

**FG1299 Självtändigt arbete, grundnivå inom lärarprogram
(musik som ämne 2), 15 hp**

Ämneslärarexamen med inriktning mot arbete i gymnasieskolan
2018

Institutionen för musik, pedagogik och samhälle (MPS)

Handledare: Ronny Lindeborg

Mimmi Forsberg

Jakten på popsoundet

Konsten att utveckla sound utifrån sångideal

Inspelning av det självständiga, konstnärliga arbetet finns dokumenterat i
det tryckta exemplaret av denna text på KMH:s bibliotek.

Sammanfattning

Det kan finnas många svårigheter med att hitta ord för vad man vill lära sig när det gäller något man ännu inte har kunskap om. Studiens syfte är att undersöka hur en sångare kan arbeta med rösten utifrån ett givet sångideal och hur det i sin tur kan påverka det individuella *soundet*. I denna rapport syftar *sound* på den sångteknik sångare medvetet eller omedvetet väljer att använda vid sång av olika slag.

Studien genomfördes genom sångteknisk analys av en vald låt, *Halo*, tillsammans med ett valt sångideal, *Beyoncé*. Analysen fokuserades kring ansatser och frasslut samt begrepp från två valda sångtekniker, *Estill Voice Training System* och *Complete Vocal Technique*. Till studien finns även klingande material i form av två inspelningar av låten som gjordes för att tydliggöra eventuella skillnader av röst användning. Den ena genomfördes innan undersökningen påbörjades utan sångtekniska ramar och den andra inspelningen genomfördes efter att undersökningen var slutförd och skulle återspegla liknande sångteknik som sångidealet.

Resultatet visar att det finns många positiva effekter av att ha sångliga förebilder men att det också förutsätter ett sunt förhållningssätt till att öva upp vissa förmågor. En del av att nå sina mål kan vara att få handledning och hjälp för att komma vidare.

Då rösten är ett organiskt och dynamiskt instrument kan det användas därefter med dess ytterligheter. Till detta krävs ibland ett mod att våga utveckla dessa färdigheter och att gå utanför hur man är van vid att sjunga.

Nyckelord: sångteknik, afroamerikansk sång, sångideal, sångstil, sound, uttryck.

Innehållsförteckning

1. Inledning och bakgrund	1
1.1. Bakgrund.....	1
1.1.1. Aktivatorn, vibratorn och resonatorn.....	3
1.1.2. Estill Voice Training System och Complete Vocal Technique	5
1.2. Syfte	7
2. Metod	8
2.1. Observation	8
2.2. Loggbok	8
2.3. Klingande resultat.....	9
2.4. Metodkritik.....	9
3. Resultat.....	10
3.1. Sångteknisk analys av låten Halo.....	10
3.2. Sammanställning av loggbok	11
3.3. Jämförelse av klingande resultat	12
3.4. Slutsatser	14
4. Diskussion.....	14
4.1. Slutord	16
Referenser	17
Bilaga 1 Ordlista.....	19
Bilaga 2 Röstanatomi.....	20

1. Inledning och bakgrund

Min upplevelse är att precis som det existerar trender inom mode, existerar det även trender inom musik – hur det ska låta och inte minst på vilket sätt det just nu är trendigt att sjunga på. Sångideal kan variera från person till person efter tycke och smak, men en sångerska som jag upplever att många under 2000-talet haft som förebild och sett upp till både som person och till sitt artisteri är sångerskan Beyoncé Knowles-Carter. Jag skulle därför vilja fördjupa mig i hennes sångteknik, hitta mönster och försöka kartlägga vilka tekniker hon använder och vad det kan kräva av mig som sångare för att använda min röst på ett liknande sätt och på så vis utveckla mitt sound.

Beyoncé har kommit att bli en av världens mest kända sångerskor under 2000-talet. Hon har exempelvis blivit nominerad i olika kategorier till Grammy Awards 62 gånger och vunnit 22 av dessa. År 2009 vann hon bland annat *Best Female Pop Vocal Performance* med låten ”Halo” som finns på albumet *I Am...Sasha Fierce*, som samma år även vann i kategorin *Best Contemporary R&B Album* (Recording Academy, 1958).

Pop är den genre jag är mest verksam inom som sångerska. Dock upplever jag emellanåt att jag har svårt att utveckla mitt eget sound, men också att konkretisera genrespecifika faktorer för just popsång. Med pop som genre menar jag de stilar som ryms under samlingsbenämningen ”populärmusik” såsom pop, rock, soul, jazz, R&B och country, som fått allt större plats i samhället under 1900-talet. Internationellt kallas detta för *Contemporary Commercial Music*, förkortat *CCM*, som syftar på all icke-klassisk musik (LoVetri, 2008), vilket skulle kunna förebygga missförstånd kring att tala om pop som en specifik genre eller som en samlingsbenämning på flera olika genrer. Populärmusikgenren, eller CCM som jag väljer att använda som begrepp, bär en gammal tradition om att lära genom att härma (Irving, et al., 1982) och det är till stor del grunden för hur jag har arbetat i detta projekt.

1.1. Bakgrund

Sångtekniken som används inom CCM har inneburit en utveckling inom sångpedagogiken och metodiken. Två vanligt förekommande ”skolor” inom detta område är bland annat sångerskan och röstforskaren Jo Estills *Estill Voice Training System* (Kayes, 2004) och röstforskaren Cathrine Sadolins *Complete Vocal Technique* (2009), också kallat *CVT*. Dessa två tillsammans har bidragit till många av de begrepp sångpedagoger använder idag för att beskriva olika typer av *fonation* (se Ordlista, Bilaga 1). Inom *Estill Voice Training System*, förkortat *Estill*, delar man in rösten i sex olika *kvalitéer* som kallas *speech*, *twang*, *belt*,

false, *cry/sob* och *opera* (2004) medan man inom CVT talar om röstens fyra *funktioner* som här kallas *neutral med eller utan luft*, *curbing*, *overdrive* och *edge* (2009).

I Helena Vindersons (2015) uppsats *Sångideal – stjälp eller hjälp?* skriver hon om hur sångpedagoger med lång erfarenhet kan se ett samband kring att många unga elever idag gärna vill sjunga högt och starkt och att detta är förenligt med hur många av deras sångliga förebilder använder sina röster i ett högt läge. Vinderson diskuterar vidare hur sångliga förebilder påverkar oss och våra röster, men att det även är viktigt att ens elever får utveckla sin egen klang, eller sitt sound som jag kommer att beskriva det som. Det diskuteras även hur eleverna hittar nya vägar i sina röster genom att experimentera och testa nya sound vilket kan göra att de i förlängningen hittar fram till sitt eget uttryck.

Begreppet sångideal kan för olika personer ha olika innebörd och i Veronica Disslers (2014) uppsats *Har du din egen röst? - en studie om sångideal, förebildande och personligt uttryck ur ett elevperspektiv*, beskriver och sammanfattar Dissler betydelsen av ordet sångideal som också står i enighet med denna rapport. Definitionen lyder:

Sångideal definieras enligt mig som en, i många fall, etablerad och välkänd sångröst som är önskvärd att efterlikna för sångare/sångerskor när det gäller uttal, klangfärg och sångteknik. Det finns inget uttalat eller bestämt sångideal som alla vill efterlikna, utan det är något som varje enskild sångare/sångerska väljer att eftersträva utifrån eget tycke och smak (Dissler, 2014, s.1).

I många fall skulle sound och uttryck kunna hänga ihop då de i allra högsta grad påverkar varandra, men i denna rapport kommer dessa skiljas åt vid tal om rösten som instrument. Sound kommer att beskrivas utifrån den sångteknik vi medvetet eller omedvetet väljer att använda när vi sjunger, medan uttryck vilar mer i ett känslspektra och vad sångaren vill uttrycka med sin sång. Kotlyar och Morosov (Sundberg, 2001) menar i en undersökning som gjordes med operasångare att klangfärg, volym och tempo ändrades när de sjöng med olika sinnesstämningar såsom exempelvis lycka, sorg, fruktan och ilska. Undersökningen visade även att det sker många anatomiska förändringar när olika sinnesstämningar används. På detta sätt hänger sound och uttryck oundvikligen ihop då de påverkar varandra, men fokus i denna rapport kommer till större del fokuseras kring sångtekniken och hur den bidrar till ett visst sound.

1.1.1. Aktivatorn, vibratorn och resonatorn

Röstorganet består av många olika delar som mycket förenklat kan delas in i tre huvudgrupper, *aktivatorn* som berör andningen, *vibratorn* som berör strukturerna kring stämbanden med dess tillhörande muskler och *resonatorn* som bland annat berör ansatsröret och artikulationen (Arder, 2007). Dessa tre har direkt påverkan på hur fonation skapas hos den utövande sångaren. Faktorer såsom andning med dess tillhörande muskler, register, ansatser, artikulation och sångeffekter har valts ut som extra viktiga för just detta arbete. Därefter följer en beskrivning av de olika sångteknikerna inom Estill Voice Training System (Kayes, 2004) och Complete Vocal Technique (Sadolin, 2009).

Andning

Andningen fyller en viktig funktion för röstorganet. Det är luftströmmen från våra lungor som sätter stämbanden i svängning och därmed möjliggör all form av fonation vid både tal och sång. Enligt Johan Sundberg (2001), professor i musikakustik vid Kungl. Tekniska Högskolan i Stockholm samt röstforskare, behöver andningsapparaten tillhandahålla ett välkontrollerat övertryck i lungorna. Detta kallas för subglottiskt tryck och innebär det lufttryck som finns i luftvägarna under glottis. Trycket skapas genom sammandragningar av de olika andningsmusklerna och detta kan ske på olika sätt. Det subglottiska tryckets storlek har betydelse för både fonationsstyrkan och fonationsfrekvensen. Ett exempel på detta är att höga och starka toner sjungs på höga tryck medan låga och svaga sjungs på låga tryck (Sundberg, 2001).

Andningsaktiviteten hanteras med hjälp av två muskelgrupper, inandnings- och utandningsmusklerna samt mellangärdesmuskeln (diafragman) och bukväggsmusklerna. När mellangärdesmuskeln sammandras trycks bukinnehållet framåt och nedåt och bukväggen trycks utåt. Omvänt innebär detta att när bukväggsmusklerna sammandras trycks mellangärdet uppåt (se Bilaga 2 figur 1-3, för överblick över in- och utandningsmusklerna). Sundberg (2001) menar vidare att om man vill sjunga en stark och hög ton medför det förhöjda trycket ett ökat tryck mot bukväggen och således oftast ökad muskelaktivitet i bukväggsmuskulaturen. I sådana fall skulle detta ta sig uttryck i graden av bukväggsputning där högre tryck innebär mer putning. Därmed behöver en sångare anpassa andningsmuskulaturen utefter sina insatser. Att ha en god andningsstrategi ger goda förutsättningar för att kunna leverera det luftflöde och lufttryck som struphuvudets muskler behöver och blir därför en viktig förmåga att behärska som sångare (Zangger-Borch, 2005).

Register

Kvinnorösten brukar delas in i tre delar som kallas bröstregister, mellanregister och huvudregister. Skillnaden mellan register rör sig om skillnader i röstkällan, alltså det ljud som alstras då luftströmmen passerar glottis under fonation och som får stämbanden att vibrera (Sundberg, 2001). Uppdelningen har sin grund i hur tonerna som produceras låter och att de produceras på ett likartat sätt. Som nämnt ovan är det delvis det subglottiska trycket som bestämmer röstkällans egenskaper, men också larynxmuskulaturen som bestämmer stämbandets egenskaper. När stämbanden är i ett lågt register är de i regel korta och tjocka och i ett högre register långa, tunna och spända. Detta styrs av olika muskler i larynx där cricotyroidmuskeln ansvarar för förlängningen av stämbanden och thyroarytenoidmusklerna som ansvarar för spänningen (vokalmuskulaturen) och förkortningen av stämbanden (se Bilaga 2, figur 6). De olika registrens fonationsfrekvensområden går om lott, vilket innebär att man kan sjunga samma ton i olika register.

Ansätser

En annan viktig del i sång är ansätserna. Arder (2007) menar att hela frasen bär på hur man sätter an första tonen. Några av de ansätser hon talar om är *glottisansats*, *luftfylld ansats* och *glidansats*.

Vid *glottisansats* har stämbanden förts ihop redan innan man sätter an tonen. Lufttrycket under stämbanden är också relativt stort så att när stämbanden ger efter för trycket hörs ett klickande ljud (2007). Denna ansats kan även karaktäriseras som en hård ansats och kallas ibland för *glottisstöt* (Sundberg, 2001). Enligt Sadolin (2009) är detta början för en ton som ska sjungas i funktionen *overdrive* eller *edge* (förklaring av röstfunktionerna följer på sida 6).

I den *luftfyllda ansatsen* sätts luftströmmen igång innan stämbanden förs ihop och bidrar till att tonen får ett läckande ljud (Sundberg, 2001).

Glidansats skapas då stämbandets adduktion och luftströmmen samordnas så att stämbanden når kontakt med varandra redan vid första stämbandsvibrationerna (Sundberg, 2001). Detta brukar kallas för mjuk ansats och anses vara den mest sunda ansatsformen och eftersträvas därför i både tal och sång (Arder, 2007).

Knarr är något som är vanligt förekommande i tal och brukar höras i slutet av en fras. Det kännetecknas av mycket låg röstpulsfrekvens där stämbandets slutenfas är lång och röstpulserna har låg ljudstyrka (Sundberg, 2001). Inom CCM och framför allt pop är det även mycket vanligt med *knarransats* vilket innebär att knarret istället kommer i början av frasen (Zangger-Borch, 2005).

Vokaler och konsonanter

Då CCM till stor del är sprunget ur amerikansk-engelskan är också diftonger något som är vanligt förekommande inom dessa stilar (Zangger-Borch, 2005). Diftonger innebär att man glider mellan två vokaler utan någon mellanliggande konsonant. Ett exempel på detta är ordet ”now”. Diftongerna påverkas av hur vi använder artikulatorerna, som innebär rörelseförändringar av exempelvis läppar, käke och tunga (Sundberg, 2001). Förutom vokalförändringar har också konsonanterna stor betydelse både för att få fram text, men också för att det bidrar med ett rytmiskt inslag i musiken då de kan användas på ett percussivt sätt. Konsonanterna bör utföras med lätthet och explosivitet för att energin inte ska försvinna ner i svalget istället för ut genom munnen (Zangger-Borch, 2005).

Vibrato, growl, distorsion, och skarvar

Små och upprepade förändringar i tonhöjd och tonstyrka som regleras av den inre strupmuskulaturen och till viss del även mellangärdet kallas för *vibrato*. Detta kan man välja att sjunga med och utan beroende på vilket sound man är ute efter (Arder, 2007).

Growl betyder morra och brukar vara en effekt vissa sångare använder i sin sång. För att sjunga *growl* krävs ett högt lufttryck och ett höjt struphuvud (Zangger-Borch, 2005). *Growl* kan användas i både högt och lågt tonläge men en effekt som nästan alltid används i ett högt tonläge är *distorsion*, eller *dist*. Det som sker vid *dist* är att struphuvudets delar ovanför stämbanden, de falska stämbanden, också vibrerar vilket bidrar till ett brusljud på tonen (Sadolin, 2009).

Registerbrott eller registerövergångar kan kallas för *skarvar* och innebär en hörbar gräns mellan två register (Sundberg, 2001). Inom CCM är det vanligt förekommande att skarvarna hörs och blir en tillgång till soundet.

1.1.2. Estill Voice Training System och Complete Vocal Technique

Terminologi - Estill Voice Training System

Estill-teknik innebär att jobba med rösten utifrån sex olika röstkvalitéer, *speech*, *twang*, *belt*, *falsetto*, *cry/sob* och *opera*. Röstkvalitén *opera* förekommer främst inom klassisk genre, vilket innebär att de andra fem kvalitéerna utvalts som särskilt relevanta för denna rapport. Dessa beskrivs följande:

Speech är en kvalitet som ligger nära talrösten, låter naturligt och är vanligt förekommande i exempelvis pop och musikal (Kayes, 2004). *Glottisansatser* förekommer vanligtvis i kombination med denna röstkvalité och stämbanden är tjocka vid fonation. Mjuka gommen bör också vara höjd (Estill, 2009).

Twang har ett genomträngande ljud och kan blandas med andra röstfunktioner för att exempelvis kunna *egalisera* bättre. Det karaktäriseras av ett högt struphuvud och höjd tunga. Beroende på om man vill sjunga med mycket stämbandsmassa eller med tunnare stämband kan man tippa sköldbrosket framåt (Kayes, 2004).

Belt är en mix av *speech* och *twang* och är av ropande karaktär. Det genomförs med ett högt struphuvud och ett tippat ringbrosk som hjälper till att behålla tjockleken på stämbanden även i ett högt tonläge utan att skada rösten (se Bilaga 2, figur 5). Sjungs med ett högt lufttryck (Kayes, 2004).

Falsetto kan uppfattas som en luftig röstkvalité och används oftast i ett högre register. Stämbanden vibrerar utan att slutas helt mot varandra, därav den luftiga karaktären på tonen (Kayes, 2004).

Cry sjungs ofta med *vibrato* och är en ganska ljudsvag och mjuk röstkvalité. Det karaktäriseras av att sköldbrosket tippas framåt och sjungs med tunna stämband. Tungan och mjuka gommen är vanligtvis i höjd position. Om man behåller samma inställning men sänker struphuvudet får man en mörkare klang som kallas *sob* (Kayes, 2004).

Terminologi - Complete Vocal Technique

Complete Vocal Technique (CVT) delar in rösten i fyra olika funktioner beroende på vilken grad av metall tonen innehåller. Begreppet metall är karaktäristiskt för CVT och skulle enkelt kunna förklaras med hur ”hårt” eller ”kantigt” tonen låter (Sadolin, 2009). De fyra funktionerna är *neutral med eller utan luft*, *curbing*, *overdrive* och *edge*.

Neutral är en funktion som kan användas i hela röstens omfång och har en mjuk karaktär. Volymen är oftast svag, men kan bli desto starkare vid sång i huvudregistret. Ljudstyrkan beror även på om man sjunger i *neutral med luft eller utan luft* där mycket stark volym enbart kan uppnås med *neutral utan luft* och endast vid sång i huvudregistret. Denna funktion räknas som icke-metallisk (Sadolin, 2009).

I *curbing* ska tonen vara tät och icke-luftig. *Curbing* har en mjuk karaktär men är ändå avsevärt mer kraftfull än *neutral*. Ljudet beskrivs ofta som klagande eller återhållet och uttrycket ”hold” används ofta för denna funktion. Ordet *curbing* betyder att tygla något och

beskriver känslan av att hålla tillbaka när man sjunger. Denna funktion räknas som halv-metallisk (Sadolin, 2009).

Overdrive har en direkt, kraftig och ropande karaktär och tonen ska vara tät och icke-luftig. Volymen brukar huvudsakligen vara stark i *overdrive*, men behöver inte vara det vid sång i ett lägre register. Ju högre tonläge desto starkare volym, med undantaget att *overdrive* är en något begränsad funktion då den inte kan användas i hela omfånget. På så sätt skiljer den sig i sin karaktär till skillnad från *neutral* och *curbing*. Denna funktion räknas som hel-metallisk (Sadolin, 2009).

Till skillnad från *overdrive* så har funktionen *edge* en ljusare, skarpare och mer skrikig karaktär. När man använder *edge* menar Sadolin (2009) att man använder sig av *distinkt twang*, som finns förklarat nedan. Tonen ska vara tät och icke-luftig och volymen är för det mesta stark. *Edge* kan användas i hela omfånget men i ett högre register bör enbart twangade vokaler användas såsom E, Ä och Ö. Denna funktion räknas som hel-metallisk (Sadolin, 2009).

Begreppet *twang* är något som används både inom Estill och CVT. Sadolin (2009) menar följaktligen att det är nödvändigt att sjunga med en viss grad av *twang* oavsett funktion då det bidrar till korrekt teknik och en obehindrad röst användning. Om graden av *twang* ökar, alltså ytterligare höjning av struphuvudet och sänkning av mjuka gommen, kan ett skarpare ljud uppstå. Detta kallar hon för *distinkt twang* som är det som skapar den ljusare och mer skrikiga klangen i *edge*.

1.2. Syfte

Studiens syfte är att undersöka hur en sångare kan arbeta med rösten utifrån ett givet sångideal och hur det i sin tur kan påverka det individuella soundet med fokus på följande frågor:

- Hur kan sångtekniken i den valda låten *Halo*, ifrån albumet "*I Am...Sasha Fierce*" (2008) beskrivas utifrån ansatser och avfraseringar?
- Hur kan sångtekniken i *Halo* beskrivas med hjälp av begrepp från sångteknikerna Estill Voice Training System och Complete Vocal Technique?
- Vad innebär det givna sångidealet för rösten som instrument?

2. Metod

Till denna rapport har tre metoder använts: observation och analys av sångtekniken i låten *Halo*, loggboksanteckningar samt analys av klingande resultat. Analysen av originallåten och loggboksskrivandet har lagt grunden till det undersökande arbetet medan det klingande resultatet genererat tankar till diskussionen.

2.1. Observation

Det som genomförts är en observationsstudie där jag utgått ifrån och arbetat med en låt som heter *Halo*, ifrån albumet "*I Am...Sasha Fierce*" (2008) av artisten Beyoncé. Låten har huvudsakligen analyserats utifrån den studioversion som återfinns på albumet, men jag har även tittat på live-videoframträdanden för att kunna ta del av eventuella visuella inslag. Jag valde att lyssna på låten i olika sammanhang för att på så sätt upptäcka eventuella skillnader, men också likheter i framförandet som kan vara av relevans för arbetet. Låten har analyserats utifrån ett par fokusområden för att på så vis begränsa mitt material och på ett tydligare sätt bearbeta informationen (Bjørndal, 2005). Där valdes *ansatser*, *frasslut* och begrepp från *Estill* och *CVT* ut för att på ett konkret sätt medvetandegöra vad som sker i en fras början, mitten och slut. För att ge processen struktur har jag transkriberat låten och fört anteckningar för att förtydliga mina iakttagelser.

2.2. Loggbok

En annan metod i arbetet har varit att föra loggboksanteckningar över processen att arbeta med sångtekniken inom de givna ramarna. Loggboksskrivandet har först och främst fyllt en funktion för det egna lärandet, men har också genererat frågeställningar under processens gång och varit den huvudsakliga katalysatorn i det undersökande arbetet.

Loggboksanteckningarna skedde i samband med varje övningspass av sångteknikerna som analyserades fram från den valda låten. Dokumentationen utgick ifrån Bjørndals (2005) olika strukturer för loggboksskrivande där följande frågor besvarades efter varje övningspass:

- Beskrivning av vad som gjorts samt tolkning och reflektion kring det.
- Tankar, känslor och kroppsliga reaktioner.
- Vad som hände, vad jag kände och vad jag lärde mig.

2.3. Klingande resultat

Dokumentationen av arbetet finns i form av två olika inspelningar. Dessa genomfördes i en studio på Kungl. Musikhögskolan. Då det är viktigt att detaljerna i sången hörs är det enbart en gitarrist som kompar, en lärarstudent vid Kungl. Musikhögskolan, så att sången framgår så tydligt som möjligt. Enligt Nordström (1989) är det viktigt att använda sig av mikrofon vid inspelning av låtar i CCM. Detta för att sångaren ska kunna ha möjlighet att anpassa sitt sound utefter att ljudet förstärks och på så vis inte begränsas i att nå fram till lyssnaren, även om man exempelvis skulle sjunga mycket svagt. Båda inspelningarna genomfördes i samma studiolokal med samma mikrofon för att på så vis skapa så identiska omständigheter som möjligt.

Låten Halo har ett omfång på ungefär två oktaver och för att den skulle passa mina förutsättningar på bästa möjliga sätt, är den transponerad en halv ton uppåt från originalet, det vill säga från A-dur till Bess-dur. Därför är det klingande resultatet i en annan tonart än originalet. En inspelning gjordes innan det undersökande arbetet började där jag sjöng utan givna ramar och där mitt egna sound fick stå i fokus. Efter det undersökande arbetet spelade jag in en till version där jag efter analys av låten försökte återge samma sångteknik som Beyoncé i så stor utsträckning som möjligt. Detta för att på ett tydligare sätt kunna dokumentera och jämföra hur de olika versionerna påverkar mitt sound. I denna jämförelse är det soundet i sin helhet som står i fokus. Jag bestämde inte på förhand hur många gånger jag skulle lyssna på de olika versionerna vid jämförelsen utan antecknade det jag tyckte mig höra tills jag upplevde att det nedskrivna materialet var representativt för det klingande materialet.

2.4. Metodkritik

En problematik som kan uppstå vid observationsstudier är att de bygger på våra sinnen (Bjørndal, 2005). Det innebär att de observationer man gör blir en subjektiv tolkning och kan därmed skilja sig beroende på vem det är som observerar. Därför kommer resultatet av denna undersökning grunda sig på mina egna upplevelser av att öva in nya sångförmågor utifrån ett valt sångideal, men också hur det fungerar att utveckla min egen röst och hur jag upplever att det påverkar mitt eget sound. Detta innebär även att resultatet av denna undersökning inte går att generalisera. Instuderingen av de olika sångteknikerna var även begränsad till ungefär tre veckors tid utan hjälp av någon ytterligare sångpedagog. Detta bidrar till att resultatet och loggboksanteckningarna kunde fått vidare utveckling om undersökningen pågått under en längre period och om handledning i form av sångpedagog tillhandahållits under övningsperioden.

3. Resultat

I detta kapitel redovisas resultatet av den analys som gjorts av låten Halo med fokus på *ansatser, avfrasering* samt begrepp från *Estill* och *CVT*. Därefter följer inlärningsprocessen efter det att analysen var klar.

3.1. Sångteknisk analys av låten Halo

Det första området som fokuserades i analysen var ansatserna. Analysen skedde fras för fras för att på så vis möjliggöra att kunna höra varje enskild start. Det visade att de vanligaste och mest använda ansatserna genom hela låten var *glidansats* och *glottisansats*. Detta skulle kunna vara intressant då just dessa två ansatser skulle kunna beskrivas som varandras motsatser då *glidansats* ofta kallas för mjuk ansats, medan *glottisansats* eller så kallad *glottisstöt* ofta benämns som hård ansats. *Luftig ansats* förekommer främst under första delen av låten och ofta i samband med ord som börjar på bokstaven H, vilket då faller sig helt naturligt. Något som användes sparsamt var *knarransatsen*. Den förekom på ställen i låten där det fanns en tydlig riktning framåt som exempelvis i bryggan till refrängen eller i partier där texten förmedlade ett, för den här låten, starkt eller kraftfullt budskap.

Det andra området som fokuserades var hur det jag hör skulle kunna beskrivas utifrån olika sångtekniker, med utgångspunkt i *Estill Voice Training System* och *CVT*. Det visade sig att röstkvalitéerna och röstfunktionerna varierades mer i takt med låtens progression. I första versen upplevdes sångkvalitén *speech* och röstfunktionen *neutral utan luft* vara den genomgående sångtekniken som användes. I bryggan används *speech* tillsammans med *legato*, vilket bidrar till ett större fokus på vokalerna till skillnad från versen där texten utfördes mer *staccato*-aktigt. Om bryggan analyseras utifrån *CVT* så upplevs funktionen *overdrive* vara mest representativ då volymen ökar och att partier innehållande *glissandon* har något av en ropande karaktär. Detta bidrar till en känsla av att låten är på väg någonstans. I refrängen används en kraftigare röst användning och blir låtens musikaliska klimax. Där upplevs sångkvalitén *belt* och *overdrive* vara de genomgående sångteknikerna. Andra versen skiljde sig på det viset att rösten varierades oftare och användes på fler olika sätt. Där pendlar sångtekniken mellan fraserna i kvalitéer som *falsetto*, *speech*, *twang* och *belt* och har på så vis en tydlig progression i sig själv. Ur *CVT*-perspektiv kan sångtekniken beskrivas som *neutral med luft* tillsammans med sångeffekten *distorsion*, *curbing*, *neutral utan luft* och *overdrive*. Intressant var också att delar som sjöngs utan text också hade mer varierad röst användning såsom *falsetto*, *speech* och *sob*. Ur *CVT*-perspektivet analyserades den delen utan text enbart med

funktionen *neutral utan luft* men med fokus på struphuvudet som går mellan att vara låg- och högställt och därmed ger tonen ljusare eller mörkare klangfärg. Generellt verkade det som att det i många fall fanns ett samband mellan Estill-kvalitén *speech* och CVT-funktionen *neutral med eller utan luft* samt kvalitén *belt* och funktionen *overdrive*.

Det tredje och sista området som fokuserades var frassluten. *Vibrato* som sätts an i slutet av fraserna var vanligt förekommande, men varierades även med helt ”raka” slut och ibland med ett så kallat *glottisnyp* där stämbanden i slutet av tonen förs ihop extra hårt och sedan omedelbart släpper ut luft som i en ljudlig suck (Zangger-Borch, 2005). *Skarvar* eller så kallade registerövergångar används på många olika sätt, antingen mitt i fraser eller i slutet av dem och verkar bidra till att ändra till en ny typ av röst användning mot hur man sjungit innan.

En faktor som tillkom under det undersökande arbetet var andningen och hur den används. I många fall jobbar sångare med att få andningen så effektiv som möjligt och att den ska vara en hjälp och förberedelse till det man ska sjunga. Vid analys av låten visade det sig att andningen inte bara fyllde en sådan funktion, utan också var en del av soundet. Andningarna hördes ofta innan frasens början och var oftast rytmiserade till åttondelen innan frasens början som något av en rytmisk indikator.

Ett annat rytmiskt inslag var textanvändningen med dess konsonanter och vokaler. Vanligt förekommande var att konsonanterna användes på ett kort, explosivt och rytmiskt sätt medan ordens vokaler och diftonger fick ta mer plats. Att använda sig av diftongerna blev också ett hjälpmedel för att lättare sjunga med ljudliga *skarvar*. Förutom att diftonger och skarvar bidrog som en effekt till soundet användes också *growl* och *distorsion*. *Skarvarna* användes mer frekvent på olika sätt i låten medan *growl* användes vid enstaka tillfällen, men förekom alltid när man återkom till samma ställe i låten. *Distorsion* användes enbart vid ett tillfälle.

3.2. Sammanställning av loggbok

Då det för mig var nya sätt att använda rösten på var det utmanande då det krävdes en mer kraftfull röst användning, det vill säga större aktivering av tyroarytenoidmusklerna, mot vad jag är van vid. Andningen blev en utmaning i sig då den skulle vara snabb och ljudlig innan frasens början. Följden av detta blev att fler av de sekundära inandningsmusklerna aktiverades. Dessa är muskler i halsen, bröstkorgen och ryggen som vid kraftig inandning ofta resulterar i att axlarna höjs (Arder, 2007). Förmimmelsen blev i likhet med att hålla andan efter frasens slut för att snabbt kunna få ny luft precis innan nästa fras. Detta bidrog till en känsla av att vara andfädd vilket i sin tur skulle kunna leda till onödiga spänningar som kan leda till felaktig röst användning.

Vid övning av *speech* hjälpte det att höja mjuka gommen för att på så vis få ett något fylligare sound då röstkvaliteten vanligtvis ligger nära talet och därmed tenderar att låta något pressad. En annan utmaning var också att öka ljudstyrkan och samtidigt sjunga text med mycket konsonanter. Min känsla var att rösten tenderade att bli något statisk och skrikig.

Growl var också något som jag hade svårt att lära mig utan handledning från någon som kan. Det svåra med *growl* är att det är lätt att göra fel och kan därför vara mycket skadligt om man gör på fel sätt. Därav stannade processen att lära sig *growl* upp då jag inte på egen hand kunde ta mig vidare. Då någon ytterligare sångpedagog än jag själv inte varit inblandad i övningsprocessen visade det på vikten av att ha någon som kan hjälpa vidare vid sådana tillfällen. Det bör också tilläggas att instuderingsperioden av sångteknikerna var något begränsad då det rörde sig om en period på ungefär tre veckor.

Det var svårt men också lärorikt att analysera en låt på det här viset då den analyserade informationen innehöll så många olika delar att tänka på. Det var svårt att känna ett flöde i sången då mitt fokus på sångteknik drabbade själva musicerandet.

Vid undersökningen och övning av olika röstförmågor blev det tydligt för mig att jag sällan utmanar min röst att vara i ren bröstregisterkaraktär med större aktivering av tyroarytenoidmusklerna. Min röst är inte lika tränad att sjunga på det viset i ett lägre register och det blev därför en tydlig indikator på vad jag skulle behöva öva mer på för att få tillgång till att variera min röst även i ett lägre register. Användningen av *twang* i det lägre registret skulle också kunna vara ett utvecklingsområde för att öva på egalisering från röstens lägre register till det högre. Däremot fungerade en mer kraftfull röst användning i det högre registret, vid exempelvis sång i funktionen *overdrive* eller kvalitén *belt*. Detta förmodligen beroende på att stämbandets inställning liknar den teknik jag vanligtvis använder i ett högre register.

I ett fortsatt arbete med sångtekniken i Halo hade jag med tiden försökt introducera mer *twang* i tonbildningen då både Kayes (2004) och Sadolin (2009) menar att *twang* hjälper för en obehindrad och egaliserad röst användning. *Twang* skulle exempelvis kunna vara till hjälp att egalisera rösten vid registerövergångar och för att få en mer genomträngande ton. Dock anses *twang* vara något som kan introduceras först då annan grundläggande röstteknik fungerar då det kan vara en slitsam teknik (2004).

3.3. Jämförelse av klingande resultat

Den första inspelningen som gjordes var helt utan givna ramar om hur det skulle sjungas och där mitt eget sound fick stå i centrum. Röst användningen upplevs till större del som mjuk, med större aktivering av cricotyroidmusklerna och med många *luftiga ansatser*. *Vibrato* används sparsamt och *glissandon* sker för det mesta rytmiskt på slagen. Effekter såsom

skarvar används knappt och generellt sjungs sången med mycket *legato*. Längre toner hålls ofta ut till och med det första slaget i nästa takt. Andningarna hörs nästan aldrig.

Den vokala progressionen i låten upplevs på det viset att vokalerna används något annorlunda i sista refrängen, troligtvis för att lyfta fram och betona vissa delar i texten. Denna version befinner sig genomgående i samma typ av röst användning och uppnår på så vis aldrig något klimax och upplevs därmed något statisk.

Den andra inspelade versionen, där jag skulle återge liknande röst användning som originalet, hade genomgående en mer kraftfull röst användning och aktivering av tyroarytenoidmuskulerna. Detta innebär att stämbanden arbetar utifrån att de förkortas och förtjockas. I den andra versionen blir det också tydligt att sången utgår ifrån nya instruktioner vad gäller fraserna. Texten och rytmen samarbetar på ett tydligare sätt tillsammans med ljudlig andning innan frasers början. Effekter, såsom exempelvis *knarransats* och *dist*, bidrar även med att ge låten och texten karaktär. Användandet och variationen mellan olika typ av röst användning blir mer påtaglig i den andra versionen men då rösten genomgående befinner sig i en ropande karaktär, bidrar det till att även den andra versionen upplevs något statisk.

I och med att jag inte är lika van vid att jobba med min röst på det viset som den används i den andra versionen upplevde jag att rösten kändes något instabil, framför allt i ett lägre register. Min upplevelse av detta blev att mina stämband i de lägre registren tappade den flexibilitet som jag annars upplever att jag besitter. Detta bidrog till att det ibland var svårt att intonera. Hur andningen användes i låten var även något som för mig kändes nytt och ansträngt. De snabba och ljudliga inandningarna var svåra att få till då jag är van vid att bukväggen putar utåt vid inandning. Sådan typ av andning, abdominal inandning, sägs också vara den mest skonsamma och lärs därför ut av många sångpedagoger (Arder, 2007). I samband med snabb inandning aktiveras ofta andra typer av muskler, de sekundära inandningsmuskulerna. Då jag kände att jag blev spänd vid inandning, försökte jag istället producera det önskade inandningsljudet och låta andningen ske tillsammans med bukväggspjutning som jag brukar göra. Detta var möjligt genom att låta de falska stämbanden, som är rörliga delar ovanför stämbanden, adduceras vid inandning (Kayes, 2004) och kunde därför producera samma ljud men på ett mindre ansträngande sätt (se figur 7, bilaga 2). Kayes (2004) menar vidare att detta kan vara problematiskt vid sång då de falska stämbanden kan blockera luftflödet och på så vis påverka tonen.

3.4. Slutsatser

Vikten av att ha en handledare eller pedagog som kan hjälpa för vidare utveckling har varit den största upptäckten vid det undersökande arbetet. Ett effektivt sätt att utveckla sitt sound är att härma någon då man kan hitta nya sätt att använda sin röst på, men det kan också kännas svårt och konstlat om man inte tillåter sig att kombinera detta med sitt eget sound. Nya musikaliska färdigheter kan ta lång tid att lära, speciellt om det är en röst användning som skiljer sig mycket från hur man är van att sjunga. Detta skulle kunna bero på anatomiska förutsättningar såväl som muskulära. Detaljer kan också vara det som gör hela skillnaden och att våga variera sig och använda hela sin röstkapacitet. Röstens ytterligheter kan på så vis bidra till att låten ska upplevas som intressant och dynamisk. Resultatet har även inneburit en större förståelse för att ta vara på frasers början, mitten och slut då rösten har möjlighet att bidra till soundet på olika sätt vid dessa tillfällen.

4. Diskussion

Resultatet av undersökningen landar i att rösten är ett dynamiskt instrument och kan användas därefter. Därför kan en viktig del i övningen vara att träna rösten allsidigt så att man får möjlighet att utveckla hela sin röst och träning i att kombinera de olika musklerna i larynx. Då många sångare rör sig mellan röstens olika register är det viktigt för en sångare att kunna egalisera rösten för att på så vis kunna behålla den inre strupmuskulaturen flexibel och smidig (Arder, 2007).

En sångare berättar historier genom text och musik och därför skulle den dynamiska parametern av rösten kunna vara av stor vikt för att genom musiken berätta historien på det sättet sångaren önskar. Detta innebär att rösten behöver tränas för att kunna utföra det sångaren vill uttrycka med sin sång. För att få till en dynamisk progression från svagt till starkt, tillsammans med en egaliserad röst, skulle det kunna vara effektivt att jobba med olika typer av ansatser för att tydliggöra hur tonen sätts an. Arder (2007) och Sadolin (2009) har olika meningar om ansatsernas betydelse för den följande tonbildningen, där Arder menar att ansatsen bestämmer helt hur rösten kommer att användas i frasen medan Sadolin menar att ansatsen inte har någon större betydelse för vilken inställning man sedan vill sjunga i. Trots att det finns olika åsikter om detta finns en enighet kring att det ändå existerar vissa ansatser som innebär olika typ av röst användning. Därför skulle det kunna vara en utgångspunkt vid övning av olika sound, då det finns ansatser som är av olika karaktär. Ett tillvägagångssätt i detta skulle kunna vara att anpassa ansatsens karaktär till den röst användning frasen ska sjungas i. Funktionen *overdrive* hade exempelvis kunnat kombineras med *glottisansats*, då

både ansatsen och funktionen är av liknande karaktär. Detta skulle sedan kunna utvecklas till att sjunga hela fraser i olika typer av röst användning. En följd skulle kunna bli ökad medvetenhet om hur en ton produceras samt större kunskaper om samspelet mellan olika muskelgrupper. Detta kan då bidra till en tillfredställande fonation.

Struphuvudets placering har en central roll både inom Estill och CVT. Undersökningen av låten Halo visar att man kan använda både ett lågt och högställt struphuvud och att det bidrar till olika karaktärer på rösten. Båda dessa skolor förenas i att ett lägre struphuvud bidrar till en mörkare klang och att ett högställt struphuvud bidrar med ljusare klang. *Sob* och *cry* är ett tydligt exempel på hur samma röstkvalité kan få olika karaktär bara genom att ändra struphuvudets placering (Kayes, 2004). Av detta kan man förstå vikten av att veta dels hur man ska göra eller tänka för att ändra struphuvudets placering, men också att vara medveten om vilket sound man är ute efter för att göra ändringar i larynx utifrån det. *Twang* är också ett sådant exempel där struphuvudets placering spelar stor roll. Enligt Sadolin (2009) är det av stor vikt att veta hur man ska använda *twang* för att kunna uppnå en obehindrad röst användning och Estill menar att *twang* hjälper till att egalisera rösten bättre (Kayes, 2004). I frågan om *twangens* betydelse för en obehindrad och egaliserad röst användning verkar dessa skolor stå enade. Användningen av *twang* skulle därför kunna beskrivas som något viktigt för en sångare inom CCM att behärska.

Det kan vara effektivt att jobba med olika sångtekniker just för att utmana röstens förmågor. Skolor som Estill och CVT kan hjälpa till att synliggöra utforskade områden i rösten samt bidra med förklaringar som kan hjälpa för vidare utveckling. En viktig del av den processen kan vara att bibehålla en nyfikenhet på hur rösten kan användas på ett nytt sätt. Resultatet av undersökningen visar att användningen av andra sångtekniker än vad man är van vid kan upplevas som något svårt. Dock skulle det vid kontinuerlig övning av detta kunna bidra till utveckling på fler områden i rösten, såsom bättre intonation, introducering av *twang* och egalisering av rösten.

Sångliga förebilder kan förutom att visa mer generella sätt att använda rösten, synliggöra sångteknik på detaljnivå. Det kan ge möjligheter att upptäcka andra faktorer vid sång som exempelvis användningen av vokaler, konsonanter och ljudliga andningar som rytmisk indikator. Dessa detaljer kommer skilja sig mellan olika sångideal och kan därmed vara en utgrundlig inspirationskälla för vidare utveckling.

4.1. Slutord

Om sångaren inte har tydliga målbilder kan det vara svårt att utveckla tekniken. Motivationen är en stark drivkraft för all inlärning och en viktig del för att utveckling i många fall ska kunna ske (Arder, 2007). Därför kan det vara bra att ha sångliga förebilder för att på så vis kunna inspireras till hur man skulle vilja låta. Det kan finnas risker med detta om det råder omedvetenhet kring rösten och hur den fungerar. Den utbildade sångpedagogen bär där ett ansvar att skapa medvetenhet kring rösten som instrument och kommunicera detta till sångeleven.

Att lära sig nya förmågor kan också innebära att synliggöra redan inlärd förmågor och hur de i sin tur kan bidra till att förstå det nya man lär sig. Då rösten är ett organiskt och dynamiskt instrument kan insikten om att det precis som vid annan fysisk träning kan ta tid att träna upp vissa muskler, vara ett sunt förhållningssätt. Processen kan ge oss nya insikter kring vad vi redan kan och vad vi vill utveckla. Detta innebär även att det kan vara viktigt att sångaren vet vad den vill utveckla för att resultatet och arbetssättet ska gå dennes önskningar till mötes (Arder, 2007).

Referenser

Arder, N. (2007). *Sangeleven i fokus*. (5. utg.)
Oslo: Musikk-husets forl..

Bjørndal, C.R.P. (2005). *Det värderande ögat: observation, utvärdering och utveckling i undervisning och handledning*. (1. uppl.) Stockholm: Liber.

Dissler, V. (2014). *Har du din egen röst? – en studie om sångideal, förebildande och personligt uttryck ur ett elevperspektiv*. (C-uppsats, lärarutbildning i musik).
Luleå: Luleå Tekniska Universitet.

Estill, J. (2009). *Estill Voice Training level 2*.
Estill Voice International.

Irving, D. Hörngren, A. & Neiker, S. (red.) (1982). *Sånger utan gränser [1], 69 sånger från renässans till nutid : romanser, barocksånger, folkvisor, diktvisor, opera, pop, schlager m.m.*
Stockholm: Gehrmans Musikförlag.

Kayes, G. (2004): *Singing and the actor*.
London: Methuen Drama.

LoVetri, J. (2008). Contemporary Commercial Music. *Journal of Voice*, Vol. 22, No. 3.
Tillgänglig: [http://www.jvoice.org/article/S0892-1997\(06\)00162-7/pdf](http://www.jvoice.org/article/S0892-1997(06)00162-7/pdf)

Nordström, S. (1989). *Så blir det musik*.
Stockholm: Dialogos

Sadolin, C. (2009). *Komplett sångteknik*. (2. utg., 1. uppl.)
København: Shout Publishing.

Sundberg, J. (2001): *Röstlära: Fakta om rösten i tal och sång*.
Visby: Konsultfirman Johan Sundberg.

Vinderson, H. (2015). *Sångideal – stjälp eller hjälp?* (Examensarbete).
Stockholm: Institutionen för musik, pedagogik och samhälle, Kungl. Musikhögskolan.
Tillgänglig: <http://kmh.diva-portal.org/smash/get/diva2:786077/FULLTEXT01.pdf>

Recording Academy. (1958). *Grammy Awards*.
Hämtad 2017-10-31, från <https://www.grammy.com/grammys/artists/beyoncé>

Zangger Borch, D. (2005). *Stora sångguiden: vägen till din ultimata sångröst*. (1. uppl.)
Danderyd: Notfabriken.

Multimedia:

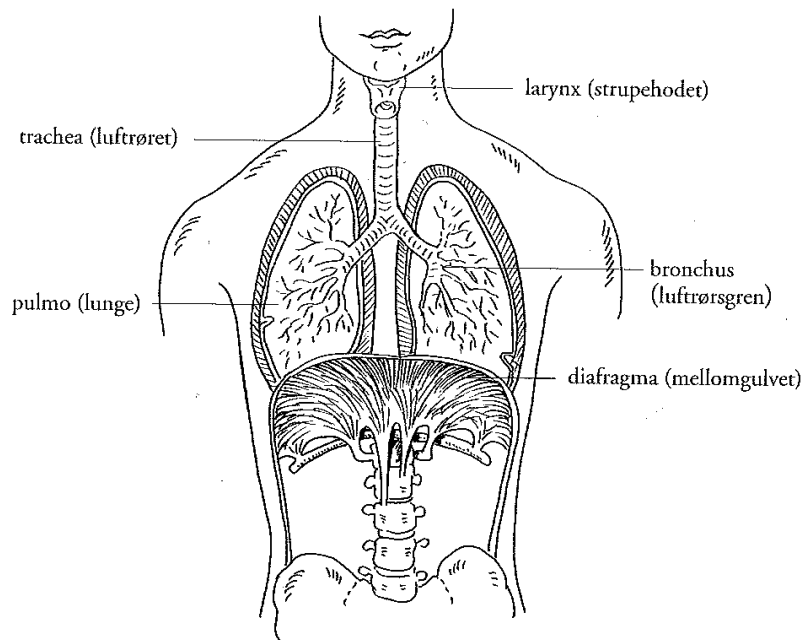
Spotify. (2008). *Halo*. Hämtad 2017-12-18, <https://open.spotify.com/track/2CvOqDpQIMw69cCzWqr5yr>

Bilaga 1 Ordlista

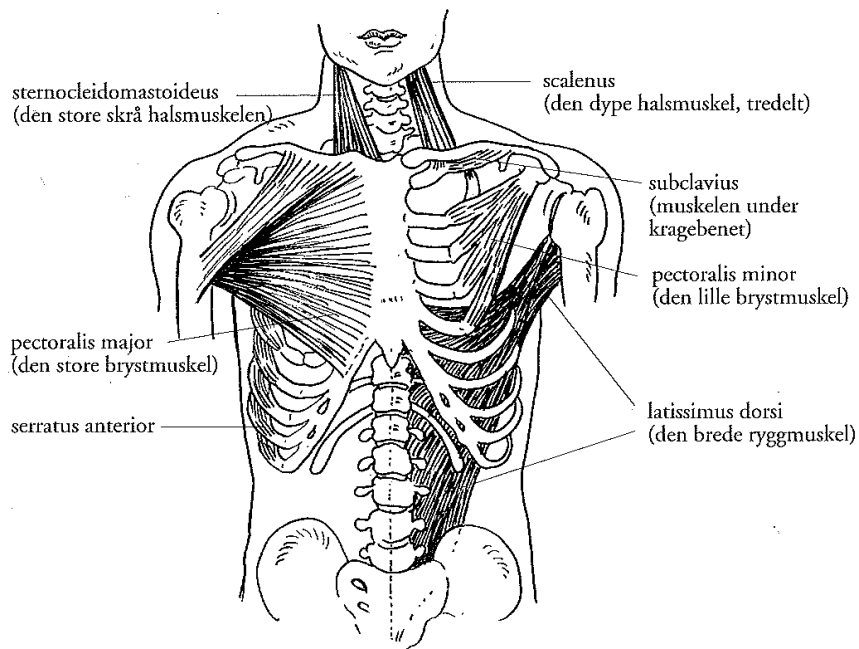
- Adduktion** = sammanförande av stämbanden (Sundberg, 2001).
- Ansatsröret** = det sammanhängande hålrummet som sträcker sig från stämbanden till näshålan, bestående av struphuvudet, svalget, munhålan och näshålan (Arder, 2007).
- Egalisera** = utjämning av skillnader i röstkvalitet mellan olika tonhöjdsområden, vokaler eller register (Sundberg, 2001).
- Fonation** = alstring av tonande röstljud (Sundberg, 2001).
- Glissando** = kontinuerligt glidande tonhöjd (Sundberg, 2001).
- Glottis** = stämbandsspringan (Sundberg, 2001).
- Glottisnyp** = tonen slutar med att stämbanden adduceras extra hårt och sedan omedelbart släpper ut luft, som en ljudlig suck (Zangger-Borch, 2005).
- Larynx** = benämning på strukturerna kring stämbanden som består av sköld-, ring-, och kannbrosken samt struplocket med tillhörande muskler (Sundberg, 2001).
- Legato** = sångsätt där fonationen fortgår obruten eller med kortast möjliga avbrott för tonlösa konsonanter (Sundberg, 2001).
- Röstpulsfrekvens** = den regelbundet återkommande luftpuff som uppstår när stämbanden i sin vibrationscykel öppnar och sluter glottis. Vid tonhöjden ettstrukna A produceras alltså 440 röstpulsar per sekund (Sundberg, 2001).
- Subglottiskt tryck** = lufttrycket i luftvägarna under glottis (Sundberg, 2001).

Bilaga 2 Röstanatomi

Figur 1. De primära inandningsmusklerna (Arder, 2007).

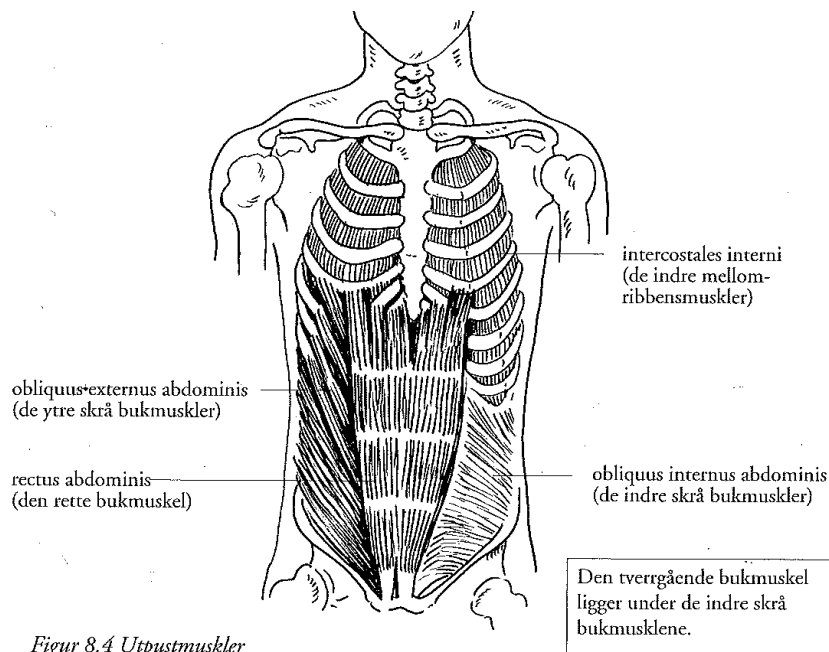


Figur 2. De sekundära inandningsmusklerna (Arder, 2007).



Figur 8.3 Sekundære innpustmuskler

Figur 3. Utandningsmusklerna (Arder, 2007).



Figur 8.4 Utpustmuskler

Figur 4. De ulike broskene i larynx beskrevet oppifrån: tungbenet, struplokket, sköldbrosket, de två kannbrosken, ringbrosket och luftstrupen (Kayes, 2004).

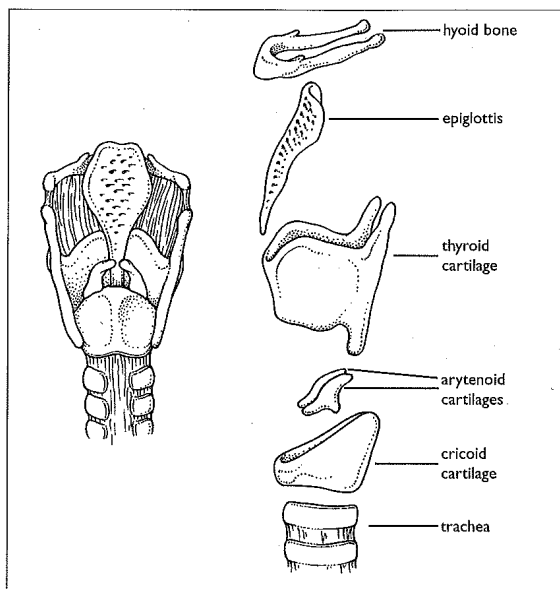
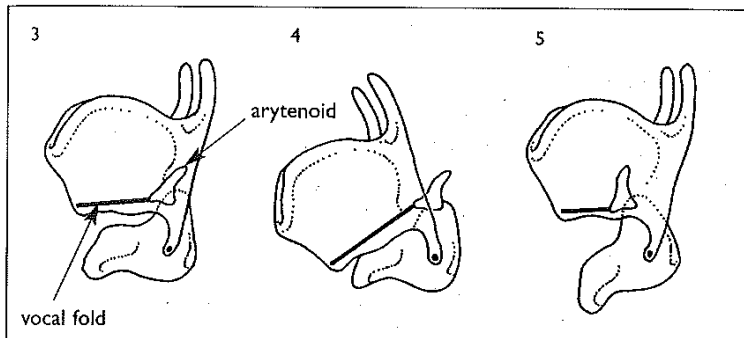


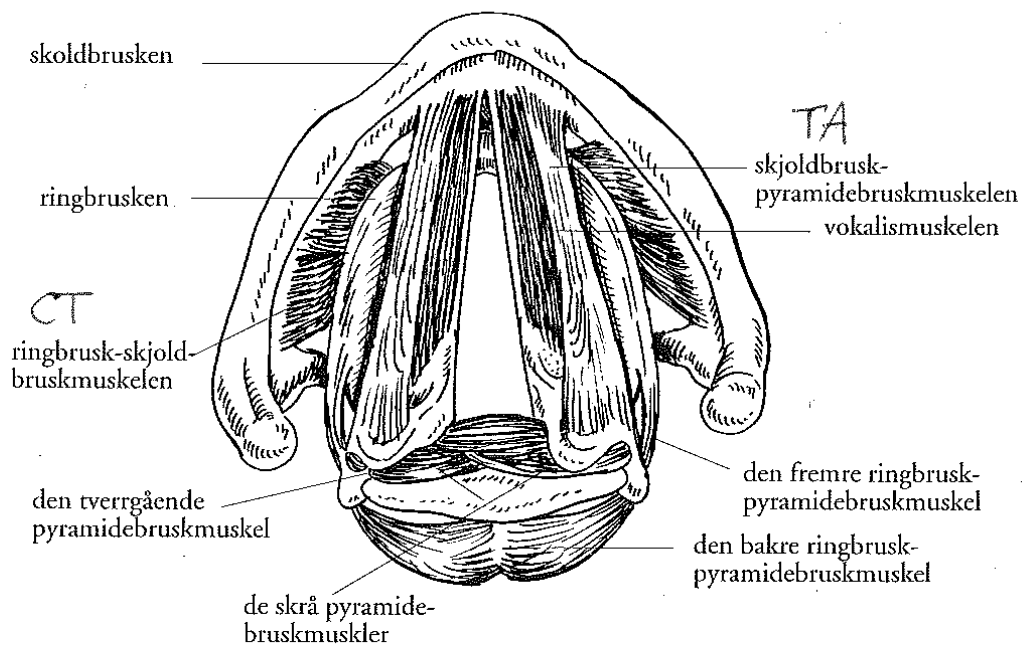
Diagram 1: Cartilages of the larynx – exploded view; after Sundberg.

Figur 5. Sköldbrusket och ringbrusket: diagram 3 - neutral position, diagram 4 - tippat sköldbrusk, diagram 5 - tippat ringbrusk, som används vid belting (Kayes, 2004). Här kan man även se dess påverkan på stämbandets sträckning.

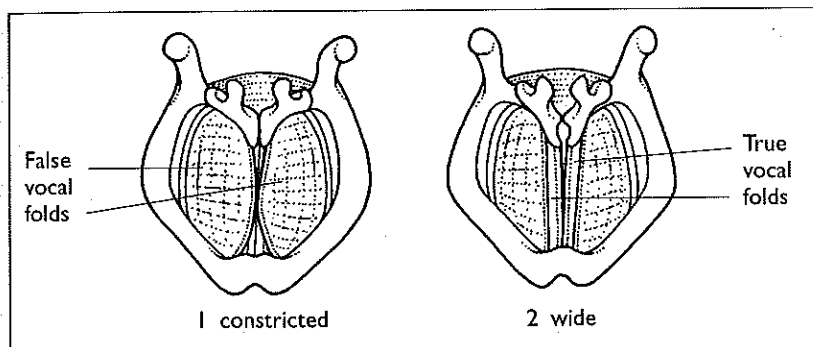


The thyroid and cricoid cartilages: diagram 3 – neutral or rest position, diagram 4 – forward tilt of the thyroid cartilage, and diagram 5 – forward tilt of the cricoid cartilage.

Figur 6. Strukturerna kring stämbanden med tillhörande muskler. CT - Cricoarytenoidmuskeln, TA - Tyroarytenoidmuskeln (Arder, 2007).



Figur 7. De falska stämbanden: diagram 1 - sammanpressat läge, och diagram 2 - öppet läge (Kayes, 2004).



The false vocal folds: diagram 1 – constricted, and diagram 2 – retracted