



LUNDS UNIVERSITET
Musikhögskolan i Malmö

EXAMENSARBETE 15hp

Höstterminen 2014

Läraryrket i musik

Skarven, finns den eller finns den inte?

En studie om hur några av dagens sångpedagoger
undervisar unga kvinnor att sjunga från lågt till högt
register.

Av Kristin Hedberg

Handledare: Sverker Zadig

Abstract

Title: “Vocal break, does it exist?” – A study about how some of today's voice teachers educate young women to sing from a low to a high vocal register.

Author: Kristin Hedberg

The purpose of this study is to examine today's voice teachers and how they educate young women to sing. This study aims to know how they teach young women to think when they sing from a low to a high vocal register, without the first transition area out of the low register feeling like an obstacle. The questions at issue for this study are: which method/methods do the voice teachers use in their teaching, what words, terms and concepts do they use and how do they work with the transitions with their students? Qualitative interviews and participant observations were performed with three female voice teachers, from two different high schools in the city of Malmö. The conclusion of this study shows that the voice teachers use different methods and focus on different things in their teaching, which in return reflects on their way of working with getting their students to sing freely from a low to a high vocal register.

Keywords: singing, vocal breaks, vocal register, vocal teaching, voice techniques.

Sammanfattning

Titel: Skarven, finns den eller finns den inte? – En studie om hur några av dagens sångpedagoger undervisar unga kvinnor att sjunga från lågt till högt register.

Författare: Kristin Hedberg

Syftet med studien är att undersöka hur några av dagens sångpedagoger undervisar unga kvinnor, med olika röster, att sjunga från lågt till högt register. Undersökningen vill visa hur pedagogerna i val av metod, ord och begrepp undervisar elever som har problem, eller jobbar med ofrivilliga *registerbrott*. Studiens frågeställningar är: Hur undervisar pedagogerna elever som har ofrivilliga registerbrott? Vad använder pedagogerna för ord, begrepp och termer i sin undervisning kring problem som ofrivilliga registerbrott? Hur jobbar pedagogerna med ofrivilliga registerbrott hos de elever som har olika röster? För att ta reda på detta utfördes kvalitativa intervjuer och deltagande observationer med tre kvinnliga sångpedagoger från två gymnasieskolor i Malmö stad. Slutsatsen för denna studie visar att pedagogerna använder olika metoder och fokuserar på olika saker i sin undervisning, som i sin tur präglar deras sätt att jobba med att få deras sångelever att sjunga obehindrat från lågt till högt register.

Sökord: skarv, sång, sångregister, sångteknik, sångundervisning, registerbrott

Innehållsförteckning

1. Inledning	1
2. Syfte och frågeställningar	2
3. Litteratur	3
3.1 Jo Estill - Estill Voice Training (EVT)	3
3.2 Cathrine Sadolin - Complete Vocal Technique (CVT)	6
3.3 Daniel Zangger Borch (ZB) - Ultimate Vocal Voyage (UVV)	9
4. Metod	13
4.1 Val av forskningsmetod och avgränsningar.....	13
4.2 Urval av informanter.....	13
4.3 Intervjumetod och utformning av frågor	13
4.4 Observationsmetod	14
4.5 Analys och transkribering	15
4.6 Validitet och reliabilitet	16
4.7 Etik och konfidentialitet	16
5. Resultat	17
5.1 Pedagog 1	17
5.2 Pedagog 2	20
5.3 Pedagog 3	23
6. Resultatdiskussion	27
6.1 Vilken/vilka metoder använder pedagogerna i sin undervisning?	27
6.2 Vad använder pedagogerna för ord, begrepp och termer i sin undervisning?	28
6.3 Hur jobbar pedagogerna med ofrivilliga registerbrott hos elever med olika typer av röster?	30
6.4 Slutsats	32
6.4 Tankar om fortsatt forskning	32
7. Referenslista	34
Litteratur	34
Elektroniska referenser	34
8. Bilagor	35
Intervjuguide	35

Kristin H
Delete

Kristin H
Delete

Kristin H
Delete

Kristin H
Delete

Kristin H
Delete

Ordlista.....

36

Kristin H
Deleted

1. Inledning

Idag är forskning kring sång i populärmusikgenrerna fortfarande relativt ny, och det finns många olika teorier och metoder om hur rösten fungerar och hur sångare utvecklas på bästa sätt (Zangger Borch, 2012). När jag gick på gymnasiet mellan 2003-2006 var många av dessa nya metoder och sångtekniker ännu okända för min sångpedagog, vilket hon själv berättat. Hon kunde inte ge mig de sångtekniker jag behövde för att sjunga starkt på höjden i en pop eller rocklåt, inte eller förevisa med sin egen röst då hon var klassiskt skolad. Hon använde sig istället av metaforer och jag fick väldigt liten insyn i hur rösten fungerar anatomiskt och fysiologiskt.

Under min utbildning på Musikhögskolan har jag gått kurser i metoder som *Estill Voice Training* (Estill, 2010), jag har läst mycket om *Complete Vocal Technique* (Sadolin, 2009), och även läst och gått workshop i *Ultimate Vocal Voyage* (Zangger Borch, 2012). Idag har jag arbetat som sångpedagog i Malmö i ungefär ett år. Något som majoriteten av mina unga kvinnliga elever uttrycker under lektionerna, är att det känns som om de har en stark röst i det lägre registret, och en ljus och luftig i det högre. En av de vanligaste benämningarna på dessa register är *bröstregistret* och *falsetregistret* (Zangger Borch, 2012). Om en sångare är otränad kan övergången emellan dessa register leda till ett *registerbrott*, en hörbar registerväxling som låter som en liten ”tupp” (Zangger Borch, 2012). För att detta inte ska ske måste sångaren lära sig att jämna ut övergångarna emellan registren, vilket kallas att *egalisera* (Zangger Borch, 2012). Detta var bara en förklaring av rösten, och hur Zangger Borch förklarar det i sin bok *Stora Sångguiden* (2012).

När jag undervisar känns det ibland som en djungel av uttryck, och jag hoppar emellan alla metoder, ord och begrepp när jag ska förklara hur eleverna ska tänka när de sjunger från lågt till högt register, utan att rösten går från att låta starkt till plötsligt ljus och luftig. Jag vill därför med denna studie undersöka hur några av dagens sångpedagoger undervisar unga kvinnor, med olika typer av röster, att sjunga från lågt till högt register. Anledningen till att jag avgränsar mig till endast unga kvinnor är för att till skillnad från den manliga rösten, har kvinnan svårare att definiera skillnaden mellan sina register (Zangger Borch, 2012). Begreppet ung kvinna avser i denna studie en kvinnlig elev på gymnasiet och kommer härfter endast att benämnas som elev/elever/eleverna.

2. Syfte och frågeställningar

Syftet med denna studie är att undersöka hur några av dagens sångpedagoger undervisar elever, med olika typer av röster, att sjunga från lågt till högt register. Jag vill veta hur pedagogerna i val av metod, ord och begrepp undervisar elever som har problem, eller jobbar med ofrivilliga *registerbrott*.

Mina frågeställningar är:

1. Vilken/vilka metoder använder pedagogerna i sin undervisning?
2. Vad använder pedagogerna för ord, begrepp och termer i sin undervisning?
3. Hur jobbar pedagogerna med ofrivilliga registerbrott hos elever med olika typer av röster?

3. Litteratur

I detta kapitel presenteras tre sångmetoder inom sångteknik och sångpedagogik: *Estill Voice Training*, *Complete Vocal Technique* och *Ultimate Vocal Voyage*.

3.1 Jo Estill - Estill Voice Training (EVT)

Estill är en världskänd kvinna, utbildare och sångerska från USA som grundade EVT 1988 (Estill Voice International, 2010). Med 35 år av röstforskning bakom sig gick hon bort vid 89 års ålder 2010. För att lära sig EVT-metoden måste man gå kurserna *level one – figures for voice control* och *level two – figure combinations for six voice qualities* med en certifierad EVT-lärare för att få tillgång till arbetsböckerna. Idag finns över 240 EVT-lärare registrerade på hemsidan.

EVT lär ut enskild kontroll av 13 individuella anatomiska strukturer inom röstorganet (se bild 1).

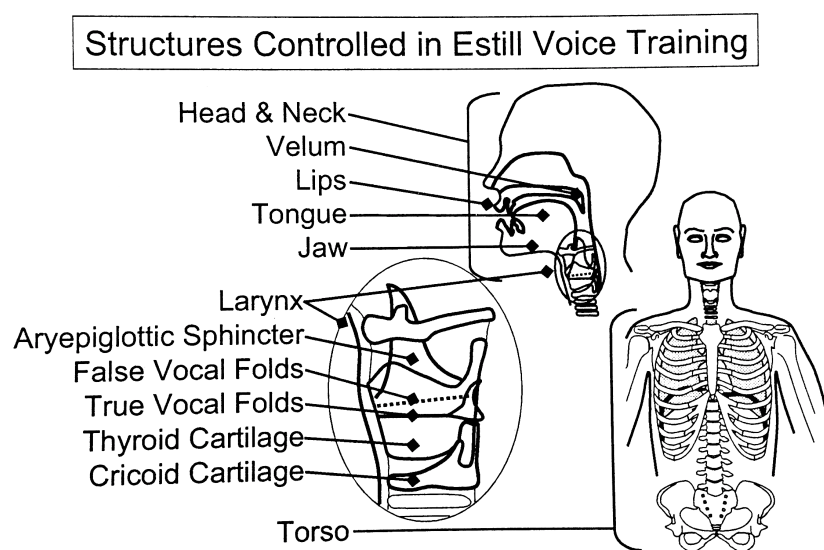


Bild 1. Estill Voice Training, Level One Figures for Voice Control, 2005, s. 5

Genom att fokusera på de olika strukturerna en och en kan det enligt EVT hjälpa till med förståelsen av rösten, och till slut möjliggöra talaren eller sångaren att särskilja och medvetet kontrollera varje struktur i den utsträckning som rösten tillåter. Dessa strukturer kan sedan kombineras, vilket gör röstproduktionssystemet dynamiskt och komplext, och bilda så kallade "recept" för 6 röstkvalitéer som Estill i sin forskning framtagit: *Speech*, *Falsetto*, *Sob/cry*, *Twang*, *Opera* och *Belting*. Dessa kvalitéer kan

enligt Estill utföras oberoende av någon annan, men det blir oftast en blandning av dem när man sjunger menar hon. Speech är det som många använder när de talar, och brukar i sångvärlden även kallas för bröströst. Den fungerar bäst i det lägre registret. Falsetto definieras ofta som det högre registret hos sångare, och har en flöjtliknande kvalitet i sig med en klarhet i tonen. Även om denna kvalitet har mycket luft i sig behöver den inte låta luftig. Sob är en väldigt svag kvalitet och låter soft och mörk. Den beskrivs av Estill som den sortens gråt där en vuxen person sörjer, snyftar, och får inte misstolkas som den gråt man känner vid ilska där kroppen är spänd och arg av frustration. Cry är en variation av sob som låter klar och ren. Den stora skillnaden på de två är att i sob är struphuvudet lågt, och i cry är det högt. Twang låter penetrerande, klart, skarpt och ”twangy”. Operakvalitén kan man höra i Opera, oratorium och konserthallar. Den ger mycket vibrato och ljudet uppfattas som ringande. Enligt Estill är opera-kvalitén en blandning av speech, sob och twang. Den sista kvalitén är belting som låter starkt, klar och brassigt.

Innan sångaren får lära sig dessa kvalitéer går EVT först in på de främsta orsakerna till röstproduktion vilket är: *Effort* (Kraftansträngning), *Power* (Andning) och *Pitch* (Tonhöjd). Innan tonen kommer ut ur munnen bildas det enligt EVT *effort* i kroppen, som förbereder för den *pitch* vi ska sjunga på. Mängden *effort* hos en sångare kan påverka mycket i sången enligt Estill. En hög ton kräver mer *effort* och mer förberedelse. *Power* gör sedan att stämbanden kommer i svängning när luften vi andas in strömmar ut genom kroppen. Har vi för mycket *effort* så kan det påverka torso och luftflödet, larynx där stämbanden sitter, och till slut talorganets strukturer menade hon. Det är därför viktigt i EVT att hitta det mest komfortabla spänningsarbetet i rösten och samtidigt lära sig slappna av. För stor inandning betyder för stor ansträngning på struphuvudet som då spänner sig när luften ska ut. Det är dock fortfarande mer luft som tas in under sång än under normalt tillstånd menar Estill. När vi sjunger en lång fras kontrollerar vi utandningen och överskrider den naturliga gränsen för när kroppen tvingas andas in. Estill myntade därför uttrycket ”singing is an unnatural act!”.

I EVT talar man om stämbandsmassa och inte om register såsom bröstregister eller huvudregister. Estill har i sin forskning tagit fram fyra olika tillstånd som stämbanden kan vibrera i: *Slack* (slappa), *Thick* (tjocka), *Thin* (tunna) och *Stiff* (styva). *Slack*: både muskel och slemhinna hos stämbanden är slappa, vilket medför att stämbanden svänger oregelbundet. Känns igen som *knarr*. *Thick*: stämbanden är relativt korta och

hopdragna. Detta används i talkvalité. Thin: ytlig kontakt mellan stämläpparna, slemhinnan är inte så flexibel. Används i gråtkvalité. Stiff: stämbanden är förlängda, något isär från mittlinjen, kan uppstå vid högre tonhöjd och känns igen som falsettkvalité, men behöver inte vara luftig för det. För att växlingen emellan dessa stämbandsmassor inte ska bli för abrupt eller hörbar, måste en smidig förändring i effort och power ske. Estill säger även att om man vill ha denna plötsliga förändring och åstadkomma en brytning i registret som sker under *jodding*, ska man träna på att snabbt gå emellan tjocka stämband som är i tal, och styva som i falsett. De kan då gå lättare om man börjar på en lägre tonhöjd i tal och sedan byter snabbt till en högre i falsett.

När sångaren lärt sig kontrollera de 13 individuella strukturerna tillsammans med effort, power och pitch kan sångaren sedan gå vidare till att lära sig de sex olika röstkvalitéerna. För att EVT sedan ska fungera för en sångare, finns det några grundprinciper att tänka på: Kunskap och kännedom är en styrka – att förstå hur rösten fungerar är bra. Röstproduktion börjar innan ljudet hörs – effort gör det möjligt. Luften/andetaget måste tillåtas reagera på det som den möter på vägen ut. Sångträning optimeras när den delas in i tre discipliner: hantverk, konstnärlighet och scenkonstens magi som visas i bild 2.

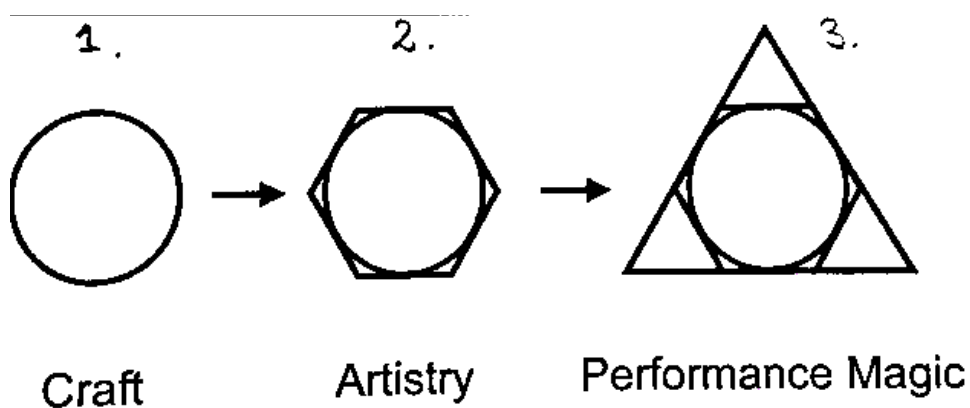


Bild 2. Estill Voice Training, Level One – figures for voice control, s.4

Att ta kontrollen över sina muskler är essensen inom EVT. Estill menar att om en sångare har röstkontroll så minskar det scenskräck och nervositet, ger en säker användning av sången på ett röstvänligt sätt, samt ger lärare och artister nya valmöjligheter i klangfärg. En förändring sker dock inte över en natt, eller ens på några veckor enligt Estill. Sångaren måste därför öva och ha tålamod under sin övningsprocess. När sångaren har kontroll över sin egen röst försvinner ovissheten och

nervositeten, och hon kan med stor variation uttrycka sig estetiskt på sitt egna sätt och lita på att hon gör det sunt.

3.2 Cathrine Sadolin - Complete Vocal Technique (CVT)

Sadolin är sångerska, kompositör, vocal coach och författare från Danmark (Complete Vocal Institute, 2015) Hon har skapat ett nytt sätt att tänka kring rösten genom att kombinera sin erfarenhet som sångerska inom olika genrer, som klassisk och rock, tillsammans med sin breda stilforskning. Sadolin är även ledare för *Complete Vocal Institute* (CVI) i Danmark som är Sveriges största sånginstitut för professionella och halv-professionella sångare (Sadolin, 2009). Idag finns över 150 sångare från 13 olika länder som är auktoriserade ”Complete Vocal Technique”-lärare.

Sadolins bok *Komplett Sangteknik* utgavs första gången år 1996 på danska och idag finns den översatt på över nio språk. Boken handlar främst om teknik men Sadolin är klar med att påpeka att det bara är ett hjälpmedel för att uttrycka sig i sång.

Sadolin är övertygad om att alla kan sjunga, att rösten inte är ett komplicerat instrument, och genom att fokusera på att förstå tekniken och inte språket kan alla lära sig. Den viktigaste aspekten tycker Sadolin är uttryck och att förmedla ett budskap och att bokens tekniker kan hjälpa sångare utföra det som de rent konstnärligt önskar.

Jag är övertygad om att ALLA ljud sångare vill göra är lika viktiga och ska tas på allvar och omfattas av forskning [...] Jag vill inte döma vilket ljud som är ”rätt” eller vilka ljud som är väsentliga att lära sig. Alla ljud är lika värdefulla så därför innehåller boken tillvägagångssätt för att producera alla de olika ljud jag har stött på inom röst användning (s.7).

För att kunna lösa en sångares problem måste vissa enligt Sadolin få förklarats teoretiskt för sig, andra rent fysiskt eller med ljudexempel, illustrationer eller vissa med föreställningsförmågan genom metaforer och sinnesförnimmelser. Ingen är mer rätt än den andra och kan komplettera varandra. Att lära känna kroppens anatomi är en rekommendation i CVT, då alla bör vara medvetna om vad som sker i kroppen när man sjunger. Genom att förstå kroppens anatomi och fysiologi kan sångare lättare förstå de tekniker som finns med och enkla ta itu med sina röst-problem.

Att hitta huvudproblemet i sin sångteknik redan från början är viktigt enligt Sadolin. Hon ber därför sin läsare att gå till överblicken av alla tekniker i boken, innan de går in på alla detaljerna, och lokalisera sitt huvudproblem för då brukar mycket annat lösa sig. Sadolin säger även att alla sångare måste ta ansvar för sin egen utveckling och inte endast förlita sig på en lärare. Alla måste själva ta till sig undervisningen och arbeta med den.

Enligt Sadolin är lärarens smak oväsentlig. Deras uppgift är endast att hjälpa sångare att på ett hälsosamt sätt uppnå sitt egna sångsätt som de själv önskar. En lärare kan kanske föreslå andra valmöjligheter för olika sound men lämna det konstnärliga valet åt sångaren.

I CVT är rösthälsa en viktig aspekt. En sångare måste alltid vila rösten om den är sliten. Så länge rösten är frisk kan man experimentera och öva tills man uppnår sina mål. Genom korrekt övning hjälps musklerna att minnas hur de ska göra, och sångaren får hälsosamma rutiner. Enligt CVT är det viktigt att man koncentrerar sig och inte gör fel, och saker som svalgspänningar uppstår, vilket blir det som sätter sig i muskelminnet. Känslan av hur en övning görs korrekt måste infinna sig från början. Om en övning gör ont eller känns obehaglig eller fel så är det fel enligt Sadolin.

Övningar för sång ska vara enkla och sångaren ska kunna fokusera på hur den arbetar med rösten och inte på en svår melodi. Då blir det fokus på att inarbeta korrekt teknik från början, och sångaren kan då utan hinder sjunga alla möjliga kombinationer av toner och intervallsprång. Invecklade övningar blir överflödiga och det är bättre att istället ta itu med en sång/låt, och de faktiska problem som finns i den på en gång istället enligt Sadolin. Varje gång en sångare stöter på ett tekniskt problem i en sång kan hon fokusera på vad problemet är och koncentrera allt på att lösa det genom en enkel övning. När sångaren vet hur hon löser ett problem kan hon sedan enligt Sadolin överföra den tekniken in i sången.

De finns fyra huvudämnen inom CVT: De tre grundprinciperna – att säkerställa en sund röstproduktion, De fyra funktionerna – att välja den ”växel” man ska använda när man sjunger, Klangfärger – att göra ljudet ljusare eller mörkare, Effekter – att åstadkomma specifika ljudeffekter.

De tre grundprinciperna innefattar *stöd*, *nödvändig twang* och att undvika att skjuta fram käke och spänna läpparna. Stöd är en viktig del i CVT, och Sadolin menar att man inte ska använda stödet i onödan förrän det behövs. Spara det istället till krävande toner

på hög höjd eller vid frasslut. Nödvändig twang används för att uppnå korrekt teknik, och för sångaren att uppnå en fri och obehindrad röst användning oavsett vilken *funktion, klangfärg* eller *effekt* som används. Nödvändig twang gör det lättare att sjunga och för många behöver den inte alls låta ”twangig”. Det är även bra att undvika att skjuta fram käke eller spänna läpparna då detta ofta medför en spänning i stämbanden enligt Sadolin. En avspänd käke hittar man enligt CVT genom att luta huvudet bakåt och sätta ett finger mellan över och underkäken. Sedan reser man upp huvudet igen och ta bort fingret, käken ska då behålla denna position. För att undvika spänningar i läpparna är det viktigt att bilda vokaler med tungan, utan att ändra för mycket på munöppningens form. Det är då enligt Sadolin viktigt att snabbt spänna av från en konsonant där läpparna spänner sig lite, in till en vokal. Fördelarna med att alltid följa dessa tre grundprinciper i CVT är att de ger sångaren längre toner, en homogen ljudproduktion, ett större röstomfång, heshet och slitage undviks, större volym, och kontroll över *vibrato* och *intonation*.

I CVT delas all röst användning in i fyra funktioner: *Neutral, Curbing, Overdrive* och *Edge*. Dessa skiljer sig åt då de har olika mycket *metallisk* karaktär i sig menar Sadolin, och har även vissa fördelar och begränsningar. Neutral är den enda funktionen som är icke-metallisk med en mjuk karaktär och som går att sjunga luftigt i utan att skada rösten. Curbing är den enda halvmetalliska funktionen som låter återhållet och lite klagande till karaktären. Det går inte att sjunga mycket svagt eller mycket starkt i denna funktion. Overdrive och edge är båda helmetalliska men skiljer sig i karaktär. Overdrive är stark och direkt, medan edge är ljus och skarp och där larynxtuben är twangad.

När sångaren lärt sig de tre grundprinciperna, och de fyra funktionerna kan hon även välja en klangfärg. Alla funktioner kan färgas mörkare eller ljusare, vilket sker i ansatsröret enligt Sadolin. Ansatsrörets form går att ändra på genom att förändra larynxtubens form, struphuvudets form, tungans form, munöppningens form, mjuka gommens läge, hur öppen eller slutet velumporten (passagen till näshålan) är.

Till sist kan sångaren även välja någon av de 10 effekter som Sadolin framtagit: *distortion, creak/creaking, rassel, growl, grunt, skrik*, avsiktliga *skarvar*, luft på tonen, *vibrato* och *ornament*. Med effekter menar Sadolin de ”ljud som inte är en del av melodi eller text utan används för att understryka sångarens uttryck eller stil” (Sadolin, 2009, s.18) Då ingen sångare är den andra lik anatomiskt eller fysiologiskt måste varje effekt enligt Sadolin special-designas för var enskild sångare.

I CVT är det också viktigt att öva i olika tonarter för att lära sig behärska olika tonhöjder. Enligt Sadolin ska man använd exakt rätt vokalljud för att få teknikerna i boken att fungera. Om man gör fel kan vissa funktioner, tonhöjder eller klangfärger inte uppnås. Sadolin ber därför sångare gå in och lyssna på de olika vokalljuden i CVT Sound Library.

Sadolin säger att hon sett många sångare bli förvirrade av begreppet register och använder därför inte det. I CVT säger man istället; den mycket låga delen av rösten, den låga delen, den mellersta delen, den höga och den mycket höga.

Om en sångare har problem med skarvar i rösten beror det enligt Sadolin på att sångaren byter funktion, och då ofta för att rösten lockas genom vokal, volym eller tonhöjd till en annan funktion eller för att stödet är otillräckligt.

Det är mer ändamålsenligt att sångaren är mer medveten om när han/hon befinner sig vid gränsen för en funktions möjligheter och avsiktligt väljer att byta funktionen mot en lämpligare, än att låta rösten själv välja och därmed riskera ofrivilliga skarvar.

Högre volym och tonhöjd kräver mer *stödvärde*. Om en sångare inte har tillräckligt stöd på höjden hörs det på tonen som blir tunn och pipig till karaktären. Volymen måste behållas hela vägen upp i den höga delen av rösten för att ljudet ska bli homogent. Om en sångare finner det omöjligt att undvika en ofrivillig *skarv*, kan en orsak vara att den inte klarar av den fysiska styrka som stödvärdet eller funktionen förutsätter, för att du ska kunna nå just den tonhöjden i just den funktionen. Sångaren måste då enligt CVT träna upp sin smidighet genom att inarbeta sunda rutiner i röstens hela omfång, och träna rösten i alla volymer, tonhöjder, klangfärger, tempo och vokaler tills ofrivilliga skarvar kan undvikas.

3.3 Daniel Zangger Borch (ZB) – Ultimate Vocal

Voyage (UVV)

Född och uppvuxen i Köpenhamn har han främst tillbringat sina vuxna år i Stockholm som professionell jazz-, pop- och soulsångare där han medverkat i turnéer, på cd-inspelningar och tv-produktioner. ZB är den första i Sverige som forskat vetenskapligt på rock-, pop- och soulrösten och han är ofta anlitad som sångcoach av kända artister i Sverige (Stora sångguiden, 2012) Han har sedan 2003 sitt företag som går under namnet

Voice Centre. 2008 skrev han sin avhandling ”Sång inom populärmusikgenrer” som är baserad på fem tidigare studier av honom själv med flera. Tre av dem är fysiologiska studier av pop- och rockrösten, en är boken ”Stora sångguiden, vägen till din ultimata sångröst”, och en cd-inspelning som heter ”The one” som gavs ut separat. Internationellt kallas hans metod för Ultimate Vocal Voygae.

ZB menar att det finns många olika ”färdiga” *sound* eller röstkvalitéer såsom belting, twang, curbing, overdrive och så vidare, som alla ofta syftar på att du som sångare ska få en specifik klang (Zangger Borsch, 2012) Han menar på att dessa ibland kan duga som en tillfällig lösning eller ett snabbt sätt att ändra till en viss inställning.

Men vill du vara helt fri att ändra ditt sound och din frasering efter eget önskemål och låtens karaktär, bör du inte fastna i dessa utan lära dig att ändra ditt uttryck fritt, utan begränsningar av ett färdigt recept (Zangger Borsch, 2012, s.9).

För att utveckla sin röst så finns det enligt ZB tre moment som sångare ska tänka på.

- Ta hand om
- Teknik
- Tolkning

ZB menar på att all sångträning utgår ifrån dessa, men att sångaren sedan kan vända på dem. ”För att få en fri tolkning behöver du ha bra teknik och för att öva upp din teknik måste du kunna ta hand om din röst” (Zangger Borsch, 2012, s.12). Men det fungerar inte att endast öva på en av dem under en lång tid, utan alla är ett samspel.

I UVV talar man mycket om röst-id (röst-identifikation) och hur alla är olika då vi har personliga röster. Alla har en grundförutsättning, en grundpelare, i och med vår personliga fysiologi, morfologi och musikaliska influenser som sedan genom träning förändras allt eftersom ens röst utvecklas. ZB uppmanar dem som är nybörjare att odla det de har fallenhet för, då det ofta är det som ger ens unika sound, och de som sjungit en längre tid kan gå direkt till och jobba med det som de vet att de behöver.

Andra saker som är viktiga i UVV är hållningen, uppvärmning, stretcha kroppen och att ge rösten massage. ”Vi behöver en stor portion kroppslig närvaro, kraft och energi för att bereda rösten möjlighet att prestera” (Zangger Borsch, 2012, s.20).

Det finns enligt ZB en mängd olika registertermer och det mest förvirrande blir i genrer som rock, pop och soul där rösten används på ett sätt som de gamla termerna inte riktigt täcker upp. Han säger att många sångare som möter sångpedagoger ofta kallar sina register för ”min vanliga röst” vilket de menar med bröst- och falsettregister som generellt förknippas med talrösten, och ”min ljusa röst” som syftar på falsettregistret. ZB har därför valt att kalla röstens register för bröst- och falsettregister. Han säger även att han inte gör någon skillnad i registerbenämningen mellan könen, då kvinnor och män använder sin röst på samma sätt inom rock-, pop- och soulgenrerna. Den hörbara skillnaden mellan bröst- och falsettregister beror främst på den mittersta delen av stämbandsmuskeln (vokalis) aktivitet. Enligt ZB börjar stämbanden vibrera med en större massa när denna muskel dras samman, och då stämbandsmassan avgör längd och tjocklek, kan skillnaden bli större och mer hörbar hos en man, och att det kan vara svårt att uppfatta registerskillnader hos kvinnor som generellt har tunna och korta stämband. På grund av detta är den kvinnliga röstens register inte fullständig i beskrivningen. ”Eftersom det är möjligt att variera såväl bröst- och falsettregister vad gäller luftflöde, volym och mängden svängande stämbandsmassa, kan det vara svårt att höra skillnaden mellan vissa ytterligheter i de olika registren” (Zangger Borsch, 2012, s.43).

ZB säger att det ”mittemellan-område” som uppstår hos kvinnan, också kallat *mellanregister* eller *mixregister*, där det för lyssnaren blir svårt att definiera om en kvinna sjunger med en luftig ton i bröstregistret, eller med en stark luftig ton i falsettregistret, har han valt att inte nämna i sin bok. ZB talar istället om mer eller mindre kärna, kraft eller massa i en ton. Det område där både bröst- och falsettregister kan åstadkommas kallar ZB för överlappningsområde, och är i stort sätt hela utom din högsta respektive lägsta kvart (fem halva toner). Han säger sedan att det är viktigt att vi lär oss förstärka förmågan att uttrycka sig fritt och varierat emellan registren, och att vi tränar på detta genom att träna bröstregistret att vidga sig både uppåt och nedåt, lär falsettregistret att komma till tals även i mittersta delen av omfånget, *egalisera/utjämna* skillnaderna mellan bröst- och falsettregistret, separera *registerskarvarna* och göra tydliga skillnader. Egalisering används för att ”passera skarven mellan bröstregistret och falsettregistret ohörbart” (Zangger Borsch, 2012, s.49). Det kan enligt ZB liknas vid att byta växel i en bil, det ska ske smidigt och sångaren måste kontrollera andningen och aktivera andningsmusklerna på ett följsamt sätt.

Om en sångare är otränad kommer det höras en så kallad ”tupp” i bytet mellan bröst- och falsettregister. Sångaren måste då enligt ZB få musklerna att samarbeta och tillsammans med lungtrycket anpassa tonstyrka och luftflöde, vilket kan vara lättare att utföra uppifrån och ned i omfånget till en början. Sångaren måste även lära sig tunna ut bröstregistret på vägen upp för att passera *skarven* obemärkt. Man kan då enligt ZB låtsas gäspa när skarven närmar sig, vilket innebär att man höjer mjuka gommen och struphuvudet sänks vilket kan underlätta för struphuvudets muskler att samarbeta. Man kan även vidga käkarna och lyfta tungroten genom att sjunga med ett leende eller rundad munöppning. Med ett leende får man en tunnare klang som hos soulsångare, en rundad mun kan ge en fylligare klang enligt ZB.

Att dela upp den kvinnliga rösten i flera olika register kan enligt ZB kännas konstigt för många sångare, då det kan göra en mer medveten om de övergångar som man känner att man måste jämna ut från det ena registret till det andra, istället för att släppa tanken på dem och bara sjunga. En sångare behöver inte alltid jämna ut rösten, utan kan använda den som en effekt när hon sjunger, men att hon kan kontrollera rösten så förmågan att uttrycka sig fritt och varierat genom registren finns där. Effekten kallar ZB för *separering*, där sångaren med flit låter skarven höras och vara abrupt. Den mest extrema formen av separering är *joddel*.

4. Metod

I detta kapitel presenteras studiens tillvägagångssätt i valet av forskningsmetod, urval av informanter samt genomförande av intervju, observation och analys. Arbetets validitet och etiska överväganden kommer även redogöras.

4.1 Val av forskningsmetod och avgränsningar

Denna studie är gjord på tre intervjuer och sex deltagande observationer med en kvalitativ forskningsmetod som ansats. Till en början övervägdes att utföra en enkätundersökning där fler pedagoger från olika städer kunde delta, och då använda det kvantitativa synsättet, men det var av större intresse att bemöta pedagogerna i deras naturliga miljö för att få en djupare förståelse kring hur de ser på rösten och hur de lägger upp sin undervisning (Ryen, 2004). Studien avgränsas till tre sångpedagoger som undervisar på estetiska programmet. Alla informanter är kvinnliga, även om det inte fanns någon baktanke i det från början utan det föll sig så av en slump, så blir det ytterligare en avgränsning. Alla intervjuer och observationer genomfördes på varje pedagogs lärosäte.

4.2 Urval av informanter

Tre sångpedagoger från två gymnasieskolor i Malmö kontaktades via mail och blev tillfrågade om de kunde tänka sig att bli intervjuade om hur de undervisar, samt om de i anslutning ville ställa upp på två deltagande observationer där deras undervisning filmas. Den första pedagogen var bekant för mig sedan tidigare praktik på dennes skola, min handledare tipsade mig sedan om en andra pedagog, varpå jag fann min tredje på samma skola. När informanterna väl bestämt sig för att delta i undersökningen bokades datum och tid in för respektives intervju och observation.

4.3 Intervjumetod och utformning av frågor

Under intervjuerna användes vad Larsen (2007) kallar för samtalsintervju där ”intervjuaren är intresserad av att nå en djupare förståelse av en persons beteende och agerande, motiv, erfarenhet och upplevelser” (s. 85). I kvalitativa intervjuer är det vanligast att forskaren vill ta reda på hur informanten uppfattar ett ord, begrepp eller en företeelse (Trost, 2005). Ingen av informanterna fick därför veta vilka frågor som skulle

ställas för att lämna utrymme för dem att tala fritt och använda sina egna ord om hur de undervisar (Larsen, 2007). När ett samtal väl satts igång kunde jag sedan med hjälp av informanternas egna ord och begrepp om sångpedagogik, leda in dem på frågor inom studiens syfte.

En maxtid på 40 minuter sattes för varje intervju som ägde rum i antingen ett undervisningsrum eller ett konferensrum på informantens lärosäte. Alla intervjuer spelades in i ljudredigeringsprogrammet Garageband med en dator som ställdes mellan mig och informanten. Alla intervjuer filmades även med min iPhone som sattes upp lite längre ifrån på ett kamerastativ, så både jag och informanten syns i bild. Dessa filmer var endast till för att kunna gå tillbaka och se eventuella rörelser, gester och miner, som ansågs viktiga för studien att få med. Filmen kommer inte att användas som bilaga för denna studie då informanterna kommer förbli anonyma. Detta framgick tydligt för de tre pedagogerna, som först tyckte det var lite märkligt att jag ändå ville filma, men sen när de började gestikulera i intervjun så förstod de vikten i att få med allt, även rörelserna.

4.4 Observationsmetod

Efter att intervjuerna var genomförda kompletterades de med två anslutande deltagande observationer (Larsen, 2007) hos var och en av pedagogerna för att se dem undervisa. Larsen (2007) beskriver observationen som en relevant situation för studien där forskaren utifrån sinnesintryck registrerar det hon ser. Informanterna fick själva välja en elev som de tyckte passade in, utefter det vi pratat om under intervjun, och som i sin tur kände sig bekväm med att jag satt med under lektionen. Det är viktigt att både informant och elev känner sig bekväma och får tid att vänja sig vid att bli filmade (Larsen, 2007), därför observerades samma elev med informanten två gånger, i hopp om att det andra tillfället skulle kännas lite mer avslappnat och naturligt. Detta gjorde det även möjligt att se en eventuell utveckling hos eleverna, och hur pedagogernas metoder fungerat från första till andra mötet.

Deltagande observation (Larsen, 2007) kan i sin tur delas in i passiv eller aktiv. I den aktiva observationen kontrollerar observatören situationen mellan lärare och elev, och kan gå in och bryta när som helst, medan i den passiva sitter observatören mer eller mindre tyst i ett hörn. För att informanten eller eleven inte skulle påverkas under observationen, var jag för det mesta passiv. Samtidigt ville möjligheten fås att kunna fråga informanten om det var någonting som behövdes förtydligas för att undvika

missförstånd, och jag blev därför i de stunderna aktiv. Då en av pedagogerna mött mig tidigare under min praktik, så fanns där redan en relation mellan oss. Hon kunde därför ibland vända sig till mig under observationstillfället när hon pratade om någonting, för att inkludera mig i samtalet, vilket på så vis gjorde mig aktiv även där.

Även alla observationer filmades, och då rummet i vissa fall var för litet för att få med alla i bild, fick jag ibland hålla kameran för att hela tiden följa pedagog och elev, och filma det som i stunden var intressant. Filmen gjorde det även möjligt att gå tillbaka och se på observationen flera gånger för att inte missa någonting (Larsen, 2007). Precis som intervjufilmerna så var dessa endast till för mig att analysera, för att sedan raderas. Detta var informanterna tydliga med att berätta för de elever som deltog i observationen, då vissa var oroliga att filmerna skulle läggas upp på youtube.

Det var ett medvetet val att sätta intervjun före observationen då informanten på så vis kunde välja ”rätt typ” av elev för studien, det vill säga en kvinnlig sångare som har problem, eller jobbar med registravbrott.

4.5 Analys och transkribering

Det finns inga direkta tekniker för hur en analys av en kvalitativ studie ska vara, utan det är ens egen fantasi och kreativitet som får vara hjälpmedlet (Trost, 2005), men det kan ändå vara bra att kategorisera och gruppera upp den information som samlats in (Larsen, 2007). Först transkriberades alla intervjuer genom avlyssning av ljudinspelningen, samtidigt gjordes en grov analys av det som för studien var intressant att ta med i resultatet, med forskningsfrågorna som utgångspunkt. Därefter analyserades filmen av intervjun, och parallellt lästes transkriberingen för att lägga till eventuella gester och handrörelser som var intressanta och viktiga för innehållet.

Vid transkriberingen av observationerna iaktogs filmerna och noterades vilka uppvärmningsmetoder pedagogerna använde sig av, vilka sånguppsjungningar de gjorde och hur de jobbade med eleven i en låt. Här valdes att främst ta med det som pedagogen och eleven sa till varandra, som var intressant för studien, och utelämna kallprat eller annat som inte berörde studiens syfte. Även om eleverna kom med i bild så var det essentiella i analysen att se på hur pedagogerna undervisar.

4.6 Validitet och reliabilitet

I den kvalitativa forskningen av människan så kommer det automatiskt att ske förändringar, då hon inte är statisk utan hela tiden gör eller handlar (Trost, 2005). Att validera en kvalitativ studie är svårt då det inte är siffror vi ska förstå utan tankar, känslor och beteenden (Trost, 2005). Det är därför viktigt att inte överföra sina egna tankar, känslor, åsikter och intressen till informanterna, för att hålla studien så objektiv som möjligt (Larsen, 2007). Trost säger även att det är omöjligt att försöka utgå ifrån att alltid få samma resultat, då ett svar på en fråga hela tiden förändras, samt att det blir en aning märkligt att prata om reliabilitet och tillförlitlighet hos en forskare i en kvalitativ studie. Forskaren ska vara lyhörd och uppmärksamma allt i sina intervjuer såsom tonfall, skiftningar och uttryck i ansiktet, kroppsspråk och rörelser (Trost, 2005) För att kunna uppmärksamma dessa saker valdes att filma både intervju och observation så möjligheten att kunna gå tillbaka och se eventuella missar fanns.

4.7 Etik och konfidentialitet

I all forskning så uppstår det etiska dilemman kring om ens informanter ska vara anonyma eller inte (Larsen, 2007). Informanterna har rätt att själva bestämma om deras integritet och identitet ska vara konfidentiell eller om det ska avslöjas för läsaren (Trost, 2005). Då syftet för denna undersökning inte grundar sig i *vem* som undervisar, utan *hur* pedagogerna undervisar, kommer ingen pedagog eller den skola de jobbar på att nämnas vid namn. Alla pedagoger har istället fått fiktiva namn; Shirley, Sanna och Sonja.

5. Resultat

I detta kapitel redovisas det analyserade och sammanställda resultatet från intervju och observation med de tre sångpedagogerna. Syftet var att ta reda på hur pedagogerna undervisar elever, med olika typer av röster, att sjunga från lågt till högt register.

Varje pedagogs resultat är upplagt var för sig, för att läsaren lättare ska få en överblick i hur alla tre undervisar.

5.1 Pedagog 1

Shirley har jobbat som sångpedagog i 20 år och undervisar i alla genrer. Hon är utbildad enligt den traditionella sångskolan under hennes tid på musikhögskolan, där den klassiska sångtekniken var det som alla främst fick lära sig. Hon har sedan gått alla kurser i EVT men använder sig inte så mycket av de begreppen. Istället beskriver hon ljudet och känslan så eleven kan producera ljudet själv. Exempelvis byter hon ut ordet *belting* och talar istället om ”en stark röst, med ett struphuvud som inte sjunker” och istället för *twang* så säger hon att ”klangen ligger längre fram, att det är spetsigare, att det låter mer nosigt eller spetsigt.” Möjligtvis slänger hon in begrepp från EVT med sängeleverna från årskurs tre, men innan dess så talar hon med ett språk som hon hoppas eleverna förstår. Shirley berättar även att eleverna själva inte frågar efter sångtekniska begrepp, då de flesta inte vet om att de finns.

Shirley brukar vara den som bestämmer låtar med elever i årskurs ett och två ”utefter skolverkets krav på att det ska vara ett brett genreinnehåll” men märker hon att eleven tycker att hon varit lite ”mossig” ett längre tag så låter hon eleven välja sång. ”De får alltid vara med och önska låt då det är viktigt att hålla deras inspiration vid liv.” Med eleverna i årskurs tre har Shirley hela tiden en kommunikation om vad de behöver, då de enligt henne har blivit mer medvetna om var de ligger sångtekniskt och vart de är på väg. De måste lära sig att själva hitta material, utifrån vad Shirley sagt att de ska jobba med, för att veta vad som passar deras röst och vad de behöver jobba vidare med.

Hennes fokus med eleverna är att de själva ska ta kontrollen över sin röst.

Eleverna ska lära sig att kontrollera sin andning, att ha kontroll eller i alla fall medvetenhet om sin kropp, i sången och att få en riktning i rösten. Alltså ett flöde, med både luftflöde och flöde i hantering av vokal, konsonanter. Om jag placerar det i den ordningen, så är det så mycket annat, tekniska saker, som automatiskt faller på plats.

För att eleven ska hitta vad Shirley kallar för flödet, drivet och riktningen framåt så jobbar Shirley mycket med kroppen hos eleven. ”Finns det inte i kroppen så finns det inte någon annanstans heller, men att i kroppen så börjar medvetenheten.” Shirley säger att om eleven ska få allt detta att samspela och fungera så måste eleven jobba medvetet på detta. Då använder sig Shirley av rena fysiska övningar, för att få kroppen att börja jobba. Ofta ställer hon eleverna mot en vägg för att ”sitta på en osynlig stol” (med benen i 90° vinkel) och på så vis tvinga kroppen att jobba. De får även promenera runt i rummet och ha svepande rörelser i armarna, samtidigt som de jobbar mycket medvetet med kraften mot golvet för att aktivera kroppen, så att det inte blir en traska runt promenad utan det är hela tiden med en medvetenhet i kroppen. ”Att jobba med musklerna, och rätt muskler då, så att det blir rätt form av spänning.” Shirley talar mycket om det smidiga stödet, att det är ”flexibelt och inte statiskt och hårt.” Hon talar även om att eleven ska känna när det är ”på” och när det är ”av”, två begrepp som hon ”kommit på” själv. Enligt Shirley blir eleverna väldigt medvetna om när det är på, ”alltså att kroppen och skallen är aktiv” och att de förstår vad ”på” är för någonting. ”Det är en mental aktivitet som skapar energi, som i sin följd skapar flödet i rösten, sången, andningen, behandlingen av vokaler och konsonanter.”

Målet är sedan att alla elever oavsett kön ska ha en god grundteknik, så de får en hel röst som Shirley kallar det.

En röst som fungerar från lägsta till högsta ton utan skarvar som är ohanterliga, eller att skillnaden mellan lågt och högt register är alltför påtaglig. Alltså en egaliserad grundröst där sångaren sedan kan använda sig av effekterna för att förändra soundet.

Shirley berättar att hon tycker många sångare idag har vad hon kallar en effektröst, och att hon kan höra hur de saknar en grundröst att stå på. Hon tycker att man som sångare ska skapa sig en bra grund att stå på, sångtekniskt. för att sedan börja lägga till effekter. ”Då kan vi börja jobba med belting, vi kan börja jobba på att lägga på en massa luft, vi kan krympa utrymmet i rösten osv.”

Generellt får det hon hör hos eleven helt styra vad som händer på lektionstid. Hon har såklart riktlinjer som funkar, i vilken ordning hon jobbar med saker och ting, men det är generellt vad hon hör som styr.

Shirley brukar oftast säga att ”vi har olika delar, alltså att musklerna jobbar olika mycket i olika lägen i rösten” istället för att använda ordet register. Hon kan använda sig av begreppet talröst ”som de flesta kan relatera till”, men hon brukar även förklara rösten för sina elever där hon säger att ”det finns en botten och en topp”. Detta brukar hon visa med sina händer som hon håller vågrätt på varandra med handflatorna mot kroppen, och låter sedan händernas fingrar integreras med varandra (se bild 1) för att visa hur botten och toppen kan ”mixas ihop”, så rösten blir hel (som tidigare förklarats).

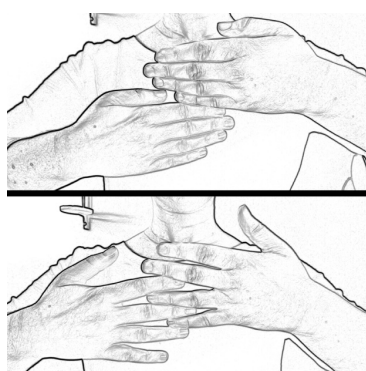


Bild 1. Händer som visar hur botten och toppen i rösten mixas ihop enligt Shirley.

I och med denna bild så använder Shirley även ordet mixröst med sina elever. Då brukar hon förklara den fysiska bilden med händerna, och att man kan blanda ihop dem så man hamnar i mixen, ”eller som du ser i mittemellan, alltså mellanregistret eller mellanrösten också”. Hur Shirley sedan jobbar med mixrösten hos sina elever beror på vilka typer av sångröster de har. Generellt brukar hon låta dem som har mycket botten i sin röst, ”som gör det där rejäla klicket emellan”, få sjunga mycket klassiskt för att dra ner huvudklangen. ”Då hittar de mixen efter ett tag eftersom de inte får gå över till bottenregistret, och måste hitta ett mellanting som till slut blir mixen.” Eleverna brukar då få sjunga i bara vokaler som O eller A, för att få koncentrera sig på en sak i taget, och plocka bort massa konsonanter, och ofta då låtar där melodin faller neråt. Om en elev sjunger en sång där melodin istället går nerifrån till upp, så jobbar Shirley med att få igång elevens smidiga stöd i övergången, ”så att eleven har möjlighet att ”smalna av” (symboliskt och syftar på att eleven ska börja mixa enligt Shirley) i muskulaturen utan att det blir den häftiga övergången.”

Om eleverna däremot är ”typiska sopraner som saknar mycket botten har de oftast mixen med sig och då får de generellt jobba mer med att riktigt komma ner i

bottenregistret.” Hon säger även att problemet ligger ofta hos dem som sjunger med mer botten, ”då de gör det där rejäla klicket emellan registren” eftersom de drar upp sitt bottenregister i ett för högt läge där rösten inte orkar med längre.

Enligt Shirley hänger många elever upp sig på stället där rösten klickar över, och det är därför hon jobbar med att eleverna själva måste ta kommandot över sin röst. ”Åh det klickade över där denna gång vad synd, istället för att okej nu är det du som måste ta kommandot.” Hon brukar också göra markeringar i elevernas noter där de ska börja ”smalna av”, och då kanske eleverna i början får det där klicket i rösten, men att de iallafall tar kontrollen och går över och inte låter rösten *pressa på* med botten. Då har eleven enligt Shirley börjat jobba med det tjocka och det tunna muskelarbetet som sker när man sjunger i botten och toppen, och de kan sedan flytta ner markeringarna i noterna. ”Det beror sedan mycket på envishet från eleven hur bra det fungerar.”

5.2 Pedagog 2

Sanna har jobbat som pedagog i cirka 16 år och undervisar i alla genrer förutom klassiskt, och inte så mycket musikal. När hon möter en ny elev försöker hon se till dess personliga röst och sound, och får ”lära känna eleven utifrån vem den är som artist och vad den personen vill och har för mål”. Hon berättar att inte alla elever har som mål att bli just sångerska, och då får hon först ta reda på vad de har för mål med sin utbildning. Hon frågar också om deras förebilder om de har några, ibland har de kanske inte det, och då försöker hon ge dem lite olika referenser att lyssna på. ”Så det är det absolut första jag gör. Att jag kollar vem är du, och vad vill du, och vart är du på väg någonstans.”

Sanna har gått alla kurser i EVT och använder även ord, begrepp och termer från den metoden i sin undervisning men kan även använda andra metoder för att förklara vissa saker. Exempelvis om hon själv har fastnat för något i sin egen utbildning som en lärare sagt, som hon förstod bra, så kan hon prova det på sina elever. Hon kan även använda egna erfarenheter som hon haft som sångerska för att se om de funkar för eleverna.

Sanna låter nya elever välja sång i början, så att hon kan lära känna deras röster utifrån det material som de vill sjunga och lyssnar på. Sanna försöker sedan hitta låtar utefter det som eleven vill sjunga, som berör den sortens sångteknik som eleven måste jobba med.

De här sångarna är bra att lyssna på för att hitta det här soundet som hon är ute efter, eller han. Och då är ju jag kanske mer, mogen att klara av att lyssna på vad som är hälsosamma röster än vad eleven är.

Texten och känslan i en låt är något av det viktigaste för Sanna. Hon tycker dock att det kan vara svårt att förmedla detta till eleverna. ”När de står på konsert så ska de inte tänka på allt detta, utan försöka tänka på vad de vill förmedla till publiken.” Hon berättar även att varje uppvärmning med en elev går ut på att hitta tekniken, sångtekniken, in till låten de ska sjunga. Hon sitter inte och spelar de vanliga köruppvärmningarna som hon själv lärt sig, utan det finns en poäng i varför hon gör en uppsjungsövning.

När Sanna undervisar använder hon *kvalitéerna* från EVT för att hjälpa eleverna hitta sitt eget sound, och då är valet av *kvalité* beroende på vad eleven behöver, och vill ha för sound på en viss ton. Hon upplever det som att man ”använder sig väldigt mycket av *talkkvalitén* idag, och sen så jobbar man sig uppåt och försöker hitta soundet uppe på höjden, att det inte bara ska bli *falsett* eller läckigt.” Sanna berättar att ens *talkkvalité* kan dras upp ganska långt bara man tunnar ut massan i stämbanden. Stämbandsmassa enligt EVT är något som Sanna använder sig av. ”Om man bara pressar på så blir det jättejobbigt, därför måste man tunna ut och kanske gå över mer i *crykvalité* där man har *tunna* stämband enligt EVT, beroende på hur man vill att det ska låta.” Eller så jobbar de med *belting* och då blir det en helt annan *kvalité*. Då står de och gör inställningarna till den *kvalitén*, tänker ”kalldusch med högt struphuvud”, och att vidga jättemycket i halsen och jobba jättemycket med *förankring* i *torso* och *huvud* och *nacke*. ”Annars spänner man sig på fel ställen.” Då de flesta av Sannas elever vill sjunga med kraft och inte låta mesigt jobbar de ofta med *belting* på höjden. Men det är också mycket beroende på vad de har för typ av röst. Sanna säger att ”många sopraner kan sjunga starkt men med *tunn* stämbandsmassa”, och att de ”twangar jättestarkt på höjden, och då behöver de inte beröra *belting*.” Men med de lite tyngre rösterna, som hos en låg alt, måste de jobba upp med *beltingen* och hitta lätthet, annars blir de för tunga. Med elever som har för mycket kraft, och som spänner sig för mycket på höjden, jobbar Sanna med mjuka glissando övningar på ord som exempelvis ”lee, läääj, laaaa och gee”. Hon talar även mycket om vad hon kallar för ”klangspåret”, som hon menar hjälper rösten att automatiskt och smidigt gå från *tjocka* stämband till *tunna*.

Som nybörjare är det lätt att man flyttar bak klangplaceringen för att man ska upp på höjden, men genom att hitta samma spår och tanke, och att känna att tungryggen är hög för då går struphuvudet upp, så får man jättemycket hjälp.

Sanna berättar även att det finns så kallade singer-song-writers som är ”våldigt finstämt och mjukt.” Men där måste du fortfarande hitta kärnan som hon tror är mycket det man är ute efter. Hon berättar att hon också brukar säga att ”om man sjungit mycket i kör så får man en körröst som inte är så mycket, alltså det finns inget tryck eller så mycket personlighet bakom en sådan röst.” Med de eleverna brukar hon sätta igång och snacka mycket för att få fram talet i munnen med hjälp av text. Hon lär också eleverna att göra en *glottis* ansats, eller att de ska öppna svalget och vidga, och då kanske luften åker ut mycket men att de då ska tänka att luften går åt andra hållet, att den suges in, så den inte släpps ut för mycket. ”Kärnan för mig är personligheten och den hittar man oftast i sitt tal”.

Sanna försöker att inte prata i register med sina elever mer än att det finns ett lågt och ett högt, då hon anser att ord som mellanregister gör så att man hakar upp sig.

”Nej jag klarade mig bara till tonen a”, och sen så vet man att sen måste jag göra någonting annat. Så tycker jag att jag blev utbildad, att ”ja nu har du ett visst tonomfång här och sen så måste vi jobba på det här sättet, och sen så måste du jobba på något helt annat” jag tycker inte att det är så.

Idag tänker hon istället att man har olika *kvalitéer*, som sen går att färga beroende på hur man vill att det ska låta. Ordet mix slutade Sanna använda när hon gick EVT-kurserna då hon tycker att även det ordet gör att man hakar upp sig i sången. Hon använder ordet mix i den bemärkelsen att man kan ”mixa de olika kvalitéerna i EVT med varandra, men inte att det går att mixa bröströst med falsett.” När hon själv var i 15-20 års ålder så tycker hon att det hämmade henne att tänka på det sättet. Så fort Sanna tänkte tanken på att något måste ske i övergången blockerade hon sig och det blev fullständigt omöjligt att sjunga. ”Istället för att bara lura rösten och tänka, men du det spelar ingen roll, tänker jag på det här sättet, och hur jag ändrar inställningarna på ett visst sätt, så kommer ja lyckas.” Med inställningar menar Sanna de anatomiska strukturerna i rösten enligt EVT. Då kan Sanna med eleverna prata om struphuvudet, öppet svalg eller att justera ringbrosket osv. Hon använder praktiska termer med dem. När jag frågar Sanna vart hon menar att eleven ska ändra inställningarna nämner hon ordet skarv. ”Det kan jag nog säga att det slinker ur mig, lite då och då.” Sanna berättar

då att ibland kan eleven ha mött på olika språk, sångspråk från körrepetition eller sånglektion osv, och kanske nämner att ”de inte kan sjunga längre än si eller så för det är störande med skarven.” Då berättar Sanna att hon inte kan förneka det, utan försöker då jobba med eleven så rösten blir mer flexibel.

Ja då jobbar jag ju tillsammans med, sättet att tänka då, på cry-kvalité. Att man får fram rösten och får hitta sitt struphuvud, är jätteviktigt. Att man försöker hitta, det fysiska, okej kan jag justera min tunga? Kan jag hitta kroppen? Då får man ju liksom, gå ner i små byggstenar och jobba utifrån det helt enkelt.

5.3 Pedagog 3

Sonja har arbetat som pedagog i 16 år och undervisar i alla genrer utom klassiskt, och inte så mycket musikal. Hennes främsta uppgift på gymnasiet är att lära eleverna under de 3 år de går på skolan ett hantverk, men att alltid förankra det till verkligheten, så hantverket inte fastnar i rummet på skolan och blir institutionaliserat.

Jag följer kursplanen, alla mål som står där och så, men det måste ändå vara hela tiden förankrat till, inte bara detta lilla rum, att när de kommer ut att det är med i människan hela tiden.

Sonja har gått den treåriga utbildningen i CVT på CVI i Danmark men berättar att hon kan använda andra metoder också Hon brukar tala om för sina elever att hon efter alla år, alla studier och efter all erfarenhet, har samlat på sig en stor verktygslåda med kunskap som hon kan använda sig av när hon undervisar. Ur den tar hon fram de verktyg som behövs specifikt för just en elev. Det kan då handla om redskap för timing, interpretation, en viss sångteknik och så vidare.

Sonja utbildar eleverna till att tänka själva och hon frågar dem vad deras önskan med en låt är, så att det hela tiden finns med en reflektion och analys i processen enligt målen i kursplanen. Eleverna är då enligt Sonja hela tiden inne i en process där de frågar; vad är det vi gör? Vad vill jag? Vad vill jag uppnå? ”Så det inte bara är enligt den gamla tradition, där läraren har svaret, utan att hela tiden bolla tillbaka önskan och ansvaret till eleven.” I detta försöker Sonja även få eleverna att hitta sitt personliga sound, en identitet i sången. ”Om eleven vill sjunga på ett speciellt sätt, så är det inte min sak att döma om det inte är i min smak.” Hör hon däremot att eleven gör ett ljud som inte är hälsosamt så säger Sonja till och hjälper eleven att hitta ett annat sound.

Det är även viktigt för Sonja att försäkra sig om att eleverna förstår hur de ska använda de verktyg som hon ger dem. ”Annars är det ju lönlöst, om de bara kan det på lektionen. De ska ju kunna öva på det hemma också.” I CVT berättar hon att man jobbar mycket med att sjunga en ton i taget, för att befästa rätt sorts teknik i muskelminnet. Hon brukar även tänka det som en piltavla och att eleven ska hamna i mitten när den sjunger en ton. Detta sätt kan hon använda sig av under en uppsjungning men tycker också att det kan bli lite enformigt.

Det blir liksom inte så mycket musik om man sitter ”e e e”, Så ibland har jag övningar där man övar lite time, och lite artikulation och så, men det är kanske inte de traditionella, utan jag tar kanske en låt där det är mycket text som de får rabbla, och sen höjer jag den. Så att det blir lite musik av det.

Sonja har även genom CVT lärt sig att ”skanna av eleven” och se på vad eleven är för inlärnings-typ. Hon säger att all tidigare sångteknik var baserad på något som kallas blomsterspråk, alltså metaforer såsom ”känn hornet i pannan” eller ”känn dig som en ballong”. Enligt Sonja lär sig vissa elever jättesnabbt genom metaforer och inre bilder, andra lär sig genom att härma ljud, titta på bilder, känna på sin kropp eller bara ha kroppen i rörelse. Sonja berättar sedan att hon själv är väldigt teknisk och vill ha tekniska och logiska förklaringar av saker när hon sjunger, men att hon sedan får anpassa sig till elevens inlärningsätt.

Sonja försöker att inte använda sig av för många olika begrepp från CVT när hon undervisar. Använder hon några så är de anatomiska, konkreta förklaringar. Hon låter eleverna sjunga och så förklarar hon vad de gör, men sätter inte namn på det. Hon säger sedan att det kan bero på att hon har tolv elever som går i årskurs ett, och att det känns lite tidigt att börja med en massa begrepp redan då eftersom hon anser att de är för unga. ”De behöver egentligen inte veta så mycket, för det är lätt att de hamnar i tanken ”nu gör jag detta” och sedan hamnar eller lägger sig själv i något fack”, därför är hon lite försiktig med att inte ge sina elever vad hon kallar för ”hangups” som hon själv kände att hon fick i gymnasiet.

Skarv kommer jag ihåg jag pratade om när jag gick i gymnasiet, och ”jag kan absolut inte sjunga högre” och jag stod och tjuvkollade på noterna när min sånglärare gjorde övningar. Vilken ton är hon på nu ja ”aaah nu är hon precis på min”, ja men där skarv som hon pratade om som jag inte alls pratar om.

Istället pratar Sonja om höga och låga delen i rösten enligt CVT med sina elever. Däri lägger hon inga värderingar utan säger ”nu är du i det höga registret för kvinnor, då det är allmänt vedertaget att det är högt eller lågt.” Hon gör det så objektivt som möjligt. Idag tänker Sonja mer brett i munnen (visar horisontalt med armarna och ett lite leende på läpparna) och innan tänkte hon mer vertikalt, i bröstklang eller mixad klang som hon aldrig riktigt förstått vad det är så hon slutade att prata om mix. Hon förstår vad man menar med det om hon applicerar det i CVT, men inte när det kommer till ordet skarv.

Jag kanske vill ha den skarven. Jag kanske vill sjunga (sjunger ett exempel med tydligt skarv) Ja jag kanske vill göra det, att för mig, jag tycker det är väldigt låst att använda det.

När nybörjare sjunger där nere är det oftast starkt enligt Sonja, vilket kallas för overdrive i CVT, ”och när de går uppåt i register så blir det jättesvagt, och det blir väldigt stor skillnad.” Hon får därför ofta öva upp det höga registret med sina elever. Om Sonja förklarar i CVT-termer ska en sångare enligt det klassiska sångsättet gå via overdrive, curbing och neutral så att rösten jämnas ut. ”Men någon annan gång kanske man vill sjunga starkt hela vägen upp, pressa upp sin röst som man gör i vissa genrer, och ibland vill man sjunga tyst jazz i mikrofon med det lite mer luftiga soundet.” Hon tycker det är det som är så bra med CVT, att man kan välja att bara sjunga i exempelvis overdrive. Om en elev sjunger starkt på höjden och spänner sig har Sonja tre huvudprinciper som hon kollar efter, som kommer från CVT.

Det första som 80 % av alla sångtekniska problem beror på är stödet, det brukar alltid vara låst. När man låser sitt stöd så spänns svalgmusklerna och stämbanden kan inte vibrera. Så får jag in rätt stöd, så brukar det släppa ganska snabbt.

Sedan kollar Sonja om eleverna har några spänningar i käke och läppar, vilket de också brukar ha, och då kan de få jobba med det i några månader. Sen kollar hon det som i CVT kallas för *nödvändig twang*. Som behövs för att en ton ska bli bra, för att tonen ska ha kärna. Hon berättar sedan att just overdrive inte går att sjunga högre upp än till d2 för kvinnor, för sen är det skadligt för rösten. Eleven måste då välja något annat och Sonja visar då de andra alternativen.

Under hennes tid på musikhögskolan uppfattade hon det som att lärarna där undervisade enligt den gamla traditionen.

Så här ska det låta, du sjunger så sen ska du byta dit, för det är så som det ska vara. Jag har t.o.m. frågat en av lärarna på musikhögskolan, för de sjunger ju med det då som jag kallar neutral ända ner [...] det blir inte så tätt där nere det är väldigt svårt att få det som heter neutral för mig tätt. Där tycker jag att man ska byta till curbing då, som folk skulle kallar bröstklang säkert.

När Sonja får en elev som sjunger väldigt luftigt frågar hon först om det är så eleven vill sjunga, om det är dess uttryck, men menar att oftast så är det inte det. ”Då kanske eleven säger nej och att den vill sjunga mer som t.ex. Barbra Streisand”, och då får hon ge dem de verktygen de behöver för att utveckla sin röst. Frågar hon inte eleven så kanske hon aldrig får veta varför den kommit till henne och vad den vill, och då kanske de bara övar på att den ska få en fungerande röst i ett år utan att gå in på vad eleven vill.

6. Resultatdiskussion

I detta kapitel presenteras analysen och sammanfattningen av studiens resultat från intervjuer och observationer med de tre sångpedagogerna, samt hur den förhåller sig till den tidigare litteratur som lagts fram. Syftet med detta arbete var att ta reda på hur några av dagens sångpedagoger undervisar elever, med olika typer av röster, att sjunga från lågt till högt register, samt ge svar på mina tre frågeställningar. Då det alltid sker förändringar i kvalitativa undersökningar (Trost, 2005), kan det lilla jag sett av pedagogernas undervisningsmetoder endast tolkas som generellt och övergripande.

Diskussionen är upplagd på fem rubriker som består av de tre frågeställningarna, en slutsats och till sist tankar om fortsatt forskning.

6.1 Vilken/vilka metoder använder pedagogerna i sin undervisning?

Shirleys fokus ligger i att ge sina elever en bra grundteknik i rösten. Hon jobbar för att eleverna själva ska ta kontrollen över sin röst och använder sig av kroppsliga övningar så eleverna känner när det är ”på”. Hon har gått kurserna i EVT och kan använda termer och begrepp från den metoden med sångelever i årskurs tre, men hennes sätt att se på rösten liknar mer Zangger Borch (ZB) och UVV-metoden. Shirley delar in rösten i två delar som hon kallar botten och toppen, på samma vis som ZB delar in rösten i bröst- och falsettregister. I intervjun talar Shirley dock om ett mellanregister eller en mittenröst, vilket ZB valt att inte göra då han menar att ”det är svårt att veta vad som menas med detta” (Stora sångguiden, s. 44). Shirley är den äldsta av de tre pedagogerna, och är utbildad i klassisk sångteknik till grunden, det enda sångsätt som länge ansetts var icke skadligt för rösten (Zangger Broch, 2008). Hennes sångbakgrund och utbildning kan vara en orsak till hennes sätt att se på rösten, där hon delar upp den i botten, mellan och topp, och till att hon vill ge sina elever en bra grundteknik att stå på.

Sanna och Sonja fokuserar båda på elevernas eget sound, och vad eleverna vill sjunga. Då de undervisar på samma skola kan detta vara en orsak till att de båda utgår ifrån vad eleverna vill med sin röst. Deras metoder för hur de får eleverna att hitta olika sound i sin egen röst skiljer sig dock. Sanna utgår ifrån EVT-metoden och vill att alla hennes elever ska behärska de olika *strukturerna*, så de kan ändra inställningarna i rösten och byta *kvalité*, och då också sitt sound. Sanna berättar i intervjun att hon tycker

texten och att förmedla någonting är det viktigaste i sång. I EVT är det dock mycket mer fokus på det tekniska i rösten, och Estill ger inga verktyg, eller skriver något om hur man kan förmedla en låt eller sång för att komma åt det hon kallar för scenmagi.

Sonja som har gått den treåriga utbildningen i CVT på CVI i Danmark berättar i intervjun att hon inte bara använder sig av den metoden, utan även har en ”verktyglåda” där hon samlat på sig olika metoder för sångteknik genom åren. Hon utgår ifrån de *tre grundprinciperna* enligt CVT när hon undervisar, för att eleven ska få en säker röstproduktion och inte spänna sig. Hon låter också hela tiden eleverna reflektera över hur de själva vill sjunga och låta, och säger att hon inte kan tycka att något ljud är fult då det inte är hennes ensak. Sadolin menar att ”alla ljud sångare vill göra är lika viktiga och ska tas på allvar” (Sadolin, 2009, s.7) och att lärarens uppgift är ”enbart att hjälpa sångarna med att på ett hälsosamt sätt uppnå det sångsätt som sångarna själva önskar” (Sadolin, 2009, s.12). Sonja berättar även i intervjun att hon genom CVT lärt sig vad hon kallar för ”att skanna av eleven” för att se vilken inlärningsmetod som fungerar bäst på varje elev.

6.2 Vad använder pedagogerna för ord, begrepp och termer i sin undervisning?

Shirley berättar i intervjun att hon inte använder några begrepp från EVT-metoden med sångelever i årskurs ett och två, eventuellt med eleverna i årskurs tre. Hon förklarar istället ljudet och att eleverna ska låta starkt eller luftigt och så vidare. Begrepp som hon använder som hon ”kommit på själv” är botten och toppen samt ”på” och ”av”. Under observationerna använde Shirley många metaforer när hon skulle förklara olika saker för eleven under uppvärmningen. Exempelvis att eleven skulle ”ta fiolen och göra om den till en cello” för att klangen skulle bli större, tänka stödet som ett gummiband så det inte blir statiskt och hårt, och att vid inandning ”går hakan neråt som en trädocka” (marionettdocka) för att luften lättare skulle strömma in. Shirley använde även ordet *skarv*, och sa till eleven i en sångövning att rösten var ”hela tiden under och över skarven” och att det därför var viktigt att eleven fick ”jobba mer” med stödet. När de sedan gick över till att jobba med en låt sa Shirley till eleven att ”tänka klister mellan tonerna” för att ta kommandot över rösten vid skarven. Hon sa även till eleven att tänka ”gäsp” vid skarven, precis som ZB talar om i UVV: ”Låtsas vara på väg att gäspa när skarven närmar sig” (Zangger Borsch, 2012, s. 49).

I intervjun med Sanna berättar hon att hon använder termer och begrepp från EVT-metoden hela tiden i sin undervisning. Under observationerna talade Sanna med sin elev under uppvärmningen om *förankring* och att sätta ”det” lite mer i *nacken*. Hon gjorde övningar på ord som ”leee läää laaa” och sa till eleven att ha samma öppenhet i svalget och att tungan skulle vara hög, samt att den första *ansatsen* skulle vara som i *tal*. I en annan sångövning talade Sanna med eleven om hur viktig det är att behålla samma klangplacering, ”så man inte jobbar fram och tillbaka, hit och dit hela tiden”, utan att eleven skulle fokusera på var hon hade sin klangplacering, och ändra *tungan* för att behålla samma *kvalité*. I en annan övning bad hon eleven tänka lite mera *gråt* när de gick uppåt i tonhöjd, och sa även ”upp med struphuvudet”. När de gick vidare till att jobba med en sång fick eleven fokusera på att hitta stabiliteten i rösten och sedan förbereda sig inför varje del i låten. Sanna frågade då eleven hur hon förbereder sig inför refrängen, och menade att eleven skulle *förankra* sången i nacken lite mer, och ha en hög tunga för tonerna i det högre registret. Sanna frågade hela tiden eleven hur hon känner sig, hur hon tänker på vissa ställen och hur hon vill låta på vissa toner eller delar i låten. Hon bad eleven tänka på texten och på vad hon sjunger så att eleven inte ”bara sjunger” utan också förmedlar någonting.

Sonja berättar i sin intervju att hon fokuserar på att tala konkret om röstens anatomi med eleverna. Hon låter eleverna sjunga och förklarar vad de gör rent fysiskt, men sätter inga ord på det. Precis som Sadolin talar om att det är bättre att ”sångarna lägger energin på att förstå tekniken istället för att kämpa med att förstå språket” (Sadolin, 2009s.3). Under observationerna jobbade Sonja och eleven med stödet och att få klangen mindre luftig. Sonja kunde då be eleven känna på sin mage för att visa var stödet sitter, och sa att eleven skulle ”hålla emot i stödet” för då försvinner luften. Sonja använde sig också av ett gummiband som eleven fick hålla och ”sträcka ut”, och inte släppa spänningen i bandet förrän tonen var slut. När de gick vidare till uppvärmning av rösten sjöng de på ”Eeee” och ”ng” varpå Sonja berättade att en hög och bred tunga hjälper till med att minska på luftutsläppet, och att eleven också kunde ”spetsa till det lite” genom att le och ”tänka som en häxa”. Hon visade sedan en bild på ett ansikte i genomskärning och berättade om hårda och mjuka gommen samt att passagen upp till näsan, velumporten, kan stängas och öppnas. På m, n och ng är porten öppen då går ljudet upp i näsan och det kallas nasalt. Sonja använde sig mycket av sin egen röst och förevisade olika sätt att sjunga den låt de jobbade med, och lät sedan eleven härma. Hon

sa vid ett tillfälle att om eleven ville sjunga lite starkare skulle hon tänka ”Hey!” men ta bort bokstaven H så det bara blev ”ey”. Hon frågade eleven om hon själv hörde att hennes röst lät luftigt, och visade skillnaden på en tät och luftig klang med sin egen röst. Sonja kunde även säga till eleven att sjunga ”pyttelite starkare och spetsigare”, eller att tänka på ”häxan” för att luften inte skulle åka ut för mycket.

Även om Shirley, Sanna och Sonja använder sig av olika metoder i sin undervisning, så försöker de att inte använda för många olika begrepp med sina elever. Shirley säger att eleverna själva inte vet om att de olika begreppen finns, och därför inte frågar om dem, och att hon tycker de är för unga i årskurs ett och två. Sonja som har många sångelever från årskurs ett tycker även att begrepp är lite för tidigt för hennes elever i den åldern. Sanna och Sonja talar i intervjuerna om att de inte vill ge sina elever några så kallade ”hangups”, som de upplever att de själva fick under gymnasiet och på musikhögskolan, vilket hämmade dem i deras sätt att tänka när de sjöng. Båda väljer även att inte dela upp rösten i olika register, utan talar om lågt och högt register eller tonhöjd, utan några som helst värderingar i det, precis som Sadolin och Estill. ZB menar att en uppdelning av den kvinnliga rösten är hämmade för många sångare då de fokuserar mer på de övergångar som ”måste” jämnas ut. Ordet skarv är ett något som både Sanna och Sonja undviker att tala om, även om Sanna erkänner att det slinker ur henne ibland. ”Finns den eller finns den inte?” säger Sanna i intervjun, då är man ”där” igen menar hon, och syftar på den situation då en sångare känner sig tvungen till att sjunga på ett visst sätt för att sedan byta i skarven. Detta grundar sig i hur de alla tre ser på rösten och vilka metoder de använder. Shirley delar upp röst i två delar med botten och toppen men talar även om ett mellanregister, och i observationen även om skarven som ett ställe där eleven måste börja jobba för att rösten inte ska ”klicka över”. Sonja som gått CVT ser på rösten utifrån de olika funktionerna och att skarven är en effekt, inte ett ställe där rösten ändrar funktion, Sanna tänker lite på samma sätt fast då utifrån de olika kvalitéerna i EVT.

6.3 Hur jobbar pedagogerna med ofrivilliga registerbrott hos elever med olika typer av röster?

Shirley berättar i intervju att hon säger till eleverna att ta kontroll över sin egen röst, så att de inte låter rösten göra som den själv vill. Eleverna får då jobba med vad Shirley kallar för det ”smidiga stödet” och göra fysiska kroppsövningar så de faktiskt tvingar

kroppen att arbeta. Hon berättar även i intervjun att hon låter de elever som är ”typiska altar”, som har vad hon kallar för ”mycket botten”, sjunga mycket klassiskt med fallande melodi, då det enligt Shirley är de eleverna som oftare har problem med så kallade registerbrott. Shirley säger att de genom att dra ner sin huvudklang i det lägre registret, måste hitta ett annat sätt att ta i på, eftersom de inte får gå över till bottenregistret, och då hamnar de till slut i mixen. Shirley säger även att de elever som är typiska sopraner generellt har hittat sin mix redan, och får jobba mer med att hitta sin botten.

Sanna berättar i intervjun att många elever sjunger i talkvalité och att de på lektionerna får jobba med att hitta sound på höjden. Hon talar då om att tunna ut stämbandsmassan i rösten (från tjocka till tunna) så den går över till *crykvalité*. Om eleverna vill sjunga starkt *beltar* de istället och hon får visa inställningarna till det. Under en av observationerna frågade Sanna eleven hur hon ville låta på höjden, då hon hörde att elevens röst lät lite spänd eller att den gick över till att bli luftig på höjden. Hon berättade att eleven kunde ta hjälp av att tänka på ”klangspåret” genom att ha en hög tunga, för att hjälpa rösten gå från *tal* över i *cry*. Sanna berättade även i intervjun att ”många sopraner kan sjunga starkt med tunn stämbandsmassa och *twanga* jättestarkt på höjden” och då behöver hon inte gå in på *belting*.

Sonja berättar i intervjun att i CVT måste sångaren gå från *overdrive*, via *curbing* och sen till *neutral* för att *skarven* inte ska höras, men att det är det klassiska sättet att tänka enligt henne. Hon tänker inte på det sättet då hon inte använder ordet *skarv*, och menar att den kanske man vill ha som en effekt. Hon berättar sedan att många av hennes elever får jobba med att öva upp den höga delen av rösten för där blir det oftast väldigt svagt, och skillnaden mellan den låga och den höga blir väldigt stor. Sonja överlåter det till eleverna att bestämma hur de vill sjunga, men hon låter dem aldrig använda rösten på ett sätt som är skadligt. I observationerna när eleven kom till ett ställe där rösten blev ostadig så frågade Sonja eleven hur hon ville låta, och visade olika sätt genom att sjunga före, och lät sedan eleven härma och laborera med sin egen röst för att hitta olika sound.

I de tre metodböckerna från Estill, Sadolin och ZB understryks att sångaren måste medvetet träna på att jämna ut sina registerövergångar för att kunna ta sig förbi ofrivilliga så kallade registerbrott. Jag tolkar det som att Shirley och Sanna väljer att låta sina elever jobba med liknande röstproblem, fast med olika metoder. Shirley är inte rädd för att använda ord som skarv, mellanregister och så vidare, vilket kan bero på att hon är

klassiskt skolad i grunden. Sanna, upplevde jag, närmade sig lite mer omkring detta problem i rösten genom att tala om ”klangspåret” för att hjälpa sina elever sjunga obehindrat från lågt till högt register. Sonja verkar mer avskalad i sitt sätt att undervisa. Hon använde väldigt lite begrepp och termer i observationerna, och låter eleven härma hennes röst eller utgå ifrån hur eleven vill sjunga.

6.4 Slutsats

För att sammanfatta de tre forskningsfrågorna så har resultatet av intervjuer, observationer och analyser i denna studie visat att pedagogerna använder tre förhållandevis olika metoder i sin undervisning. Dessa metoder är en blandning av tidigare erfarenhet och andra erkända sångmetoder, som i sin tur styr pedagogernas val av ord, begrepp och termer tillsammans med de ord som de själva hittat på. Då pedagogerna har olika mål med sin undervisning, och fokuserar på olika saker hos eleverna, så präglar det deras sätt att jobba och hur de ser på rösten. De ord, begrepp och termer som de använder styr sedan deras sätt att undervisa elever med olika röster att sjunga obehindrat från lågt till högt register. Eftersom studien är avgränsad till hur sångpedagogerna undervisar unga kvinnor på gymnasiet, betyder det att många av eleverna är helt nybörjare på sång. Elevernas unga ålder och oerfarenhet var någonting som alla pedagogerna såg som orsak till varför de inte ville använda för många olika ord och begrepp i sin undervisning, och varför Sonja och Shirley inte talar om skarven. Huruvida detta gagnar eleverna eller inte är oklart, men till skillnad från de sångpedagoger jag mötte under min gymnasietid har dagens pedagoger mycket mer kunskap och verktyg för att hjälpa sångare sjunga starkt på höjden.

6.4 Tankar om fortsatt forskning

Personligen har jag endast haft kvinnliga sångpedagoger under hela min uppväxt. Det finns vid tiden för denna studie heller ingen manlig sångpedagog på musikhögskolan i Malmö som undervisar i de populärmusikaliska genrerna. Därför skulle fortsatt forskning kring hur manliga pedagoger undervisar unga kvinnor, och även hur kvinnliga pedagoger undervisar män, vara värdefullt då mannens röst skiljer sig från den kvinnliga, vad gäller den stora registerskillnaden (Zangger Borch, 2012). Då skulle intressanta frågor vara hur kvinnliga sångpedagogers metoder skiljer sig från de

manligas, och om de båda tänker annorlunda kring registerbrott när de undervisar det andra könet.

Något som också kunde vara intressant att i en kommande studie bygga vidare på, är att undersöka hur sångelever uppfattar sin undervisning, något som inte rymdes inom detta format.

7. Referenslista

Litteratur

- Estill Voice Training International, LLC. (2010). *Estill voice training: Level one – Figures for voice control, Workbook*.
- Estill Voice Training International, LLC. (2010). *Estill voice training: Level two – Figure combinations for six voice qualities, Workbook*.
- Larsen, A.K. (2009). *Metod helt enkelt: en introduktion till samhällsvetenskaplig metod*. (1. uppl.) Malmö: Gleerup.
- Ryen, A. (2004). *Kvalitativ intervju: från vetenskapsteori till fältstudier*. (1. uppl.) Malmö: Liber ekonomi.
- Sadolin, C. (2009). *Komplett sångteknik*. (2. utg., 1. uppl.) København: Shout Publishing.
- Trost, J. (2005). *Kvalitativa intervjuer*. (3. uppl.) Lund: Studentlitteratur.
- Zangger Borch, D. (2008). *Sång inom populärmusikgenrer: konstnärliga, fysiologiska och pedagogiska aspekter*. Diss. Luleå: Univ., 2008. Piteå.
- Zangger Borch, D. (2012). *Stora sångguiden: vägen till din ultimata sångröst*. (3. rev. uppl.) Danderyd: Notfabriken.

Elektroniska referenser

- Complete Vocal Institute. (2015) Hämtad från internet 2015-01-07, <http://completevocalinstitute.com/>
- Estill Voice International. (2015) Hämtad från internet 2015-01-07, <https://www.estillvoice.com/>
- Voice Centre. (2015) Hämtad från internet 2015-01-07, <http://www.voicecentre.se/>

8. Bilagor

Intervjuguide

Korta frågor:

- På vilken högskola utbildade du dig och när tog du examen?
- Hur länge har du jobbat som sångpedagog, och när fick du ditt första jobb?
- Vilka genrer undervisar du i?

Längre öppna frågor:

- Berätta lite om dig själv som sångpedagog och hur du undervisar.
Följdfråga: Går du efter någon annan sångskola, eller kända lärometoder från en annan sångpedagog?
Om JA: Vilken eller vilka? Hur länge och varför använder du dig av den/dem? Om NEJ: Varför?
- Hur ser du på och förklarar den kvinnliga sångrösten?
Följdfråga: Register, känsla av helhet och egalisering emellan dem, sångteknik osv.
- Vad använder du dig av för ord och begrepp i din undervisning?
Följdfråga: Förklara närmare, mer ingående hur du ser på dem?
- Hur jobbar du pedagogiskt med en kvinnlig sångare som sjunger med mycket botten kontra de som sjunger med mycket topp?

Ordlista

Att mixa rösten: Begreppet för en sångare som blandar botten (bröstregistret) med toppen (falsettregistret)

Blomsterspråk: Pedagogiskt verktyg, används för att få en sångare att hitta fram till ett givet mål (Zangger Borch, 2012)

Belting: En av kvalitéerna i EVT

Bröströst: Begrepp för den sångröst som används i bröstregistret

Cry: En av kvalitérerna i EVT

Curbing: är den halvmetalliska funktionen, d.v.s. det finns en viss mängd metall i tonerna. Curbing är den ”mildaste” av de metalliska funktionerna. Den har en mjukare karaktär, inte lik kraftfull och distinkt som Overdrive och Edge, men fortfarande kraftfull i jämförelse med Neutral. Ljudet är ofta lätt klagande och återhållet (Sadolin, 2009)

Egalisering: Utjämning av skillnader i röstkvalitet mellan tonhöjdsområden, vokaler eller register (Zangger Borch, 2012)

Falsett: Begrepp för den sångröst som används i falsettregistret.

Falsettregister: Röstregister ovanför bröstregistret som kännetecknas av stora runda röstpulser, stark grundton, kort slutenfas och ofullständig slutning (Zangger Borch, 2012)

Glottisansats: Ansats där fonationen (alstring av tonande röstljud) startas med adducerade stämband (Zangger Borch, 2012)

Head voice: Se huvudrösten

Huvudrösten: Översatt från engelskans ”head voice” som är ett annat begrepp för falsett.

Jodding: En sångtradition från Schweiz och Tyrolen där man växlar snabbt mellan olika funktioner inom CVT, kvalitéter inom EVT och register inom UVV.

Klangspår: Begrepp för ”ett spår” där rösten automatiskt går från vad EVT kallar för tjocka stämband, över till tunna stämband.

Klicket emellan registren: Annat begrepp för ”tupp” som blir hörbar vid registerväxling (Zangger Borch, 2012)

Knarr: Register som kännetecknas av mycket låg röstpulsfrekvens (Zangger Borch, 2012) Begrepp för när stämbanden vibrera ojämnt (Estill, 2012)

Kärna: Annat begrepp för hur mycket massa en ton har. Exempelvis har tal mycket massa men falsett inte.

Lågt och högt register: Se register

Massa: Begrepp som syftar stämbandsmassa

Mellanregister: Begrepp inom klassisk sång, ett register som ligger emellan bröst- och falsettregistret

Mittenrösten: Annat begrepp för mellanregister

Mixregister: Annat ord för mellanregister

Mixröst: Begrepp för när en sångare mixar sin röst

Neutral: Den icke metalliska funktion i CVT. Den är mycket omfattande och rymmer många olika ljud och klangfärger. Ljuden är svagare och mjukare än de metalliska funktionerna. Neutral är den enda funktionen i vilken man kan lägga luft på tonen.

Nödvändig twang: Larynxtubens öppning görs mindre genom att kannbrosken och den nedre delen av struplocket förs närmare varandra. Man behöver alltid oavsett funktion, klangfärg eller effekt, en viss grad av twang (s.k. nödvändig twang) i tonerna. Detta ger en korrekt teknik och man uppnår en fri och ohindrad röst användning. För många låter denna nödvändiga twang inte alls twangad.

Overdrive: är en helmetallisk funktion. Tonen skall alltid vara tät och icke-luftig. Den har ofta en direkt, kraftig och ropande karaktär som när man ropar ”hej” efter någon ute på gatan.

Register: Röstens omfång med speciell tonkvalitet

Registerövergångar: När rösten går från ett register till ett annat.

Rösten spricker eller bryts: se registerbrott

Sjunger med mer topp: Syftar på någon som sjunger mer i det högre registret

Sjunger med mycket botten: Syftar på någon som sjunger mer i det lägre registret

Skarv – en effekt eller plötslig förändring av ljudet mellan två funktioner (CVT). En skarv involverar alltid ett byte mellan två: funktioner (CVT), kvalitéter (EVT), register (UVV)

Skarven: Annat begrepp för övergången mellan lågt och högt register

Slack: Begrepp i EVT för slappa stämband, samma som knarr

Sound: Benämning på klangfärg (Zangger Borch, 2012)

Stiff: Begrepp i EVT för styva stämband, används i falsett-kvalité

Thick: Begrepp i EVT för tjocka stämband, används i tal-kvalité

Thin: Begrepp i EVT för tunna stämband, används i gråt-kvalité

Twang: Larynxtubens öppning görs mindre genom att kannbrosken och den nedre delen av struplocket förs närmare varandra. Detta gör ljudet klarare och tätt (icke-luftigt) och kan öka volymen med 10-15dB (CVT) Är även en kvalité i EVT.

Täta/tätning: När stämbanden sluter tätt i slutenfaser att inget brusljud hörs från läckande luft (Zangger Borch, 2012)

Voice breaks: Begreppet kommer från Estill (2010) men betyder samma sak som *registerbrott* som används av Zangger Borch (2012)

Pressar på: Begrepp för när en sångare trycker på med musklerna i kroppen för att få mer volym.

Övergången: Begrepp som syftar på övergången mellan lågt och högt register

Överlappningsområde: Det område där både bröstregistret och falsettregistret kan åstadkommas. Är i stort sett hela utom din högsta respektive lägsta kvart (fem halva toner), (Zangger Borch, 2012)