Brahms hørte som purung Jenny Lind som Gabriel og Eva i Haydns »Die Schöpfung«. Han skal siden have udtalt, at hver gang han slog op i partituret til dette værk, »så lyser de af hende sungne sange ligesom i guldglans«⁷. Mon han endnu huskede hende, da han komponerede sopransoloen i sit requiem?

Frédéric Chopin skrev om hendes Amina i »La Sonnambula«: »Hun er som nordlysets magiske flammeskær, original fra isse til fod. Hendes sang er usigelig ren og sand, men fremfor alt må jeg beundre hendes pianopassager – så skønne at de ikke kan beskrives«⁸.

Clara Schumann skrev i sin dagbog: »Hvilket herligt gudbenådet væsen er hun ikke, hvilken ren, sand kunstnersjæl [...] tredje gang hun forlod os, forblev jeg i en tilstand af heftig sjælelig bevægelse, idet hendes toner og ord til stadighed dirrede i min sjæl«⁹.

H. C. Andersen skrev om »La Fille du Régiment« og »La Sonnambula«: »Man leer, man græder, man har godt deraf som af en Kirkegang, man bliver et bedre Menneske! man føler, at Gud er i Kunsten, og hvor Gud staaer Ansigt til Ansigt for os, der er en hellig Kirke«¹⁰.

Både *Robert Schumann* og *Felix Mendelssohn Bartholdy* var begejstrede for hende og skrev sange til hende. Schumanns »An den Sonnenschein« skal have været det sidste, hun overhovedet sang i denne verden¹¹.

Mendelssohn skrev med hendes stemme i ørerne pragtarien »Höre Israel, höret des Herren Stimme« fra oratoriet »Elias«. Heri forekommer yndlingstønen, det tostregede fis, ikke mindre end 28 gange¹².

Kritikeren *Eduard Hanslick* gav hende det skudsmål, at »alt hvad hun rørte ved forvandlede til guld«¹³. Det er vel sådan noget som slaggerne i Meyerbeers musik, han tænker på?

Også privatmennesket Jenny Lind betog sin samtid. En lang række udsagn ligger på linie med det, *August Bournonville* giver i sin selvbiografi:

Digterne kaldte hende Nordens Nattergal, og det var ikke alene hendes klare trille, der bragte dem til med tilbageholdt åndedræt at drømme om et duftende elysium, men det var hendes bly, beskedne væsen, hendes fordringsløse fremtræden, og ligesom hos den lille grå fugl den umulighed i hende at ane sangens dronning; der var en frygtssomhed, en længsel og svævende ubestemthed i hendes daglige færd, der end ydermere erindrede en om skovens yndling, og, når man som jeg i mit eget hus (hvor hun boede), er blevet vækket ved hendes stemme, der søndag morgen i skønne salmetoner opsendte en lovsang til sin skaber, så bliver lignelsen fuldkommen¹⁴.

Det var Bournonville, der formidlede Jenny Linds første gæsteoptræden på Det kgl. Teater 1843. Det blev indledningen til hendes verdenskarriere. Han havde hørt hende i Stockholm i 1839, d.v.s. før hun blev elev hos Garcia. Skønt den operainteresserede balletmester i sin studietid i Paris havde lyttet til tidens største sangerinder, Giuditta Pasta, Maria Malibran Garcia, Henriette Sontag m.fl., så sværmede han »egentlig kun for englerøsten«: »heraf min forkærlighed [...] for Jenny Lind fremfor alle de sangerinder, jeg har hørt«¹⁵.

Fra Bournonville er der ikke langt til H. C. Andersen, hvis kendteste bidrag til Jenny Lind-myten som bekendt er eventyret »Nattergalen«. I »Mit Livs Eventyr« understreger digteren igen og igen, at venskabet med Jenny Lind blev af »stor aandelig Betydning« for ham: Hun var den »ved hvem jeg ligesom end mere at glemme mit eget Jeg og føle det Hellige i Kunsten, erkjende den Mission, Gud har givet mig som Digter«, »ved hende har jeg lært, at man maa glemme sig selv i det Høieres Tjeneste!« Hendes sangkunst er »Sandhed og Natur. Alt fik Betydning og Klarhed«. Inspireret af »La Vestale« og »Norma« udnævner han hende til en af kunstens »Vestaler«: »Paa Scenen var hun den store Kunstnerinde, der overstraalede hele sin Omgivelse, hjemme i sin Stue en bly, ung Pige med hele Barnets Sind og Fromhed«¹⁶.



Jenny Lind. Efter maleri af Eduard Magnus. Berlin 1846.

Mendelssohn er også inde på dette »hellige« kunstsyn: Jenny Lind er »en af vore – et medlem af denne »usynlige Kirke««, »hun mener det alvorligt med Kunsten«¹⁷. Den svenske forfatter Frederika Bremer skrev til Andersen i begyndelsen af 1840'erne, at var Jenny Lind stor som kunstner, så var hun »endnu større som Menneske«¹⁸.

Det var gennem komponisten A. F. Lindblads og – især – digteren E. G. Geijers indflydelse, at Jenny Lind havde tilegnet sig dette i romantikkens æra så udbredte kunstsyn. Hertil kom hendes stærke kristentro, som skyldtes mormoderens indflydelse, og som i hendes ungdom var kendetegnet af en umiddelbar, naiv barnetro¹⁹.

Dette hendes indre søgtes gengivet i det ydre i samtidens idealiserede portrætter af hende, med Eduard Magnus' her gengivne som det helt typiske: jomfruelig uskyld i hvid kjole med blomster i håret, foldede hænder og himelvendte øjne.

I 1837 var dronning Victoria kommet på tronen, og det victorianske snæversyn, som hun har lagt navn til, skulle snart lægge sin klamme hånd på privatmennesket Jenny Lind. Henry Pleasants har (1977) med en blanding af beundring og afsky tegnet et portræt af verdensprimadonnaen, som hun fremtrådte i Storbritannien fra 1847. Han påviser, at rollen som victoriansk idol blev Jenny Linds største²⁰. Uafviseligt er det i alt fald, at hun som årene gik udviklede sig til en noget smålig, bigot person. Hun ville gerne gøre sig til af, at hun var en generøs kollega. Det viser hendes omtale til en tysk veninde af Pauline Viardot-Garcias succes i Berlin 1847²¹. Men siden, i 1860'erne, da hun efter eget ønske havde lagt teaterkarrieren bag sig, og den midaldrende nattergals sang på koncerter og i oratorier var i hastig nedgang, da var det sket med generøsiteten. Nils-Olof Franzén har i sin Christina Nilsson-biografi (1976) påvist hendes utilslørede jalousi i forbindelse med den yngre svenske nattergals succes på verdensscenerne. De breve Jenny Lind i den anledning skrev til sin formynder i Sverige er så fulde af frustration, så nederdrægtige i tonen, at hendes landsmænd Strindberg, Bergmann og Engquist med stor effekt kunne have anvendt dem i deres dramaer:

M:lle Nilsson är en konstnär av andra ordningen, hon är en subrett-talang. Vad som nu skrives om henne är mest spekulation, ty hon är engagerad för en stor summa, och om ej tidningarna försökte att puffa – och jämföra henne med mig – allt på den nationella grunden, så våre fångsten ej så säker. Jag har ej hört henne i Messias, ty de heligsta ord kan jag ej höra i munnen på en person som blott spelar omoraliska roller²².

Brevet er fra 1869. Christina Nilsson havde sunget i »Messias« i London for 24.000 tilhørere og var af kritikken blevet udnævnt til snart at blive »vår främsta uttolckare af sakral musik«! Hendes roller var langt fra alle »umoral-ske«: Nattens dronning, Martha, Ofelia m.fl. Derimod havde Jenny Lind selv ofte sunget Norma, en præstinde, der lever »i synd« med en romer, og Fiorilla i »Il Turco in Italia«, hvor fru Fiorilla prøver at komme i lag med en tyrk!

Men udadtil holdt hun masken. Først hendes sang, siden hendes udadledige levned som Mrs. Goldschmidt forskaffede hende dronning Victorias vedvarende gunst. Siden 1858 boede Jenny Lind fast i England med sin familie. Medens en stjerne som Adelina Patti p.gr. af sin udydige livsførelse var forment adgang til de højeste cirkler, så færdedes ægteparret Goldschmidt hjemmevant ved hoffet. Det blev således i høj grad denne velspillede victorianske kvinderolle, der i sidste omgang bidrog til at skaffe Jenny Lind plads blandt Englands største koryfæer. Forud for ophængningen af mindepladen i Poets Corner i Westminster Abbey 1894 under Händels, og mellem Lord Byrons og Shakespeares portrætter, blev det i indstillingen understreget, at »denne Kvindes Liv havde været et Eksempel paa kristelig Vandel; i sin Kunst havde hun stedse ladet sig lede af de reneste Motiver«²³.

Der er ingen grund til at betvivle oprigtigheden i Jenny Linds kristentro, og at det således var med fuld ret, at ordene fra Messias-arien »I know that my Redeemer liveth« var anbragt over hendes portræt på medaljen. Men set med nutidens øjne tager det victorianske snæversyn unægtelig noget af glansen fra det fornemme eftermæle. Prisen for det var den aldrende sangerindes fordømmelse af det teater, der siden barndommen havde været hendes naturlige og frodige tumleplads og som havde skabt hendes fantastiske karriere. Jenny Lind var stivnet i sin tids fordomme.

Mindet om hendes sang og den feber den fremkaldte i storhedstiden 1838-54 levede længe. Det er et karakteristisk træk ved mange af de meget store sangere, at de ikke kun værdsættes af det kræsne operapublikum. Caruso, Gigli, Patti, Melba, alle var de elsket af det brede, ikke-kunstforstandige publikum. Alle sang de gerne enkle folkesange eller pseudo-ditto, som de forgyldte med deres pragtrøster. Jenny Lind var ingen undtagelse fra denne regel. Hendes koncertrepertoire, som i uddrag kan genopleves på plade med *Elisabeth Söderström*²⁴, indeholdt et antal folkelige sange, som hendes tilhørere aldrig blev trætte af at høre: »man tænkte ikke paa Concert-Salen, Folkemelodierne øvede deres Magt, frembaarne af saa reen Qvindelighed med Geniets udødelige Præg«. Det er igen den forelskede, eller måske snarere fortryllede H. C. Andersen, der taler²⁵.

I Jenny Linds dødsår 1887 skrev den unge *Selma Lagerlöf* en strofe, hvori hun rammende karakteriserer eftervirkningen af Jenny Lind-feberen:

Vill du se rodnad på en skrynklig kind,
kring vissna läppar löjets friska vårar
och glatt den panna, som bekymret fårar,
så spörj de gamle, spörj om Jenny Lind!²⁶

Sentimentalt, javist. Men spørger man mennesker, der har oplevet Callas *live* på scenen, så reagerer de netop sådan.

Jenny Lind-litteraturen

Jenny Linds uddannelse, karriere og livsforløb er grundigt belyst, grundigere end nogen anden sangers fra det 19. århundrede. Få år efter hendes død udsendtes i 1891 (både på engelsk, tysk og svensk) et digert værk: *Jenny Lind-Goldschmidt*, hennes tidigare lif och bana som dramatisk konstnär och sångerska 1820-1851, I-II (i det følgende forkortet til: HR plus sidetal).

Forfatterne var dels en gejstlig, *Henry Scott Holland* (en ven af Jenny Lind), dels en musikforfatter, *W. S. Rockstro*. Med bistand fra sangerindens ægtefælle, pianisten og komponisten *Otto Goldschmidt* (1829-1907) indsamledes et vældigt materiale bestående af breve, anmeldelser m.m.

Rockstro tog sig af at skildre sangerindens »dramatiske och musikaliska bana i dess europæiska utveckling« (de følgende henvisninger er til den svenske udgave ved J. R. Spilhammar).

Kapitlerne om hendes studieophold hos Garcia i Paris (Maestro di Canto, Studielifvet, Med målet i sikte, HR I s. 109-128) og især kapitlet »Metoden« (HR II s. 262-271) er stadig af stor sangpædagogisk interesse.

I et bilag til bind II meddeler Goldschmidt en række af de kadencer, Jenny Lind anvendte i diverse arier samt et par af hendes skandinaviske »folkeviser«. Kapitlet »Metoden« blev sammen med musikbilaget udgivet som et særskilt hefte, der sendtes til den 90-årige Garcia²⁷.

Det fremgår, at Rockstro – foruden de skriftlige kilder – har haft samtaler med Jenny Lind (HR II s. 264), hvad der naturligvis øger fremstillingens troværdighed. Fra sangerindens hånd foreligger der foruden breve *to rapporter*: en til *Svenskt biografiskt lexikon* 1865 (HR II bilag 1) og en til det stockholmske konservatoriums direktør *O. Byström* fra 1868. Sidstnævnte benyttes ikke af Rockstro. Den er gengivet i *Nya Dagligt Allehanda* 26. juni 1910 og er af stor

Herdegossen
af I. A. Berg,
såsom den sjöngs af fru Goldschmidt.

Andante lento. dolce

legato *p*

Fjer-ran i skog Långt från dig
Far in the woods Part-ed from

skild Klar för min själ Strå - lar din
thee, Thine i - mage fair Still dwells with

bild Hor - net min kla - gan
me So let the horn breathe my

till - dig för: Ger - na, ack! ger - na för dig jag
 se - cret to thee: Death for my love hath no ter - ror for

dör. _____ Hor - net min kla: - gan
 me. _____ So let the horn breathe my

più sonore

till - dig för: Ger - na, ack! gerna, ger - na
 se - cret to thee: Death for my love _____ hath no

cresc.

mf

för - dig jag dör. _____
 ter - ror for me. _____

colla voce

p

5

Lento.

værdi, fordi den mere detaljeret går ind på det sangtekniske, da den er rettet til en musikuddannelsesinstitution.

I sammenligning med Hollands og Rockstros grundlæggende arbejde er det ikke så meget, der er at hente i den sværm af Jenny Lind-bøger, der siden er udkommet. De fleste forfattere er mest optaget af at popularisere den askepot-historie, der gør Jenny Linds biografi så salgbar. De bedste fremstillinger er af Maria Holmström (1913) og Moses Pergament (1945). Et udvalg af Jenny Linds breve er udgivet af Lotten Dahlgren²⁸.

Jenny Linds sanglige udvikling før studieopholdet i Paris

Det skal have været fattigdom, der var hovedårsagen til, at Jenny Linds fraskilte mor lod den niårige pige blive elev på Kungliga Teatern i Stockholm. Dermed var barnet forsørget. Den ovenud talentfulde Jenny kom hurtigt på scenen både som skuespiller, danser og sanger. Hun optrådte 111 gange i de syv år, hun var elev. Som 16-årig debuterede hun som operasanger i A. F. Lindblads »Frondörerna«. Som 18-årig oplevede hun det helt store gennembrud som Agathe i »Der Freischütz«.

Hun blev først og fremmest uddannet af syngemester *Isak Berg* (1803-86). Han havde 1831 efterfulgt Carl Magnus Crælius, der havde antaget Jenny som elev. Berg skal have været en fortræffelig musiker og tenorsanger. Han havde bl.a. studeret i København hos den italienskfødte syngemester Giuseppe Siboni og været på studierejser i Tyskland og Italien²⁹. Han lagde et stort arbejde i uddannelsen af sin begavede elev og optrådte hyppigt sammen med hende både ved offentlige og private koncerter.

Isak Berg komponerede en vise, »Herdegossen« (Fjärran i skog, HR II bilag 11, *ikke* Fjärran han dröjer, kendt fra danske sangbøger, som det hævdes i Sohlmans leksikon³⁰). Den blev et af Jenny Linds favoritnumre, ikke mindst på den amerikaturné, der afsluttede hendes egentlige karriere. Den gengives her efter HR.

Det er en meget sangbar komposition, en kantilene der skal synges meget båret. Interessant er det, at tonearten er fis-mol med det tostregede fis som kulminationstone i takt 17 og 29. Hvis det er originaltonearten fra Bergs hånd, har han ligesom Mendelssohn haft øre for denne tones særlige kvalitet i Jenny Linds stemme. Også »Norsk Fjällsång« (HR II bilag 12, toneart D-dur) gør hyppig brug af denne tone. Komponisten er anonym, men sangen kan være tilrettelagt af Berg. Den har nogle effektfulde ekkovirkninger, der ligesom pianoslutningen af »Herdegossen« kunne tyde på, at allerede Berg har arbejdet

med sangerindens siden så højt berømmede pianissimo³¹. Men det er naturligvis altsammen gætteri.

Nogle iøjne- og ørefaldende fejl var der ved Bergs undervisning. Han var ikke opmærksom på, at den unge pige producerede sine mellemlejetoner (f' – a') med et optrukket fuldregister (HR II s. 263). Heller ikke åndedrættet fungerede tilfredsstillende (HR II s. 113, 125). Dette i forbindelse med to umenneskeligt krævende sæsoner (Pamina, Euryanthe, Alice («Robert le Diabole»), Julia («La Vestale»), Donna Anna og Norma!) kørte den 21-årige sangerinde i sæk. Den sensation hun med sit sceniske og musikalske geni havde vakt, fik teaterledelsen til at misbruge hende ud over al rimelighed. Men selv om begejstringen for hende på dette tidspunkt var enorm, findes der vidnesbyrd om, at ikke alle i samtiden overhørte de vokale mangler og den tiltagende træthed.

I sine »Minnesanteckningar« skriver operasangeren *Isidor Dannström*, der var ansat ved Stockholmsoperaen 1840-44:

Rösten och dess tekniska utbildning kunde [– – –] inte anses stå i tillräckligt harmoniskt förhållande till intentionerna. Ja, det var t.o.m. ej ovanligt, att personer tyckte sig böra betvivla den »klaglösa«, »besløjade« röstens lämplighet för utveckling i mer omfattande mening. Men då Jenny Lind 1842 återtog sin verksamhet på Stockholms opera, visade hon sig icke dess mindre ha förvärvat icke blott en välljudande, omfångsrik, för varje uttryck sig lämpande sopranröst utan även en förmåga att tekniskt behandla den, som inom sångkonstvärlden torde stå ensam i sit slag³².

Alt dette var nået gennem ti måneders studier.

Det skal have været en kollega, den italienskskolede *Giovanni Belletti*, der anbefalede Jenny Lind at opsøge Manuel Garcia. Belletti var ikke selv Garcia-elev, men rygtet om den dygtige pædagog var hastigt begyndt at brede sig³³.

Det kan ikke have været let for den nyetablerede sangerinde, der allerede var medlem af Musikaliska Akademien og hovsångerska, at bryde op.

Jessye Norman har i et TV-interview fortalt, hvor vanskeligt det var for hende som 24-årig at skulle stoppe op på lignende måde efter en på alle måder vellykket start. Der skal et stærkt og sundt instinkt til at få en ung, succesombrust sanger til at modstå alle lokkende tilbud og i stedet i tide søge vokalteknisk konsolidering³⁴.

Manuel Garcia, Europas sanglærer

Studerer man kunstsangens historie i det 19. århundrede, støder man atter og atter på familien Garcias navn³⁵. Overhovedet, tenorsangeren *Manuel Garcia d.*



Manuel Garcia (1805-1906).

ældre (1775-1832) bidrog gennem sine egne og vennen Rossinis operaer til, at tenoren fik tildelt de hovedroller, som kastratsangerne tidligere havde haft. Almavivas rolle i »Il Barbiere di Siviglia« var således skrevet til ham. Under et ophold i Napoli havde den spanskfødte sanger i nogle år studeret hos *Giuseppe Anselmi*, selv tenorsanger og fornem eksponent for den italienske sangtradition fra Nicola Porpora. Garcia d. ældre slog sig derefter ned i Paris, hvor han virkede ved den italienske opera og uddannede talrige sangere, blandt hvilke tenoren Adolphe Nourrit og hans egne tre børn blev de kendteste. En eventyrlig turné til Amerika og Mexico, der bl.a. bragte »Don Giovanni« og »Il Barbiere« til den nye verden, viser hans enorme foretagsomhed. Familiens medlemmer sang selv hovedrollerne. Døtrene var *Maria Malibran* (1806-36) og *Pauline Viardot* (1821-1808), der blev verdenssangere. Pauline, til hvem Brahms skrev sin altrapsodi, blev tillige en betydelig pædagog³⁶.

Sønnen *Manuel Garcia d. yngre* (1805-1906), hvis pædagogiske karriere strakte sig over mere end 75 år, var vel den, der fik mest vidtrækkende betydning.

Han havde fra sin tidligste barndom studeret sangkunsten hos sin far og den navnkundige kastrat *Giuseppe Aprile*³⁷. Som ung mand studerede han anatomi og fysiologi. Han anvendte, hvad der var noget helt nyt, sin eksakte viden som grundlag for sin undervisning. Det førte ham bl.a. bort fra de traditionelle solfeggier og vokaliser til specialøvelser for stemmens forskellige registre, for trillen og de forskellige fraseringsformer m.m. Omkring 1854 opfandt han laryngoskopet, som blev et værdifuldt hjælpemiddel for stemmefysiologer. Blandt hans forskellige skrifter nåede især *École de Garcia, traité complet de l'art du chant* (1847) viden om. Den kom i talrige oplag ikke blot på fransk, men også på tysk, engelsk og italiensk.

De mange pædagoger, som Garcia uddannede, bragte hans principper til mange lande: *Henriette Nissen Saloman* virkede i Rusland, *Julius Stockhausen* i Tyskland, *Isidor Dannström* i Sverige, *Carl Helsted* i Danmark. *Mathilde Marchesi*, Melbas lærer, havde elever fra hele Europa og Amerika.

Selv på Wagnersangen fik Garcia indflydelse. Både den første Elisabeth i »Tannhäuser«, *Johanna Wagner* (komponistens niece), og den første Isolde, *Malvina Schnorr von Caroldsfeld*, udgik fra hans skole. Et tilbud om at blive syngemester i Bayreuth afslog Garcia. Det blev derfor den tyske sprechgesangs forkæmpere, der til trods for Richard Wagners forkærlighed for den italienske skole kom til at dominere Wagnerstilen³⁸.

Blandt de danske sangere, der opsøgte Garcia, var den betydelige svenskfødte primadonna *Leocadie Bergnehr Gerlach* (Det kgl. Teater 1845-66) og den legendariske *Peter Schram* (Det kgl. Teater 1842-95)³⁹.

Da Jenny Lind i 1841 opsøgte Garcia havde han virket som pædagog i Paris siden 1829. Her blev han 1847-50 professor ved konservatoriet. Fra 1850-95 var han professor ved Royal Academy of Music i London, hvor han forblev til sin død som 101-årig.

Garcias sangskole

»École de Garcia, traité complet de l'art du chant« I-II (i det følgende: École plus sidetal) udkom som nævnt i 1847, men havde været undervejs længe. I forordet skriver Garcia, at han bygger på sin fars metode. Samtidig har han villet skabe et naturvidenskabeligt grundlag for sangeruddannelsen. Siden 1832 har han derfor foretaget undersøgelser med en række af sine elever. 1840 fremlagde han sine resultater for l'Academie des Sciences i form af praktiske

demonstrationer. Et uddrag af akademiets rapport indleder bogen. Det fremgår heraf, at Garcia især har koncentreret sine undersøgelser omkring strubehovedets stilling under sang og sangstemmens registre. Det påvises, at et mørkt klangpræg hænger sammen med et dybtstillet strubehoved og et lyst med et højtstillet. Han påviser, at falset og hovedregister produceres med samme stemmelæbemekanisme og derfor ikke er to, men eet register. Endvidere viser han, at et antal toner i enhver normal stemme kan produceres både i falset og i brystregister. Hertil føjer sig nogle undersøgelser af luftforbruget ved de forskellige registre og en demonstration af strobhas, det ekstremt dybe leje hos russiske bassangere.

Garcia ønsker ifølge forordet, at gøre sangundervisningen mere rationel end tidligere. I stedet for de endeløse og for begyndere alt for vanskelige vokaliser bringer han øvelser, der kan afhjælpe den enkelte stemmes individuelle problemer: »on doit, selon nous, isoler les difficultés et faire de chacune d'elles l'objet d'un travail spécial«. Derfor gennemgår han i bind I alle enkeltelementerne ved stemmedannelsen, sådan som han ser dem, og anviser øvelser til optræning af dem.

Dette stadig aktuelle uddannelsesprincip brød som nævnt på afgørende måde med tidligere tiders praksis. Efter øvelsesstoffet foretrak Gracia at benytte enkle, sangbare italienske sange og arier i stedet for vokaliser. Også et princip, der stadig i vid udstrækning hyldes.

Bind II er en omfattende stilscole, hvori belcantotraditionens brug af de musikalske ornamenter er gennemgået ved eksempler fra vokallitteraturen. Ved siden af komponistens originale sanglinie står et eller flere forslag til udsmykning af den, ofte med navnet på den kunstner, der har benyttet udsmykningen vedføjet. Også brugen af kadencer gennemgås på lignende måde.

Bind II er en af de vigtigste kilder til den historiske opførelsespraksis i nutiden af værker af komponister som Rossini, Bellini, Donizetti m.fl.

Ved forberedelsen af dette bind skal Garcia have haft stor nytte af sin danske elev, den musikteoretisk velfunderede *Carl Helsted* (1818-1904)⁴⁰. Han nævnes dog hverken af Garcia selv eller af eleven M. Sterling Mackinlay i dennes Garciamonografi.

Helsted hørte til Niels W. Gades nærmeste ungdomsvenner. Som fløjtenist fik han tidligt ansættelse i Det kgl. Kapel. Hans hu stod imidlertid til sangen. Imellem 1840 og 1843, altså nogenlunde samtidig med Jenny Lind, opsøgte han Garcia. 1843 startede han en omfattende virksomhed som sangpædagog i København. 1871-84 efterfulgte han Henrik Rung som syngemester ved Det kgl. Teater. Således udbredtes Garcias metode også herhjemme gennem sange-

re som *Augusta Lütken, Josephine Zinck, Jens Nyrop* m.fl. Også *Nina Grieg*, Edvard Griegs hustru, var blandt hans elever.

Det er Helsteds slidte eksemplar af »École de Garcia« (Det kgl. danske Musikkonservatorium), jeg har anvendt ved denne undersøgelse.

Jenny Lind hos Garcia

»Mademoiselle, vous n'avez plus de voix«, sådan lød Garcias ofte citerede dom efter Jenny Linds foresyngning (HR I s. 108). Dernæst pålagde han sangerinden seks ugers stemmehvile.

Ventetiden benyttede Jenny Lind til at studere italiensk og fransk. Om det var efter Garcias anvisning, at hun gav sig i lag med det italienske sprog vides ikke. Det er imidlertid sandsynligt, da hun i studietiden kom til at synge en mængde italiensk operamusik, ligesom hun ofte besøgte den italienske opera i Paris. Primadonnaer var her *Fanny Persiani* og *Giulia Grisi*, begge strålende sangerinder. Jenny Lind studerede ivrigt deres sangstil, som hun med stor færdighed skal have imiteret i gode venners kreds.

Grundpillerne i selve vokalisationen var for Garcia som for hans far *de italienske vokaler*. Det gør han grundigt rede for i forordet til École.

Af Jenny Linds brev til O. Byström fra 1868 (i det følgende: Rapport til Byström), fremgår det, at det var hele det tekniske grundlag for en sanglig virksomhed, hun kæmpede med: åndedrættet, stemmeansatsen, registerbehandling, den bårne sang (portamento di voce), trillen og koloraturerne.

På sine ældre dage ville hun gerne reducere den rolle, Garcia havde spillet i hendes udvikling: »Mesta delen af hvad jag i min konst kan har jag genom otroligt arbete och förunderliga svårigheter själf förvärfvat – och lärt har jag blott af *Garcia* några få, viktiga saker«, skriver hun i artiklen til Svenskt biografiskt lexicon. I et afsnit i Byströmrapporten, som siden skal citeres udførligt, bliver de få, vigtige sager til »2 a 3 saker«.

Naturligvis har hun selv gjort det største arbejde, men der ligger en ikke helt behagelig selvfølelse bag hendes vurderinger af lærerens indsats:

Gud hade till den grad skrivit inom mig hvad jag hade att studera. Mitt ideal var (och är) så högt, att ingen dödlig fanns, som ens i minsta mån kunde tilfredsställa mina fordringar.
(HR II bilag I s. 407)

Ungdomsbrevene har en helt anden tone: »Min sångmästare är jag ofantligt nöjd med. Just mina fel är han förträfflig för. Jag tror, att det är en stor lycka för mig, att Garcia fanns. Dessutom är han en mycket god människa, som jag tror. Bryr han sig ej så särdeles om sina elever utom lektionsstunderna, så får

det väl gå an, vet jag, – men nöjd – förtjust är jag af honom som lärare» (HR I s. 113).

I et andet brev: »Garcias metod är den bästa nu för tiden och som alla sträfvat efter här» (sst).

Fra august 1841 til juni 1842 fik Jenny Lind to sanglektioner om ugen. I det følgende vil jeg sammenholde hendes udtalelser om åndedræt, stemmeansats, registerudnyttelse, portamento di voce, trille og koloratur med Garcias behandling af de samme emner i École de Garcia.

Åndedrættet

»Anden är han mycket noga med« skriver Jenny Lind i 1841 (HR I s. 113), og senere fortæller hun, at hendes åndedræt af naturen var »mycket kort« (rapporten til Byström). Rockstro fortæller:

Hennes bröst var ej af naturen [...] starkt [...], men hon hämtade anden så snabbt, så lugnt, så skickligt, att den noggrannaste iakttagare aldrig kunde upptäcka det ögonblick, då hennes lungor på nytt fylldes, och den oinvigda trodde, att hennes utomordentliga förmåga att hålla ut tonen berodde på ovanligt starka lungor.

(HR II s. 267)

Vejrtrækningskapaciteten ved sang beror ikke kun på, hvor megen luft man i en fart kan hive ind, hvad Rockstro synes at tro. Det er *administrationen* af luften det først og fremmest kommer an på, og denne er afhængig af de muskler i kroppen, der støtter vejrtrækningen.

Garcias vejrtrækningsmetode bygger på den klassiske appoggioteknik:

Pour inspirer facilement, agez la tête droite, les épaules effacées sans roideur, et la poitrine libre. Soulevez la poitrine par un mouvement lent et régulier, et rentrez le creux de l'estomac. Dès l'instant où vous commencerez à exécuter ces deux mouvements, les poumons iront se dilatant jusqu'à ce qu'ils soient remplis d'air.

Les poumons qui se sont remplis graduellement et sans secousse gardent l'air sans fatigue et longtemps.

(École I s. 8)

Ved træning af dette åndedræt aktiveres ryggens, flankernes, brystkassens og bugens muskler, ja endnu flere: »ty hela kroppen sjunger – ja äfven benen! Jag kunde knappt släpa mig till min vagn efter mina operor! Så värkade själens arbete på kroppen« (rapporten til Byström).

Jenny Lind kritiserer i 1868 Garcia for tidligere at have haft den »farliga idée at låta sina elever sjunga i för »lång anda«« (rapporten til Byström). I École

beskrives i rapporten til l'Academie des Sciences nogle forsøg med åndedrættet. Det kan være i sådanne tilfælde, at Garcia er gået til yderligheder.

I selve École ligger hans syn på åndedrættet tæt på elevens. Han skelner mellem *respiro* (dybt, langsomt åndedræt) og *mezzorespiro* (hurtigt, mere overfladisk åndedræt) (École I s. 8).

Hans indledende øvelser består af ganske korte fraser med kun to toner ad gangen (École I s. 16). I sin vejledning anbefaler han, at de lange øvelser brydes op i kortere fraser i begyndelsen, for så siden, når større kapacitet er oparbejdet, at bindes sammen til længere forløb (École I s. 3).

Han advarer mod det forcerede åndedræt:

Les respirations deviendront moins fréquentes en proportion des progrès de l'élève; mais, dans aucun cas, il n'étendra la durée du souffle au-delà de la limite naturelle.

(École I s. 4)

I en grundig gennemgang af affekterne (suk, hulk, latter, ophidselse m.m.) betones det varierede åndedræts indflydelse på affektudtrykket:

La respiration subit, en raison de l'état de l'âme, des modifications très-diverses: elle est tantôt posée et longue, tantôt courte et agitée, bruyante, saccadée, haletante, etc.; quelquefois elle se transforme en éclats de rire, en sanglots, en soupirs etc.

(École II s. 73)

Om brugen af åndedrættet skriver Jenny Lind:

Andehämtning är sångens grundläggning. På den nästen uteslutande ankommer tonens karakter och fasthet. Konsten i att hämta andan väl består i sparandet af dess utgifvande. Andan måste hastigt uphämtas och segt hållas i lungorna och blott så småningom (under sången) utgifvas. Detta kan öfvas utan sång för att ej trötta eleven; ok sedan – aldrig sjunga med sista slutet af en andehämtning – det är försvagande i högsta grad. Aldrig tillåta en så kallad snyftning att åtfölja andans hämtande från magen. Det betyder ingenting om man tager ofta andehämtning i sång så länge man ej därigenom bryter af ord och den musikaliska frasen. Därför är det nödvändigt att så fiffigt kunna taga up anden när som hålst och hvar som hålst att den ej höres ok till följe deraf ej stör fortgången af sången. I Passionerade saker måste man naturligtvis andas oftare, emedan känslan invärkar på andan, ok gör den kortare. Äfvenså då man sjunger Forte, så öder man naturligtvis med luft.

(Rapport til Byström)

Dette er en udmærket praktisk forklaring, der kan anvendes med held den dag i dag. Jenny Lind skal i øvrigt ikke have været noget god lærer, da hun som så

mange geniale kunstnere kun havde ringe tålmodighed med sine mere jævnt begavede elever⁴¹.

For at den ovennævnte kritik af Garcia ikke skal tages alt for tungt skriver hun om sin gamle lærer, at hans »skola är dock den enda jag kan recomendera den innehåller klart alt hvad jag kan underskrifva« (rapport til Byström).

Stemmeansats

Om stemmeansatsen skriver Jenny Lind, at hun som ung havde »en omöjlighet för attack, hvilket jag aldrig hört hos någon« (rapport til Byström).

Stemmen var en stor, dramatisk sopran. Store stemmer er erfaringsmæssigt vanskeligere at uddanne end små. Således kræver også attakket, ansatsen, megen omsorg.

Garcia kaldte den stemmeansats, han ønskede at fremme for *coup de glotte*. Derved forstår han en tæt og klar ansats i glottis, som han sammenligner med ganesejlets bevægelse, når et k artikuleres (École I s. 10). En grundig forberedelse m.h.t. åndedræt og en »åben« hals er forudsætningen for et vellykket resultat.

Trods de omhyggelige forklaringer gav *coup de glotte* anledning til mange (for stemmerne skæbnesvangre) misforståelser, sikkert p.gr.a. ordvalget: »attaquez les sons très nettement par un petit coup sec de la glotte« (sst.). Ordet *glottisslag* er ikke velvalgt. Der menes vel en ansats, der når den påbegyndes udløser en svag (»petit«) ansatslyd, en »bestemt« glideansats.

Således bestemmes *coup de glotte* også af Richard Miller i en nyere fremstilling:

*The ideal attacco of the Italian School avoids both the audible aspirate and the exaggerated glottal click. However, there is present in the commencement of tone a subtle, audible beginning. [...] The Italians term this sound simply l'attacco del suono (attack of the sound) or l'attacco della voce (attack of the voice). They believe it to be the sound which results when proper breath application and adequate valvular impingement conjoin. Most Italian teachers of singing are convinced that Garcia was intending to describe this third approach with his colpo della glottide*⁴²

Men resultatet blev hos den ukyndige ofte en sprængansats, velsagtens fordi ordet slag (engelsk: shock of the glottis) ligesom opmuntrer til noget drastisk.

Coup de glotte blev det ømme punkt i Garcias skole, som han siden ofte måtte forklare og modificere⁴³.

I betragtning af at Jenny Linds stemme var præget af fonasteni (»heshet«, HR I s. 113), da hun kom til Garcia, er der for mig ingen tvivl om, at Millers

beskrivelse af coup de glotte er korrekt. En insufficient stemme, der bliver udsat for lutter sprængansatser, ville hurtigt bukke under. Desværre er der ikke bevaret nogen kommentar fra Jenny Lind om Garcias undervisning i stemmeansats.

Coup de glotte-problematikken viser, hvor vanskeligt og farligt det kan være at skrive om sangteknik, ikke mindst når forfatteren er en vældig autoritet som Garcia.

Hans modstandere benyttede dette svage punkt til at forkaste enhver naturvidenskabelig tilnærmelse til sang. Hertil svarede Garcia som gammel, at det naturvidenskabelige, mekanistiske syn på sang naturligvis ikke måtte undertrykke det intuitive, emotionelle aspekt⁴⁴.

Dette lå imidlertid allerede implicit i hans École, hvor behandlingen af affekterne indtager en anelig plads i bind II.

Stemmens registre

Registren äro olika nästan hos hvarje röst – så de måste behandlas mer och [= eller?] mindre individuelt det vil säga först bröstströten i sin naturliga tilslutna strupe – efter den kommer ett sammanbindande af bröst med mellanrösten – hvarvid strupen öppnas tills den är alldeles öppen i Mediumet af de 3:ne registren – innan början af de[t] högsta registret sluter sig strupen återigen tillsammans (just sådan den är i bröstet) nästan blott med den stora skilnaden att i de högre tonerna tungspennen är aldeles updragen emot det öfre (ok inre) hvalvet af gommen, ok att således den öfre delen af hufvudet har att bilda de högre tonerna – af hvilken orsak förmodligen ordet hufvudröst upståt. (Rapport til Byström)

Det ligger lidt tungt med det svenske på dette tidspunkt, hvor Jenny Lind havde været bosat i udlandet i over tyve år. Hvad hun helt præcist mener med den »slutna strupen« (struben = glottis?) er svært at sige. Men ordet *naturlig* om det dybe og det høje register virker ligetil. Fuldregister og randregister, som de i dag kaldes, er jo netop naturlige funktioner, som findes mere eller mindre udpræget i alle normalstemmer. Broen mellem dem, mellemregisteret eller blandingsregisteret, må derimod som oftest udarbejdes ad sangteknisk vej.

Garcia regner principielt med tre registre: registre de poitrine (brystregister), registre de fausset (falsetregister kalder han ejendommeligt nok det, vi ville kalde mellemregisteret) og registre de tête (hovedregister, École I s. 10-11). Skønt han tidligere havde indset, at de to sidstnævnte registre udgår fra

samme stemmelæbemekanisme, hører han alligevel en principiel (resonatorisk?) forskel imellem dem.

Det fremgår af Jenny Linds beskrivelse, at hun deler sin lærers syn på registrene. Sangpædagogisk ønsker Garcia at adskille registerfunktionerne i begynderundervisningen, således at hver registerfunktion udvikles isoleret. Han begynder med registre de poitrine, i Jenny Linds tilfælde lille h – e' eller f' (HR II s. 263). Derefter trænes *de samme toner* i det lettere registre de fausset, der så udvides nogle toner opad til omkring c''. Til sidst udvikles registre de tête (sst.). Den samme fremgangsmåde kan studeres i hans elevers lærebøger, således hos Mathilde Marchesi og Henriette Nissen Saloman. Sidstnævnte var svenskfødt, dansk gift og var Jenny Linds studiekammerat i Paris. I Danmark overtages Garcias registerprincipper af C. L. Gerlach (gift med Leocadie Bergnehr), Sophie Rung Keller og Fanny Gætte⁴⁵. Som høj sopran var det tonerne c'' – a'', der var de bedste i Jenny Linds stemme, og hun skal have øvet dem utrætteligt (HR II s. 265).

En engelsk elev, M. S. Macinlay, skriver om Garcia:

*He was always careful to secure the proper use of the registers on the part of the pupil, for, as he would point out, more female voices have been ruined by carrying the chest register too high (that is to say, beyond the E or F above middle C) than by anything else*⁴⁶

Der er næppe tvivl om, at den forkerte registerbehandling var hovedårsagen til Jenny Linds stemmekrise. Netop en korrektion på dette punkt synes at være en væsentlig del af forklaringen på den mirakuløse fremgang, der ifl. den tidligere citerede Dannström var sket efter ti måneders studier.

Ved at fjerne det tryk, som det optrukne fuldregister lægger på en sangstemme, får den frihed til at udfolde sig. Er der tale om en gammel skade, kan det være vanskeligt at få mellemlæjetonerne til at klinge i en anden registerfunktion. Dette gjaldt netop i Jenny Linds tilfælde. Tonerne f' – a' lod sig kun delvist generobre, de var både svagere og mere slørede end de øvrige toner. Selv udtalte hun, »att de aldrig blefvo riktigt bra« (HR II s. 264).

Den danske skuespiller *Julie Sødning* har i sine erindringer skildret sit samspil med Jenny Lind i Donizettis »La Fille du Régiment« 1845:

*da Tæppet var faldet for sidste Akt, efter den enorme Lykke hun havde gjort, og alle stimlede sammen og kappedes om at lykønske hende, ytrede hun blot ganske stille: »Ja, men mine Mellemtoner er ikke bra!«*⁴⁷

Portamento di voce

Jag har redan tagit 5 lektioner för M:r Garcia, M:me Malibrans bror, det är för mig att börja om från början, sjunga skalan upp och ned, långsamt och försiktigt, arbeta på drillen – (okristligt långsamt) och söka få bort hesheten, om möjligt.

(Brev fra Jenny Lind sept. 1841, HR I s. 113)

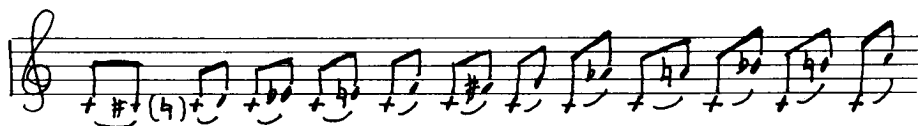
Størsteparten af den vestlige sangkulturs repertoire består af legatosang. Som forøvelse til legato anvender den italienske sangtradition portamento di voce-øvelser. Stemmen bliver med tydelige glidninger båret fra tone til tone i et langsomt tempo. Derved fremelskes efterhånden de umærkelige registerskift og den smidighed, der karakteriserer en veluddannet stemme inden for denne tradition.

Portamento di voce er central i École de Garcia. Først efter at den beherskes, kommer de andre fraseringsformer (agilita di portamento, agilita legato e granita, martellato, staccato m.m.) på øveplanen (École s. 14). Jenny følger også her sin lærer:

Portamento. Binding är näst efter andehämtning det viktigsta till börja med. Naturligtvis bör denna öfning göras långsamt släpande upåt med rum för andehämtning mellan hvarje figur af 2 noter.

(Rapport til Byström)

Og hun medgiver følgende øvelse:



Hos Garcia ser den således ud (École I s. 16):

CANTO

PIANO

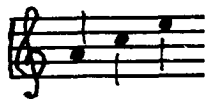
I denne form vandrede den over i hans elevers sangskoler⁴⁸.

I forbindelse med øvelsen skriver Garcia: »L'agilité ascendante est plus difficile que l'agilité descendante«. Faren for at strubesvælget indsnævres og et dybere register presses op er selvsagt langt større ved opadgående bevægelser. Derfor er det mærkeligt, at han ikke af pædagogiske hensyn begynder med det, der er nemmest, nemlig den *nedadgående* bevægelse (t. 8-14 i eksemplet). Stemmen får så mulighed for at »huske« den høje begyndelsestone, når den ved den opadgående skalabevægelse vender tilbage til den.

I sit 1868-brev kommer Jenny Lind ikke ind på de øvrige måder at vokalisere på (martellato, staccato o.s.v.). Det fremgår heller ikke af de øvrige kilder, hvilke andre øvelser, Garcia lod hende arbejde med.

I et brev fra 1855 forsøger Jenny Lind at forklare, hvordan en elev bør arbejde med legato:

innan du låter tonen ljuda, måste du sätta struphufvudet i rätt läge för den kommande tonen, vare sig den är hög eller låg. På detta sätt sättes tonen säkrare, och så snart du fått fram en ton måste du flinkt öfvergå till de följande (uppåt eller nedåt), så att ingen lucka uppstår mellan dem, utan satsen kan göra sig gällande utan afbrott. Til exempel tonerna



måste hänga ihop så, att de bilda ett helt – detta sker genom att samtidigt binda och staccatera dem om jag så må uttrycka mig –, ehuru det är nästen omöjligt att i ord tydligt förklara detta. Men jag har ofta talat till min Gusti härom och sjungit det för henne. Det beror på struphuvudets rörlighet och måste därför vinnas genom öfning.

(HR II s. 269-70)

På samme tid binde og staccere, ja så svært er det. Der findes en beskrivelse af, hvordan Jenny Lind varmede sin stemme op:

She started by singing intervals upwards and downwards with an audible slur, a gliding effect between two notes. She then accelerated the singing of the interval with a slur "till her voice could shoot from one note to the other with lightning-like rapidity". Thus the slur became inaudible⁴⁹.

Det er netop Garcias princip, som det fremstår i École, der her er beskrevet.

Trillen

I den italienske tradition var trillen et helt centralt ornament i sangkunsten. I Pierfrancesco Tosi's »Opinioni« fra 1723 fastslås det, at kun den sanger, der behersker trillen, er en god sanger⁵⁰.

Trillen var ligeså central i kirkemusikken som i den verdslige musik:

Le trille a été longtemps l'indispensable terminaison de la cadence, comme la fin obligée de tous les morceaux de chant. Il était surtout en grand honneur dans la musique d'église.

(École II s. 63)

Otte år efter Jenny Linds død skrev den 90-årige Garcia til Otto Goldschmidt:

Jag erinrar mig ha hört henne sjunga i »Messias« i Exeter Hall. De första tonerna i »Come unto me ye that labour« voro så fylliga, så rena och så fulländade, att musiken som föregick dem föreföll falsk. Vid sidan därav fanns det en oändlig ömhet i hennes röst, som genomandade hela stycket, och man kan väl förstå den oemotståndliga bifallsstorm, som följde på slutdrillen, tvång till och med den obeveklige dirigenten Costa att fatta taktpinnen på nytt⁵¹.

I første halvdel af vort århundrede var trillen og de improviserede forsiringer næsten helt bandlyst fra »Messias«-opførelserne, skal man tro grammfonindspilningerne. Først Joan Sutherland vovede sig i 1960'erne frem med den gamle udsmykningspraksis.

I sit brev fra 1868 vil Jenny Lind have det til, at hun har lært sig selv at trille: »Den lærde jag mig totalt ensam«. Af det tidligere citerede ungdomsbrev fremgår det imidlertid, at hun trænede den hos Garcia »okristligt långsamt«. Hun meddeler nogle øvelser, der stammer fra læreren:

Den egentliga drillöfningen bör börja med Octaven och så vidare, tills man kommer till lilla sekunden



den understa noten skall bara hänga i luften, men dock noga vidröra den ton man ämner beröra [·] båda tonerna i drillen måste ledas, men den nedersta släppes af ok den öfversta hålles fast. Till slut blir det ett slag af – ok detta slag måste då repeteras. Denna öfning kan genast börjas med, ty ingenting stärker så för coloratur – portamento – piano som denna drill-öfning då den göras rätt. Men den är ej lätt att med bläck och penna beskrifva. Sjunga en octave och binda uppåt ok blott låta tonerna hänga tilsammans (icke uphöra) vid nedgåendet – är så nära jag kan beskrifva. (Rapport til Byström)

Garcia har ikke nedskrevet øvelsen med noder, men forklarer blot, at man i begyndelsen skal øve den, sådan som Jenny Lind beskriver det:

Le lecteur doit déjà comprendre que plus on donne d'étendue aux oscillations du larynx, et plus le trille embrasse de distance. Ainsi on peut la porter au demi-ton, au ton, au ton et demi, aux deux tons à la quarte, à la quinte, etc. Ceci surprendra peut-être, car il n'est pas d'usage de faire dépasser au trille une seconde majeure. L'emploi de semblables ornemens ne serait sans doute pas de bon goût et je n'en approuve pas l'application dans les morceaux; cependant j'en conseille l'étude, mais seulement jusqu'à ce que l'on comprendre le mouvement oscillatoire. Nous ne pouvons, il est vrai, nous emparer de chacun de ces mouvements en particulier, mais nous pouvons les exciter et les arrêter a volonté, puis fixer les limites de leur étendue, et maintenir leur parfaite isochronéité. Quelquefois, dès le premier essai, on se rend maître de ce mouvement; quelques mois d'études doivent suffire à tout élève doué de dispositions ordinaires. (École I s. 54)

Ud fra denne øvemåde hævder Jenny Lind, at trillen »skal slås, ej sjungas«, og hendes lærer henviser til nattergalene: »Les rossignols offrent un exemple frappant du phénomène«.

Afslutning

Garcia mindedes hele sit usædvanligt lange liv Jenny Linds hurtige nemme:

*when she made a mistake, [I] only had to point it out once, explain the cause of the error, and show how it could be rectified: the fault would never be repeated*⁵².

Dertil kom »the priceless power of taking pains«, et uophørligt, nådeløst slid med en stemme, der aldrig helt kunne forvinde følgerne af tidligere forcering.

Henry Chorley, en af tidens fremtrædende engelske musikkritikere, har i 1862, efter at Jenny Lind-feberen havde lagt sig, søgt at give en objektiv skildring af hendes stemme og teknik:

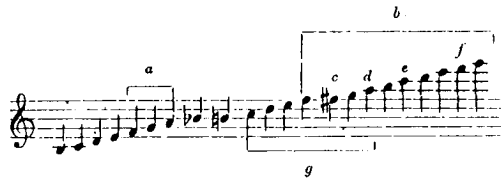
It can now, without treason, be recorded that Mdlle. Lind's voice was a soprano, two octaves in compass – from D to D – having a possible higher note or two available on rare occasions; and that the lower half and the upper one were of two distinct qualities. The former was not strong – veiled, if not husky, and apt to be out of tune. The latter was rich, brilliant and powerful – finest in its highest portions. It can be told that the power of respiration was possessed by Mdlle. Lind in the highest perfection; that she could turn her »very long breath« to account in every gradation of tone; and thus, by subduing her upper notes, and giving out her lower ones with great care, could conceal the disproportions of her organ...

*Her execution was great; and, as is always the case with voices originally reluctant, seemed greater than it really was. Her shake (a grace ridiculously despised of late) was true and brilliant; her taste in ornament was altogether original. In a song from [Bellini's] Beatrice di Tenda, which she adopted, there was a chromatic cadence, ascending to E in altissimo, and descending to the note whence it had risen, which could not be paragoned, of late days, as an evidence of mastery and accomplishment. She used her pianissimo tones so as to make them resemble an effect of ventriloquism. On every note that she sang, in every bar that she delivered, a skilled and careful musician was to be detected*⁵³.

Kadencen er gengivet hos Rockstro og er et forrygende eksempel på virtuos vokalkunst:



Bellini: »Beatrice di Tenda«, Cavatina nr. 6.



- a) De besløjade tonerna i mellanregistret.
 b) Det briljanta höga registret.
 c) Det Fiss, som Mendelssohn med så slående verkan begagnat i *Elias*.
 d) Det klingande höga A, som med så öfvervåldigande effekt inleder den rörliga figuren i *Casta diva*.
 e) Det höga C, hvilket, jämte det nyssnämnda A, utgjorde de första tonerna i *Dalpolshan*.
 f) Det höga F, användt af Mozart i *Non paupertar*.
 g) De sex naturliga tonerna (C D E F G A) i den ungdomliga rösten.

Jenny Linds stemmeomfang med kommentarer af W. S. Rockstro. Holland og Rockstro: Jenny Lind-Goldschmidt, Stockholm 1891.

Den slående lighed mellem Jenny Linds og Manuel Garcias udtalelser om det basale sangtekniske håndværk viser efter min opfattelse, at hun på dette område var langt mere afhængig af sin lærer, end hun på sine ældre dage ville vedgå:

Jag har lärt mig själf att sjunga. Blott få saker kunde Garcia meddela mig – han förstod ej min individualitet – men det var så godt det – hvad jag synnerligast behöfde veta voro 2 a 3 saker – ock dem hjälpte han mig med – resten visste jag själf – ock fåglarne med vår Herre till sångmästare – gjorde det öfriga.

(Rapport til Byström)

Med sit romantisk-fromme kunstsyn vil Jenny Lind helst, at det først og fremmest skal være hendes egen intuition, der bistået af Vorherre via fuglene har uddannet hende. Men ungdomsbrevene røber som tidligere vist, at hun udmærket var klar over, hvilket held det var for hende, at hun i Garcia havde fundet manden, der kunne hjælpe hende ud af stemmekrisen. Hvad hjælper musikalsk og dramatisk geni en sanger, hvis stemmen ikke fungerer?

Men sangteknikken er naturligvis kun det uundværlige hjælpemiddel til det egentlige: den kunstneriske udfoldelse. Det er karakteristisk for samtidens udtalelser om Jenny Lind, at hun åndeligt kunne løfte sin sang, så tilhørerne glemte, at hun havde lært at synge (jfr. f.eks. H. C. Andersens tidligere citerede udtalelse om, at hendes sang var sandhed og natur). Det er et typisk træk ved den helt store sanger, at det kunstneriske budskab formidles på en måde, som føles helt selvfølgelig, fordi tekniske begrænsninger ikke bemærkes, og – naturlig.

Forholdet mellem kunst og natur på scenen havde været et varmt emne siden det attende århundrede. G. E. Lessing har beskrevet den ideelle forbindelse mellem dem i følgende vers:

Kunst und Natur
Sey auf der Bühne eins nur!
Wenn Kunst sich in Natur verwandelt,
Dann hat Natur und Kunst gehandelt⁵⁴.

At nå dertil kræver intensiv træning og et målbevidst arbejde med teknik og udtryk. *Irmgard Seefried*, der mestrede balancen som få, har udtalt: »Naturlighed, hvor den end findes, på scenen eller i andre fremførelsessituationer, kræver streng indre disciplinering«⁵⁵.

Hvorledes Jenny Lind underkastede sig disciplineringen, kan man læse i Holland og Rockstros monografi, især i skildringen af Parisopholdet.

Hun har i 1868 svært ved at udtrykke sig på sit halvtforglemte svensk, og hun udstøder adskillige gange det traditionelle hjertesuk over, at det er så svært at skrive om sangteknik. Alligevel er hendes udtalelser både spændende og vedkommende, fordi de udspringer af hendes seje kamp med teknikken og bærer præg af hendes viljestærke personlighed.

I rapporten til Byström er der som vist mange træffende formuleringer. Hendes beskrivelse af trilleøvelserne, der er mere instruktiv end Garcias, kan man stadig have praktisk nytte af.

Jenny Linds styrke på scenen skal have været den, at hun holdt sig til de følelser, hun havde indre dækning for: glæde, sorg, ømhed, patos. Det kraftfulde, passionerede, hadefulde og hævnørstende (*Callas!*) lå uden for hendes rækkevidde.

Inden for denne begrænsning havde hun indlysende star-quality. Stemmen, spillet, musikaliteten, det hele matchede. »Englerøsten«, som Bournonville kaldte den, havde en helt personlig timbre. Denne timbre var hjertet i hendes kunst. Med hendes egne ord:

Timbre [– – –] hör – enligt min idé – till uttryck af själen – min Timbre måste lyda min känsla – därför en riktig Declamation – ett noga iakttagande af punktering [= fraserings?] i alla dess fina ok oändliga nyancer, sammanparad med ett riktigt utbildande af den inre människan måste ovilkorligen hjälpa mig öfver den tekniska termen till den egentliga saken, hvilket ordet representerar om jag sjunger om fröjd – sorg – hopp – kärlek – min Frälsare – folkvisor – månsken – solsken etc. etc. – så känner jag naturligtvis aldeles olika, ock min röst antager min själs Timbre utan att jag på minsta vis bryr mig om med hvad tonfärg eller Timbre jag sjunger! Alt gjordes undan då jag djupt ok stilla studerade meningen af orden – ok då jag drog en tråd

igenom hela poemet – så att början ok slutet hörde tilhopa ock nyancerna voro länkar i en kedja, som jag vill likna vid bilden af ormen, som biter sig i stjärten!

För att kunna sjunga måste hela människan utbildas! Det är så med hvarje sak i lifvet om vi vilja upå någont slags början til fulkomlighet – så hafda vi att se vidt omkring oss – icke utbilda ensidigt – en person som vill lära sång bör ha en idé om mycket annat – sång är en egendomlig gåfva – svårare att förvärfva än man tror.

(Rapport til Byström)

Noter

1. Breve er offentliggjort i H. S. Holland og W. L. Rockstro: Memoir of Madame Jenny Lind-Goldschmidt I-II, London 1891 (i det følgende forkortet til: HR plus sidetal). Endvidere i Lotten Dahlgren: Jenny Lind utom Scenen, Stockholm 1928.
2. Brev fra Jenny Lind til redaktøren af Biografiskt Lexikon 1865 findes i HR II bilag I. Brev fra Jenny Lind til direktør Byström er aftrykt i dagbladet Nya Dagligt Allehanda d. 26. juni 1910.
3. Brevets almene betragtninger om sang er fyldigst citeret i Maria Holmström: Jenny Lind, Stockholm 1914 s. 250-53.
4. Om Edvard Lehmann (1815-92), se Klaus Neeindam: Bournonville på scenen, Teatermuseet 1979 s. 6-11. Som guldalderens teatertegner par excellence har Lehmann stor betydning. Han er meget stedmoderligt behandlet i Dansk Biografisk Leksikon, Kbh. 1938 bd. XIV s. 198. I den nyeste udgave af dette leksikon er han helt udeladt.
5. Citeret efter Sv. Dorph: Jenny Lindiana, Stockholm 1919 s. 110. Sturzenbecher (efter 1855: Sturzen-Becker) opholdt sig 1844-47 i Danmark, hvorfra han sendte aktuelle artikler hjem til Sverige. Se Svenskt Biografiskt Handlexikon, Stockholm 1906, senere delen s. 554-55 og Svenskt Biografiskt Lexikon, Stockholm 1907, tionde bandet s. 156-57.
6. Th. Overskou: Den danske Skueplads, Kbh. 1864 5. del s. 720-22.
7. Note 3 s. 248. Min oversættelse fra svensk.
8. Anne Marie Riiber: Jenny Lind, Kbh. 1947 s. 176.
9. HR II s. 352. Min oversættelse fra svensk.
10. H. C. Andersen: Mit livs eventyr, v. H. Topsøe-Jensen, Kbh. 1951 I s. 298.
11. Note 3 s. 250.
12. HR II s. 217.
13. Note 3 s. 246. Min oversættelse fra svensk.
14. August Bournonville: Mit teaterliv, v. N. B. Wamberg, Kbh. 1979 I s. 189.
15. Note 14 I s. 99.
16. Note 10 s. 295, 300, 296-97.
17. HR I s. 358. Min oversættelse fra svensk.
18. Note 10 s. 297.
19. HR I s. 12 (mormoderen), s. 85-88 (Lindblad, Geijer).
20. Henry Pleasants: The Great Singers, London 1977 s. 197-204.
21. HR II s. 34.
22. Nils-Olof Franzén: Christina Nilsson, Stockholm 1976 s. 166-173.
23. Vivi Horn: Paa Sangens Vinger, Kbh. 1941 s. 319.
24. Elisabeth Söderström sjunger Jenny Lind sanger, Swedish Society Discofil 1964 SLT 3309.
25. Note 10 s. 296.
26. Note 5 (Sv. Dorph) s. 252. Digtet stod oprindeligt i tidsskriftet Dagny 1887.

27. Jenny Maude: Jenny Lind, Stockholm 1927 s. 135.
28. Se listen over Jenny Lind-litteratur i Sohlmans Musiklexikon, Stockholm 1975 IV s. 321.
29. Note 28 I s. 423.
30. Note 28 I s. 423.
31. Foruden Chopin har også den sanginteresserende dronning Victoria udtrykt beejstring for Jenny Linds pianissimo, se HR II s. 264.
32. K. Rootzén og T. Meyer: Jenny Lind, Stockholm 1945 s. 46.
33. Om Belletti, se HR I s. 94 og Moses Pergament: Jenny Lind, Stockholm 1945 s. 77.
34. Jessye Norman, Singer, directed by Bob Bentley, BBC TV Arts Council of Great Britain 1986. Sendt i dansk TV april 1989.
35. Familien Garcias historie er fortalt i M. Sterling Macinlay: Garcia the Centenarian and his Times (1876), Da Capo Press, New York 1976.
36. The New Grove Dictionary, London 1980 bd. 19 s. 695.
37. F. Husler and Y. Rodd-Marling: Singing: The Physical Nature of the Vocal Organ, London 1965 s. 64. Macinlay (note 35) nævner ikke Aprile som Garcias lærer.
38. Vedr. Johanna Wagner og syngemesterstillingen i Bayreuth, se note 35 s. 163-65. I reglen nævnes Pauline Viardot som J. Wagners lærer, se Sohlman bd. 3 s. 633. Vedr. Malvina Schnorr von Caroldsfeld, se C. H. N. Garrigues: Ein ideales Sängerpaa, Kbh. 1937 s. 38-39. Hun studerede hos Garcia 1842-45 og var en god bekendt af Jenny Lind. Den første Tristan, Ludwig Schnorr von Caroldsfeld, var elev af sin hustru. Om Wagners forhold til den italienske sangskole, se M. Scott: The Record of Singing, London 1977, s. 17.
39. Dansk Biografisk Leksikon, Kbh. 1936 VII s. 38 (Gerlach) og 1941 XXI s. 353 (Schram).
40. Dansk Biografisk Leksikon, Kbh. 1936 X s. 22-23.
41. Note 3 s. 249.
42. Richard Miller: English, French, German and Italian Techniques of Singing, New York 1977 s. 6.
43. Note 35, s. 256-57 og 285.
44. Cornelius L. Reid: Bel Canto, Principles and Practices, New York 1972 s. 167-68.
45. Mathilde Marchesi: Praktisk og Theoretisk Sangskole i 3 Dele, Nordisk Musikforlag 1887. Henriette Nissen-Salomon: L'étude du chant, udg. i 1880'erne. C. L. Gerlach: Syngøvelser for alle Stemmer, Wilh. Hansen, u. årstal. Sophie Rung Keller: Syngøvelser for Damer, Wilh. Hansen, u. årstal. Fanny Gætje: Syngøvelser for Damestemmer, Det nordiske Forlag, u. årstal.
46. Note 35 s. 292.
47. Julie Weber Sødring: Erindringer fra min Barndom og Ungdom, Kbh. 1894, s. 150-51.
48. Alle de under note 45 nævnte forfattere har lignende langsomme portamento-øvelser som begynderstof. Marchesi I s. 2-3 er næsten nedtro efter Garcia.
49. Lucie Manén: The Art of Singing, London 1974 s. 37. Det oplyses, at citatet stammer fra »Grove's Dictionary of Music (First Edition)«.
50. Pierfrancesco Tosi: Opinioni de cantori antichi, e moderni etc., Bologna 1723, s. 24-25.
51. Note 27 s. 138.
52. Note 35 s. 148 og 155. Anekdoten fortælles også af Pleasants (note 20), hvor Garcia fortæller den til M. Marchesi.
53. Note 20 s. 203-4. Stemmeomfanget rækker hos HR II s. 263 til g"', altså to toner højere end Chorley nævner.
54. Knud Lyne Rahbek skal ofte have citeret denne Lessingstrofe for sine skuespillerelever, se Alf Henriques: Historien om en skuespillerskole, Kbh. 1974 s. 123, hvorfra strofen er citeret.
55. Grethe Vanggaard: Stemme, tale og udtryk, Kbh. 1970, s. 17. Se også kapitlet Tale og følelse s. 87-97.

Summary

The article deals with the Swedish nightingale *Jenny Lind*'s successful studies with *Manuel Garcia* in Paris 1841-42. The twentyone-year-old singer was already primadonna assoluta at the opera in Stockholm, "hovsångerska" (Court singer) and a member of "Musikaliska Akademien" (The Academy of Music). However, an inadequate and partly incorrect technique together with a much too strenuous repertoire had led to a vocal crisis which forced her to interrupt her career and consult a professional singing master. She came to Manuel Garcia, whose career as "the singing master of Europe" is described. A comparison between *École de Garcia* from 1847 and Jenny Lind's letters and reports delineates the teacher's and the pupil's views on some basic concerns of singing technique: breath, support, attack, registration, portamento di voce, and trill.

The sources of Jenny Lind's statements are to be found in the biography by Holland and Rockstro, *Jenny Lind-Goldschmidt*, London 1891; Lotten Dahlgren, *Jenny Lind utom Scenen* (Jenny Lind off stage), Stockholm 1928, and a letter to the director of The Academy of Music in Stockholm, O. Byström, published in the paper *Nya Dagligt Allehanda* on June 26, 1910.

The study indicates that Jenny Lind was hardly quite just when in her old age she was apt to reduce Garcia's influence on her vocal development. Having finished her actual career, the singer together with her family took up residence in England from 1858. Gradually, she succumbed to the moral narrow-mindedness characteristic of the period as may i.a. be seen in her cavilling criticism of the young Swedish nightingale Christina Nilsson (see note 22).

In connection with the article a coloured lithograph is published for the first time. It shows Jenny Lind as Norma, Copenhagen 1845, executed by *Edvard Lehmann* (1815-92), the most outstanding stage illustrator of the time. The lithograph is mentioned in a contemporary Swedish newspaper article (see note 5).

Translated by Merete Wendler