



GÖTEBORGS UNIVERSITET

VÄGEN TILL EN SÅNGRÖST

– en komparativ undersökning av två sångmetodiker i två olika tidsepoker –

Cecilia Liljeland

Musik LAU370
Handledare: Ragnild Sandberg-Jurström
Examinator: Bengt Olsson
Rapportnummer: VT08-6110-05

Abstract

Examensarbete inom lärarutbildningen

Titel: *Vägen till en sångröst, en komparativ undersökning av två sångmetodiker i två olika tidsepoker.*

Författare: Cecilia Liljeland

Termin VT och år: 9/2008

ursansvarig institution: Sociologiska Institutionen

Handledare: Ragnhild Sandberg-Jurström

Examinator:

Rapportnummer:

Nyckelord: andning, ansatser, klang, register, stöd, sång, sångmetodik, sångpedagogik, ton.

Sammanfattning

I föreliggande undersökning redogör jag för och jämför två handböcker i sångmetodik. De båda handböckerna är skrivna med 35 års mellanrum. Jag försöker även ställa dessa mot en mer traditionell syn på sångteknik. Jag undersöker pedagogiska och tekniska skillnader och likheter i sångpedagogens sätt att lära ut sång och sångteknik. Uppsatsen är relevant för varje lärare i sångpedagogik som vill fördjupa sina teoretiska studier i ämnet, och få uppslag till nya ämnen vad gäller teori, anatomi, sångövningar och övergripande reflektion i sång och sångövning.

Förord

Jag har skrivit mitt examensarbete enskilt och jag tackar Ragnhild Sandberg-Jurström för handledning. Jag vill också tacka Marianne Kohso och Karin Bengmark för deras inspirerande kurs i sångmetodik. Den gav mig mersmak.

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

1. Inledning	sid 4
2. Syfte och problemformulering	sid 4
3. Teoretisk anknytning	sid 4
4. Design, metoder och tillvägagångssätt	sid 6
5. Deskription av Ulla Moberg och Madeleine Ugglas <i>Sångrosten som huvudinstrument från 1976</i>	sid 9
5.1 Målet	sid 9
5.2 Rösten som instrument	sid 9
5.3 Stödet	sid 10
5.4 Sångton	sid 11
5.5 Resonans och klang	sid 11
5.6 Omfång och egalisering	sid 12
5.7 Artikulation	sid 13
5.8 Uttrycksmedel	sid 14
5.9 Gehör	sid 15
5.10 Improvisation och kreativitet	sid 15
5.11 Planering	sid 16
5.12 Olikheter och stilarter	sid 16
5.13 Sammanfattning	sid 17
6 Deskription av Cathrine Sadolins <i>Komplett sångteknik från 2000</i>	sid 17
6.1 De tre grundprinciperna	sid 20
6.2 Neutral	sid 21
6.3 Curbing	sid 21
6.4 Overdrive	sid 21
6.5 belting	sid 21
6.6 Klangfärg	sid 21
6.7 Andning	sid 22
6.8 Stödet	sid 23
6.9 Ansatser	sid 25
6.10 Register	sid 25
6.11 Skarvar	sid 25
6.12 Funktionen neutral	sid 27
6.13 Funktionen curbing	sid 28
6.14 Funktionen overdrive	sid 28
6.15 Funktionen belting	sid 29
6.16 Klang och klangfärg	sid 29
6.17 Effekter	sid 30
6.18 Sammanfattning	sid 31

7. Resultatredovisning, komparativ analys	sid 32
8. Slutdiskussion	sid 36
Litteratur- och källförteckning	sid 40

1. Inledning

Upprinnelsen till ämnesval för min examensuppsats är en brist på sångteori som jag har upplevt hos mig själv. Jag har sjungit sedan jag var fem år gammal, enskilt, i körer och i band. På Musikhögskolan har jag fördjupat min sång och mitt pianospel, min egen sångteknik och sångmetodik i praktiken, men jag har inte haft någon fördjupad kunskap i sångmetodik. Jag har valt att undersöka en av nutidens kanske mest tongivande metodboks författare, Cathrine Sadolin. Jag har velat titta på äldre sångmetodiker och har därför valt Madeleine Ugglå och Ulla Mobergs *Sång som huvudinstrument* från 1976. Sadolins bok utkom ursprungligen år 2000. Jag har velat lyfta fram deras innehåll, se likheter och skillnader i olika metoder, därav val av ämne.

2. Syfte och problemformulering

Syftet med föreliggande arbete är att undersöka handböcker i sångmetodik. Det saknas inte böcker om hur sång ska läras ut. En del av dem är motsägelsefulla eller kontroversiella, andra säger sig grunda sina idéer på de gamla mästarna och beprövade metoder. Man bör naturligtvis granska dessa olika ståndpunkter innan man väljer en av dem som utgångspunkt för sin metodik, vilket inte är lätt. Hos vissa sångpedagoger finner man nästan en religiös syn på sin egen metodik. För att få syn på svagheter och styrkor, möjligheter och begränsningar bör man analysera och jämföra de olika sångmetodikerna, och det är detta jag förutsatt mig att göra i begränsad skala. Jag kommer att göra två nedslag, ett på 1970-talet och ett på 2000-talet. Jag kommer också att försöka ta stöd i vad som anses vara en mer "traditionell" syn på sångteknik. Syftet är att lyfta fram, undersöka och jämföra innehållet i dessa handböcker, detta för att få en fördjupad bild av hur sångmetodiken förändrats och eventuellt fördjupats. De två handböckerna som jag undersöker ska betraktas som det empiriska underlaget för min jämförelse, men de ska också betraktas som "idealtyper" (se nedan). Min problemformulering handlar om att närstudera innehåll och struktur i två sångmetodböcker, som är skrivna under två skilda epoker. Jag letar efter likheter och skillnader vad gäller ideal, sångövningar, sångteknik och pedagogens roll. Eftersom sångpedagogiken sägs ha utvecklats tänker jag att denna typ av undersökning är relevant som examensuppgift. Jag vill granska vad som verkligen är nytt till innehållet. Mina frågeställningar är alltså: Vad förmedlar Ugglå/Moberg och Sadolin? Vilka huvudbegrepp lyfter de fram? I vilken ordning lyfter de fram dessa begrepp? Finns det metodologiska skillnader dem emellan? Finns de övningsmässiga skillnader? I vilka begrepp och övningar liknar de varandra, respektive särskiljer de sig från varandra?

3. Teoretisk anknytning,

En rad svenska idéhistoriker har använt sig av Max Webers idealtypsbegrepp.¹ Sven-Eric Liedman gör det i *Den synliga handen. Anders Berch och ekonomiämnena vid 1700-talets svenska universitet*, Gunnar Erikssons anger användningsområden i "Om idealbegreppet i

¹ Eriksson hänvisar till Max Weber, *Methodologische Schriften. Studienausgabe mit einer Einführung besorgt von Johannes Winckelmann*, Frankfurt am Main, 1968.

idéhistorien” och Per Magnus Johansson gör bruk av begreppet i *Freuds psykoanalys. Arvtagare i Sverige del 2*.² I dessa verk beskrivs idealtypsbegreppet på ett sätt som jag tycker är användbart för min examensuppsats. När Eriksson ska definiera begreppet tar han ”liberalismen” som exempel, och skriver att liberalismen innebär en tro på värden som yttrandefrihet, näringsfrihet, konkurrensens positiva effekter och ”individens supremati över kollektivet”. Men nu är de så att alla människor som ansluter sig till liberalismen delar inte samma åsikt om nämnda idéer. För många av dem har yttrandefriheten sin gräns vid rena påhopp och kränkningar, näringsfriheten har en gräns vid monopolisering, individens frihet sträcker sig inte till rätten att mörda. I själva verket kan man kanske inte i verkligheten hitta, skriver Eriksson, ”en enda fullfjädrad anhängare till åskådningen. Ändå är definitionen vanlig och praktisk”.³ Detta är, skriver han vidare, vad Weber menade med idealtypisk. Om varje undersökningselement (t ex vad gäller en liberal person) exakt måste kunna rymmas inom en definition (t ex liberalismen), då stelnar undersökningen och mynnar ut i ingenting. Weber själv ville undersöka renässansen.⁴ Om man där letar efter människor som inryms i dess definitioner, ”förnyelsekänsla”, ”ungdomlighet”, ”världsvändhet”, ”frihetsbegär” och ”individualism”, så kommer man inte, eller i mycket ringa utsträckning, att finna några sådana personer. Det viktiga med begreppet är att man kan undersöka hur ett föremål, eller en tidsepok, närmar sig ett begrepps definitioner. Eriksson skriver: ”Beskrivningen gäller en idealtyp som ger en utgångspunkt för jämförelser med det historiska materialet, bildar extrempunkten för ett slags måttstock”.⁵ Idealtypsbegreppets motsats är, skriver Eriksson, *det logiska klassbegreppet*, i vilket ”alla dess medlemmar fullständigt uppfyller de kriterier som definitionen anger”. Han skriver också att: ”En idealtyp är en tänkt extrempbild med vilken den grupp likartade företeelser man vill studera har en större eller mindre överensstämmelse. Idealtypens giltighetsområde tonar långsamt av längs radier från en punkt med största giltighet utan att man alltid klart kan säga om en rad företeelser, att de ansluter sig /.../ till idealtypen, medan andra står den påtagligt nära.”⁶ Idealtypen representerar inget ”medelvärde”, utan står ”för en extrem, markerar målet för en tendens, en medveten eller omedveten strävan. Medan objektet för undersökningen är verkliga, så är inte idealtypen det, det är en konstruktion. Beskrivningen av t ex sånghandböcker måste vara korrekt, däremot är slutsatsen om idealtypen ”sånghandbok” endast mer eller mindre sann. Det är en abstraktion, men den säger något (mer eller mindre) sant. Det är en konstruktion som ”tjänar syftet att förtydliga reella företeelser, förenkla utan att förfälska beskrivningar genom att tjäna som jämförelseobjekt.”⁷ Idealtypen är alltså fiktiv men saknar inte relevans för den verklighet som den är tänkt att beskriva. Den är, skriver Eriksson, konstruerad med hjälp av element ur verkligheten. Eriksson talar också om begreppet *polära idealtyper*, som han tycker är viktigt. Han anser att två polära idealtyper är användbara för att beskriva förlopp. Han skriver: ”Återgivning av det typiska tenderar lätt att bli statiska, till att i själva verket fungera som stillbilder, fotografier som egentligen bara avspeglar enstaka ögonblick i historien”.⁸ Men genom att använda sig av polära idealtyper inom en och samma uppgift (ram) kan man kanske betrakta historien som en linje mellan två punkter. I mitt fall gäller den en handbok från 1970-talet och en från 2000-talet. Jag vill alltså se om denna linje finns, eller om den är avbruten, och om den är det, vill jag veta på vilket sätt. Begreppet innebär ju också att en person under

² Idén om idealtypen har jag hämtat från Håkan Liljelands uppsats ”Tvångsneurotikerns andra liv”, Psykologiska Institutionen, Göteborgs Universitet, 2004.

³ Gunnar Eriksson, ”Om idealtypsbegreppet i idéhistorien”, *Lychnos, Lärdomshistoriska samfundets årsbok*, 1979-1980.

⁴ *Ibid*, s 288.

⁵ *Ibid*, 289.

⁶ *Ibid* 289.

⁷ *Ibid*, s 290.

⁸ *Ibid*, s 291.

en viss epok, eller en bok under en viss tid, säger något utöver sig själv. Den säger något allmängiltigt som förekommer *på ett ungefär* i många andra fall. I de fall man använder sig av idealtyper blir framställningen, skriver Eriksson, ”till sin natur beskrivande, samtidig som den är förklarande”.⁹

Under ”teoretisk anknytning” vill jag också foga in ytterligare en dimension. Jag kommer att jämföra två relativt moderna sångmetodiker med varandra för att upptäcka skillnader och likheter. Men jag vill också lägga till en jämförelse med det vi kan kalla för ”traditionell, västerländsk sångteori”. Det kommer att visa sig i det följande att det inte är så enkelt att hitta en enhetlig sångteori.

Vad anses då traditionell sång teori vara? En rad arbeten har gjorts kring detta. Här finner vi till exempel Johan Carroll Bugrins *Teaching singing*. I mitt sökande efter böcker som behandlar sångpedagogik i traditionell mening, hittar jag en lång rad böcker som behandlar sångteknik, alltså rent fysiologisk-tekniska analyser av vad som händer när man sjunger. Jag hittar också böcker som behandlar olika estetiska sångideal och vad dessa innebär rent tekniskt. Richard Miller urskiljer i sin bok *National schools of singing* exempelvis fyra olika förhållningssätt inom den västerländska klassiska musiken: den engelska, den franska, den tyska och den italienska skolan. Alla dessa fyra skolbildningar har olika klangideal och syn på vilken typ av röstbehandling som är att föredra. Millers slutsats i nämnda bok är att den italienska skolan är den som är mest förenlig med en naturlig rösthantering och därför är att föredra. Men så hittade jag också John Carroll Burgins bok *Teaching Singing*. Här har Burgin sammanställt, jämfört och analyserat litteratur om sångmetodik. Han tyckte att det behövdes eftersom det har skrivits så mycket om sångrösten som varit förvirrande och kontroversiellt men också mycket som varit allmängiltigt och användbart. Enligt honom har framsteg i naturvetenskaplig forskning gjorts vad gäller sångrösten, men i praktiken har dessa upptäckter haft lite inflytande. När han analyserar den litteratur som han hittat om traditionell sångpedagogik, så delar han in den i två olika huvudförhållningssätt: det psykologiska förhållningssättet och det tekniska. Det tekniska förhållningssättet betonar att sång skall vara en medveten och direkt handling, baserad på vetenskapliga, fysiologiska fakta. Den andra utgångspunkten anser att sång skall vara indirekt, omedveten, automatisk, en reflex utlöst av ett tonalt bildspråk. Den sistnämnda kategorin kallas ”tekniker” medan den förstnämnda gruppen kallas ”empiriker”. Den mekaniska kategorin sångpedagoger anser att sångaren ska lära sig alla fysiska detaljer vad gäller tonbildning, och disciplinerat lära sig hantera alla dessa, först då kommer han eller hon att producera en bra ton.

I Burgins indelning av sångfilosofier hittar vi ett flertal underkategorier. Den första gäller användningen av bildspråk. Man tänker att eftersom de fysiska orsakerna antingen är okända eller inte direkt påverkbara, så kan man beskriva god tonbildning genom olika språkfigurer. Genom dessa språkliga bilder blir det sedan möjligt för eleven att förstå hur en ton bildas. En annan underkategori består i att statuera exempel, eftersom det inte går att beskriva en korrekt tonbildning tillräckligt bra. En tredje kategori innebär att man ska sjunga precis som man pratar. Man anser här att talet är en bättre utgångspunkt för sången än en påklistrad konstnärlig ansträngning. En fjärde kategori utgår från ”learning by doing”. Den femte och sista kategorin grundar sig på filosofin att inspiration är vad en elev behöver för att utvecklas. Då kommer elevens kunskaper att gro och blomma ut inifrån. Alla försök att forma denna utveckling ”från utsidan” är att undergräva den anser denna sida av traditionell sångteknik. Alla dessa fem metoder kategoriserar Burgin under den psykologiska utgångspunkten.

4. Design, metoder och tillvägagångssätt

⁹ *Ibis*, 294.

Utifrån det ovanstående kan man kanske säga att Moberg/Uggla och Sadolin är idealtyper för sånghandboken på 1970-talet respektive 2000-talet. De uppfyller kriterierna för "sånghandbok", men inte på ett stelt eller fullständigt sätt, utan på ett "ungefär" och det är detta ungefär som jag intresserar mig för. De båda verken säger något om både sin egen epok och om sig själva när man jämför de båda, vilket jag i det följande kommer att göra. Min undersökning kan också betraktas som en komparativ och närläsande litteraturstudie. Jag tänker i det följande alltså göra en så kallad närläsning av två handböcker i sångmetodik. Dessa handböcker gäller som auktoritativa och har, såvitt jag vet, haft stort inflytande. Madeleine Uggla och Ulla Moberg var på 1970-talet några av de viktigaste svenska musikpedagogerna, Sadolin är idag en stor industri och hennes inflytande ökar i Sverige genom föreläsningar, "workshops" och utbildningar vid sidan av universitetet. Jag använder de två handböckerna av ovan nämnda författare som mitt empiriska material. Jag kommer att gå igenom dem noggrant, därefter ska jag analysera materialet och jämföra dem. Jag ska försöka finna element som är genomgående för båda handböckerna, och som förefaller återkomma under ett lägre tidsspänn och element som skiljer dem åt. Jag har inte valt att intervjua sångpedagoger, utan har hållit mig till den skrivna formen, dvs till böcker. Min metod följer, som jag skrivit under "Teoretisk anknytning", en rad svenska idéhistorikers användning av idealtypsbegreppet. Man kan alltså undersöka en, eller som i mitt fall två fenomen, dvs sånghandböcker, och få dem att peka ut något generellt samtidigt som man gör en jämförande studie. Eftersom så många sångpedagoger verkar ta ett stort intryck av dessa handböcker, och använda dem i sin undervisning, tycker jag att det är av värde att försöka belysa, analysera och jämföra dem. Jag hade kunnat använda mig av andra metoder, t ex diskursanalys, eller en bredare undersökning av många fler metodhandböcker i samma ämne. Jag skulle då vinna i bredd och få en vidare syn, men antagligen (inom ramen av en sådan här uppsats) förlora i djup. Jag har velat fördjupa mig i min examensuppsats, därav val av metod. Vad beträffar tidigare forskning finns det en flod av forskningsrapporter och verk över fonation, fonationens anatomi och annan ljudforskning. Här finner vi t ex Johan Sundbergs *Röstlära. Fakta om rösten i tal och sång*, från 1986. I Paris, och på många andra ställen finns ljudlaboratorium, m m. Jag har dock inte funnit några komparativa studier vad gäller sångmetodikböcker, bortsett från nämnde Burgin.

Om jag önskar ställa Uggla/Moberg och Sadolin mot den "traditionella" sångtekniken måste jag först definiera en sådan. Det visar sig inte vara så enkelt. Det finns flera skolor och en rad infallsvinklar. Inledningsvis bör det understrykas att det alltid förelegat meningsskiljeaktigheter inom sångpedagogiken. Vi ska här försöka betrakta sångmetodiken ur en mer traditionell synvinkel, och sedan ställa den mot Uggla/Moberg och Sadolin. Vad är då den traditionella synen på sångteknik? De flesta sångpedagoger inom den traditionella sångpedagogiken förfaller ganska eniga om att det finns andra mål med sångundervisning än att önska sig en professionell karriär. Man talar om att tillfredsställelse och glädje är ett mål i sig, men också att sångundervisning med sin kommunikativa karaktär kan bidra till en elevs sociala mognad, och att sångundervisning kan ses som en kulturell tillgång. I den traditionella sångpedagogiken har till exempel Burgin, som vi sett, urskilt två olika förhållningssätt: ett psykologiskt och ett tekniskt. Sångpedagoger med det psykologiska förhållningssättet anser att man mestadels *inte* sjunger med rösten, utan med öronen och hjärnan. Man sjunger med kroppen som i sin tur kontrolleras av det mänskliga psyket. Burgin citerar här Bidu Sayao: "The purpose of vocalising is to fix correct singing habits into the voice so that they remain

there as a second nature.”¹⁰ En sångpedagog ska inte informera sina studenter eller ge dem råd, en sångpedagog ska träna sina elever. En sångteknik bör också vara så solid att den blir omedveten och automatisk. Man ser alltså på sång som en naturlig funktion, som är omedveten och oavsiktlig. Burgin pekar på att långt före små barn lär sig tala, så jollrar de melodiosa, sjungande ljud, vilka till skillnad mot talet inte behöver läras in. För att kunna sjunga naturligt måste man träna sig att sjunga medvetet, trots att sångens ideala utgångspunkt är det omedvetna. Med tiden leder ett sådant arbete med rösten till att sången blir automatiserad igen. Ju mer undermedveten sångtekniken är hos en sångare, desto mer spontan kan sången bli. ”Spontan sång” verkar vara ett idealt tillstånd. Man talar också om att ”förlösa” rösten genom avslappning, hushållning av ansträngningen, och genom att överkomma hämningar och rädslor. Man menar att genom att koncentrera sig på att berätta historien och inte tänka på hur man sjunger rent tekniskt, så uppnås en avslappnad, naturlig röst. Burgin citerar Hines ”The pure Italian vowels are the best approach to singing because they involve less lipp action and provide more relaxed production.”¹¹ Burgin menar inte att alla muskler i kroppen ska vara avslappnade när man sjunger, utan att alla muskler som inte behöver vara spända för att en naturlig ton ska kunna klinga bör vara avslappnade. Hämningar och rädslor är något man måste komma över som sångare. Rädsla anser man vara den mest ohälsosamma attityden av alla. Burgin skriver att sång handlar om att uttrycka en stämning, en känsla eller en idé. Vissa pedagoger inom denna inriktning anser att man bör sjunga som man talar, medan andra tycker att detta är långsökt och menar istället att man inte kan sjunga som man pratar, lika lite som man inte kan lära sig dansa balett genom att gå långa promenader. Så i detta avseende skiljer sig meningarna åt.

Burgin talar vidare om den andra sidan av sångpedagogiken, den som har ett tekniskt förhållningssätt till sång. Anhängare av detta förhållningssätt tycker att det första målet man bör arbeta mot är att få så mycket briljans och djup i tonen som möjligt. Skalor och övningar är viktiga redskap i detta arbete. Burgin citerar Kelsey; ”The art of music makes upon the singer five elementary technical demands”¹² Dessa fem förutsättningar för att det ska bli musik är att tonen måste vara klar och ringande, inte luftig, inte matt, inte gäll eller genomträngande, inte ihålig eller dov. Tonen måste ha den finaste kvalitet, och intonationen vara perfekt. Man måste kunna behålla ett flöde i rösten oavsett om man sjunger i ett högt eller lågt tempo. Man måste också perfekt kunna kontrollera ett crescendo och ett diminuendo. Man talar om frihet från spänningar i rösten för att det ska bli en sångton. Man talar om att avlägsna muskulära hinder och att frigöra rösten, inte tonen. Frigörandet avser tekniken eller instrumentet, inte tonen eller sångaren. Hur man frigör rösten från dessa muskulära hinder finns det dock många åsikter om. Exempel på detta har varit att hålla tungan lös eller att genom att sjunga staccato-övningar och på så sätt gradvis överkomma dessa muskulära spänningar. Även pedagoger med denna utgångspunkt menar att man genom att glömma bort tekniken när man sjunger och tänka på texten och musiken istället uppnår en önskvärd fri sångton och ett flytande sångsätt. Ju mer traditionell och teknisk utgångspunkten är, desto mer anser man att man bör använda sig av tekniska sångövningar. En del talar om hundratals övningar som man måste behärska innan man ger sig i kast med en sång, andra talar om att eleven under det första året bör begränsa sig till sångövningar. Åter andra hävdar att detta inte behövs; att man istället sparar mycket tid på att öva tekniska problem i anslutning till sångerna. Teknik för teknikens skull har inget värde om det inte direkt kan överföras till sångarens repertoar. Det finns även de som menar att graden av övningar bör avgöras i varje enskilt fall. Vissa elever inspireras av sångernas olika ackompanjering, poem

¹⁰ Burgin, J C, *Teaching Singing*, the Scarecrow Press, Inc, 1973, s 23..

¹¹ *Ibid*, s 25.

¹² *Ibid*, s 29.

eller melodilinjer. Om man låter en sådan elev sjunga triviala sångövningar resulterar det bara i dålig tonbildning. En annan elev kanske tycker om att sjunga övningar och förälskar sig i sin egen eller lärarens röst. Denne elev bör naturligtvis sjunga mycket övningar eftersom det utvecklar och inspirerar eleven. I den tekniska inriktningen är det viktigt hur man övar och principerna för detta. När det gäller övning är regelbundenhet och systematik viktiga byggstenar för att uppnå vokala framsteg. Övning är ingen annan än eleven själv ansvarig inför. En annan viktig del i övningen är uppmjukningen av kroppen, som är speciellt viktig för nybörjarelev. Uppmjukning bidrar till att få kroppen avslappnad och alert. Vissa pedagoger vill inte att deras elever i början ska öva utan deras övervakning, alltså innan eleven förstår vad övningarna går ut på och vad som ska göras för att uppnå det resultat som är önskvärt i dessa övningar. All övning på egen hand innan eleven har förståelse för detta är skadlig. Man förespråkar också ljudlösa övningar, vilket innebär att man mentalt övar sin tonala förståelse. Det gör man eftersom man inte kan öva vissa tonföljder så länge som skulle behövas utan att slita på rösten. Man ska lära sig att tänka mer och använda rösten mindre. Burgin skriver att hans slutsats är att det finns lite enighet kring vad som är den bästa utgångspunkten när det gäller sånginläring. Han menar dock att empiristerna är de som oftast tror på det personliga. Det förefaller vara den mest traditionella utgångspunkten och den går långt tillbaka i tiden. Att anklaga fysiologerna för att vilja skapa kontroverser och ha en övertro på de fysiologiska faktorerna, löser inga meningsskiljaktigheter enligt Burgin. Han tycker att en mer hållbar tanke är att ingen av dessa skolor bör ha monopol på sanningen. Här citerar Burgin Gilliard; "Let us reconstruct our philosophy and teaching procedures to the end that our voice and choral students will be more desirous of and able to improve the quality of their experiences, the stuff of which education consists. Our profession has a great field of subject matter and presents the opportunity to affect the lives of countless students. Why don't we learn to use our opportunities to the greatest advantage?" (*Ibid*, s 40) Låt oss nu övergå till Moberg och Ugglas.

5. Deskription av Ulla Moberg och Madeleine Ugglas *Sångrösten som huvudinstrument från 1976*

I inledningen av boken *Sångrösten som huvudinstrument*, från 1976, lyfter Ulla Moberg och Madeleine Ugglas fram ett antal ideal de har. De tänker sig att deras handbok i sångmetodik inte bara vänder sig till elever som tänker sig bli professionella, utan till alla som vill sjunga. Det är viktigt att sjunga, slår de fast, också för privatbruk och en viktig tes i boken är gruppundervisningen. De vänder sig med boken till alla musikpedagoger som leder sångträning i olika former, vare sig de arbetar i musikskolan, i studiecirkel, som körledare, som lärare i grundskolan, etc. Författarna vänder sig – i demokratisk, eller socialistisk anda – till alla människor som vill sjunga. Ugglas och Moberg har valt att dela in boken i följande delar:

5.1 Målet

"Sång är kommunikation" slår författarna fast i inledningen, och alla som vill bör uppmuntras och få hjälp att lära sig att använda sin röst. Det finns flera mål med sångundervisning. Det "sociala målet", dvs "att göra musik tillsammans är en viktig träning i samarbete och lyhördhet för andra /.../ Att sjunga tillsammans ger rika upplevelser som man delar med andra".¹³ Det "psykologiska – emotionella målet" innebär att man lär sig hantera sin röst,

¹³ Ulla Moberg och Madeleine Ugglas, *Sångrösten som huvudinstrument*, Edition reimers, 1976, s 7. Jag försöker att noggrant följa boken och där jag inte anger exakt sidhänvisning i not hänvisar jag till angivet kapitel i nämnda bok.

vilket ger säkerhet, personlig frigörelse och uppmuntrar till att uttrycka sina känslor. Dock behöver inte dessa mål ”ha samband med resultatets musikaliska kvalitet”. Det tredje målet är det ”konstnärliga”, dvs att man övar och fördjupar sig i olika stilarter i text och musik. Denna konstnärliga träning måste finnas med som en aspekt i all sångundervisning, den kan t ex gestalta sig som allvar och engagemang inför uppgiften, eller i ett noga val av repertoar.

5.2 Röstens som instrument

Under nästkommande rubrik ”Rösten ett instrument” poängterar författarna att den teknisk-vokala träningen måste ske *jämsides* andra sorters musikstudier. Ett av de viktigaste momenten i röstträning är avspänning. Det finns två skäl till att man ska utföra avspänningsövningar. Det ena är att en sångare måste ”känna till att musklerna kring struphuvud och svalg ofta kan vara felaktigt spända”. Dessa spänningar löser man med avslappningsövningar. Det är också bra inför scenframträdanden att ha övat avslappning. Nervositeten påverkar stämband och andning och det gäller att återfinna balansen igen. Andning är avgörande vid all sång. Här skiljer författarna på ”passiv” och ”aktiv andning”. Den passiva andningen är den som sker automatiskt och omedvetet. Den aktiva andningen är den man behöver när man ska sjunga. Den sistnämnda andningen måste tränas medvetet tills den blir automatisk. Inandningsteknik är något som måste tränas omsorgsfullt, skriver Moberg och Uggle, och en inandning ska ”göras i god tid”; ”ske omedelbart efter utandning”; ”vara snabb, ljudlös och effektiv”; ”upplevas i omedelbar anslutning till frasslutet”. För publikkontakten är det viktigt att inandningen upplevs som en rörelse utåt. En sång ska med andra ord börja med en första inandning. Men efter inandningen, och precis innan tonansatsen, ska man göra en liten paus. Denna paus kallar de för ”koncentrationsögonblicket”. Detta ögonblick är betydelsefullt. Man ska nu kontrollera att halsen känns avspänd och öppen. När man sedan släpper på inandningen drivs luften ut automatiskt av musklernas och bröstkorgens tyngd och blir till en passiv andning. Vid aktiv andning kontrollerar man utandningsluften med hjälp av ett motstånd i bukmuskulerna. Det motstånd som man här syftar på kallas för ”stödet”. Författarna vill också tillägga att andningsövningar aldrig ska bli ett självändamål, och bör inte vara för många, utan övas i samband med den sång som man ska sjunga. Uggle och Moberg refererar delvis till tidigare teorier om andning, från tiden omkring sekelskiftet och fram till 1956, och citerar Martinsen – Lohmann, som skriver; ”Till klarhet om andningen kommer inte sångaren på intellektuell väg, det är en kroppskänsla.”¹⁴ Det anser även Uggle och Moberg.

5.3 Stödet

”Stödet” är en sångpedagogisk term som de flesta sångpedagoger använder sig av, men som de flesta anser vara svår att förklara. Moberg och Uggle definierar begreppet så här: ”Stödet är det aktiva motstånd man vid röstproduktion förnimmer längst ner i bukmuskulerna.”¹⁵ De menar att en begreppslik definition egentligen är och förblir omöjlig, och att man med hjälp av en sångpedagog måste lära sig hur det ska kännas. De föreslår ett antal övningar:

- a) andas in med ett uttryck av ”glad förvåning” - känn vilka muskler i buken som aktiveras. Just där skall man känna stödet. b) öva att sniffa, snyfta, stöna, skälla – känn bukmuskulernas arbete. c) andas ut på korta, stötvis långt ner i magen. Känn rörelsen utåt eller inåt? Pröva båda. d) andas ut på långt ssss. Upplev motståndet=stödet först som en rörelse utåt. Känn också motståndet i sidan ovanför midjan. Mot slutet av frasen måste man hjälpa till med en lätt press inåt. e) sjung korta toner på stavelsen bå eller bäm (korta å-ljud som i sång) som bottnar på samma ställe som det korta s-ljudet. f) sjung långa

¹⁴ *Ibid*, s 15.

¹⁵ *Ibid.*, s 16.

toner på nååååå och känn bukmuskelarbetet på samma sätt som det långa s-ljudet. g) öka gradvis tonstyrkan på långt nåå – känn att bukmuskelaktiviteten ökar. h) öva även svag nyans i varierande tonhöjd utan att tappa stödet.”¹⁶

Här diskuterar Moberg och Uggle även andra teorier om stödet. I italienska läroböcker talar man ofta om *appoggio*, ett nedre stöd som gäller andningen, och ett övre som syftar på huvudklängen. I tyskan finns ett motsvarande ord: *Atemstütze*. Här inbegrips fler indelningar, nämligen flankstöd, bröstkorgsstöd, bröstbensstöd, ryggstöd, mellangärdsstöd och bukstöd. Frågan om stöd vid sång har debatterats livligt och Moberg och Uggle refererar till exempel till K. Vikrot (1944), som anser att talet om stöd är överflödigt och direkt skadligt. Enligt Vikrot får man inte hålla tillbaka på luften på det sätt som många föreslår i Italien och Tyskland. Enligt honom finns det bara ett sätt att spara på luften, och det är att ”vid alla tonande ljud göra glottis trängre. – Rätt andningsstöd uppstår automatiskt om glottis slutet rätt.”¹⁷ Moberg och Uggle citerar även Husler – Rodd-Marling, som skriver att stöd är att ge tonen kvalitet, luften kan inte vara stöd, ”stödet är bara det perfekta samarbetet mellan alla muskler.”, och det anser så vitt jag förstår även Uggle och Moberg.¹⁸

5.4 Sångton

En sångton ”uppkommer”, skriver Uggle och Moberg ”när utandningsluften passerar stämläpparna i luftstrupens övre, rörliga del, struphuvudet.” Olika tonhöjd bestäms av stämläpparnas skiftande anspänning, som i sin tur styrs av vårt gehör. Det är detta som kallas ”fonation” skriver Uggle och Moberg. De delar in tonen i tre på varandra följande delar; ”ansats”, ”fortsatt förlopp” och ”avslutning”. När det gäller ansatsen skriver de: ”*Tänk* tonen – man ska försöka bestämma tonhöjd, uttryck, klangfärg, styrka m.m.”¹⁹ Jag förmodar att de menar att man ska utföra detta innan man tar tonen. I gruppundervisning övas detta för att få alla att åstadkomma samma tonhöjd, önskad styrka, samtidig början och avsedd klangfärg. Det fortsatta förloppet ska man öva på följande sätt: ”a) en lång ton, samma styrka från början till slut. b) långsamt tilltagande styrka (crescendo) c) långsamt avtagande styrka (diminuendo) d) flera uttrycksmässiga variationer, tex. mjuk ton, stark, glad, ilsken etc. Låt gruppen upprepa, härma, lyssna, sjunga en åt gången, två och två, alla.” Avslutningen av tonen kan man öva med följande övningar: ”a) avsluta samtidigt b) uttunnad avslutning – rösterna försvinner en efter en c) tvär avslutning efter ett crescendo.”²⁰ I anslutning till detta skriver de att efter varje avslut måste omedelbar inandning ske som en förberedelse inför nästa ton.

5.5 Resonans och klang

Nästa begrepp är ”resonans – klang”. Uggle och Moberg menar att de primära resonatorerna i rösten är svalg, näs- svalg-rummet och munhåla. Dessa är möjliga att förändra i förhållande till varandra och påverkar röstens klang. Käkrörelser och tungans rörelser påverkar också klangen, liksom artikulationen. Men den ton som kommer från stämläpparna är ändå till sist det som ger tonen dess grundkaraktär. Det är ”pedagogiskt viktigt”, skriver de, att klargöra för eleven att man inte upplever fonation fysiskt. Med fonation menas alltså stämläpparnas arbete. Gör man det är det något fel: ”Står man hela tiden och tänker på sin hals, struphuvud och stämläppar, när man sjunger, så spänner man sig omedelbart och tonen blir ofri.”²¹ De övningar som man ska utföra för att undgå detta är att göra rörelser samtidigt som man

¹⁶ *Ibid*, s 16.

¹⁷ *Ibid*, s 17.

¹⁸ *Ibid*, s 17.

¹⁹ *Ibid*, s 19.

²⁰ *Ibid*, s 20.

²¹ *Ibid*, s 21.

sjunger. Man kan gå omkring, pendla med armarna eller böja kroppen på olika sätt. Moberg och Uggle säger vidare: ”Arbetet med röstträning skall förläggas så långt bort från ljudkällan (=stämläpparna) som möjligt. Praktiskt- pedagogiskt bör man uppleva att tonen startar med en impuls från magmusklerna.”²² Klangfärg kan sägas vara övertonernas mängd och inbördes förhållande. En viktig del av sångundervisningen går ut på att lyssna medvetet och lära sig höra skillnader, och utifrån detta träna att medvetet sjunga dessa skillnader i klangfärg. En ton kan sägas vara klangfull, alltså fylld av resonanser, men klang kan också handla om olika känslouttryck, skriver Moberg och Uggle. Att behärska alla delar vad gäller klang bör vara ett självskrivet mål. Den resonansövning som Moberg och Uggle föreslår att man ska börja med, är att sjunga på m, n och ng. När man sjunger på m och n upplever man den resonans som uppstår i munhålan och i näs- och svalg-rummet. När man sjunger på ng stänger den höga tungryggen av munhålan resonansmöjligheter. Övningar med m, n och ng ska göras med avspänd käke och vidöppet ansatsrör. När man gör övningar på n måste man, för att kunna behålla en avspänd käke, placera tungspetsen bakom övre tandraden. Detta känns obekvämt i början, men bidrar också till tungans rörlighet. Det gör att när man kommer till ett n i texten i en sång kan man bibehålla munnen öppen. Uggle och Moberg berör också en så kallad ”mjuk gnällinställning”. vilken används för att ”suggera en sorts avspänning i gommen som är till fördel för resonansen”.²³ När man hittat dessa nasalljud ska man pröva att lägga till vokaler, och försöka sjunga dem med samma upplevelse av klang som i nasalerna. Man ska utnyttja resonansen i näs- och svalg-rummet, men de får inte enbart passera genom näsan. Detta fel kallas för ”öppen nasalering”. Tonen ska komma ut genom munnen. För att kontrollera detta föreslår Moberg och Uggle att man sjunger på ett vokalljud och lyssnar efter om det påverkas när man kniper ihop näsan med fingrarna. Hör man att klangfärgen ändras har man sjungit med öppen nasalering.

En del i boken tar upp forskning kring röstens akustik. Moberg och Uggle refererar till Johan Sundberg, professor i musikakustik på Kungliga Tekniska Högskolan i Stockholm, och författare till boken *Röstlära* (Proprius, 2000, 3.e uppl.). De skriver att sångpedagoger har länge av praktisk erfarenhet vetat om att man måste gapa stort för att få till klang på de höga tonerna. Nu har forskare kunnat visa att det beror på vissa resonansfenomen. En skolad röst tränar dessa resonansförstärkningar genom olika inställningar i käke, tunga och struphuvud. Att en sångare tränar på just detta har berott på att man i den västerländska sångtraditionen har utbildat sångare så att de kan höras genom en stor orkester. Denna typ av orkester har idag till stora delar spelat ut sin roll, och nu kommer kanske den sångtekniska övningen få andra mål, skriver Uggle och Moberg. De nämner att många intressanta experiment och mätningar av stämbanden och rösten har gjorts och man har med hjälp av detta kunnat förklara många sångpedagogiska teorier. Men de vill ändå trycka på att, ”ännu har man dock inte kunnat förklara vad som gör att rösten kan uttrycka olika sinnestillstånd och emotioner.” Inga apparater, hävdar de, kan ersätta en sångpedagogs tränade öra och den psykologiskt – emotionella kontakten mellan lärare och elev. En sångpedagogs uppgift är just att förmedla ens tränade öra; skapa en bra kontakt med eleven och visa fram och träna vissa tekniker. Röstforskning, hävdar de vidare, finns för att förklara sångpedagogiken och dess teorier om sång, inte tvärtom.

5.6 Omfång och egalisering

Under rubriken ”röstens omfång – egalisering” skriver Uggle och Moberg att en viktig aspekt i röstträning är att öva över hela registret. Det är viktigt för att hålla igång rösten och för att så

²² *Ibid*, s 21.

²³ *Ibid*, s 23.

lätt som möjligt få tillgång till så många toner som möjligt. Sångpedagogen ska akta sig för att snabbt stoppa in eleven i olika röstfack, eftersom man då begränsar elevens omfång och uttrycksmöjligheter. Repertoarvalet ska man också akta sig för att begränsa. Alla övningar som man gör ska transponeras uppåt och neråt så långt det är möjligt. Glissano-övningar och olika rop-övningar kan här hjälpa eleven att nå tonhöjder som eleven inte trodde att den hade. Här poängterar Moberg och Uggle att fysisk och psykisk avspänning är en förutsättning för att tonhöjderna ska nås. Ett annat sätt att öva är att sjunga ton-slingor som börjar i mellanregistret och svingar sig uppåt eller nedåt. ”De högsta resp. lägsta tonerna skall sjungas liksom ”i förbigående”, utan att man stannar upp.”²⁴ Man ska alltså inte stanna upp och försöka pressa fram tonerna, utan istället slappna av och sjunga hela övningen om igen, eventuellt transponerad.

En *egaliserad* röst definierar Moberg och Uggle som en röst som har förmågan att sjunga med ”enhetlig klangfärg i hela registret”.²⁵ När en röst inte är egaliserad, skriver Moberg och Uggle, kan man som sångare uppleva att man har två olika röster, att man sjunger i två register, eller att man har en eller flera skarvar i rösten, som beror på ”en för tvär omställning i stämläpparnas funktion”.²⁶ För att komma runt denna ”skarv” i rösten, finns ett antal övningar. En är att glida upp och ned med rösten och vara vaksam på sin avspänning. Mjuka rörelser är bra att kombinera med dessa övningar. Moberg och Uggle poängterar här att man måste öva dessa övningar många gånger innan man klarar av att använda sig av det i sången.

Vad gäller teorier om ”register” citerar Moberg och Uggle Helge Christensen (*Sjung vackert*, 1960) som menar att register är toner som verkar bildas på liknande sätt och som därför klingar på liknande sätt. Han delar in dem i fyra olika register, och Moberg och Uggle skriver: ”a) fullregistret: stämbanden svänger i hela sin massa (kallas även bröstregister) b) randregistret: stämbanden svänger i kanterna och är tunna och smala, mera bandliknande (huvudregister) c) mellanregister: stämbanden svänger med mer än kanterna men inte i hela sin massa (blandregister, voix mixte) d) kortregistret: Den svängande delen av stämbanden är förkortad.”²⁷ Författarna ställer sig dock frågan om pedagoger över huvudtaget behöver tala om register. De citerar Martinssen – Lohman som hävdar att läran om register uppstod ur ett ”fundamentalt misstag”. När man lyssnar på en naturröst kan man urskilja två olika klangkaraktärer och man har kallat dessa två för bröstregister och huvudregister. Mellanregister har man ansett aldrig har funnits. På det stället i rösten där man hör en omställning i rösten, kallar man för ”registerbrott”. Martinssen - Lohman anser att pedagogen bör känna till teorin om register, ”men eleven bör bara betrakta dem som färgmöjligheter” /.../ ”Det enhetsregister man eftersträvar består av balans mellan lufttryck, ljudformation och stämbandsverkan”.²⁸ De citerar även en viss Arnold Rose (*The Singer and The Voice*, 1962), som menar att alla stämbandsförändringar sker gradvis, inte plötsligt. En skarv beror enligt Rose på att rösten ännu inte tekniskt sett klarar av att kontrollera stegringen av intensitet och tonhöjd på en och samma gång. Hon säger också att det är möjligt att sjunga toner i samma tonhöjd men med stora skillnader i kvalitet och stämbandsarbete. Otränade sångare använder gärna en kvalitet för höga toner och en annan för låga, därav idén om två register. Edgar T. Ewetts och Robert A. Worthington (*The Mechanics of Singing*, 1928) talar å sin sida om två sorters *timbre* som uppstår genom två skilda stämbandsfunktioner, som de kallar för ”thick” och ”thin”. Spänningen i ”thick” är större än i ”thin” om man sjunger på samma ton. En sångare ska inte använda båda registren på en och samma gång, eftersom det då sker ett brott i

²⁴ *Ibid*, s 32.

²⁵ *Ibid*, s 33.

²⁶ *Ibid*, s 33.

²⁷ *Ibid*, s 33-34.

²⁸ *Ibid*, s 34.

rösten. I till exempel jodding skiftar man mycket snabbt byter mellan ”thin” och ”thick”. Moberg och Uggle kommentar inte detta, de anger dessa uppfattningar ”för att visa på några av de åsikter som framförts av pedagoger i äldre generationer” och för att väcka diskussion.

5.7 Artikulation

Begreppet ”artikulation” gäller själva det vokala sammanhanget och avser uttal, språkljud som skapas i tunga, läppar, tänder och käke. Språkljuden eller sångtexten ska sjungas i samspel med rytm, melodi och klang. Textens innehåll ska också framgå tydligt. De övningar som Moberg och Uggle föreslår är:

1. Vokaler a) Öva att sjunga olika vokaler med mer eller mindre öppen mun. Lyssna, diskutera. b) Öppna munnen så mycket det går utan att det känns obekvämt. Sjung på en ton, forma samtidigt vokaler (a e i o u y å ä ö och deras varianter) *endast* med hjälp av tungan. Då upplever man mycket starkt tungans roll vid artikulationen. c) Gör om samma övning, ge efter lite i käke och läppar – lägg märke till hur små rörelser som behövs för att skilja de olika vokalerna. d) Variera ordningsföljden, längden, övergången från den ena till den andra (snabbt-långsamt). Pröva, lyssna, diskutera. e) Träna alla vokalerna med olika klangfärg, uttryck. I en grupp kan man dels blanda vokalerna, dels lyssna noggrant på att alla verkligen färgar en gemensam vokal på samma sätt. OBS Svenska vokalljud är rena, dvs. skall klinga lika från början till slut. /.../ 2. Konsonanter a) Det klingande konsonanterna är n,m,ng,l och r. Endast dessa kan sjungas på bestämd tonhöjd. De skall tränas som vokaler. Med öppen mun, olika klangfärg, längre och kortare etc. pröva att sjunga klingande konsonanter med olika läpp- och käkinställning. Lägg märke till förändringarna i resonans – klangen. b) Särskild uppmärksamhet kräver m-ljudet, där tungan är passiv och kan komma att ligga för långt bak. Öva därför med en tunga som ligger långt fram. Då får man bra klang, s.k. framklang, t.ex. i con bocca chiusa-fraser. c) Ett konsonant ljud som i sång har en mellanställning är j-ljudet. I allmänhet kan man sjunga y i stället för j. Pröva hur mycket man kan förändra j mot y innan det låter överdrivet. Jämför artikulationen av j om en eller flera sjunger. I kör blir det alltid ett klangligt sett bättre resultat om man ersätter j med y. d) Övriga konsonanter skall ansättas så mjukt det går, med koncentration på den aktuella tonhöjden. Pröva att sjunga ord som inne i ordet innehåller konsonantljuden p, b, t, k, g (t.ex. ropa). Dröj på detta ljud med bibehållen koncentration och ett ögonblicks tystnad. Gör tvärtom – gå snabbt över ljudet. Lägg märke till de olikheter man uppnår i uttrycket. e) Öva att hålla käken avspänd på alla språkljud. Naturligtvis måste munöppningen variera på olika konsonanter men man måste ändå bibehålla avspänning i käken. Kontrollera med händerna att käkens känns lös. Öva tungan att arbeta fritt – utan att följa käkrörelserna. f) All artikulation skall ske så långt fram i munnen som möjligt. För somliga känns tungryggs-ljuden svåra att artikulera långt fram. Öva att uttala dem sittande med överkroppen framåtböjd, med mjuk (inte slapp) artikulation, en känsla av ”fnys-inställning”.²⁹

5.8 Uttrycksmedel

Under rubriken ”uttrycksmedel” talar Uggle och Moberg om legato i sången, dvs sammanbindningen av tonerna med hjälp av en mycket kort paus, som ett viktigt uttrycksmedel. Legato, menar de, är en tätt sammanbunden följd av ljud, som man kontrollerar med stödet. För att det ska låta legato måste ett perfekt samarbete mellan stödet och käken, tungan och läppar fungera. Om det inte sker kan det mellan två konsonanter uppstå ett extraljud som förstör ljudbilden, exempel på detta är: b (e) lomma, s (e) nyfta. Det är även viktigt att man släpper stödet i tid så att inte ett extra vokalljud ska uppstå, t.ex. gå(ä), vill(ä). Staccato är en annan uttrycksmöjlighet. Staccato kan definieras som åtskilda toner, som oftast upplevs som korta, men det beror på tempot i kompositionen. Staccato är ett uppehåll mellan tonerna, och det är viktigt att dessa görs utan att stödet tappas och därmed den ”musikaliska linjen”. Vad gäller dynamiken i sången, skriver Uggle och Moberg, gäller det att skapa ett växelspel mellan svaga och starka nyanser och partier. Dynamik i sången är en viktig fråga. Om dynamiska nyanser har angetts i en komposition är dessa att betrakta som

²⁹ *Ibid*, s 36-37.

en del av kompositionen. Diminuendo, dvs avtagande styrka, är svårt att sjunga rent tekniskt. Tonen börjar lätt darra och hacka. Uggle och Moberg föreslår att man, för att över detta, gradvis ökar nasaleringen på sista vokalen, och att man tänker på det franska nasalljudet, d.v.s. ett mjukare ng-ljud än det svenska. Men, tillägger Moberg och Uggle, man ska akta sig för att det blir för nasalt eftersom den västerländska sångstilen (ännu) inte ”tillåter” detta.

Moberg och Uggle behandlar även frågan om ”modern sångpedagogik” och hur en lärare av i dag bör förhålla sig till sin undervisning. De poängterar att lärare ofta är präglade av de undervisningsmönster som de själva blivit undervisade i, och ser detta sätt att undervisa som det enda rätta sättet, men skriver de: ”En bra lärare måste ständigt ompröva sina värderingar, som ju styr hans undervisning. Han måste försöka odla sin nyfikenhet och sin entusiasm så att han kan förändra och förnya sig.”³⁰ Den moderna sångundervisningen skiljer sig från den gamla, skriver Moberg och Uggle, på fyra punkter. För det första vänder den sig inte bara till blivande solister, utan till alla sångintresserade. För det andra förekommer gruppundervisning och undervisningen meddelas då till flera elever samtidigt. För det tredje är repertoaren inte begränsad till bara solosånger och arior, utan omfattar exempelvis även körsång, visor, pop och jazz. Att öva olika stilar är viktigt för att erövra nya uttrycksmedel, men detta kräver en stor insats från eleven. Man måste lyssna, diskutera och pröva många gånger, skriver Uggle och Moberg. Den fjärde och sista punkten gäller synen på sången. Idag ser sångpedagoger på sitt arbete på ett nytt sätt, de likställer sång undervisningen med annan musikundervisning: ”En sångpedagog av i dag skall kunna ge eleverna en allsidig musikalisk träning med rösten som det viktigaste uttrycksmedlet. Man kan också uttrycka det så att sångpedagogen är musikpedagog med rösten som huvudinstrument.”³¹

5.9 Gehör

När det gäller övningar för gehör och röst, skriver Moberg och Uggle, att det förr var vanligt att sjunga ”treklanger” och olika vokal-skalövningar i syfte att öva just detta. Ett sådant begränsat musikaliskt material tror de inte tillför örats utveckling så mycket, ”i själva verket måste det ju vara de pedagogiska kommentarerna i anslutning till övningen som är avgörande för resultatet.”³² Om en sångpedagog vet vad som behöver utvecklas hos en elev, inser sångpedagogen – tänker sig Moberg och Uggle – också vikten av ett varierat musikaliskt underlag till övningarna, så att elevens gehör och gestaltning förmåga kan utvecklas. Viktigt är också att kommentarer gäller själva avsikten med övningarna. Övningsmaterialet ska helst hämtas från den så kallade sånglitteraturen. De ger förslag på fraser och visor som kan sjungas på vokaler och på texter i olika tempo och med varierande dynamik och uttryck. Övningarna transponeras sedan uppåt och nedåt i tonskalan. Moberg och Uggle tycker att man ska undvika att spela till övningarna därför att sången lätt drunknar i pianot och gör det svårt för eleven att höra. Ett annat förslag på övning är att sjunga en av visorna med en ren kvint mellan stämmorna, eller en stor ters mellan stämmorna eller en stor sekund. Dessa intervall mellan stämmorna kan man variera, skriver Uggle och Moberg, man kan även variera tempo och dynamik. De föreslår även övningar med kvartstaplingar, kvintstaplingar, majackord, mollseptimackord, heltonsskalor och tetraackord. Ovanliga melodislingor bör övas under lång tid, eftersom, ”örats träning kräver lika lång tid som röstens.”³³ Författarna understryker här vikten av allsidig träning och att den måste börja från och med första lektion. Uggle och Moberg anser det vara av vikt att sångeleven även utbildar sig i allmän musikalitet, till exempel instrumentala studier, övning i notläsning, körsång, rytmik och dans eller

³⁰ *Ibid*, s 43.

³¹ *Ibid*, s 44.

³² *Ibid*, s 45.

³³ *Ibid*, s 49.

lyssnarövningar.

5.10 Improvisation och kreativitet

Improvisation och kreativitet bör enligt Uggla och Moberg vara ett viktigt inslag i all musikpedagogik: ”Den moderna vokalmusiken kräver ibland att man improviserar – varierar fritt inom en given ram.”³⁴ Men för att improvisation ska bli meningsfullt tycker Uggla och Moberg att det ska finnas någon form av styrning. Saknas styrning uppstår kaos, skriver de. De föreslår att man ska anvisa eleven att sjunga i mellanläget eller i det höga läget, eller välja en vokal. En annan form av improvisation är den som finns i jazz och pop, och författarna föreslår att man bjuder in någon som kan något om detta. I äldre musik har det funnits två tydliga typer av improvisation: a) Långa toner brukade man utsmycka med ornamentik (drillar, pralldrillar, mordenter, osv.) b) i slutet av arior sjöng man en s.k. kadens, där man för att visa sin tekniska färdighet personligt utformade ord och fraser, som man tog ur kompositionen.”³⁵ Andra övningar eller lekar som de föreslår är t.ex. att sjunga ordspråk eller ramsor på egen melodi, men med varierat uttryck. Lyssna och diskutera. Ett annat förslag är att man väljer ett ämne som man ”samtalar” med varandra om på toner.

Uggla och Moberg argumenterar här för gruppundervisning i sång. En av fördelarna med detta är att läraren slipper upprepa sig, spelet inom gruppen ger en så kallad återkoppling och eleverna kan öva på att ackompanjera varandra. För eleverna består fördelarna i att de vågar mer efter att ha övat tillsammans, de får större repertoarkännedom, de lär sig lyssna, bedöma och formulera sina åsikter och de får en allsidig teknisk utveckling. Gruppundervisning för också med sig en längre lektionstid i minuter räknat, stimulerande gemenskap och ekonomiska fördelar, skriver Uggla och Moberg: ”Inte bara läraren ansvarar för eleverna – genom sitt engagemang tar de ansvar för varandra.”³⁶

5.11 Planering

Enligt Uggla och Moberg ska planeringen av sångundervisningen vara ”behovsorienterad” och bör ske i samråd med eleven. De moment som de anser ska ingå är röstorganens funktion och vård, tekniska övningar, gehörsträning, musikalisk gestaltning, textbehandling, avspänning, andning och scenisk beredskap. Om man föreslår detta, och förklarar innebörden av det, kan eleverna lättare berätta vad de själva tycker är viktigt. Det är viktigt med ett pågående samtal mellan elev och lärare kring hur studierna går och vad de får ut av det, ”tillsammans kanske man kan komma på nya idéer.”³⁷ Planeringen från lärarens sida bör inbjuda eleven till medbestämmande. Arbetsgången bör inte låsas, sångpedagogen bör vara lyhörd för elevens behov, och bör anteckna i anslutning till varje lektion, detta för att kunna följa upp arbetet på ett bra sätt. Man ska efter varje lektion kunna jämföra vad som gick att genomföra med vad som var planerat. Här spaltar Uggla och Moberg upp tre punkter; ”a) Ett viktigt moment i undervisningen är den träning som både lärare och elever får i att ge och att ta emot kritik. b) man måste också öva sig i att ta ställning till olika repertoar och att uttrycka åsikter. c) breddning av musikintresset måste uppmuntras. Eleverna skall inspireras att lyssna på alla slag av musik, inte bara sång. OBS Läraren bör så ofta som möjligt lyssna på andra pedagogers undervisning – och inte enbart i sång.”³⁸ Målsättningen med en lektion bör enligt Uggla och Moberg vara: stimulans för stunden, känsla av gemenskap, samarbete och musikalisk utveckling.

³⁴ *Ibid*, s 54.

³⁵ *Ibid*, s 54.

³⁶ *Ibid*, s 59.

³⁷ *Ibid*, s 65.

³⁸ *Ibid*, s 66-67.

5.12 Olikheter och stilarter

Den sista rubriken gäller olikheter och stilarter. I pop- och jazzsång är rytmiska element viktiga och vanligt förekommande, för vissång är texten viktigare, ”kanske”, skriver de, ”till nackdel för både rytm och klang”.³⁹ De skriver också att ”operasångare har av tradition mest omhuldat klang och teknisk briljans”.⁴⁰ Vilken genre man än väljer måste målet, anser Uggle och Moberg, vara att ta vara på musikens alla möjligheter. När man övar in nya sånger med en elev är det sångpedagogens uppgift att ”lyssna kritiskt och bedöma när tolkningen känns övertygande”.⁴¹ De skriver också att vissa stilar inom popmusiken vill att sången ska låta lite hes. Denna eftersträlvade heshet, skriver Uggle och Moberg, är osund och beror på dålig funktion i stämläpparna och kan leda till röstbortfall. Men när väl det är sagt gör de närmast en helomvändning och skriver att det finns ganska många sångare som har klarat av att sjunga så här felaktigt utifrån ”rösthygienisk synpunkt”. Det kanske befäster teorin om att ett intensivt engagemang i musiken är nyttigare för rösten, ”än en seriöst skolad sångares sätt att ständigt 'stå bredvid sig själv' och bevaka sitt sätt att sjunga.” Vidare skriver de att indelningen av röster i alt, sopran, tenor och bas ur en synvinkel är ovidkommande. Det kan snarare låsa fast och hindra eleverna att utveckla sina röster. Man bör inte enbart se till röstens omfång när det gäller indelningar, utan även till röstens klang (t ex vid indelning av stämmor i körsång). I en kör tycker Uggle och Moberg att man bör låta eleverna byta stämmor ibland för den musikaliska träningens skull. Kännetecknen på en frisk röst är: ”a) rösten är *tät*, läcker inte, vilket innebär att ingen luft väser ut vid sidan om tonen. b) tonen kommer utan ansträngning i olika nyanser – särskilt viktiga är förmågan att kunna sjunga svagt c) utandningen skall räcka till en normal fras d) inandningen skall ske utan möda och bör kunna göras ohörbar.”⁴² Vissa fel i rösten som beror på tekniska brister är, enligt Uggle och Moberg: ”a) stort vibrato (chevrotering) b) vass, hård ton c) klanglös, flack ton. Vissa talfel kan också ha negativ inverkan på sången och sådana kan vara: ”a) öppen och sluten nasalering, d.v.s. att vägen genom näsan alltid är öppen, resp. alltid stängd b) oförmåga att uttala vissa ljud såsom r(rotacism) och s(sigmatism) . Stamning däremot märks aldrig i sång. C) vissa dialekter innehåller ljud som i allmänhet inte kan accepteras i sång, t.ex. diftonger, i-ljud som närmar sig ett j, tjocka l etc.”⁴³

5.13 Sammanfattning

Vad som karaktäriserar Moberg och Ugglas sångmetodik är det breda anslaget. Metoden de lär ut syftar inte endast till att lära upp professionella sångare. De anser att deras metod är användbar var helst man sjunger. De tänker sig filosofiskt att sången skapar gemenskap och är kommunikativ. Att hantera sin röst ger säkerhet i sångarens hela liv. Det breda anslaget finns också med i själva läroprocessen. Man ska inte definiera en elevs röst för tidigt och inte heller snäva in repertoaren. Sångpedagogen ska inte vara alltför styrande utan lyssna på elevens egna önsknings. Eleven ska fördjupa sig i att sjunga alla typer av sång och den tekniska träningen måste berikas med andra musikstudier, dvs eleven måste förkovra sig brett. Moberg och Uggle tar upp ett antal begrepp och utvecklar dessa. Innebörden av begreppen måste eleven konkret behärska och förstå genom övning. Här finner vi först ”avspänning” och avspänningsövningar. Anvisningar och råd för att nå hit finns med i boken, som vi sett. ”Stödet” är viktigt för sången och här finns övningar och resonemang. Författarna beskriver ”sångtonen” och kommer med övningsuppgifter. Samma sak är det med ”resonans”, ”klang”, ”klangfärg”, ”omfång”, ”egalisering”, ”artikulation”, ”gehör” och ”improvisation”. För vart

³⁹ *Ibid*, s 93.

⁴⁰ *Ibid*, s 93.

⁴¹ *Ibid*, s 93.

⁴² *Ibid*, s 94.

⁴³ *Ibid*, s 95.

och ett av dessa begrepp ges råd, anvisningar och en begränsad teoretisk ram. Ur den mer naturvetenskapliga forskningen finns det enligt författarna nästan ingenting att hämta. Forskning kan vara bra för att verifiera vad sångpedagogen redan vet genom egen träning och erfarenhet. En bra sångare har musikalisk bredd. Han eller hon är teknisk duktig, kan konstnärligt gestalta musik, är väl bekant med avspänning, andning och förmår hantera sin nervositet liksom röstens alla nyanser, färger och toner.

6. Deskription av Cathrine Sadolins *Komplett sångteknik från 2000*

Cathrine Sadolin inleder sin bok *Komplett sångteknik* med att säga att det är lätt att sjunga. Rösterna fungerar oftast utan problem, men under uppväxten hindras den genom att spänningar uppstår. Sadolin anser att teknik egentligen bara är ett hjälpmedel; det finns annat i sången som är minst lika viktigt: ”Vad och hur man ska berätta är däremot konstnärliga val, som varje enskild sångare måste göra.”⁴⁴ Sadolin betonar även inledningsvis klyftan mellan klassisk sång och andra sångstilar, och säger att innan man kunde förstärka rösterna på elektrisk väg var man tvungen att utveckla sångsätt som kunde höras på långt håll. På grund av detta utvecklades en viss sångteknik och med det följde vissa klangideal i västvärlden, det som idag kallas för klassisk sång. När mikrofonen uppfanns kunde man förstärka alla ljud och då kunde man även använda sig av de ljud som tidigare varit för svaga. Med den nya tekniken föddes nya röstideal. Under lång tid fanns det ingen undervisning kring det nya sättet att sjunga. Sångarna fick lära sig själva. Följden blev att många sångare skadade sig, och därför ansågs den nya sångstilen som farlig och ohälsosam. Alla blev givetvis inte skadade och vissa rösterna höll för de nya påfrestningarna. Vissa sångare gjorde en dygd av att vara självlärda. En äkta pop- och rocksångare var självlärd. Enligt Sadolin bygger hennes bok på dessa sångares erfarenheter och på klassisk sångteknik. Hon vill undanröja myter om röstträning som enligt henne bara grundats på gissningar om rösterna. Under rubriken ”Min forskning” skriver Sadolin, att hon tycker att alla ljud en sångare vill göra är lika viktiga och ska tas på allvar även inom forskningen. Hon vill att det ska vara sångarens konstnärliga val som sätter gränserna för sången och inte de konventionella klangidealerna. Hon vill inte uttala sig om vilka ljud som är de rätta eller vilka ljud som man ska lära sig. Hennes bok är utarbetad för att jobba med alla typer av ljud. Sadolin har själv haft svårigheter med rösterna och detta föranledde, skriver hon, att hon började forska kring rösterna. ”Den enda naturtalang jag hade var mitt intresse för musik, tron på att allt är möjligt och energin att fortsätta. Därför vågar jag påstå, att när jag har kunnat lära mig göra de ljud jag ville, så kan alla.”⁴⁵ /... /Det gick upp för mig”, skriver hon vidare, ”att [många] önskade det bästa från den klassiska tekniken, men inte de klassiska ljudet. Jag tyckte det borde vara möjligt att utnyttja tekniken utan att begränsas av snäva klangideal.”⁴⁶ Ställd inför detta problem började Sadolin studera olika sångstilar, talpedagogik, örats fysiologi, akustik och spektralanalys (”d.v.s. analys av ljud som visar deltonernas frekvenser och relativa ljudstyrka”⁴⁷) Hon skriver att enligt den västerländska traditionella uppfattningen låter rock-, blues- och gospelsång, liksom etnisk sång, (t.ex. i arabisk klassisk musik) väldigt osund och röstovänlig. Men dessa sångares röster har ofta visat sig hålla, ibland till och med längre än de klassiska motsvarigheterna, och till råga på allt låtit bättre med åren. Sadolins forskningsmaterial omfattar ”alla dessa sångstilar” och syftar på blues, rock, gospel, etnisk sång och hårdrock.⁴⁸

⁴⁴ Cathrine Sadolin, *Komplett sångteknik*, CVI Publications ApS, 2000, s 4.

⁴⁵ *Ibid*, s.5

⁴⁶ *Ibid*, s 5.

⁴⁷ *Ibid*, s 5.

⁴⁸ *Ibid*, s 6.

Sadolin delar in ljud i två huvudklasser.” Den ena var hårdare, mera rå, mera direkt som om den hade en kant. Den kallade jag metallisk. Den andra kallade jag icke-metallisk.”⁴⁹ Slutligen identifierade hon fyra ljudklasser som hon kallar funktioner; ”icke-metallisk” även kallad ”neutral”, ”halvmetallisk”, även kallad ”Curbing” och två helmetalliska som hon kallar för ”overdrive” och ”belting”. Enligt Sadolin själv har hon utmejslat ett helt nytt koncept inom sångteknik. Till skillnad från tidigare uppfattningar om sångteknik kunde detta nya koncept användas inom alla musikstilar, alltså även inom klassisk sång eftersom de funktioner som Sadolin grundar sig på även finns som utgångspunkt där. Hon menar att om man arbetar utifrån dessa funktioner lär man sig dess fördelar och dess begränsningar, och undvika röstskador. Sadolin skriver att musikstilar utvecklas snabbt och att det har medfört att sångtekniken också utvecklats. ”Förlegade, stelnade klangideal har förkastats och det har uppstått behov av ett mer ”heltäckande” sätt att betrakta rösten.”⁵⁰ Hon säger att hennes forskning är till stor del grundad på tidigare forskning och kunskaper, från t.ex. de italienska mästarna inom den klassiska sångtekniken. Hennes forskning syftar dock till att komplettera med ny kunskap, i en ny sångvärld. De önskade klangerna kan uppnås utan att sångarna blir hessa eller känner obehag. Sadolin ser teorier som ett redskap för att utveckla det musikaliska arbetet.

Hon skriver vidare att syftet med boken är att materialet ska vara överskådligt, lättillgängligt och framför allt användbart i praktiken. Enligt Sadolin har kraven på professionella sångare stigit under årens lopp. ”Under renässansen (14:e århundradet) var sångernas omfång cirka 1,5 oktav. På Mozarts tid (18:e århundradet) hade omfånget utvidgat sig i extrema fall till det dubbla, nämligen cirka 3 oktaver som Nattens drottning i operan Trollflöjten. I dag hör man ofta sångare som har ännu större omfång.”⁵¹ En annan viktig punkt som Sadolin vill framhäva är att teknik ska fungera genast, annars arbetar man på fel sätt. Man ska, säger hon, inte behöva öva i årtal utan att veta om man går i rätt riktning. Man behöver inte börja om från början bara för att man ska lära sig något nytt, skriver hon. ”Sång är inte så svårt, för *Komplett Sångteknik* fungerar med detsamma när man är på rätt spår.”⁵² Alla ljud kan utföras på ett sunt sätt.

Det finns olika sätt att lära sig sjunga på. För vissa är det viktigt att förstå den teoretiska bakgrunden, några vill känna sig fram ren fysiskt, andra vill via ljuden och hörseln lära sig känna igen och härma. Sedan finns det dem som via visuella översikter lär sig bäst och använder sin föreställningsförmåga för att lösa problem. Varje kapitel och ämne i *Komplett sångteknik* är indelat i; ”anatomiska och fysiologiska förklaringar”, ”fysiska instruktioner”, ”ljudexempel på CD”, ”illustrationer och exempel på bilder” och ”sinnesförmågelser”. Ämnena är inte rankade inbördes, ingen av dessa metoder är bättre än de andra, vill Sadolin poängtera. ”Teknikerna i denna bok förutsätter INTE att man nödvändigtvis SKA förstå sin anatomi eller fysiologi och kunna uppfatta den med känslan. Man ska därför inte låta sig överväldigas av sådana förklaringar. De olika inlärningssätten är MÖJLIGHETER.”⁵³ Röstens anatomi och fysiologi kan vara bra att känna till eftersom det då kan vara lättare att förstå sångtekniken och lättare att göra något åt eventuella röstproblem. En huvudregel är, anser Sadolin, att det aldrig får vara obehagligt eller göra ont när du sjunger.⁵⁴

⁴⁹ *Ibid*, s 6.

⁵⁰ *Ibid*, s 6.

⁵¹ *Ibid*, s 7.

⁵² *Ibid*, s 8.

⁵³ *Ibid*, s 9.

⁵⁴ *Ibid*, s 9.

Sadolin föredrar enkla övningar. Övningarna i sig har inte en så stor betydelse för att lösa specifika problem. Det som har betydelse är på vilket sätt man arbetar: ”Slutmålet är att man utan svårigheter ska kunna sjunga alla kombinationer av toner och alla intervallsprång.”⁵⁵ Fokus tycker Sadolin bör ligga på att hitta en korrekt teknik. Därför är övningarna i boken lätta och tar upp ett tekniskt problem i taget. Om man jobbar med enkla övningar har man en fast grund att utgå ifrån. Sadolin säger: ”Jag tycker inte det finns någon anledning att konstruera invecklade och svåra rytmiska och melodiska förlopp för att träna rösten. Ta hellre itu med en sång och de faktiska problem som finns i den.”⁵⁶ Sadolin anser att man bör transponera övningarna så att man, när man behärskar en övning i en tonart, kan lära sig att sjunga övningen i alla tonarter. Man ska sätta ihop sitt eget träningsprogram efter sina egna behov och förutsättningar. Vid övning är det viktigt att vara noggrann och koncentrera sig så att man inte gör för många fel, hellre lättare övningar utan fel, än svåra övningar med fel. Risken är nämligen stor att man övar in spänningar. Det är viktigt att man övar in sunda rutiner i muskelminnet. Om man sjunger någonting tillräckligt många gånger så minns nerverna det enligt Sadolin, och därför kommer musklerna att sträva efter att göra om det igen. På så sätt kan man öva sig i att sjunga fel eller att sjunga på fel sätt. Apropå övning skriver Sadolin; ”Det är viktigt att känna till sin egen gräns och inte öva mer än man förmår. Övning som fortsätter efter det att sångaren förlorat koncentrationen, eller sedan krafterna tagit slut, gör mer skada än nytta. I sådana situationer övar man in felaktig teknik som det kräver många timmars arbete att få bort igen.”⁵⁷ Sadolin rekommenderar att man övar tillsammans med andra, därför att man då kan ge varandra stöd och uppmuntran. Det är också viktigt att man som sångare tar ansvar för sin egen utveckling. ”Inte ens den bästa läraren i världen kan lära en något om man inte själv tar undervisningen till sig och arbetar med den.”⁵⁸ Man vet när man är på rätt väg angående utvecklingen av sin sångteknik när sångtekniken hela tiden förbättrar din sång. ”Det är viktigt att du litar på din egen smak, omdömesförmåga och känsla. Att experimentera ger förnyelse och individualitet åt värdefullt.”⁵⁹ Lärarens uppgift är att hjälpa eleven att sjunga så som eleven själv önskar. Det ska ske på ett ”sunt sätt” och läraren bör komma med förslag på hur man kan lösa spänningar. Läraren kan visa eleven klangmässiga möjligheter, men det konstnärliga valet måste vara sångarens.

6.1 De tre grundprinciperna

Sadolins bok är indelad i fyra huvudbegrepp, fyra huvudämnen. Det finns vidare tre grundprinciper (som är viktiga för att hålla rösten frisk), fyra funktioner, klangfärger och effekter. Den första grundprincipen gäller ”svalget”. Man måste ha ett öppet svalg, vilket innebär att det inte får förekomma spänningar kring stämbanden som hindrar dem att sträckas ut när man sjunger höga toner och att slappna av när man sjunger låga toner. För att åstadkomma ett öppet svalg måste stödet och dess muskler arbeta på ett riktigt sätt. Att känna efter och ta reda på hur det känns när svalget är maximalt öppet är också till stor hjälp för att öva sig att hålla svalget öppet. Den andra grundprincipen gäller ”stödet”, vilket Sadolin definierar som ett slags motarbetande av diafragmans naturliga strävan att släppa ut den luft som man andats in. När man sjunger arbetar man mot diafragman. ”Under sång trycks musklerna vid midjan eller solarplexus utåt medan magområdet vid naveln gradvis och segt dras inåt, ryggmuskulaturen spänns och svanken försöker svanka medan magmuskulaturen försöker räta ut den, vilket skapar en värdefull ”kramp” mellan mag- och ländmuskler – en

⁵⁵ *Ibid*, s 10.

⁵⁶ *Ibid*, s 10.

⁵⁷ *Ibid*, s 11.

⁵⁸ *Ibid*, s 11.

⁵⁹ *Ibid*, s 12.

kramp som är en viktig beståndsdel av stödet.”⁶⁰ Stödet måste man hushålla med, ”så att man inte förbrukar all kraft och rörelse i för tid.”⁶¹ Man ska därför inte använda stödet förrän det behövs, säger Sadolin, dvs när sången blir krävande vid till exempel höga toner, eller vid frasens slut. ”Stöd är hårt fysiskt arbete och en sångare bör därför vara i bra fysisk form”, skriver hon också. Den tredje grundprincipen gäller ”käke och läppar”. Man ska undvika att skjuta fram käken och att spänna läpparna. Som en följd av detta uppkommer ofta spänningar kring stämbanden. För att få en avspänd käke föreslås följande övning. Böj huvudet bakåt och placera ett finger mellan över- och underkäken. Denna position ska käken ha under sång. ”Se också till att öppna munnen mer på höga och låga toner än i mellanområdet.”⁶² För att undvika spänningar i läpparna ska man lära sig att bilda vokaler med tungan och inte ändra på munöppningen mer än man behöver. Vad beträffar konsonanterna bildas dessa med hjälp av spänningar på olika sätt. Man måste lära sig att snabbt hitta avspänningen igen efter dessa konsonanter.

De fyra funktionerna beskriver Sadolin som olika användningsområden i rösten och genom att välja funktion väljer man vilken ”växel” man ska lägga in. Sadolin delar, som tidigare sagts, in rösten i fyra funktioner: ”neutral”, ”curbing”, ”overdrive” och ”belting”. Det som skiljer dem åt är graden av metalliskt ljud, skriver Sadolin. Vad gäller dessa fyra funktioner bör man öva smidigheten i övergångarna dem emellan och känna till dess begränsningar för att på så sätt undvika tekniska problem. Låt oss gå igenom de fyra funktionerna:

6.2 Neutral

”Neutral är den icke-metalliska funktionen” och med det menar Sadolin att ”den har inte metall eller kant på ljudet”. Neutral är den enda funktion där du kan lägga på luft i stämman utan att skada stämbanden. ”Stämbandens slutningsgrad bestämmer om tonen blir luftig eller komprimerad.” Dessa olika former av neutral kallas, ”neutral med mjuk tillslutning” och ”komprimerad neutral”. Denna funktion hittar man bäst genom att låta käken hänga fritt och avspänt. Den komprimerade formen av neutral är vanlig i klassisk musik där neutral med mjuk tillslutning används bara som en effekt. Neutral är en funktion som generellt är sjungen med låg ljudstyrka. ”I västvärden”, skriver Sadolin, ”är neutral den mest använda funktionen inom sångundervisning (för kvinnor) och används ofta t.ex. i skol- och kyrkokörer.”⁶³

6.3 Curbing

Curbing är en halvmetallisk funktion, den mildaste formen av metalliska funktioner. Den låter oftast återhållen och lite klagande, som om man jämrade sig. ”Funktionen curbing finner man genom att etablera ett s.k. hold (ordet hold är ett engelskt ord som både kan betyda stopp/stoppa och gripa/grepp)”.⁶⁴ Curbing används ofta i mjuk soul och rhythm & blues-musik, när man inte vill ha en alltför stark ljudstyrka. Curbing kan användas i alla lägen, men den glider lätt över i ”belting” eller ”komprimerad neutral” i det höga tonläget. I klassisk musik förekommer även curbing när män sjunger halvstarkt och kvinnor sjunger starkt.

6.4 Overdrive

Funktionen overdrive är helmetallisk till sin karaktär. Med ett direkt anslag, kraftigt och ropande. ”Overdrive finner man till att börja med genom att etablera ett s.k. bett.”⁶⁵ När man

⁶⁰ *Ibid*, s 13.

⁶¹ *Ibid*, s 14.

⁶² *Ibid*, s 14.

⁶³ *Ibid*, s 14. Gäller även ovanstående citat i samma stycke.

⁶⁴ *Ibid*, s 15.

⁶⁵ *Ibid*, s 15.

sjunger eller talar kraftigt i ett lågt läge hamnar man oftast i overdrive. Denna funktion används inom den klassiska musiken när män sjunger kraftigt. Kvinnor använder däremot overdrive ytterst sällan inom den klassiska musiken. När det sjungs kraftigt i rockmusik använder man overdrive och när man ropar använder man overdrive. Overdrive är den mest begränsade funktionen när det gäller tonhöjd, särskilt för kvinnor. Den övre gränsen för kvinnor ligger vid d2/eb2 och för män vid c2, men det finns ingen nedre gräns. Ljudstyrkan när man sjunger i overdrive är oftast kraftig, men även förhållandevis låg ljudstyrka kan förekomma i de djupare lägena.

6.5 Belting

Belting är också helmetallisk i sin karaktär, men om overdrive har en kraftigt ropande karaktär så är belting ljusare, skarpare och mer påträngande skrikig. ”Belting hittar man genom att ”twanga larynxtuben” (dvs genom att låta som en anka).⁶⁶ Belting används i musikgenrer som hårdrock, så kallad heavy metal och gospelsång, och då ofta i de höga tonlägena, när man vill ha en stark och metallisk ton. I klassisk musik används belting av tenorer som sjunger mycket starkt i det höga läget. Kvinnor i klassisk musik använder inte denna funktion. Belting kan användas av både män och kvinnor i alla tonlägen, men enbart med ”twangade vokaler” efter som en ”twangad larynxtub” behövs för denna funktion. Klangfärgen går dock att ändra på lite, skriver Sadolin. Belting har alltså en skrikande karaktär.

6.6 Klangfärg

Nästan alla funktioner kan ändra sin klangfärg åt mörkare eller ljusare håll, skriver Sadolin. ”Klangfärgen bildas i ansatsröret (munhålan) som är hela området från stämbanden till mun- eller näsöppningen. Munhålets form och storlek har stor betydelse för klangfärgen. Alla sångare har olika munhålor och därför har alla sångare sin egen personliga klangfärg.”⁶⁷ En stor munhåla ger en mörk och fyllig klang, en liten munhåla ger en ljusare och tunnare klang. Munhålets form kan påverkas på många olika sätt. Sadolin visar här övningar på hur man kan ändrar på larynxtubens form, struphuvudets läge, tungans och munöppningens form, gommens läge och velumsportens (tungspenens) position. Dessa kan varieras och kombineras för att ändra på klangen i den riktning man önskar. Med ”effekter” menar Sadolin de ljud som inte är en del av melodin utan fungerar som en extra färgning som förstärker uttrycket i sången. De flesta effekter bildas i munhålan, menar Sadolin. Men det kan skifta mellan sångare hur man ska göra för att uppnå dessa effekter. ”Det betyder”, skriver Sadolin, ”att varje effekt måste specialdesignas till den enskilda sångaren, så att det tas hänsyn till sångarens anatomi, fysiologi, kondition, energi och temperament.”⁶⁸ Innan man börjar med att arbeta med effekter, betonar Sadolin, ska man behärska de tre grundprinciperna och den funktion man valt att sjunga i. Exempel på effekter kan vara: ”distorsion”, ”rassel”, ”growl”, ”skarvar”, ”luft i stämman”, ”skrik”, ”knar”, ”vibrato” och ”ornamentering”. De tre grundreglerna som man alltid ska ha i bakhuvudet när man arbetar med sång och sångeffekter är: ”1) Sång ska alltid kännas behagligt, 2) Teknik ska fungera med detsamma, annars arbetar man på fel sätt, 3) Om en övning gör ont, är obehaglig eller känns fel ÄR det fel. Det är du som kan känna hur det känns och därför ska du alltid lita på din egen känsla.”⁶⁹

6.7 Andning

När det gäller andning ska sångaren, enligt Sadolin, alltid hålla tillbaka luften. All luft ska inte

⁶⁶ *Ibid*, s 15.

⁶⁷ *Ibid*, s 16.

⁶⁸ *Ibid*, s 16.

⁶⁹ *Ibid*, s 16.

strömma ut på en gång för då hindrar man stämbandens arbete. Men det får inte kännas obehagligt. Vad som händer vid inandning är att diafragman spänns och sänks; de nedersta revbenen utvidgas och det skapas en utbuktning vid solarplexus och i magen. Vid utandning släpper spänningen i diafragman; revbenen sjunker tillbaka och utbuktningen vid solarplexus går tillbaka. Magen blir platt igen. Sadolin skriver att det finns många åsikter om hur en korrekt inandning ska kännas, men hon föreslår att man själv ska undersöka vad som känns behagligt och på vilket sätt man lättast kan hålla tillbaka luften. Det viktiga, skriver hon, är att inarbeta ett så snabbt och effektivt sätt att inandas som är möjligt. När man sjunger finns det ofta inte tid till inandning genom näsan, Sadolin föreslår därför att man övar inandning genom munnen. Hon påpekar även att inandningen bör vara så ljudlös som möjligt. Man kan t.ex. träna inandning för att ta reda på var gränsen går, dvs hur mycket luft det är behagligt att andas in och hålla tillbaka. Man ska träna detta så att andningen blir en naturlig reflex. Sångarens kroppshållning behöver däremot inte korrigeras. Ändå medger hon att det finns "ovanliga fall", som hon uttrycker det, "där kroppshållningen är så olämplig att det kan vara en fördel att arbeta med den för att ge bättre förutsättningar för diafragmans arbete."⁷⁰ Sadolin föreslår att om eleven tycker att den har problem med ogynnsam kroppshållning ska man försöka "bli ett par centimeter längre, som om du hänger i ett snöre som sitter fast uppe på huvudet. Räta sedan ut ländryggen genom att dra in stjärten under kroppen. När länden inte svankar kan magmuskulerna arbeta bättre."⁷¹

6.8 Stödet

Stödet är ett grundläggande element i sång också enligt Sadolin. Det behövs i alla typer av sång. En bra stödteknik ger en rad fördelar. Tonerna blir längre, tonproduktionen blir homogenare, röstomfånget större, man undviker heshet och slitage, man får större ljudstyrka och kontroll över vibrato och intonation.

Stöd kan enligt Sadolin definieras som en styrning av utandningen. I denna utandningsprocess, som för de flesta är omedveten, ska sångaren medverka aktivt och medvetet: "Man ska styra utandningen istället för att överlåta den till diafragman som försöker slappna av och på så sätt släppa ut luften snabbt. Denna styrning kallas för stöd. Stöd kräver styrka och kroppskontroll."⁷² Sadolin behandlar här problemet med "forcering", vilket innebär att man sjunger kraftiga toner medan man låter mycket luft strömma ut samtidigt med tonen. Detta sliter och kan skada stämbanden. För att komma runt detta kan man sjunga och samtidigt hålla tillbaka luften. Man ska föreställa sig att man sjunger inåt. Till en början blir tonen svagare men det är övergående. Med lite träning kommer man att kunna sjunga starkare utan att luften strömmar med tonen ut. Ett annat problem är att man andas in för mycket luft. När man andas in luft, trots att det finns luft kvar i lungorna, blir luftrycket så högt att det blir svårt att hålla igen luften. Sadolin menar att man får undersöka själv hur mycket luft man behöver och orkar hålla tillbaka. "För att kontrollera sin utandning måste man kontrollera diafragman. När diafragman spänns och därmed sänks, fylls lungorna med luft och när den slappnar av och välver sig töms lungorna på luft. Det gäller alltså att hålla diafragman sänkt (nere) så att man kan hålla kvar luften."⁷³

Stödet består av tre muskelgrupper; mage, rygg och länd. Sadolin beskriver hur de är uppbyggda anatomiskt, och skriver att det är samspelet mellan dessa muskelgrupper som kallas stöd. Detta samspel ska upplevas som en gradvis och seg samverkande rörelse. Stödet ska alltid vara en "pågående rörelse", eftersom stödet inte får bli statiskt och fastlåst, då aktiveras konstriktormuskulerna, vilka snörper ihop svalget. Man måste även enligt Sadolin

⁷⁰ *Ibid*, s 23.

⁷¹ *Ibid*, s 23.

⁷² *Ibid*, s 24.

⁷³ *Ibid*, s 25.

finna ett inre stöd. Det hittar man genom att t.ex. hosta och känna hur musklerna i midjan puffar händerna utåt. ”Pressa nu in händerna i midjan så mycket som möjligt utan att det känns obehagligt. Spänn lite grann i musklerna som du hittade genom att hosa och få dem att arbeta som om de arbetade mot ett motstånd. Känn den lätta spänningen i midjan. Det är det inre stödet /.../ Det ska kännas som om musklerna ”möter händerna” och inte puffar mot dem.”⁷⁴ Sadolin ger många exempel genom bilder och övningar på hur man kan uppleva och hitta detta stöd. Ju svårare, högre eller lägre tonerna blir desto mer stöd behövs det, konstaterar Sadolin. Ju längre tid det har gått efter inandningen, desto mer kraft kräver stödet. Sadolin föreslår att man övar in sina s.k. ”stödvärden”, vilket innebär att man försöker mäta och sätta siffror på hur mycket stödenergi en viss ton behöver i förhållande till andra. Man ska alltså upprätta en sorts system för sig själv och lär känna sin egen röst. Stödvärdena beror på olika faktorer så som tonhöjd, ljudstyrka, vokal, klang, hur lång tid det har gått sedan senaste inandning, och i vilken funktion man sjunger. Sadolin ger flera förslag på övningar för att lära känna sina egna s k stödvärden.

Hon beskriver därefter hur stämbanden fungerar rent anatomiskt när man sjunger. Stämbanden sitter inne i struphuvudet, tvärs över luftstrupen, de öppnar sig när man andas in och sluter sig när man talar eller sjunger. Ljud består av svängningar, som orsakas av stämbanden och dess slemhinnor. Ju högre ton desto snabbare svänger stämbanden. På de höga tonerna sträcks stämbanden ut och blir längre, medan de slappnar av på de lägre tonerna. Stuphuvudet reagerar också olika beroende på om man sjunger höga eller låga toner, på höga toner är struphuvudet placerat i ett högt läge respektive på låga toner i ett lågt läge.

Ett öppet svalg är också viktigt när man sjunger. Det måste finnas plats för stämbanden i svalget så att de kan sträckas ut och dras ihop. Om det finns spänningar i svalget blir detta svårt. Spänningarna skapas av konstriktorsmusklerna. Deras uppgift är att snörpa ihop stämbanden när man sväljer, så att inte maten hamnar i vrångstrupen. Konstriktorsmusklerna aktiveras också när man lyfter något tungt eller blir skrämmd. När man sjunger är detta inte bra, eftersom stämbanden behöver plats att sträcka ut sig. ”Sång kräver styrka, men fysisk ansträngning kan snörpa ihop svalget. Därför måste man ”lura” konstriktormusklerna att inte snörpa ihop fastän man sjunger något som är tekniskt krävande och fysiskt ansträngande. Det kallas att man håller svalget öppet /.../ Sångteknik består först och främst i att hålla svalget öppet. Detta åstadkommer man bland annat genom att använda stödet.”⁷⁵ När man börjar med att öva in ”öppet svalg” kan det vara en bra början att försöka känna hur det känns när tungspetsen rör sig uppåt, som när man gurglar. Andra bilder som Sadolin använder sig av för att hitta ett öppet svalg är t ex när man andas in precis innan man ska gäspa eller nysa; när man snyftar; när man skrattar ljudlös, när man blir rädd, eller när man föreställer sig att man sväljer något stort, Lyft mungiporna lite grann som i ett litet ”dolt” leende. Man ska spänna musklerna kring kindtänderna i övre käken, och höja gommen eller föreställa sig att det är luft ovanför de innersta kindtänderna i överkäken. Man ska undvika framskjuten underkäke och spänningar i läppar, då detta kan medföra att konstriktormusklerna aktiveras. Underkäken ska vara inskjuten och skjuten bakåt när man sjunger. Här är det också betydelsefullt, enligt Sadolin, att träna upp korrekta vokaler och konsonanter. Det övar man genom att fokusera på tungans placering och undvika att skjuta fram käken och spänna läpparna. När man sjunger ska man spänna på konsonanter, och slappna av på vokaler. Vokalerna har en tendens att närma sig varandra i det höga läget. Det kallas för ”gemensam klang”. Efter det tillägger Sadolin apropå forrådet av munöppningen vid sång. ”En del sångare öppnar munnen för mycket. Detta kan medföra spänningar så att tonerna blir luftiga och matta i klangen. Om du öppnar munnen för mycket på vokaler, så prova att bita ihop

⁷⁴ *Ibid*, s 29.

⁷⁵ *Ibid*, s 44.

om 1-2 fingrar i det djupa läget och 2-3 fingrar i det höga. Under sång får munnen inte öppnas mer än så. Känn nu att stödet blir mer aktivt och att svalget öppnas när munnen har funnit rätt öppningsgrad i förhållande till tonhöjden.”⁷⁶ I det djupa läget och den nedersta delen av mellanläget (och då menar Sadolin mellan c1-a1 för kvinnor och mellan c0-a0 för män), ska man tappa hakan när man sjunger. I detta läge gör det inte något ”om man ’spänner’ i läpparna medan man bildar tydliga vokaler.” Stämbanden ska ju inte i detta läget sträckas ut. I det mellersta och höga läget ska käken också tappas och detta mer och mer ju högre upp man sjunger. Om detta inte sker i tillräcklig grad blir klangen mer och mer klämd. I det mycket höga läget, respektive i det mycket låga läget ska man inte bara tappa hakan, utan även öppna munnen åt sidorna som i ett leende. Dessa munrörelser lär man sig efter hand att hitta utan att behöva tänka på det. Tonernas avslut ska enligt Sadolin uppmärksammas och övas. Det är vanligt att sista delen av tonen låter t ex kvävd, stoppar upp för plötsligt eller låter missljudsam. ”Det beror på spänningar kring stämbanden, vilka utlösts antingen av för lite stöd, framskjuten käke eller läppspänningar.”⁷⁷ Alltför många sångare släpper stödet helt sekunden före avslutet, för att runda av tonen. Istället ska man ge ännu mera stöd, precis som man gör under långa toner, vilka behöver mer och mer stöd för att bevara sin kvalitet. Andra sångare snörper ihop svalget vid tonens avslut därför att stödet sviktar. Detta kan man motverka genom att medvetet öppna svalget extra mycket vid tonens slut. Stödet som man måste ha kvar vid slutet av tonen, kan man antingen använda till en så kallad förtunning av tonen, eller för att avsluta frasen med kraftig ljudstyrka, utan att det snörper ihop sig i svalget.

6.9 Ansatser

Sadolin tar också upp ”ansatser”, vilka man lagt stor vikt vid i traditionell sångundervisning. Enligt Sadolin är ansatser ”bara” början av en ton, och skall inte ägnas så mycket uppmärksamhet. Hon tycker att det är mer logiskt att i samband med ansatserna introducera sina funktionsbenämningar. Vid hård glottisansats sker ljudalstringen plötsligt. Denna typ av ansats tycker inte Sadolin är riskfylld, och tvärtemot vad man inom den traditionella sångundervisningen har ansett, inte skadlig. Den hårda ansatsen är början till en helmetallisk funktion, overdrive eller belting. Denna ansats är bra att använda för att öva ”tät ansats” där det inte läcker ut luft eller uppstår missljud. Mjuk ansats är början på en halvmetallisk funktion, den s k curbing. Sadolin beskriver mjuk ansats som ett glidande ljud. Denna ansats har tidigare ansetts som den enda tillåtna, eftersom man trodde den var skonsammast för stämbanden. Men den var också ett stilideal, en mjuk och behärskad början på tonen. H-ansats är en ansats där man släpper ut lite luft innan stämbanden sluts för ljudalstring. Ansatsen är början på funktionen neutral, som är en icke-metallisk ljudansats. Denna ansats är bra för att öva sig att tillsätta luft i stämman: ”Alla ansatser är en naturlig del av språket och är inte skadliga. Det är däremot spänningar. Därför är det viktigt att hålla svalget öppet när man ansätter tonerna.”⁷⁸ Sadolin poängterar också att det är viktigt att ha uppnått det stödvärde som behövs, innan tonen tas. Angående röstens olika ljudstyrkor är det viktigt att man lär känna sin egen rösts ljudstyrkor. Hon föreslår att man delar in ljudstyrkan i olika värden mellan 1 och 10. För att uppnå den ljudstyrka som man eftersträvar måste man växla mellan funktionerna. Generellt säger hon att ”neutral” ska sjungas med ljudstyrka 1-4, ”curbing” 4-7 och ”overdrive” och ”belting” med ljudstyrka 7-10.

6.10 Register

Register är enligt Sadolin inget annat än namnet på ett särskilt tonområde och ska inte sammanblandas med röstens klang, eller sångsättet. Stämbanden är som ett gummiband och

⁷⁶ *Ibid*, s 54.

⁷⁷ *Ibid*, s 54.

⁷⁸ *Ibid*, s 55.

det finns därför inga skarvar eller brott i rösten.

Problem som dålig intonation och tondövhet behandlas också av Sadolin. Dålig intonation beror enligt henne enbart på spänningar i rösten. Att nämna för eleven att tonen inte är ren gör ofta spänningarna värre. Fokus ska istället sättas på att lösa spänningarna. ”Perfekt intonation är en extrabonus för korrekt, sund teknik.”⁷⁹ Att välja om man vill intonera högt eller lågt är ett konstnärligt val. Sadolin uppmanar till intonationsövningar högt eller lågt inom en ton, med syfte att uppnå ökad kontroll.

6.11 Skarvar

En skarv, skriver Sadolin, är en plötslig klangförändring. Den kan användas avsiktligt som ett uttryck, men här handlar det om ofrivilliga skarvar, som förhindrar jämn och enhetlig klang. En skarv kan uppstå om man omedvetet byter funktion. Om man inte gör ett medvetet val gör rösten det åt en. Det för med sig att man får en annan klang än den man vill ha, och det leder i sin tur till att man pressar på, vilket oftast leder till röstslitage. ”Om sångaren istället följde reglerna för de olika funktionerna kunde han/hon ohindrat uppnå önskad klang utan att uppleva plötsliga skarvar.”⁸⁰ En annan viktig orsak till funktionsbyte med efterföljande skarv är att stödet är otillräckligt. Stödet sviktar på vissa toner och då byter rösten funktion. ”Skarvar har alltså inget med registerbyte att göra. Det framgår också av att det uppstår skarvar på många olika toner hos den enskilda sångrösten. Det är inte logiskt att kalla skarvarna för ”registerbyten”. Ett register är ett tonområde som ligger fast och det flyttar sig inte.”⁸¹ Hon tycker också att det är direkt felaktigt att tala om ”fullregisterklang” och ”randregisterklang”. Sadolin hänvisar återigen till sina tre grundprinciper samt att man måste följa funktionernas regler. Om man vill undvika skarvar ska man vara medveten om i vilken funktion man sjunger i. Den tonhöjd, ljudstyrka eller vokal man sjunger i eller på kan ”locka” till en annan funktion.⁸² Hon rekommenderar att man sjunger skalor uppåt och nedåt i varje enskild funktion på ett sådant sätt att skarvar och övergångar arbetas bort. Man bör öva tonerna runt skarven och ”långsamt inpränta de nödvändiga stödvärdena i minnet. När du kan sjunga de enskilda tonerna utan att byta funktion d.v.s. utan skarv, sätt då ihop tonerna till små melodislingor. Använd de stödvärden du inarbetat i minnet och gör övningarna svårare och svårare tills du har löst skarvproblemet.”⁸³ En annan andledning till ofrivilliga skarvar är att man sjunger i flageolettspänning nedanför höga c och samtidigt försöker öka ljudstyrkan. Flageolettspänningar använder man sig av när man ska sjunga över höga c (c3 och c2 för män). Detta bildas genom en sammanpressning av stämbanden som hindrar delar av stämbanden att svänga. ”Vid flageolettspänning svänger stämbanden alltså inte i sin hela längd, utan med ett mindre område på mitten av stämbanden som kan göras längre eller kortare.”⁸⁴ Man uppnår på detta sätt en ton som ligger oktaven högre upp och kallas flageolett. Om man försöker sjunga med flageolettspänning nedanför höga c får man bara fram ett tunt litet ljud. Om man försöker sjunga kraftigare uppstår skarvar eller en s.k. ”split”. Det låter då som om två toner sjungs samtidigt med en ojämn och ofta luftig karaktär. Sadolin visar på en skiva som följer med boken exempel på hur det låter när någon sjunger med ”split” på rösten.

Enligt Sadolin själv har hon att efter många års forskning lyckats finna en struktur som är genomgående och övergripande för alla sångsätt, från operasång till pygmésång. Denna övergripande struktur har hon sedan utvecklat till ”ett enkelt och överskådligt system som gör det möjligt att åstadkomma alla typer av ljud. Alla ljud som jag

⁷⁹ *Ibid*, s 65.

⁸⁰ *Ibid*, s 70.

⁸¹ *Ibid*, s 70.

⁸² *Ibid*, s 73.

⁸³ *Ibid*, s 72.

⁸⁴ *Ibid*, s 64.

har hört, oavsett stilart, kan kategoriseras och organiseras i detta överskådliga system”⁸⁵ Grundpelarna i detta system är de fyra funktionerna. ”Detta bekräftade min hypotes att funktionerna är grunden i röstens struktur.”⁸⁶ Sadolin delar in de fyra funktionerna utefter graden av metall i rösten. Hon definierar dem så här; ”En tydlig metallisk klang kan kallas kantig, hårdare, råare eller mer direkt.”⁸⁷ Hon skriver också att rock-, gospel – eller bluesångare sjunger med en tydligare metallisk klang än de klassiska sångarna, men att även de klassiska sångarna använder sig av metall ibland. Det kan dock vara svårt att känna igen de metalliska ljuden i den klassiska klangen. Dessa funktioner är som jag tidigare nämnt; neutral-ickemetallisk, curbing-halvmetallisk, overdrive-helmetallisk och belting-helmetalisk. Många sångare är rädda för de metalliska ljuden därför att de ”felaktigt har blivit varnade för dem.”⁸⁸ När man sjunger och talar växlar man vanligtvis mellan funktioner. Bytena sker ibland snabbt och kan vara närmast ohörbara, men ”avsiktliga byten av funktionerna gör det möjligt för en sångare att uppnå i stort sett alla klangfacetter som han eller hon kan önska. Däremot ger funktionsbyten som sker omedvetet upphov till ofrivilliga skarvar och orsakar ofta röstproblem och tekniska begränsningar.”⁸⁹ Sadolin beskriver dessa fyra funktioner som fyra växlar i en bil. ”Ju högre växel man lägger in, desto mer metallisk blir ljudet och desto större ljudstyrka kan man uppnå. Ju lägre växel man lägger in, desto svagare ljud styrka kan man uppnå. Det är t.ex. bara vis lägsta växel (neutral som man får använda luft i stämman. Man får INTE lägga luft i stämman när man använder någon av de andra växlar (curbing, overdrive eller belting).”⁹⁰ Man måste, skriver Sadolin, hitta centrumet i den funktion som man sjunger i, för att sjunga korrekt och undvika röstskador eller röstproblem. Detta centrum når man genom att känna till reglerna för varje funktion och att lära sig använda rätt mängd stöd energi. Med stödenergi menar Sadolin inte ljud styrka understryker hon och exemplifierar med att det t.ex. behövs mycket och kontinuerligt stöd för att hålla en mycket svag ton.

Sadolin har i sin bok ett avsnitt för var och en av funktionerna. Följande rubriker i avsnitten är genomgående: ”Grafisk översikt över funktionen”, ”Generellt om funktionen”, ”Exempel på sångare som använder funktionen”, ”Förutsättningar för funktionen”, ”Hitta funktionen via bilder och förnimmelser”, ”Hitta funktionen via ljudet”, ”Lägg märke till/se upp med”, ”Tonhöjd och funktion”, ”Ljudstyrka och funktion”, ”Klangfärg och funktion”, ”Funktionen i klassisk sång”, ”Övningar i funktionen”, ”Varningar!” och ”Ofrivillig distorsion”. Jag ska nu kort gå igenom de olika funktionerna.

6.12 Funktionen neutral

Funktionen neutral kallas ickemallisk och är till sin karaktär mjuk. ”Funktionen neutral” har tidigare kallats ”klassisk”, men det är missvisande eftersom metalliska funktioner används lika ofta som neutral i klassisk sång. Dessutom används också neutral ofta i andra sångstilar. ”Jag tyckte”, skriver Sadolin, ”att funktionen behövde ett mer neutralt namn och valde därför ordet Neutral.”⁹¹ Det finns två sorters neutral. En med mjuk tillslutning och en komprimerad neutral. Neutral med mjuk tillslutning är mer luftig och mjukare än komprimerad neutral. För att hitta mjuk neutral är det lämpligt att öva med H-ansatsen innan tonen, och att sjunga med avspänt hängande käke. I komprimerad neutral är klangen tätare och klarare. Stämbanden sluter tätt hårdare, men är för den skull inte metallisk. Denna tätningsgrad av rösten är något

⁸⁵ *Ibid*, s 74.

⁸⁶ *Ibid*, s 74.

⁸⁷ *Ibid*, s 74.

⁸⁸ *Ibid*, s 75.

⁸⁹ *Ibid*, s 76.

⁹⁰ *Ibid*, s 77.

⁹¹ *Ibid*, s 80.

man övar upp. Det viktiga här är att vara noga med stödet så att energin är tillräcklig. En annan viktig aspekt är att förmå hålla svalget öppet. Tätare stämbandsförslutning åstadkommer man också om man ”twangar” larynxtuben. Sadolin förklarar fenomenet så här. ”När man gör larynxtubens öppning mindre, genom att låta struplocket (epiglottis) närma sig kannbrosken, får ljudet en skarpare, mer genomträngande och ilsken karaktär och påminner om en ankas läte. Detta kallas att man twangar ljudet/ansätter twang. Ju mer hopklämd öppningen blir, desto skarpare blir ljudet.”⁹² Hon rekommenderar att man övar olika ljudstyrkor, crescendo och diminuendo på enskilda toner, och ansatser. Att lägga till luft i stämman är en annan viktig övning, och att hitta olika klangfärger genom att ändra form på ansatsröret. Twang kan också övas genom att göra den gradvis mer eller mindre.

6.13 Funktionen curbing

Curbing är en halvmetallisk funktion. Klangens karaktär är oftast klagande och återhållen. Man hittar curbing genom att etablera ett så kallat ”hold”. Hon skriver också att ordet curbing betyder att tygla, tämja, hålla i schack. ”Namnet Curbing har jag valt för att jag tycker det beskriver hur det känns att sjunga i Curbing, nämligen som om man håller tillbaka ljudet för att det inte ska bli helmetalliskt.”⁹³ Curbing hittar man genom att hålla andan och samtidigt använda stödet. Det tryck som uppstår är, såvitt jag kan förstå, det s k ”hold-et”. Ordet ”hold” betyder stopp, stoppa och gripa, grepp. Vid hold ska man behålla och sedan säga ”Oh” som om man hade ont i magen, det uppstår då ett återhållet och lätt klagande ljud som är grunden i curbing. Andra sätt att hitta curbing på, är att härma lågmäld gråt. När man ska sjunga i curbing måste man kunna sjunga i neutral, man måste sjunga med ett så kallat ”bett”. På detta sätt glider inte rösten över så lätt i neutral. Det omvända gäller för dem som är vana vid att sjunga i overdrive och belting. För deras del är det kanske bra att sjunga med avspänt hängande käke, så att de inte glider över till att sjunga i belting eller overdrive. Man kan experimentera med klangen i curbing såväl som i neutral. Förslag på hur man gör klangfärgen ljusare respektive mörkare ser ut ungefär likadana ut i alla fyra funktionerna. För att göra klangen mörkare ”twangar” man larynxtuben och sänker struphuvudet, dvs man ”projicerar”. Önskar man en operaklang måste man sänka struphuvudet, höja gommen, öppna munnen och låta mungiporna vara avspända, stänga velumporten eller pressa samman tungan. Ljusare klangfärg får man genom att ”twanga” larynxtuben; höja struphuvudet, sänka gommen, öppna munnen som i ett leende; öppna velumporten eller göra tungan bred. Man har lite svårt att förstå vad Sadolin menar med ”metall” och ”curbing”, men när man lyssnar på den medföljande CD:n förstår man bättre. Curbing kan kanske vara ett sätt att sjunga som är vanligt inom soul-, gospel- och rockmusik. Ett sångsätt som har en lätt klagande karaktär med mycket stödenergi bakom, som kan liknas vid detta ”hold” som Sadolin pratar om. Det här ljudet har en ganska genomträngande karaktär. Övningar hon föreslår är till en början att sjunga enstaka toner med denna klagande karaktär och medföljande undertryck. Nästa steg är kvint- och oktavskalet eller treklanger, och, slutligen, att sjunga hela sånger i funktionen curbing.

6.14 Funktionen overdrive

Overdrive är en helmetallisk funktion. Karaktären är direkt och kraftigt ropande. Man hittar overdrive genom att inledningsvis etablera ett så kallat ”bett”: ”Jag har valt namnet Overdrive, därför att jag tycker det beskriver det framfusiga, direkta ljud man kan uppnå i funktionen Overdrive. Jag blev inspirerad till namnet av gitarrpedalen ”Overdrive” och från sportbilars 5:e växel, överväxeln.”⁹⁴ Overdrive är vad jag kan förstå en form av skriksång, det man använder sig mycket av i rockmusik, men även soul och gospel. ”Bettet” hittar man

⁹² *Ibid*, s 83.

⁹³ *Ibid*, s 91.

⁹⁴ *Ibid*, s 101.

genom att le med slutna mun och samtidigt tappa underkäken, eller hålla käken som man gör när man biter i ett äpple. Man ska då känna den lätta muskelanspänningen i käkleden som man gör när man biter i ett äpple. Med denna inställning i käken ska du sedan använda mycket stöd och sjung/ropa på t.ex. ”hey”, som om du ropade, skriver Sadolin, efter någon på gatan som tagit din väska. När man sjunger i overdrive ska man se upp så man inte har en avspänt hängande käke och att man inte öppnar munnen för mycket. Det kan leda till att struphuvudet sänks och rösten övergår till funktionen neutral. Man ändrar klangfärg i overdrive med samma medel som jag räknade upp i neutral och curbing. Övningarna ser också likadana ut fast man sjunger i overdrive.

6.15 Funktionen belting

Belting är precis som overdrive en helmetallisk funktion, men karaktären är ljusare, skrikigare och skarpare. Sadolin skriver att belting är en funktion med mycket kompression och hittas genom att ”twanga” larynxtuben (dvs låta som en anka): ”Ordet Belting betyder ”att rusa iväg, att arbeta energiskt” och används ofta om att ropa, skrika och ”få ut något”. Eftersom det i engelsktalande länder är ett allmänt känt ord i samband med högröstad sång var det mycket naturligt att namnge funktionen på detta sätt.”⁹⁵ Ju högre upp man sjunger desto mer måste man twanga. Vad som händer rent fysiologiskt när man twangar är att epiglottismuskulerna eller struplocket närmar sig kannbrosken och då får man ett genomträngande, illsket ljud. Detta ljud kan man t.ex. uppnå genom att skratta som en häxa, låta som en anka, sjunga ett högt ”weiw-weiw” som ljudet på ett utryckningsfordon eller härma en katts ”mieaw”. När man har hittat detta twang ska man sjunga starkt med mycket stöd. En hjälp kan vara att spänna mungiporna uppåt inåt, hålla struphuvudet högt, göra tungan bred, sänka gommen och öppna velumporten. När man tränar belting ska man vara försiktig med struphuvudet, så att man inte sänker det av misstag t.ex. genom att höja gommen. Det kan leda till att larynxtuben förlorar sin twang och därmed sin beltingfunktion. Tungans position verkar vara av vikt vid belting. Om tungan är bred och hög är det nämligen lättare att behålla en ordentlig twang. När man övar belting kan det i början vara lättare att börja tonen lite försiktigt i ett djupare tonläge och långsamt dra upp den till önskad tonhöjd och styrka. Då hinner man känna efter hur mycket stöd som behövs och riskerar inte att börja tonen med för lite stöd, vilket i sin tur gör att du förlorar funktionen: ”För många människor är Beltings ljud något man inte är van vid. Kom ihåg att det gärna får låta fult när du övar. Belting ÄR skarp och gäll.”⁹⁶ Nästa fråga gäller klang och klangfärg.

6.16 Klang och klangfärg

Hur man ändrar klangfärgen på rösten ägnar Sadolin helt kapitel åt, och hon redogör detaljerat och beskriver tekniskt vad det är som händer i halsen när ljudet förändras på olika sätt. Jag kommer inte att ha utrymme att här i detalj beskriva de anatomiska förändringarna. Vad klangen beträffar alstrar stämbanden tonen som skickas genom ansatsröret. Med ansatsrör menas hela munhålan, från stämbanden upp till mun- och näsöppning. Ansatsrörets form och storlek har stor effekt på röstens klang. Alla sångare har sin individuella form och storlek på ansatsröret och därmed sin egna speciella karaktär på rösten. Ansatsröret har olika delar som kan röras i olika riktningar. På så sätt förändras klangfärgen på rösten. Man kan ändra form och position på larynxtuben, struphuvudet, tungan, munnen, gommen och velumporten. Dessa olika delar är inte separerade från varandra, utan rör sig ofta automatiskt i förhållande till varandra. Man kan i viss utsträckning lära sig att isolera dessa delar från varandra, och

⁹⁵ *Ibid*, s 111.

⁹⁶ *Ibid*, s 120.

använda en eller några av dem utan att de påverkar varandra. En bra sångare sjunger ofta med homogen klang och ljudstyrka i hela registret. Att sjunga med homogen klang och röststyrka är tekniskt krävande och förutsätter i regel en hel del övning. Larynxryben muskler sitter ovanför stämbanden, tillsammans med struplocket (epiglottis) i toppen av tuben och kannbrosken i botten bildas det en s.k. tub. Det är därför som detta område kallas för larynxtuben. Det är formen på denna ”tratt” som påverkar ljudet. Gör man den mindre, då struplocket närmar sig kannbrosket, får ljudet en skarpare och genomträngande karaktär. Detta ljud kallas, som tidigare sagts, för twang. Twang har inget att göra med nasalitet, den kan göras både nasal och icke nasal. Struphuvudets placering är avhängigt tonhöjden. Det ska ha en hög placering vid höga toner och en låg placering vid låga toner. Men varje ton har ett litet utrymme som man kan spela med. Inom detta område kan man finjustera klangen på tonen beroende på om man vill ha en ljus eller mörk klangfärg. Sadolin skriver: ”problem med att nå höga toner beror i stort sett alltid på att man inte har höjt struphuvudet tillräckligt.”⁹⁷ När man sänker struphuvudet blir klangen mörkare därför att ansatsröret blir större. När man sänker struphuvudet höjer man oftast också gommen automatiskt. Detta bidrar till att göra klangen mörkare. Denna inställning av ansatsröret är vanlig när man sjunger opera. Om man höjer struphuvudet sänks i regel gommen, och tungan lägger sig i ett högt läge. Ansatsröret blir mindre och klangen ljusare. Tungan påverkar ljudet. När den görs mindre, dvs när man pressar samman den, blir ljudet mörkare och mera operaaktig. Tungan välver sig då på mitten och drar ihop sig baktill, samtidigt som tungspetsen ligger platt nere i munhålan. Om man vill det motsatta ha en ljusare klang ska man göra tungan bred. Tungan ska då ligga upp mot kindtänderna i överkäken och välva sig mot gommen. Ju mindre rummet blir mellan gom och tunga, desto ljusare blir ljudet. Det är noga med att det är sidorna på tungan som rör de övre kindtänderna och inte tungspetsen. Om tungspetsen höjs sänks i regel bakre delen av tungan automatiskt. Munnens öppning färgar också klangen, avspända mungipor ger en mörkare klang och mungipor som sträcks ut i ett leende ger en ljusare klang. Mjuka gommen (velum) utgör den bakre delen av munhålan. I avspänt läge hänger den ner och rör nästan tungan. ”Höjd gom” kallas det när man spänner mjuka gommen så att den blir som ett segel. Därför kallas den också ibland för gomseglet. När man höjer gommen blir rummet i ansatsröret större och därför blir klangen mörkare. När man höjer gommen sänks struphuvudet oftast automatiskt, vilket gör klangen ännu mörkare. Motsatsen är sänkt gom, vilket gommen är naturligt. När gommen är sänkt vill struphuvudet i regel vara i ett högt läge, vilket ger en ljus klangfärg på tonen. När man säger att en sångare låter nasal beror det på att ljudet till viss del går ut genom näsan. Detta går till på det viset att tungspetsen är avslappnad och låter passagen till näshålan vara öppen. Denna passage kallar man velumporten. Sången får en nasal karaktär. Man kallar detta att tonen nasaleras. I vilken grad tonen ska vara nasalrad är, enligt Sadolin, sångarens konstnärliga val. Elvis Presley var t ex känd för sin nasala klang. Om man nynnär på ng, m eller n öppnas velumporten till näsan och tonen går ut enbart genom näsan. Denna övning tränar förmågan av en öppen velumport. Stängd velumport innebär att vägen till näsan är stängd och ljudet kommer enbart ut genom munnen. Ljudet blir då mörkare och kraftigare. Denna inställning av velumporten använder man sig av i klassisk sångbildning. När man ska lära sig att stänga velumporten kan man t.ex. försöka föreställa sig att det luktar illa och sedan försöka sjunga eller tala med den inställningen. Det låter då ibland som om man är förkyld. Man kan också sjunga medan man nyper ihop näsan, ljudet ska då inte stoppas i näsan. Låt oss nu gå över till ”effekter”.

6.17 Effekter

”I många musikgenrer”, skriver Sadolin, ”är det ett ’måste’ för en sångsolist att behärska

⁹⁷ *Ibid*, s 155.

effekter. Med effekter menas de ljud som inte hör ihop med melodi eller en text, ljud som understryker sångarens uttryck och stil. Här finner vi effekter som "distorsion" (hel eller halv), "rassel" (speciella rasslande, skramlande eller rosslande ljud), "growl", "avsiktliga skarvar", "luft i stämman", "skrik" (i neutral, i belting, sammansatta eller förvrängda), "knarr", "vibrato" och "ornamentering". Målet för en professionell sångare är att behärska dessa effekter och använda dem avsiktligt, utan att slita eller skada rösterna. Röstvänliga effekter ska bildas huvudsakligen i ansatsröret och inte med stämbanden. Effekterna bildas på samma sätt som klangfärgerna. Sadolin skriver att effekter är teknisk krävande och förutsätter, om de ska göras på ett röstvänligt sätt, att man behärskar de sångtekniska grundprinciperna och de olika funktionerna. Sadolin skriver också att hon inte tycker att det räcker med att man kan åstadkomma effekter på ett röstvänligt sätt för att det ska bli bra. Man måste också ha mod, temperament, stilkänsla och konstnärlig mognad för att effekterna ska bli trovärdiga. Alla de effekter Sadolin behandlar finns exemplifierade på den medföljande CD:n. Låt mig kort gå igenom dessa effekter. Distortion och growl bildas genom att larynxuben twangas extremt mycket, så att baktungan sugts bakåt och uppåt som om den försöker nå bakväggen högt upp. Detta bullrande ljud ska alltså uppstå i ansatsröret och inte vid stämbanden. Growl bildas på i stort sett samma vis, den enda skillnaden är att baktungan sugts bakåt och nedåt som om man försöker svälja tungan. Skarvar är ett avsiktligt plötsligt byte av funktion. Det krävs träning och god teknik för att kunna byta mellan funktionerna så snabbt att det uppstår en skarv som låter snygg och känns bra. Jodding är en form av extremt snabba byten mellan funktionerna neutral och overdrive. "Luft i stämman" är en effekt som man bara kan använda i funktionen neutral. Detta fenomen uppstår när stämbandsförslutningen inte är helt komprimerad. När tonen bildas släpps samtidigt en liten del luft ut. "Om för mycket luft släpps ut kan det förhindra stämbandens arbete, vilket tröttar rösterna och också leder till att man snabbt får slut på luft."⁹⁸ "Skrik" är inget annat än en plötsligt kraftig och hög ton. Denna ton bildas på samma sätt som övriga toner. Man kan utföra dessa skriktoner i olika funktioner och får då olika karaktär på skriken. Två funktioner kan även kombineras i ett och samma skrik, dvs man kan börja i en funktion och övergå i en annan. Sadolin kallar det för "sammansatta skrik". "Knarr" kan åstadkommas på ett röstvänligt sätt genom att man ställer in rösterna på en metallisk funktion, och sedan hindrar eller "stoppas upp" den röststyrka som behövs. Vad som händer är att rösterna vacklar mellan metallisk och icke-metallisk, och det uppstår ett knarrande ljud. Sadolin skriver också att knarret kanske kan låta ohälsosamt, men att det rör sig om så svaga röststyrkor att det inte innebär någon risk för slitage på rösterna. Det finns två typer av vibrato, hammarvibrato och struphuvudvibrato. Hammarvibrato låter som pulseringar på samma ton eller en lång rad hårda snabba ansatser. Hammarvibrato förekommer mycket i etnisk musik t.ex. arabisk musik och flamenco men de används också av vissa franska sångare t ex Edith Piaf. Struphuvudvibrato uppstår när struphuvudet rör sig snabbt upp och ned mellan olika tonhöjder. Detta vibrato är i de flesta fall långsammare och har en tydlig skillnad mellan tonerna. Man kan även använda sig av ornamenteringsteknik som en effekt. Det är en form av utsmyckning av melodin och den kan vara rytmisk eller melodisk. Inom klassisk musik kallas det "koloratur", men effekten används också mycket inom R&B-musik. Det kan vara svårt att få dessa snabba utsmyckningar snabba och jämna rytmiskt. Sadolin använder två sätt att gå för att lära sig grunderna i ornamenteringsteknik. Man kan antingen öva sig via hammarvibratot eller via struphuvudvibratot.

I bokens slutkapitel betonar Sadolin att en sångare ska lägga stor vikt vid att öva upp en egen stilkänsla och göra sina egna konstnärliga val. Det är ingen annan än sångaren själv som kan göra dessa val. Det är inte sångpedagogens uppgift att göra dem. Sadolin lägger också stor vikt vid att man som sångare känner till kroppens muskler och håller kroppen i

⁹⁸ *Ibid*, s 182.

trim. Det är viktigt att man är stark, men också att man kan slappna av. Det kräver kroppskontroll och självkänedom.

6.18 Sammanfattning

Cathrine Sadolin har flera mål med sin metodbok. Hon nämner som grundläggande idé att alla kan lära sig sjunga, att sång i grupp är en god undervisningsmetod, men hennes originalitet ligger troligtvis i att hon vill överbrygga klyftan mellan klassisk sång och afro- och rocksång. I Sadolins bok talas det mycket om "forskning" och boken är också till stora delar "naturvetenskaplig", mer om det nedan. Alla ljud går att frambringa, på ett sunt sätt för sångaren. Det är en relativt komplicerad metod som hon lyfter fram. Sadolin delar in ljud i två huvudklasser; metalliska och icke-metalliska. Hon identifierar fyra kategorier inom dessa två ljudklasser. De fyra kategorierna kallar hon för funktioner, och de är: neutral (icke-metallisk), curbing (halvmetallisk), overdrive (helmetallisk), belting (helmetallisk). Sadolin lyfter fram att det finns många sätt att lära sig sjunga. Boken är indelad i följande kapitel: "Grundprinciper", "Funktioner", "Klangfärger", "Effekter" och "Röstproblem". Huvudmomenten i boken är indelade i: "anatomiska och fysiologiska förklaringar", "fysiska instruktioner", "ljudexempel på CD", "illustrationer och "exempel på sinnesförnimmelser". Indelningarna anger även Sadolins syn på sånginläring. Hon anser att man lär sig sjunga både genom att känna till anatomi, teori, att lyssna på ljudexempel, att göra övningar och sångpedagogens förevisningar och analyser. Sadolin använder sig av tre grundprinciper för sång. Dessa principer är, skriver hon, förutsättningar för att de andra fyra huvudbegreppen, funktionerna, ska fungera på ett hälsosamt vis för rösten. De tre grundprinciperna är: 1., att hålla svalget öppet, 2., att arbeta med stödet och 3., att undvika spänningar i käke och läppar. Sadolin går igenom hur olika klangfärger bildas och vilka anatomiska skeenden dessa klanger kräver. Ytterligare en del i röstbehandlingen är enligt Sadolin "effekter", det vill säga ljud som inte hör ihop med melodin eller texten, ljud som snarare understryker sångens uttryck och stil. De effekter som hon tar upp är: "distortion", "rassel", "growl", "avsiktliga skarvar", "luft i stämman", "skrik", "knarr", "vibrato" och "ornamentering". Sadolin betonar att sångaren ska lägga stor vikt vid stilkänsla och sina egna konstnärliga val. Hon anser inte att sångpedagogen ska göra några konstnärliga val alls. En sångare bör även känna sin kropp väl och hålla den i god kondition, för att kunna prestera god sångteknik.

7. Resultatredovisning och komparativ analys

Sångpedagogens roll

Vad förmedlar då till sist Uggle/Moberg? De ser sång som kommunikation och alla som vill, skriver de, kan lära sig sjunga. För dem finns det fler mål med sång än musikaliska och konstnärliga. Lika betydelsefulla är de sociala, psykologiska och emotionella målen: sång skapar en form av mervärde. För dem är sociala, emotionella och konstnärliga mål minst lika viktiga. Uggle och Moberg är även ivriga förespråkare av gruppundervisning. De tänker sig att det är en viktig träning i samarbete och lyhörddhet för andra. De tänker sig att gruppundervisningen är en del i den musikaliska uppfostran och ett mål i sig självt.

Uggle och Moberg tycker att sångpedagogens uppgift är att "lyssna kritiskt och bedöma när

tolkningen känns övertygande”⁹⁹ Sångpedagogen ska alltså i högsta grad ha en del i den konstnärliga processen. Man kan kanske säga att Sadolin har ett mer naturvetenskapligt ideal som utgångspunkt och att Moberg och Uggle har ett mer hermeneutiskt och ”socialt” förhållningssätt till sångundervisning, där sångpedagogen intar rollen som kritiker och ”konnässör”. Som sångpedagog iför man sig rollen som expert, en expert som med sin erfarenhet och kunskap ska hjälpa eleven att se kvaliteter, undermeningar, nyanser och brister. Moberg och Ugglas kunskapssyn placerar erfarenhet och inlevelseförmåga i centrum, och dessa kan inte ersättas av standardiserade regler. Man kan säga att sättet man kommunicerar sin kunskap på har stor betydelse. Denna skillnad i inställning till sångpedagogens roll kan också ha att göra med att Uggle och Moberg arbetar utifrån en klassisk sångbildning och ett klassiskt klangideal. Det finns ganska fasta och uttalade åsikter och regler om vad som är rätt och fel, även om dessa också med tiden har förändrats och förskjutits. I och med dessa ganska klart uttalade ideal eller det faktum att man jobbar inom en stilinriktning, är det lättare att ha synpunkter på de konstnärliga valen. Moberg och Uggle tycker att sångundervisning även ska innefatta en allsidig musikalisk träning där inte bara ren sångteknik ingår, utan annan musikalisk träning, som t ex gehörsträning, musikalisk gestaltning, textanalys och scenisk beredskap.¹⁰⁰

Vad förmedlar då Sadolin? Hon förmedlar att sjunga är lätt och om hon har kunnat lära sig att göra alla ljud så kan alla det. Det är inte rösten det är fel på, snarare de hämningar som kan uppstå under uppväxten. De båda handböckerna liknar varandra i det att de riktar sig till alla. Sadolin skriver visserligen att det viktigaste för en amatörsångare är inte att behärska alla de tekniker hon redogör för. Men med bokens endimensionella inriktning på nästan uteslutande teknik och fysiologi ger den ändå ett tekniskt och elitistiskt intryck. Sångproblem löser man genom teknik. Och även om hon nämner att känslighet och konstnärlighet – och inte bara rätt teknik – är avgörande för att sången ska bli till musik, så talar hon ändå inte om annat än teknik. Sadolin rekommenderar i och för sig att man övar i grupp, eftersom man då kan uppmuntra och stödja varandra, men hon ser det inte som ett mål i sig eller som en del av den musikaliska fostran.

Enligt Sadolin ska en sångpedagog inte blanda sig i de konstnärliga val som sångeleven gör. Hon anser att sångpedagogens uppgift är att hjälpa eleven att på ett sunt sätt sjunga det som eleven vill. Sångpedagogen ska ge förslag på hur man löser spänningar och kan även visa olika klangmässiga möjligheter, men inte blanda sig i de konstnärliga valen. Sadolin lämnar eleven ensam med de konstnärliga valen. Hon intar, skulle man kunna tolka det som, en naturvetenskaplig inställning till sångundervisning, där övriga aspekter av lärandeprocesser ställs åt sidan. Hon skulle säkert inte hålla med om att hennes syn på sång är endast naturvetenskapligt baserad, men i handling är det den enda aspekt hon arbetar med.

Huvudbegrepp hos Uggle och Moberg

Uggle och Moberg poängterar att det viktigaste i sång är avspänning. Avslappningsövningar är nödvändiga, men sångeleven måste även hantera stress och nervositet inför t ex ett uppsjungsögonblick. För att kunna sjunga måste man frambringa en s k aktiv andning, vilket innebär att man vid utandning kontrollerar utandningsluften genom bukmusklerna (även kallad stödet). Uggle och Moberg anser inte att det behövs en intellektuell förståelse för att lära sig att bemästra andning och stöd. Med hjälp av sångpedagogen lär sig eleven hur det ska kännas: det är en kroppskänsla. Uggle och Moberg tycker att sångeleven ska träna

⁹⁹ Moberg och Uggle, *a.a.*, s 30.

¹⁰⁰ *Ibid.*, s 65.

andning omsorgsfullt utan att det för den skull blir ett självändamål. Stödet tas också upp och behandlas på ett traditionellt vis. Klangfärger bildas enligt Moberg och Uggle i svalget, i näs-svalgrummet och i munhålan och klangen ändras genom deras olika förhållande till varandra. Men de skriver att den ton som kommer från stämläpparna anger ändå grundkaraktären på tonen. Mer ingående än så behandlar de inte klangfärgen, de uppmuntrar bara till ett vidare experimenterande. De övningar de rekommenderar och benämner som resonansövningar är till exempel att eleven: 1. ska sjunga på m, n, och ng, och samtidigt tänka på att vara avspänd i käke och läppar; 2. sjunga med en mjuk så kallad gnällinställning; 3. nypa ihop näsan och lyssna på ljudet om det förändras (vilket det inte ska göra, om vägen till velumporten är stängd). Uggle och Moberg betraktar ”öppen nasalering” som ett röstfel.

Uggle och Moberg talar också om register och menar att det är viktigt att öva över hela registret och inte alltför snart stoppa in eleven i ett röstfack. Det begränsar bara elevens utveckling. Avspänning både fysiskt och psykiskt är en förutsättning för att tonhöjder ska nås. Tonerna får inte pressas fram utan ska komma avslappnat. Höga toner ska man öva som i förbigående. Detta måste man enligt Moberg och Uggle öva mycket på. De förordar en så kallad egalisering av rösten framför en oegaliserad sångröst. Med egaliserad menar de en röst som har enhetlig klang genom hela registret. Moberg och Uggle hävdar att skarvar beror på ”en för tvär omställning i stämläpparnas funktion”¹⁰¹. För att komma till rätta med det ska man göra glissandon upp och ned och vara vaksam på sin avspänning. Ett annat begrepp som Moberg och Uggle använder sig av i detta sammanhang är artikulation. De föreslagna övningarna går ut på att egalisera vokalerna och konsonanterna utifrån klassiskt sångideal. De citerar sedan Helge Christensen som har definierat fyra register: a) fullregister, vilket innebär att stämbanden svänger i hela sin massa b) randregister där stämbanden svänger i kanterna och är tunna och smala, mer bandliknande c) mellanregistret kallas det när stämbanden svänger lite mer än bara kanterna men inte med hela sin massa d) kortregister är när den svängande delen av stämbanden är förkortade. De citerar också Ewetts och Worthington, som talar om två olika sorters *timbre*, som i sin tur beror på två skilda stämbandsfunktioner (*thick* och *thin*). När man sjunger i *thick* arbetar stämbanden mer på samma ton än i *thin*. Citaten lämnas okommenterade av Uggle och Moberg, men är med för att visa på åsikter som framförts och för att väcka diskussion. Uggle och Moberg använder själva andra begrepp och talar inte så mycket om stämbandens funktion. I citaten hittar man, anser jag, element som beskriver olika funktioner i stämbanden. Man var alltså medveten om det redan 1928. Det är med andra ord inget nytt påfund. Uggle och Moberg talar inte om olika stämbandsfunktioner, utan om det egaliserade ideal som man finner mycket i klassisk sångteknik, och som man uppnår genom att vara noggrann med avspänningen.

Huvudbegrepp hos Sadolin

Sadolin förespråkar också en viss avspänning, men en mera specifik sådan. Hon talar om ”öppet svalg”, vilket innebär en frånvaro av spänningar kring stämbanden. Detta med öppet svalg är det första och viktigaste av ”de tre grundprinciperna”. Det näst viktigaste är stödet, som Sadolin också definierar som en form av styrning av utandningsluften. Det sker genom att man motarbetar diafragmans naturliga strävan att slappna av och att genast släppa ut luften. Den tredje grundprincipen gäller käken som inte får vara framskjuten och läpparna som det inte får finnas några spänningar i. Sadolin förespråkar sålunda en viss avspänning men menar också att sång är hårt kroppsarbete och det är därför viktigt att sångare håller kroppen i trim och är väl förtrogen med sina muskler. Vad gäller andning tycker Sadolin som Moberg och Uggle att den bör vara ljudlös, snabb och effektiv, men också här finner vi en skillnad i inställningen till andning. Sadolin tycker att sångaren själv ska avgöra vad som

¹⁰¹ Uggle och Moberg, *a.a.*, s.33

känns behagligt och lättast att hålla tillbaka på luften på.

När det gäller resonansövningar tar Sadolin upp liknande övningar som Moberg och Ugglå, men går in på lite mer i detalj vad det är som ändras och hur det påverkar klangen. Sadolin komplicerar hur klangfärgen anatomiskt alstras. Hon visar med bilder att delarna inte är separerade från varandra utan reagerar automatiskt i förhållande till varandra. Detta måste eleven lära sig att separera. Sadolin skriver också om öppen och stängd nasalering. Hon förespråkar att man lär sig bemästra den, men även här lämnar Sadolin valet fritt. Sadolin menar att det är en smakfråga hur man väljer att hantera öppen nasalering. Sadolin lyfter fram några andra viktiga huvudbegrepp, men även dessa är allmänt kända inom tidigare sångmetodik. En rad begrepp förefaller vara Sadolins egna. Det gäller vad hon kallar funktionerna, neutral, curbing, overdrive och belting. Dessa fyra funktioner beskriver hon som olika ”växlar” i rösten. Hon delar också som vi sett in dem utifrån den halt av ”metall” de har i klangen. Metall definierar hon som en kant på ljudet. Här hämtar Sadolin inte sina begrepp från den anatomiska vetenskapen, utan från hur de olika ljuden ”låter”. Sadolin hävdar att den struktur hon funnit är genomgående och övergripande för alla sångsätt. Utifrån funktionerna neutral, curbing, overdrive och belting kan eleven lära sig att utföra ”ljudeffekter”, ljud som inte hör till melodin utan förstärker uttrycket i sången. Sadolin motiverar eller argumenterar inte varför dessa indelningar skulle vara de korrekta. Hon slår endast fast att hon är berättigad att göra de här indelningarna utifrån hur sång idag låter.

Register, som är ett mer traditionellt begrepp i beskrivningen av sång över olika tonhöjder, definierar Sadolin som ett särskilt tonområde som ingenting har att göra med klang eller sångsätt. Det finns inga brott eller skarvar i rösten, hävdar Sadolin: stämbanden är som ett gummiband. Ofrivilliga skarvar i rösten beror på omedvetet byte av funktion eller på att stödet är otillräckligt. Sadolin beskriver sina funktioner utifrån hur de låter och känns och vilken inställning käke och struphuvud har. Idén om olika funktioner av stämbanden är inte ny inom forskningen, som Sadolin gärna vill få det till. Vad som är nytt är hennes indelning av det, utifrån en ett annat klangideal än det klassiska. Även om hon menar att dessa funktioner går att applicera även på sång utifrån ett klassiskt klangideal. Medan Ugglå och Moberg noggrant anger sina källor finner man inte en enda hänvisning i Sadolins text. Inte vid ett enda tillfälle nämner hon sångteoretikern och sångpedagogen Jo Estill, trots att hon bygger stora delar av sin teori på henne.¹⁰²

93. I det följande hänvisar jag till Jo Estill-*eleven* Gillyanne Kayes bok *Singing and The Actor* (ss 56-66, 110-118 och 153-156). Kayes följer Estills teorier. Det är svårt att få tillgång till Estills material, eftersom det bara säljs i anslutning till hennes kurser. Här finner man dock att Sadolin hämtat näring från Estill, utan att direkt ange det. Liksom Sadolin skriver Kayes att sångaren fram till nu varit tvungna att gissa hur deras instrument ser ut, men allteftersom anatomiska undersökningsinstrument utvecklats har man bättre förstått hur rösten fungerar. Här talar Kayes om vissa grundläggande principer. Hon talar om vikten att hålla ett öppet svalg. För att bli medveten om hur det känns när svalget är öppet använder sig Kayes av en övning som Jo Estill har utarbetat. Den går ut på att hålla larynx i en ställning som om du skrattade. Då vidgar sig de falska stämläpparna och stämbanden kan vibrera fritt och tonen klinga fritt. Genom att göra övningen ”tyst skratt” tränar man in en förmimelse i muskelminnet och risken att skada rösten minskar. I detta liknar hon Sadolin. Hon talar också om en checklista där man kollar att ingen oönskad spänning uppstår i kroppen. I denna checklista ingår övningar som liknar Sadolins, men som uppkommit innan hon skrev sin bok (Estills teori publicerades 1992). Kayes tar också upp frågan om hur man får kontroll över velumporten, vilket hon anser är mycket viktigt för regleringen av resonans och vokalformation. Kayes har många, detaljerade och pedagogiska övningar på hur man ska träna sig på att känna igen när velumporten är stängd eller öppen. Förankring, som är ett annat ord för stöd, är ett viktigt begrepp som Kayes talar mycket och ingående om. Hon benämner det som hals- och nackförankring, ansiktsförankring, torsoförankring och har detaljerade beskrivningar på hur det fungerar. Tungan och käkens betydelse för klangbildningen tar Kayes också upp men mycket mer detaljerat och ingående och med mera omsorgsfullt skrivna övningar, som mycket går ut på att man blir medveten om hur det känns och inte bara går på hur det låter. Kayes använder sig också av begreppet twang. Istället för funktioner talar Kayes om sex olika kvaliteter. De är ett resultat av Jo Estills forskning. För att avgöra i vilken kvalitet man sjunger föreslår Kayes

Ugglas och Mobergs syn på musikundervisning

De betonar att det ur pedagogisk synvinkel är viktigt att påpeka för eleven att fonationen, dvs stämläpparnas arbete, inte upplevs fysiskt. Om man "känner efter" när man sjunger, så spänner man sig och tonen blir ofri. Ugglas och Mobergs menar att läraren ständigt bör ompröva sig själv, sina värderingar och sin undervisning. En sångpedagog bör odla sin nyfikenhet och entusiasm. Läraren bör också uppmuntra elevernas nyfikenhet inför olika sorters musik. Ugglas och Mobergs vill som tidigare nämnts också förespråka en viss musikalisk bildning. Eleverna repertoarval bör man akta sig för att begränsa, eftersom det begränsar elevens musikaliska utveckling. Ugglas och Mobergs skriver också att i pop och jazzsång är de rytmiska elementen viktiga och i vissång är det texten. I operasång är det däremot klang och teknisk briljans som är det avgörande. De har alltså bestämda åsikter gällande vad som är viktigt i olika sångsätt. En annan skillnad ser vi i synen på popmusikkens heshet. Mobergs och Ugglas dömer å ena sidan ut den som en osund röst användning. De slår alltså fast vad kännetecknen för vad en sund röst innebär. En frisk röst ska vara *tät*, ingen luft får läcka ut vid sidan av tonen. Tonen ska komma utan ansträngning i olika nyanser. Utandningen ska räcka till en normalfras och inandningen ska kunna göra utan möda. Å andra sidan gör de närmast en helomvändning och skriver att det finns vissa sångare som har sjungit helt felaktigt utifrån "rösthygienisk synpunkt", men verkar ha klarat sig utan skador. De tänker sig att detta visar på att ett intensivt engagemang när man sjunger är nyttigare för rösten än en skolad sångares ständiga oro för att sjunga fel! Istället är det viktigt att lära sig lyssna medvetet och höra skillnader. När det gäller övningar tycker Mobergs och Ugglas att det inte är övningarna i sig som är det viktiga utan de pedagogiska kommentarerna i anslutning till dem som är viktiga.

Sadolins syn på musikundervisning

Sadolin nämner ingen annan musikundervisning än just sångundervisning. Hon vill egentligen inte uttala sig om vilket väg till en sångröst som är bäst, vägen kan gå via teori, fysiologi, fysisk känsel, blicken (visuella översikter), hörsel eller efterhärming. På ett annat ställe i boken trycker hon på att det är av vikt att sångaren håller sig i trim och känner till kroppens alla muskler. Detta överskuggar alla andra ingångar till sången. Hon efterlyser kroppskontroll och kunskap om kroppens muskler. Sadolins sätt att närma sig processen att lära sig sjunga förefaller i förhållande till Ugglas och Mobergs vidare och mer sökande, men med tydlig slagsida åt det kinetiska. Sadolin lämnar över hela ansvaret till sångareleven när det gäller de konstnärliga valen. Det är inte en fråga för sångpedagogen över huvud taget. Alla ljud är möjliga att göra på ett hälsosamt sätt. Sångpedagogen ska inrikta sig på hälsosamma sätt att göra ljud, och att sjunga. Sadolin skriver angående övningar att hon inte tycker man ska lägga tonvikten vid tekniska övningar, eller konstruera melodiskt eller rytmiskt svåra övningar, istället ska man ge sig i kast med de tekniska utmaningarna som finns i sångerna. I sin bok har hon trots det med väldigt traditionella skalövningar, men med hennes indelningar av funktioner som utgångspunkt.

8. Slutdiskussion

Som vi sett tar både Mobergs/Ugglas och Sadolin upp allmänt vedertagna begrepp inom tidigare sångmetodik och de gör det dessutom på ett snarligt sätt. Vad som skiljer är de olika

fyra punkter att checka av.

inställningarna till dem. Ytterligare en stor skillnad är de båda handböckernas inställning till forskning, då särskilt den naturvetenskapliga. Moberg och Ugglar menar som vi sett att forskningen endast kan verifiera vad man redan vet som sångpedagog. Den kan inte berika sångpedagogiken. För Sadolin förhåller det sig tvärtom. Forskning ska bana vägen för både ny sånginlärning, ny sångteknik och förhindra röstskador. Och det är denna forskning, plus sin egen, som hon har använt sig av och grundat sin bok på. Jag finner inte att hennes handbok i frågan kring forskning kan leva upp till dessa utfästelser. Jag slås snarare av de många likheterna i deras respektive tekniska utgångspunkter och övningar. Jag tänker på innehållet i begreppen ”stöd”, ”andning”, ”klangbildning”, etc. Då finns det mer att hämta vad gäller de tekniska övningarna i Gillyanne Keyes bok och hos Jo Estill. De begrepp som hon ser som de viktigaste i boken och som är hennes egna grundar sig egentligen *inte* på teknisk-fysiologiska upptäckter. Indelningen i funktioner verkar utgå från ljudet, och hon använder sig t ex bara av bildspråk när hon ska beskriva ”bettet” som måste till för att hitta funktionen överdrive. När det gäller funktionerna använder Sadolin sig mycket av bildspråk för att beskriva hur man ska hitta de olika funktionerna och till skillnad från de andra begreppen i boken förklarar hon inte alls i lika stor utsträckning hur dessa funktioner fungerar rent fysiologiskt. För övrigt skulle jag inte vilja beteckna hennes indelningar av rösten i funktioner som ett originalbidrag. Jo Estill har publicerat sina indelningar av rösten – några år före Sadolin, ska tilläggas – och de är snarlika Sadolins indelningar (se *Compulsory Figures*. New York: Estill Voice Training Systems, 1992). Men Estill kallar dem inte för funktioner utan för ”kvaliteter”. Till skillnad från Sadolin förklarar hon dem noggrant, både ur fysiologisk och teknisk synvinkel.

Utifrån ett etiskt synsätt kan man förmodligen dra följande slutsats om de båda sångmetodböckerna: Ugglar och Moberg vill bjuda in alla att lära sig sjunga. Alla som vill ska få lära sig sjunga, inte bara de som tänker sig en professionell sångkarriär. De uttrycker en, enligt mig, sympatisk och icke-elitistisk syn på musikundervisning. Å andra sidan är de estetiskt snäva med ett klangideal som hör den klassiska musiken till (det uppvägs inte av att de förespråkar ett brett repertoarval).

Sadolin påstår också hon att alla får och kan lära sig sjunga. Hennes ideal rör alla genrer och alla ljud, ändå framstår hon som mer elitistisk. Hon har dolda ideal och ett är den tekniska briljans som hon förespråkar. Hon talar mycket om att om rösten ska hålla under långa turnéer och under en hel karriär, så måste den tekniska färdigheten vara hög. Sadolin betonar också att det är elevens ansvar att utvecklas sångmässigt: ”Inte ens den bästa läraren i världen kan lära en något om man inte själv tar undervisningen till sig och arbetar med den. När allt kommer omkring väljer man själv ut det man kan använda och väljer bort det som man inte kan få att fungera.”¹⁰³ Hon lyfter fram elevens egen drivkraft och det är relationen till tekniken och inte till läraren som är det viktiga. Frågan är vilka konsekvenser detta får i praktiken, och om det är etiskt försvarbart. Jag kan förvisso hålla med om att det finns en fara i om man förlitar sig till lärarens ord så mycket att man slutar att själv tänka och reflektera, men jag anser nog att Sadolins avpersonifiering av sånginlärning går för långt.

Om man ska förstå vad sångpedagogik traditionellt har varit, som Burgin försöker i sin bok *Teaching singing*, så kan man säga att Moberg och Ugglas ståndpunkter liknar den psykologiska och empiristiska inriktningen. Här lägger man inte tonvikt på fysiologisk-tekniska forskning, utan pratar istället om andra mål med musikundervisningen, t ex sociala, emotionella och konstnärliga. Moberg och Ugglar skriver också under på att sång ska vara en

¹⁰³ Sadolin, *a.a.* s. 11.

spontan och omedveten process. Sång ska till exempel inte ”kännas”, ty när man tänker på hur något känns och hur röstorganet fungerar när man sjunger, så spänner man sig och sången blir ofri. Uggle och Moberg talar också om avspänning, att man bör ”nå tonerna” som i förbigående. Detta stämmer väl överens med hur Burgin definerar den psykologiska inriktningen. Den nästan fientliga inställningen till forskning verkar också vara vad den traditionellt psykologiska inriktningen har haft. Det instämmer också Sadolin och Uggle i. De menar att många experiment gjorts med apparater som liknar den mänskliga stämman, och att fysiologiska och tekniska upptäckter har visat på fenomen som sångpedagoger redan har haft praktisk erfarenhet av. De skriver att inga apparater kan ”ersätta den tränade sångpedagogens öra, och aldrig de psykologiskt-emotionella kontakterna lärare – elev.”(Uggle Moberg, *a.a.*, s, 24) Detta stämmer helt och hållet överens med vad Burgins anser vara den psykologiska inriktningens åsikter om fysiologisk forskning. Betoningen på den psykologiska och emotionella kontakten mellan elev och lärare är också typisk för den psykologiska inriktningen. Man intar över huvudtaget en ganska aktiv lärarroll genom att betona, som Burgin säger i sin bok, att det man gör som lärare är i huvudsak inte att informera och ge råd till sina elever, utan att träna dem.

Sadolin talar mycket om forskning och hennes bok handlar nästan uteslutande om teknik och fysiologi. Och hon lägger stor vikt vid att lära sig sångröstens alla tekniker för att bli en framgångsrik sångare och för att rösten ska hålla hela livet. Sångpedagogens roll är att hjälpa eleven att sjunga det han/hon vill på ett ur teknisk synvinkel hälsosamt sätt. Detta stämmer överens med den tekniska inriktningen som Burgin talade om. Inom denna inriktning betonar man också att det nästan uteslutande hänger på elevens övning och övningsvanor om denne ska utvecklas. I denna riktning talar även Sadolin, hon menar att ingen lärare i världen kan lära en något om man inte tar undervisningen till sig och arbetar med den. Man bör inte heller vara beroende av sin lärare, utan själv ta ansvar för sin utveckling. Till detta bör tilläggas att de konstnärliga valen ska sångpedagogen inte alls lägga sig i enligt Sadolin. Så vitt jag kan förstå definierar Sadolin undervisning som en teknisk undervisning, eftersom hon inte talar om några andra mål än just tekniska och fysiologiska. Hon talar visserligen också om konstnärliga mål, men dessa ska inte sångpedagogen lägga sig i. Hennes syn på eleven och läraren verkar stämma väldigt bra överens med den tekniska utgångspunkten. Sadolin hävdar att man tack vare forskningen har lyckats slå hål på myter kring sånginlärning. Myter och rena gissningar om hur sångtonen bildats har varit vägledande i sångundervisning fram tills nu, men detta är lyckligtvis på väg att brytas. Parallellt med detta säger hon att mycket i hennes bok bygger på de gamla mästarnas arbeten, som hon har ansett varit bra. Jag tycker att Sadolin här använder forskningen till att skapa kontroverser och att sedan använda dessa som ett simpelt försäljningsknep. Jag ska förtydliga vad jag menar. Pedagoger med den tekniska utgångspunkten tycker till exempel att talet om huvudklang är onödigt, eftersom det rent fysiologiskt (när man sjunger i huvudklang) inte finns något som klingar i huvudet. Vad som händer när man sjunger i huvudklang är att man sjunger med tunna stämband, hela stämbandsmassan arbetar alltså inte, utan bara en del av den. Av denna anledning tycker dessa pedagoger att talet om huvudklang bara är förvirrande. Mot detta kan man hävda följande (jag hämtar citatet från Burgins bok): ”..the actual scientific presence of reonation in an area, and the feeling for proper reonation to control tone, may not coincide, since we do not always feel stimuli where they actually occur.”¹⁰⁴

Jag frågar mig överhuvudtaget vad som är så nytt och kontroversiellt med hennes bok? Det enda jag finner är hennes påstående att alla ljud går att frambringa på ett hälsosamt sätt. Eventuellt är också hennes genomgång av ljudeffekter originalbidrag, men även här tror jag att Jo Estill förekom henne. Men detta kan jag bara verifiera via min

¹⁰⁴ Burgin, *a.a.*, s 96.

handledare under VFU:n som genomgått Jo Estills kurser. Hennes undervisningsmaterial är inte offentliga. I Sadolin ser jag bara ytterligare en till lärare som tillhör den fysiologiska utgångspunktens skara.

Den kontrovers som uppenbarar sig mellan Uggle/Moberg och Sadolins metodböcker verkar ha funnits sedan länge inom sångpedagogiken och utgör inget nytt under solen. Jag skulle vilja instämma i vad Burgin kommer fram till i sin bok kring denna kontrovers. Man kan inte, anser han, avgöra denna meningsskiljaktighet inom sångpedagogiken genom att anklaga röstforskarna för att skapa kontroverser. Burgin säger vidare att det inte är tillräckligt att anta bara en motsatt åsikt, ingen av dessa inriktningar innefattar hela sanningen. Han citerar Vennard; "The teacher finds that the mechanistic, which is the most physical of all the pedagogies, and the inspirational, which is the most metaphysical, are intimately interrelated. In this life, at least, what is the mind without the body, or the body without the mind?"¹⁰⁵

Burgin uppmanar pedagoger att omkonstruera sin filosofi när det gäller undervisning och använda sig av alla möjligheter som sångpedagogiken har till sitt förfogande. Jag sympatiserar djupt med hans åsikt. Psyke och kropp befinner sig i ett växelspel tror jag själv, därför tycker jag att bara undervisa utifrån en aspekt av detta samband vittnar om en fattig och endimensionell människosyn. Vilken del man sedan väljer att lägga tonvikten på i sin undervisning avgörs av frågan om det är psyket som i största utsträckning påverkar kroppen, eller om man genom kroppen indirekt styr psyket. Vem som har störst påverkningsgrad och inflytande på sången är fortfarande en obesvarad fråga.

För att återknyta till idealtypsbegreppet skulle jag vilja säga att vad vi har sett i min undersökning är kanske till syvende och sist något som går utöver sångmetodböckerna. Vilken disciplin använder idag inte ord som "forskning", "snabba resultat", "effektivitet", "frånvaro av styrande ideal"? Och såg vi inte på 1970-talet att också andra förde fram ideal som "grupp gemenskap", "demokratiskt synsätt" och "social patos"?

¹⁰⁵ Burgin, *ibid*, s 40.

Litteratur-och källförteckning

- Johan Carroll Burgin, *Teaching Singing*, the Scarecrow Press, Inc, 1973
- Eriksson, G, "Om idealbegreppet i idéhistorien", *Lychnos (1979-1980)*.
- Johansson, P M, *Freuds psykoanalys. Arvtagare i Sverige del 2*, Daidalos, 1999.
- Liedmans, S-E, *Den synliga handen. Anders Berch och ekonomiämnena vid 1700-talets svenska universitet*, Arbetarkultur, 1986.
- Liljeland, H, "Tvångsneurotikerns andra liv", Psykologiska Institutionen, Göteborgs Universitet, 2004.
- Moberg, U, Uggla, M, *Sångrösten som huvudinstrument*, Edition Reimers, 1976.
- Sadolin, C, *Komplett sångteknik*, CVI Publications ApS, 2006.

