

# **Musikalsang**

**Teorier og undervisningsprinsipper**



**Ole Anton Thomassen**

**Masteroppgave ved Institutt for Musikkvitenskap**

**UNIVERSITETET I OSLO**

**April 2013**

## **Takk til:**

Min veileder Ståle Wikshåland for uvurderlig hjelp i arbeidet med oppgaven.

Mons Thyness for all hjelp og støtte gjennom studiet

Alle intervjuobjektene, for velvillighet og generøsitet.

Nanna-Kristin Arder, Guri Egge, Merete Klausen, Tim Kristian Sørliie Andresen og Renate Stridh for hjelp og innspill på ulike fagområder knyttet til utformingen av oppgaven.

## Innholdsfortegnelse

Kapittel 1: Introduksjon og historisk oversikt .....	5
Kapittel 2: Forskningmetode .....	14
Kapittel 3: Intervjuobjektene inspirasjonskilder .....	19
Kapittel 4: Presentasjoner .....	37
Kapittel 5: Rigmor Tarøy .....	38
5.1 Musikalens opprinnelse og utvikling .....	39
5.2 Undervisningsprinsipper .....	40
5.3 Klassisk- og musikalsang .....	44
5.4 Spesialisering .....	44
5.5 Fordeler og/eller ulemper ved en undervisningsmetode.....	44
Kapittel 6: Ståle Ytterli.....	46
6.1 Musikalens opprinnelse og utvikling .....	47
6.2 Undervisningsprinsipper .....	47
6.3 Klassisk- og musikalsang .....	51
6.4 Spesialisering .....	51
6.5 Fordeler og/eller ulemper ved en undervisningsmetode.....	52
Kapittel 7: Øystein Elle .....	53
7.1 Musikalens opprinnelse og utvikling .....	54
7.2 Undervisningsprinsipper .....	55
7.3 Klassisk- og musikalsang .....	59
7.4 Spesialisering .....	59
7.5 Fordeler og /eller ulemper ved en undervisningsmetode.....	60
7.6 Elles egen oppsummering .....	61
Kapittel 8: Graham Godfrey .....	62
8.1 Utvikling av musikal .....	63
8.2 Undervisningsprinsipper .....	64
8.3 Klassisk- og musikalsang .....	70
8.4 Spesialisering .....	70
8.5 Fordeler og/eller ulemper ved en undervisningsmetode.....	71
Kapittel 9: Ross Campbell.....	72
9.1 Musikalens opprinnelse og utvikling .....	73
9.2 Undervisningsprinsipper .....	73
9.3 Klassisk- og musikalsang .....	80

9.4 Spesialisering .....	80
9.5 Fordeler og/eller ulemper ved en undervisningsmetode.....	80
Kapittel 10: Julie Gossage.....	81
10.1 Musikalens opprinnelse og utvikling.....	82
10.2 Undervisningsprinsipper .....	82
15.3 Klassisk- og musikalsang .....	86
15.4 Spesialisering .....	87
10.5 Fordeler og/eller ulemper ved en undervisningsmetode.....	87
Kapittel 11: Oppsummering og konklusjon .....	89
11.1 Musikalens opprinnelse.....	89
11.2 Musikalsk stilforståelse .....	90
11.3 Sangteknisk innfallsvinkel – De mange veiene til Rom.....	90
11.3.1 Kroppsholdning .....	90
11.3.2 Pust, støtte og forankring.....	90
11.3.3 Mixed Voice og stemmebåndsmasse.....	92
11.3.4 Klang .....	92
11.3.5 Belt og Twang .....	92
11.3.6 Diksjon og tolkning .....	93
Kapittel 12: Min konklusjon.....	93
Ord- og begrepsforklaringer .....	99
Litteraturliste.....	105
Appendix .....	108
Anthem.....	108
Spørreskjema.....	112
Transkripsjoner av intervjuer og sangtimer .....	115

## Kapittel 1: Introduksjon og historisk oversikt

Jeg har siden 1997 undervist i musikalsang ved Norges eldste utdanning for musikalartister; Bårdar Akademiet. Musikal- og scenesang kan fortsatt karakteriseres som en nyere genre i Norge, særlig med tanke på pedagogisk innfallsvinkel og mangelfullt, og til tider manglende undervisningsmateriell. Dette har gitt en følelse av nybrottsarbeid hvor to spørsmål stadig dukket opp:

Hva er musikalsang og hvordan underviser man på dette feltet?

For meg er det viktig å ha en historisk kunnskap om opphavet for de ulike sangstilene innenfor musikalgenren. Hvor og hvordan oppsto de ulike musikalretningene? Hvordan har de videreutviklet seg? Vi er her inne på området stilforståelse som ikke nødvendigvis omhandler kun selve stemmeidealet, men også omfatter elementer som for eksempel frasering, betoning og effekter. Historien vil kanskje vise at påvirkningen fra ulike musikkstiler også har vært direkte når det gjelder selve stemmebruken.

Dette fører oss videre til det sangtekniske området. Jeg har, i likhet med de øvrige sangpedagogene på Bårdar Akademiet, opplevd å måtte ta utgangspunkt i en grunnleggende fleksibel klassisk sangteknikk og gradvis tilegne meg mer kunnskap i musikalgenrens teknikker. Mye har vært gjort gjennom aktiv lytting til innspillinger både i form av lydopptak og film. Selvfølgelig benytter jeg også enhver anledning til å se musikkteateroppsetninger i Oslo, andre steder i Norge og utlandet, særlig London. Deretter har jeg gjort mer eller mindre bevisste analyser av stemmebruken i disse kildene og dedusert meg fram til hva som skjer stemmeteknisk. Videre har jeg søkt pedagogiske redskaper for utvikling av disse kvalitetene hos mine elever. Samtaler mellom kollegaer på feltet har vært av uvurderlig hjelp. De siste årene har ny litteratur gitt utvidet forståelse og fagkunnskap. Det finnes et økende antall innfallsvinkler og teknikker som er anvendelige innenfor musikalgenren.

Av andre temaer som kan knyttes opp til dette området, er genrens forhold til og behandling av det tekstlige materialet, samt scenisk bevegelse eller dans.

Hvilke aspekter ved en musikalframføring er viktigst; sangstemmen, tekst- og rolletolkning, scenisk bevegelse eller ...?

Jeg har valgt å innhente kunnskap fra både Norge og England i denne oppgaven. I Norge er vi fortsatt i startfasen innenfor dette feltet og påvirkningene kommer, som nevnt, gjennom for eksempel cd-innspillinger, dvd'er, forestillinger, kurs og litteratur. Det er mange og til dels ulike meninger om hvordan musikalsang skal lyde. I England har musikal en eldre og mer grunnfestet historisk tradisjon. Intervjuene vil vise om krav stemmebruk innenfor de ulike musikalgenrene, derfor er enhetlig og klart.

I denne oppgave ønsker jeg, gjennom intervjuer med 6 sangpedagoger, å si noe om:

Hvordan har musikalene oppstått og hva har påvirket dem?

Hva kjennetegner musikalsangtradisjonen?

Hvilke grunnpilarer bygger musikalsangtradisjonen(e) på?

Ser man noen fellestrekk ved disse pedagogenes arbeidsmetoder, i så fall; hvilke?

Finnes det ulikheter mellom metodene, i så fall; hvilke?

Jeg vil i oppgaven gi en kort og skjematisk oversikt over musikalens ulike genretrekk. Stemmebruken som forventes i de ulike genrene danner grunnlag for oppgavens fordypning i hvordan stemmebruken utvikles vokalteknisk ut fra stemmens fysiologiske forutsetninger.

### **Avgrensning**

I utgangspunktet ønsket jeg å skrive en oppgave om hvordan man underviser i musikalsang i Norge kontra England. Utvalget av intervjuobjekter er for lite til å utlede slike statistiske data og framsette vitenskapelige teorier om dette. Jeg konsentrerer meg derfor om å beskrive hvordan det undervises i musikalsang ut fra seks pedagogers metoder og vil prøve å vise til likheter og forskjeller mellom dem.

Jeg vurderte å lage en todelt oppgave med et undervisningsopplegg basert på den informasjonen jeg får gjennom intervjuene, men konkluderte med at oppgaven kom til å bli for vid, samt at grunnlaget for å lage et generelt pedagogisk opplegg er noe sparsommelig da antallet intervjuede pedagoger er lite. Likevel henvises det i oppgaven til øvelser pedagogene benytter i sin undervisning, hvordan disse øvelsene skal utføres og hvilken effekt de har på stemmen og stemmens utvikling.

## Historisk oversikt

For å skape bedre bakgrunn for forståelsen av stemmebruk innen musikalgenren, har jeg laget en kort historisk oversikt, som angir mulig utvikling fra og mulige påvirkninger mellom enkelte musikalske genre og ulike musikalstiler, eksemplifisert med konkrete henvisninger til musikaler. Årstallene i parentes indikerer musikalens premiereår på scenen. Ulike forestillings navn er markert med tegnene « og » i hele oppgaven, unntatt i direkte sitater.

## **Opera og operette**

Opera er, for meg, et tydelig utgangspunkt for den tidlige musikalen. Den har et tekstlig drama som utgangspunkt. Musikk og tekst forenes i en større helhet. Det følelsesmessige aspektet er svært tydelig ved denne formen, og opera har ved gode framførelser evnen til å berøre publikum selv når publikum ikke forstår framføringsspråket. Mange operaer er gjennomkomponerte og hele handlingen utvikles gjennom sang. Ofte driver talenære recitativer handlingen framover mens arier, duetter og andre ensemblekonstellasjoner beskriver følelsesstemninger gjennom musikken. I musikalens verden viderefører komponisten Claude-Michel Schönberg og librettisten Alain Boublils operaens gjennomkomponerte stil. Særlig kjent er deres «Les Misérables» (1980) hvor all tekst synges og de musikalske delene har tydelige paralleller til operaens ensemblekonstellasjoner. Schönberg og Boublil har sammen også skrevet blant annet musikale «Miss Saigon» (1989), «Martin Guerre» (1996) og «The Pirate Queen» (2006).

Richard Wagner var selv både komponist og librettist for sine operaer, eller musikkdramaer, som han selv kalte dem. Et av Wagners kjennetegn er ledemotiver hvor musikalske temaer assosieres med bestemte personer, steder eller begivenheter i operaen. I hans musikk finnes også gjentagende musikalske temaer. Wagner introduserte også idéen om enhetskunstverket. Selv om musikalkomponisten Stephen Sondheim som regel benytter talt dialog i sine komposisjoner, har han, etter min mening, mange fellestrekk med Wagner. Det er svært tydelig i hans komposisjoner at tekst og musikk er en enhet. Sondheim er også sin egen librettist. Hans melodifraser er svært ofte gjentagende, gjerne med videreutvikling av temaet, og kan derfor til tider oppleves som formler. I musikken hans finnes gjenkjennende musikalske temaer forbundet med personer. Aller tydeligst er dette i musikalen «Into the Woods» (1987). Sondheim har blant mange musikalentusiaster, posisjonen som musikalens Shakespeare og har også skrevet blant annet «Company» (1970), «Follies» (1971) og «Sweeney Todd» (1979).

Mozarts «Tryllefløyten» (1791) er et syngespill med talt dialog mellom musikalske numre. Opera buffa utviklet seg fra å være et komisk intermezzo i operaer med alvorlig handling, til å bli selvstendige enheter. Syngespill kan i kombinasjon med opera buffa, sies å ha vært en forløper for operetten. Likevel inneholdt operetten som oftest mer tekst og mindre musikk enn syngespillene. I operettene var ofte innholdet av komisk art, men med sterke romantiske strømninger, som i Franz Lehárs «Den glade enke» (1905).

Formelen med sangnumre og talt dialog, har dominert musikalverdenen helt fra musikalens spede begynnelse og fram til i dag. Av eksempler kan nevnes «Sound of Music» (1959) av Richard Rodgers og Oscar Hammerstein II, «Stop the World, I Want to Get Off » (1969) av Leslie Bricusse og Anthony Newley og «Nine» (1982) av Maury Yeston.

Det komiske elementet er stadig til stede i musikalens verden, for eksempel som et avbrett i en alvorlig handling, ”comic relief”, jamfør funksjonen til Opera buffa, med musikalske numre framført av roller som for eksempel Adelaide i «Guys and Dolls» (1950, Frank Loesser), Herr og Fru Thernadier i «Les Misérables» (Schönberg og Boubllil) eller Fosco i «The Woman in White» (2004, Andrew Lloyd Webber og David Zippel).

«Kiss me Kate» (1948, Cole Porter), «Hairspray» (2002, Marc Schaiman og Scott Wittman) og «Legally Blonde» (2007, Laurence O’Keefe og Nell Benjamin) kan best beskrives som komiske musikaler hvor romantikken er tydelig.

## **Tysk musikkteater**

For å beskrive tysk musikkteater velger jeg å ta utgangspunkt i komponisten Kurt Weill, som kanskje er mest kjent for «Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny» (1927) og «Tolvskillingsoperaen» (1928) med tekst av Bertolt Brecht. «Tolvskillingsoperaen», som har klare referanser til «Beggars Opera» (1728) av John Gay, ligger i skjæringspunktet mellom teaterstykke med musikk og musikal. Samfunnskritikk, særlig av kapitalismen, gjennom ironi eller komikk var viktige i historien. Det tekstlige hadde derfor stor betydning og den klassisk skolerte sang ble ikke vurdert som særlig viktig, mens ”skuespillerstemmen” derimot ble ansett som det beste utgangspunkt for denne stilen. Sangstilen ble mer direkte, skarpere og ”upolert”. Musikkens fengende melodier inneholder elementer fra blant annet tango, blues, kabaretsanger, marsjer og jazz. Etter å ha flyttet til USA skrev Weill også musikalene «Lady in the Dark» (1941) med tekst av Ira Gershwin og «One Touch of Venus» (1943) med tekst av Ogden Nash.

Det stadig økende fokus på tekstlig formidling preger nåtidens musikaler i sterk grad og høres tydelig i for eksempel «Songs For a New World» (1995) eller «The Last 5 Years» (2001), begge med tekst og musikk av Jason Robert Brown. Her kan de enkelte sangene beskrives som små minidramaer i seg selv. Også ved nyoppsetninger eller såkalte ”revivals” av eldre musikaler som for eksempel ved Det norske teatrets produksjon av «Karusell» i 1998, transponeres ofte, særlig kvinnesanger, ned til lavere tonearter både for å sikre tydelig diksjon og oppnå en talenær stemmekvalitet. Selv i gjennomkomponerte musikaler hender det at toneart i deler av musikalen forandres, hvis musikalsk ansvarlig og regissør anser det som hensiktsmessig for å oppnå tydeligere diksjon og øke inntrykket av talenær stemmekvalitet. Dette ble blant annet gjort i Oslo Nyes produksjon av «Les Misérables» i 2009.

Noen komponister gjør bevisste kompromisser ved valg mellom en vakker stemme og en god skuespiller. Sondheim er et eksempel på dette. Han velger i stor grad skuespillere med god eller brukbar stemme framfor rene sangere. Et konkret eksempel er sangen ”Send in the



clowns” fra hans musikal «A Little Night Music» (1973). Sengen har hovedsakelig korte setninger og setningenes avslutningsord er enstavelsord med vokaler som ikke skal holdes lenge. ”Send in the clowns” ble skrevet til en skuespiller som ikke var kjent for sin overdådige stemmeklang, Hermione Gringold. Senere er denne rollen også blitt gjort av for eksempel den anerkjente skuespilleren Dame Judi Dench.

Musical comedy, Musical drama eller Play er videreutviklinger av opera og operetter hvor stemmebruken er mer klassisk, men med sterk vektlegging av tekstformidling.

## **Music Hall**

Denne britiske teatraliske formen, som likner på amerikansk Vaudeville og var populær fra 1850 og helt til 1960, da Moss Empires, som var den største kjeden for Music Hall stengte de fleste av sine teatre. Formen utviklet seg til å bestå av en blanding av populær sang, komiske innslag, drama, dans, mannlige og kvinnelige imitatorer, mimeartister, impresjonister og trampolineartister. Musikken var i starten en blanding av tradisjonell folkemusikk og sanger skrevet for populære drama, men ble rundt 1850 en distinkt stil med blanding av ulike musikkgenrer, særlig irsk og europeisk folkemusikk som jig, polka og vals, men også negro spirituals, ragtime og jazz. Music Hall-sangene, som kunne være humoristiske, romantiske, patriotiske eller sentimentale, ble laget med tanke på arbeiderklassen og publikums deltagelse særlig i form av allsang på sangenes refrenger var ønskelig.

Trekk fra Music Hall-stilen finnes i flere nyere musikaler. I «Mathilda» (2010), som er skrevet av Tim Minchin, spilles rollen Miss Trunchbull av en mann i drag. «Spamalot» (2004), skrevet av John Du Prez, Eric Idle og Neil Innes, er basert på karakterer og musikk fra filmer og tv-programmer med den surrealistiske komikergruppen Monty Python, samt nyskrevet musikk for selve musikalen. Her finnes en rekke overlevninger fra Music Hall, som menn i drag, fortellerskikkelse som har direkte kommunikasjon med publikum og allsang under sangen ”Always look at the bright side of life”.

## **Kabaret**

Kabaret kan beskrives som variert revyunderholdning framført av forskjellige artister og kan bestå av visesang, diktopplesning, små sketsjer, dans og musikk. Kabaretkunsten, som var særlig populær i Frankrike på begynnelsen av 1900-tallet, hadde en sterk trubadur- eller visesangtradisjon hvor tekstformidlingen var et bærende element. Komponisten Jaques Brel er en av hovedpilarene i denne genren.

I likhet med mange andre genrer, som for eksempel opera, har de fleste musikaler en klar fortelling som skal fram. Noen få eksempler er «South pacific» (1949) av Rodgers og Hammerstein II, «Jekyll and Hyde» (1990) av Leslie Bricusse og Frank Wildhorn, og «Rent» (1994) av Jonathan Larson.

Det blomstrende, tyske kabaretmiljøet på 1920-tallet dannet grunnlaget for den populære amerikanske musikalen «Cabaret» (1966) skrevet av John Kander og Fred Ebb.

I 1912 ble Chat Noir Oslos intimkabaret, og i Sverige blir kabaretliknende underholdning ofte kalt «krogshow».

I Paris var revyteateret Folies-Bergère kjent for sine storslåtte show med sparkepiker. Musikk av det mer akkompagnerende slaget til showdans, som for eksempel can-can, er også et karakteristisk trekk i denne genren. Nærliggende er selvfølgelig å nevne musikalen som faktisk heter «Can-Can» (1953) av Porter.

«Song and Dance» av Lloyd Webber, Don Black og Richard Maltby Jr. fra 1982 har en akt med sanger og en med dans, bundet sammen av en kjærlighetshistorie.

Av musikaler som inneholder akkompagnerende musikk til dans, kommer man ikke utenom «A Chorus Line» (1975) av Marvin Hamlisch og Edward Kleban. Den inneholder både rene koregrafiske numre og kombinasjon med sang og dans. I «Cats» (1981) av Lloyd Webber, T.S. Eliot og Trevor Nunn er det lange sekvenser med dans og bevegelse som periodevis kombineres med sang og talekor.

## **Vaudeville**

Kabaretformen står i nært slektskap med de gamle Vaudeville og Burelsque, den nyere revy- og showtradisjonen, samt moderne standup-komikk. Vaudeville kom opprinnelig fra Frankrike på 1700-tallet og betegnet da et avsluttende sangnummer i et skuespill. Formen som var særlig populær i USA og Canada fra 1880-tallet til 1930-tallet, er musikalsk varietéteater, lystspill eller syngespill, allsang, sketsjer, rene konsertopptrinn og komiske innslag.

I både USA og Storbritannia var Vaudeville beregnet på arbeiderklassen.

## **Burlesque**

Fenomenet Burlesque er mest kjent fra New York, hvor mange stilarter ble utprøvd før de eventuelt ble spredt utover USA og videre til Europa, særlig Wien, Paris og London. Burlesque ble sammen med Vaudeville de viktigste musikkteatergenrene på 1800-tallet.

Med utgangspunkt i farse og opera, ble Burlesque i begynnelsen en betegnelse på grovkornet komedie hvor satire, performance-kunst, parodier, imitasjoner, overdådige sceneshow, halvnakne damer og særlig dans var sentrale deler. Hovedingrediensen var humor og genren var beregnet på arbeiderklassen.

I dag oppfattes Burlesque oftest som en revyforestilling med dans og karikert, showpreget stripping.

Disse formene hadde også sterkt fokus på bevegelse og dans, særlig Burlesque som ofte spilte på det sensuelle. Kombinasjonen av sensuell bevegelse, direkte stemmebruk og en sterk fortelling blir svært tydelig i «Cabaret» (1966) av John Kander og Fred Ebb. Mye av handlingen foregår i en nattklubb hvor det framføres store dansenumre, store dramatiske sanger samt en dramatisk historie satt med bakteppe i 1930-tallets Berlin hvor nazismen er på frammarsj.

Påvirkningen fra dans ble etter hvert ganske tydelig i ulike musikaler. Her kan nevnes «Guys and Dolls», «A Chorus Line» og selvfølgelig i «West Side Story» (1957) av Leonard Bernstein og Sondheim. Nye krav til balanse mellom stemme- og danseteknikk ble tydelige. Tekstformidlingen er stadig i fokus. Musikken i «West Side Story» er en kombinasjon av klassiske linjer og avansert rytmikk.

## **Varieté**

Varieté er en scenefremførelse med trylling, sjonglering, akrobatikk, utbryterkunst, sketsjer og i noen tilfeller også musikk og dans. I åpningsscenen til «Love Never Dies» (2010) av Lloyd-Webber, Glenn Slater og Charles Hart, hvor handlingen foregår i 1907, er flere av disse elementene benyttet.

Forbindelsene til tysk musikkteater og fransk kabaret er tydelige både i Music Hall Vaudeville, Burlesque og Varieté og har sammenfallende fokus når det gjelder skuespillernes direkte stemmebruk og fokus på tekstformidling.

## **Rock**

I 1968 kom musikalen «Hair» av Galt MacDermot, James Rado og Gerome Ragni. Den beskrev flower power-perioden og musikkformen var mye røffere. En råere og mer direkte sangstil understreket den tøffe musikken.

I «Jesus Christ Superstar fra» 1971 av Lloyd Webber og Tim Rice, intensiveres røffheten. Desperasjonen og aggresjonen blir tydelig ved en såkalt upolert sound. På originalinnspillingen synger rockesangeren Ian Gillan rollen som Jesus. Hans periodevis skarpe og nærmest skrikete stemmebruk ligger nærme sangstilen i heavy rock.

Rock blir i nåtidens musikaler ofte benyttet til å beskrive nettopp ungdom, rastløshet, opprør og aggresjon. Det tilhører derfor unntakene at det skrives hele rockemusikaler, kanskje med unntak er «Rent» (1996) av Jonathan Larson.

Av nyere musikaler med tydelig rockepreg er «American Idiot» (2011) basert på sanger av gruppen Green Day, samt «Spring Awakening» av Duncan Sheik og Steven Sater fra 2006 som er hyppig framført. I likhet med «Rent», er hovedtyngden av roller, i disse musicalene, unge mennesker i en utforsking av følelser som dop, sex og vold.

## **Jazz og pop**

Jazz har lenge preget musikalen blant annet i George og Ira Gershwins «Girl Crazy» (1930) og «City of Angels» (1989) av Cy Coleman og David Zippel. Typiske trekk for sangstil i jazz kan være instrumental tilnærming for stemmeimprovisasjon med fokus på rytmikk ved særlig synkoperinger og forskyvninger, samt direkte kopiering av instrumenters klang og effekter ved ordstavelser uten tekstbærende funksjon. Lydmalende funksjon ved tekst opptrer hyppig og luftig stemmefunksjon er utbredt.

På 1980-tallet kom også innflytelsen fra popmusikken. Det ble utarbeidet sceneversjoner av filmer som for eksempel «Fame». Mikrofonbruken utviklet seg i stadig mer avansert retning og sangere kunne synge svakere og likevel høres. Nyanseringsmulighetene ble utvidet. Typiske trekk for stemmebruk innen popmusikk kan være nasalering, pop-sleng/-hulk og luftig stemmefunksjon. Da Elton John skrev musikken til musikalen «Aida» (1998) ble det i tillegg til innspilling fra selve sceneversjonen gitt ut en cd med musikalske sanger framført av artister som Sting, Tina Turner, Spice Girls og Shania Twain. Her hjemme gjelder det samme også for Gisle Kverndokks «Sofies Verden». På innspillingen «Songs from Sophie's World» fra 1998, framførte artister som Carola, Morten Harket, Jan Werner og Heine Totland et utvalg av musikalske sanger, ofte med helt andre musikalske arrangementer, annen musikalsk stil og stemmebruk enn i sceneversjonen, som ikke er en popmusikal. Av de relativt nyere musikalerne som har sterkt poppreg er «Wicked» (2003) av Stephen Schwartz.

## **Crossover**

I crossover-musikaler benyttes flere av de allerede beskrevne musikkstiler og variasjoner eller videreutviklinger av disse. De ulike stilene beskriver ofte karakterers særpreg. I 1984 kom «Chess» av Benny Andersson, Björn Ulvæus og Tim Rice, hvor persongalleriet helt tydelig portretteres gjennom både musikalsk stil og dertilhørende stemmebruk. Den tradisjonsbudne, men likevel relativt verdensvante russeren Anatoly synger den svulstige balladen «Anthem», som musikalsk kan karakteriseres som klassisk med lett poppreg. Når Anatolys sekundant, den eldre KGB-agenten Molokov, synger, er musikken klassisk og Molokov benytter en ren klassisk bass-stemme. Amerikaneren Freddy framstilles som mer moderne og synger «Pity the child» som helt klart har paralleller til rockegenren og deretter «One night in Bangkok» hvor han rapper. Kvinnerollenes sanger befinner seg hovedsakelig i popgenren.

I musikalen «Next to Normal» av Tom Kitt og Brian Yorkey fra 2009, har særlig sangene til rollen som unggutten Gabe, et rockepreg, mens hovedsangen til moren hans, Diana, «I miss the mountains» har klare trekk fra countrymusikk.

## Jukeboxmusikaler

En ny trend er også musikaler som er utviklet ved å benytte sanger av ulike pop- eller rockegrupper, for eksempel «We Will Rock You» (2002) med musikk av Queen, og «Mamma Mia» (1999), bygget på Abbas musikk. En annen variant er, når sanger av en komponist eller et komponistpar settes sammen, for eksempel «The Boy from Oz» (2003) med musikk av Peter Allen, kjent for pophits som "I honestly love you" framført av Olivia Newton-John og "Arthur's theme (Best that you can do)" fra filmen "Arthur". Det finnes et utall av denne typen musikaler. Handlingene i disse er ofte syltynne og mest til stede for å binde sammen ofte så mange av gruppenes sanger som mulig. Underholdningsverdien må likevel sies å være ganske stor, og for eksempel «Mamma Mia» har blitt spilt kontinuerlig siden premieren i London. Av andre musikaler som kan nevnes i denne kategorien er «Taboo» basert på sanger av Boy George (2002) og «9 to 5» (2008) basert på sanger av Dolly Parton.

Noen jukeboxmusikaler bygges også opp rundt kjente artisters historie og deres signaturlodier, som for eksempel musikalerne «Elvis» (1977), «Buddy – The Buddy Holly story» (1989) og «I Dreamed a Dream» (2012). Sistnevnte er historien om Susan Boyle som var deltaker i og favoritt til å vinne Britain's got talent i 2009.

Det finnes også musikaler hvor enkeltartisters sanger blir framført som en hyllest og formen nærmest er en konsert med mye dans og koreografi. Her er det nærliggende å nevne «Thriller – Live» (2006) basert på Michael Jacksons musikk og dans, selv om enkelte vil påstå at dette ikke tilstrekkelig for å kalle forestillingen musikal.

En versjon av jukeboxmusikaler kan nok også musikalen «The Bodyguard» (2012) sies å være. Dette er en av de nyeste produksjonene på West End. Den er basert på filmen med samme navn hvor Whitney Houston spilte en forfulgt popartist. Likheten mellom filmens hovedrolle og Houston er påtagelig. Flere av Houstons mest kjente sanger kommer fra filmen og musikalen blir da også sterkt assosiert med henne.

I produksjoner av jukeboxmusikaler virker det som om stemmebruken preges mye av å likne på "originalsunden" fra gruppen eller de enkelte soloartistene. Enkelte unntak skjer hvis profilerte skuespillere har noen av rollene. Som en liten digresjon nevner jeg at "kjendiseriet" også har inntatt musikalverdenen. Får man med en kjendis eller flere på laget, er det (dessverre) blitt vanligere at man kompromisser både med sangnivå, danseferdigheter og skuespillerevne, men slik økes ofte musikalens økonomiske inntjeningssevne.

## Kapittel 2: Forskningmetode

Temaet for denne oppgaven og valg av forskningsmetode ble gjennom studiet grundig utformet og i første omgang framlagt i Prosjektbeskrivelsen av min masteroppgave.

Jeg har i denne oppgaven valgt å ta utgangspunkt i den kvalitative forskningsmetode presentert av Steinar Kvale i boken ”Det kvalitative forskningsintervju”. Han trekker her linjer helt fra Sokrates med tanken om den gjensidige samtale, via innføring av ordet intervju på 1700-tallet, til dagens kvalitative metoder bestående av kvalitative intervjuer, deltakende observasjon og diskursanalyse.

Hovedsakelig skyldes valget av forskningsmetoden at antallet intervjuobjekter er for lite til å utlede eller presentere statistiske data. Oppgaven har da heller ikke dette til hensikt. Jeg ønsker utelukkende å presentere pedagogens kunnskap, antyde likheter og ulikheter, samt presentere hovedpunkt(er) pedagogene kan enes om. Selv om kunnskap innhentet fra få intervjupersoner ved kvalitative intervjuer, i følge Kvale, ofte ikke anses som generaliserbar, mener jeg kvantitativ forskning ikke vil gi de ønskede dybdesvar jeg anser opplysende for denne oppgaven.

En fordel ved denne studien kan være oppnåelse av utvidet forståelse og kunnskap om emnet musikalsang, slik at både pedagoger, musikalsangere og andre interesserte får tydeliggjort hyppig benyttede begreper og forhåpentligvis utvidet antall innfallsvinkler til temaet. Selv om antallet intervjuobjekter er lite og forskningsresultatene ikke er generaliserbare eller kan benyttes kvantitativt, håper jeg troverdigheten i den innhentede kunnskap er tydelig og derfor ikke ubetydelig. Slik kan kunnskapen benyttes igjen og settes inn i en større sammenheng på et senere tidspunkt av andre forskere.

### Forarbeid

Etter å ha valgt intervjuobjekter med lang og relevant erfaringsbakgrunn innen oppgavens emne, hvor også ulike undervisningsmetoder ble benyttet, tok jeg mailkontakt med pedagogene hvor oppgavens tema ble presentert og forespørsel om deltakelse i prosjektet ble stilt.

Da intervjuer og sangtimer med de ulike pedagogene ble avtalt, ble de forespurt om faglitteratur de var opptatt av, slik at jeg kunne være godt forberedt og dermed forstå deres innfallsvinkler og forklaringer bedre. Den foreslåtte litteraturen ble grundig studert i forkant av intervjuene. Likevel viste det seg at pedagogene også kom med ytterligere litteraturforslag i løpet av intervjusituasjonen. Denne litteraturen har jeg studert i etterkant.

Jeg har i forberedelsene til, gjennomføringen av og etterarbeidet med intervjuene og sangtimene, også lest tilleggslitteratur både om stemmeanatomi, musikalens historiske aspekter, samt lyttet til all musikken presentert i den historiske oversikten og omtalt av pedagogene.

I første omgang utarbeidet jeg et spørreskjema (Se Appendix), som er identisk både på norsk og engelsk. Skjemaet består av, som Kvale framholder som en viktig forutsetning for et vellykket intervju, klare, enkle og presise hovedspørsmål relevante for å oppnå tydelige og utfyllende svar. For å sikre at svarene ga tilstrekkelig informasjon, inneholder skjemaet også stikkord og underspørsmål som er enda mer spesifikke. Spørsmålenes rekkefølge er nøye vurdert for å skape en personlig kontakt mellom intervjuer og intervjuobjekt, frambringe klare og relevante svar, samt oppnå naturlig framdrift i intervjuet.

### **Gjennomføring av intervjuene og sangtimene**

Kvale mener en intervjuer bør vurdere betydningen av intervjuobjektets anonymitet. I denne oppgaven har det i motsetning til mange andre undersøkelser, vært ønskelig med navngitte og kjente intervjuobjekter. Intervjuene presenterer deres personlige syn på oppgavens tema, og de blir derfor navngitt og presentert med bilde.

For å sikre etisk forsvarlighet ved personifisering og også kunne benytte informasjon fra intervjuer og sangtimer, samt i noen tilfeller mailkorrespondanse, har jeg innhentet skriftlig samtykke til dette fra samtlige pedagoger.

Kvale påpeker i sin bok viktigheten av å skape en trygghet i intervjusituasjon ved blant annet å være vennlig, følsom og åpen og dermed gi mulighet for gode svar på intervjuerens spørsmål. Det har ikke vært mulig å skape de samme fysiske forutsetningene for alle intervjuene i denne oppgaven, da noen intervjuer har foregått i private rom og andre i undervisningslokaler. Jeg har derfor tilstrebet at stemningen og avspenningen, skulle tillegges stor betydning. I min form har jeg valgt å være vennlig og interessert i intervjuobjektens utdanning, karriere, undervisningsteorier og -metoder, men ikke vært konfronterende eller stilt kritiske spørsmål da dette ikke har vært relevant for relevant kunnskapsinnhenting. Selv om jeg hadde tanker om hvilken informasjon som kunne komme ut av denne forskningsprosessen, har jeg tilstrebet utforskning, ikke hypotesetesting.

Som forsker har jeg derfor vært bevisst mitt ansvar i forhold til hvilken retning samtalen tar. Svært ofte har jeg derfor latt intervjuobjektene snakke fritt og kun stilt spørsmål nødvendig for at alle spørsmålene i spørreskjemaet skulle besvares. I mange av intervjusituasjonene har dette vist seg å gi tilstrekkelig informasjon. Med andre intervjuobjekter har det vært nødvendig å følge spørreskjemaet mer slavisk. Likevel opplevde jeg at alle intervjuene hadde en god og naturlig flyt og håper den interpersonlige situasjonen var like positiv opplevelse for intervjuobjektene som for intervjueren.

## **Intervjuferdigheter**

I etterkant av denne oppgaven har det blitt svært klart at jeg personlig burde ha oppøvet en større ferdighet i forbindelse med intervjusituasjonene og sangtimene gjennom økt antall øvelsesintervjuer. Særlig den tekniske siden med benyttelse av opptaksutstyr, hadde en hemmende påvirkning på intervjuenes og sangtimenes startfase, men forårsaket også en distraksjon i gjennomføringen, da det stadig følte nødvendig å kontrollere at opptaket var vedvarende. Etter undersøkelsens første to intervjuer ble derfor to opptakere benyttet for å sikre et vellykket resultat, samt fjerne fokus fra denne siden av situasjonen og dermed oppnå økt konsentrasjon om selve intervjuet og intervjuobjektet, slik at forståelse og tolkning av deres tanker og teorier bedre kunne sikres.

## **Utvidelse av metode for informasjonssamling**

En forskers rolle kan alltid påvirke både intervjusituasjonen og selve studien. Om det skyldtes at jeg var sangpedagog og dermed, stilltiende, ble tillagt kunnskap eller andre faktorer, vet jeg ikke, men etter mitt første intervju, ble det likevel klart at temaet musikalsang var vanskelig for en del av pedagogene å sette ord på, selv om spørreskjemaet fungerte. For ytterlig konkretisering av pedagogenes arbeid og teorier om utviklingen av en musikalstemme, ble informasjonsinnsamlingen utvidet med individuelle sangtimer hos hver av disse pedagogene. Jeg benyttet sangen "Anthem" (Se Appendix) fra musikalen Chess av Benny Andersson og Björn Ulvæus. Sangen kan, etter min mening, synges relativt klassisk, men også i Belt. Siden Anatoly som synger "Anthem", er russisk, må det tas valg i forhold til hvilken engelsk uttale som skal benyttes. Min innøvde versjon av sangen hadde medium aktiv diksjon og britisk uttale, medium dynamikk, presist utholdte noteverdier og nøytralt skuespilleruttrykk. Denne versjonen returnerte jeg til, etter beste evne, hos hver av pedagogene for forhåpentligvis å skape samme utgangspunkt for arbeidsprosessen.

## **Styring av intervju**

Et av punktene Kvale tillegger kvalifikasjonskriterier for intervjueren er også styring av et intervju. Jeg har i løpet av intervjuene merket at på bakgrunn av mitt yrke som sangpedagog med forventet tilhørende grunnkunnskap, har en del av pedagogene unnlatt å gi elementær informasjon. I enkelte situasjoner har det, for klargjøring i forbindelse med oppgaven, derfor vært nødvendig konkret å be dem bekrefte eller utdype sine utsagn. Generelt har oppfølgingsspørsmål og kommentarer blitt benyttet slik at intervjupersonene fikk mulighet til å respondere og si seg uenige eller enige i min fortolkning av deres utsagn.

Grunnet min tidligere kjennskap til særlig de norske pedagogene, har jeg ved et par anledninger minnet dem på synspunkter de underforstått har regnet med at jeg tillegger dem, men som ikke ble uttalt.



Det var også en utfordring å styre intervjusituasjonen på engelsk da det ikke er mitt morsmål, men samtlige av de engelske pedagogene, som også har undervist norske studenter tidligere, ga inntrykk av å ville forstå og besvare spørsmålene jeg stilte.

Periodevis kunne også min ærefrykt for pedagoger med høy status, føles som en hemske. Det kunne oppleves som uhøflig og ignorant å avbryte eller vennlig strukturere et intervjuobjekt som besitter mye kunnskap når temaene som ble omtalt, befant seg utenfor eller på siden av temaet for oppgaven og spørsmålene fra spørreskjemaet som måtte besvares. Likevel tolket jeg intervjuobjektene til utelukkende å være vennlige og generøse med sin kunnskap.

## **Transkribering**

Transkriberingen av intervjuene og sangtimene ble en stor utfordring. Da jeg ga enkelte av pedagogene ganske fritt spillerom i intervjusituasjonen for å oppnå en naturlig flyt i samtalen, samt skape en tillit mellom intervjuobjekt og intervjuer, ble det hos enkelte mange digresjoner. I utgangspunktet valgte jeg å transkribere alle overflødige ord og alle digresjoner. Jeg utelot kun de deler av intervjuene jeg opplevde har privat karakter. Når det gjelder transkripsjonene som er vedlagt masteroppgaven er de ytterlig forkortet til kun å inneholde den informasjon som er relevant for oppgaven. I transkripsjonene både av intervjuene og sangtimene er spørsmål skrevet i kursiv. Bekreftelser, kommentarer og forklaringer er skrevet i parentes med kursiv.

I transkripsjonene av sangtimene, var det selvfølgelig en utfordring å transkribere lyder, tonehøyder og rytmisk bevegelse. Lydene karakteriseres via vokal, konsonant, vokal og konsonant eller ved mer utførende beskrivelse. I de vedlagte transkripsjonene benyttes tall i kursiv for å beskrive toners plassering i en skala. I selve masteroppgaven er øvelsene notert med noter for å bli helt presise.

I følge Kvale kan kroppsspråk og gestikuleringer, samt stemmeleie, tonefall, intonasjon og ironi fort forsvinne når tale skal overføres til skriftlig form. Mulighet for min subjektive påvirkning er absolutt til stede i samtlige stadier av oppgaven, både i planlegging med utvalg av intervjuobjekter, utarbeidelse av spørreskjema, gjennomføring og første tolkning av intervjusituasjon, transkribering, validering og endelig tolkning med konkludering. For å tilstrebe objektivitet og unngå ateoretisk forskning, har jeg samvittighetsfullt planlagt oppgaven, gjennomført intervjuene og utført transkriberingen, ved å lytte grundig til opptakene, samt stole på riktig bruk av min menneske- og fagkunnskap både i intervjusituasjonene og transkriberingsfasen. Kunnskapen utledet fra intervjuobjektene har, gjennom oppgavens litterære pensum, blitt knyttet til annen forskning gjort på området.

I etterkant oppleves den kvalitative forskningsmetode som riktig for denne oppgaven. Likevel er de kritiske punktene Kvale presenterer, relevante tankekors ved benyttelse av denne metoden. For meg blir metoden for samling av data og faren for feiltolkning av innhentede data, de største innvendingene ved bruk av metoden. Spørsmålene benyttet kan være upresise, mangelfulle eller for ledende, og styringen av intervjuet kan være mangelfull eller feilslått.

Forholdene ved en intervjusituasjon blir aldri identiske og dette påvirker nødvendigvis resultatet. Ved tolkning av intervjuobjektet og vedkommendes kunnskap, som skjer både i intervjusituasjonen, ved lytting til opptak og transkriberingen, kan viktige detaljer misoppfattes eller overses og lede til feilaktig eller ufullstendig konkludering. En mulighet for å kvalitetssikre metoden ytterligere, kunne kanskje ha vært å la intervjuobjektene selv lese gjennom den endelige oppgaven, godkjenne omtale av seg selv og den informasjon utledet av intervjuene de har deltatt i?

## **Kapittel 3: Intervjuobjektene inspirasjonskilder**

I forkant av presentasjonene av de ulike pedagogene og deres undervisningsmetoder, presenteres hovedtankene til stemmeforskerne Oren Brown, Cathrine Sadolin, Jo Estill og grunnprinsippene i den italienske sangteknikken Bel Canto. Da disse stemmeforskerne har hatt tydelig påvirkning på flere av intervjuobjektene, henvises det hyppig til dem.

Hvis ikke annet er skrevet, er samtlige figurer og sitater hentet fra den enkelte inspirasjonskildes bok som danner grunnlag for disse kapitlene.

Noen av de intervjuede pedagogene har også andre forskere de er inspirert av og disse blir da henvist til eller omtalt under hver enkelt pedagog.

### **Oren Brown - Presentasjon**

Oren Brown (1909-2004), var en berømt amerikansk pedagog og stemmelærer, utdannet ved Boston University både som sanger og i komposisjon. I perioden 1952-1968 arbeidet han ved Washington University School of Medicine og ble en av de første med moderne vitenskapelig forskning i menneskets anatomi og fysiologi innenfor sangstudiet. 1972-1991 arbeidet han ved Juilliard School. Hans bok "Discover Your Voice" (1996), er i mange pedagog-sangerkretser fortsatt anerkjent og hyppig benyttet. Boken tar for seg flere områder innen sangundervisning/stemmeopptrening, med særlig fokus på teknikk basert på anatomisk forskning.

### **Primallyd**

Oren Browns utgangspunkt for sang var det naturlige, de lyder og funksjoner kroppen vår allerede besitter. En viktig forutsetning for at kroppens og stemmens refleksive innstillinger skal fungere er i følge Brown at unødvendige spenninger arbeides bort. Han tok utgangspunkt i følelses- og primallyder som for eksempel gråt, hulk, latter, sutring og skrik. Disse spontane lydene stemmen vår besitter, kan følelsesmessig kjennes i form av å synge med hele kroppen, noe som er svært tydelig hos barn. Barn tenker ikke over hvordan og om disse lydene kan produseres, de bare slipper dem ut. Stemmebåndene kommer sammen ved tanken alene. Brown sammenlikner det å være stemmestudent med å finne tilbake til et barns frihet. I følge Brown er primallyd også nøkkelen til en sangers kommunikasjonsevne overfor et publikum, og helt avgjørende for opprettholdelse av en god stemmehelse.

I motsetning til mange pedagoger i sin samtid, var Brown svært opptatt av en sangers individualitet og mente at i søken av en sangers stemmeomfang, var det viktig å huske at hver enkelt stemme har sin egen størrelse, frihet og sitt eget omfang.

## Kroppsholdning

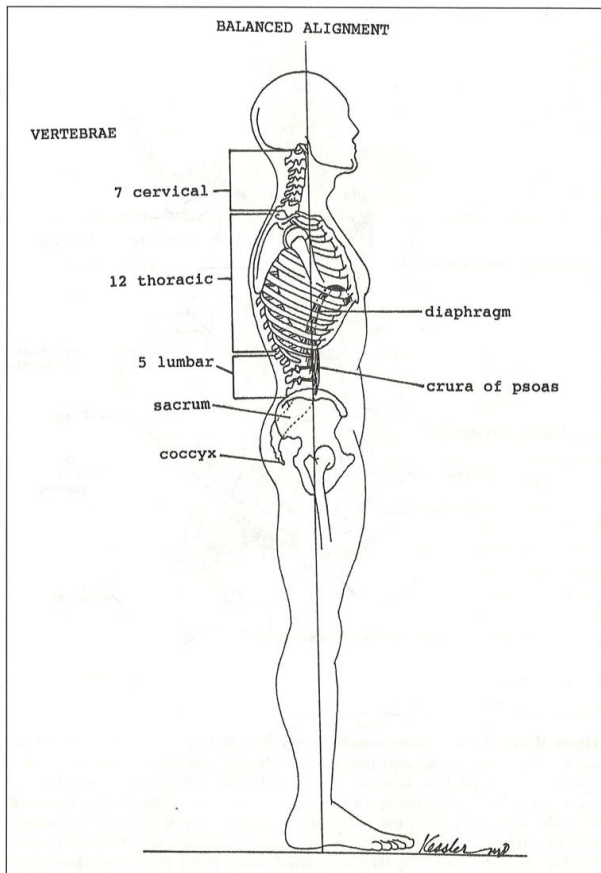


Figure III-1. Balanced alignment. Note how the vertebrae are related to the midline. The arch of the diaphragm from inside the sternum to the anterior of the lumbar vertebrae is also shown. Also note the crura.

(s. 19)

## Stemmefrigjøring

Brown mener at en frigjort stemme gir en følelse av at lyden flyter, men likevel responderer på tanker. Han mener at luften skal gjøre arbeidet.

Han er svært opptatt av hva stemmen kan gjøre hvis vi tillater den frihet i stedet for hva en stemme kan presses til å gjøre, og har utviklet sitt motto:

“Think what you want and let it happen. Then trust the result.”

(s.46)

Han beskriver grundig hvilke muskler som er i aktivitet og hvilken aktivitet/innstilling henholdsvis skjoldbrusk og ringbrusk har i en utrent stemme, og hvordan man trener opp dette i en stadig mer balansert sangteknikk.

I sin bok forklarer Brown at kroppen trenger en god holdning/være ”stabet” riktig, noe som gir en god pustefunksjon.

## Pust og støtte

Han forklarer at pust- og støttesystemet vårt fungerer best ved en kombinasjon av musklene i siden som er de sterkeste, deltamusklene (deltoids) i ryggen og i siste instans også musklene foran.

“You can check this for yourself by placing your hands at your sides with the fingers back over the area between your pelvis and lower ribs, and then vigorously saying, “Hey!””. (s.17)

Brown har sterkt fokus på at en sanger må stole på kroppens funksjoner. Etter hans mening vil da pusten naturlig få kontakt med lyden og luftstrømmen vil gjøre arbeidet. Gjennom dette vil støtten kjennes i nedre del av magen, korsryggen og rumpe og lår.

## Registre og Mixed Voice

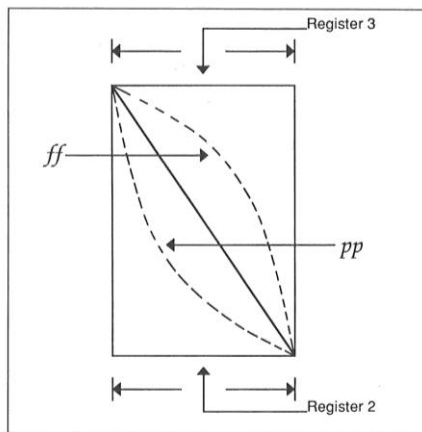


Figure V-2. Interplay between two principle registers.

(s. 55)

Ved å aktivere skjoldbrusk-pyramidebuskmuskelen samtidig med opprettholdelse av stemmebåndenes lengde, blir stemmebåndene tykkere, oppnår fullstendig lukke og skaper en Mixed Voice, hvor Falsett nesten kan trekkes helt til bunnen av stemmen og bryststemme nesten helt til topps. Dette arbeidet vil kunne gjøres både ved å synge lett ovenfra og ned og gradvis lettere nedenfra og opp.

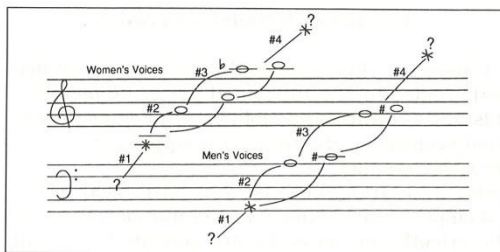


Figure V-1. Approximate ranges of registers #1—#2—#3—#4. The \* indicates the upper and lower limits of voice range—a variable with each voice. The slur marks indicate limits of range within each register; the slur above represents a lower voice, and the slur underneath represents a higher voice.

(s. 53)

## Klang

Brown snakker lite om direkte stemmekraft eller –styrke, da han mener dette også henger sammen med resonans. I følge ham er det derfor viktig at unødvendige spenninger fjernes slik at resonansrommene er åpne og frie.

Etter hans mening består de bevegelige delene av disse resonatorene av selve svelget, tungen, kjeven, den bløte ganen og leppene. Ved å tenke et gjesp vil åpningen rundt stemmebåndene utvides og klangen blir større. Andre faktorer som påvirker størrelsen av klang er avspenning

## Talestemme

Talestemme; som kalles Register 2 hos Brown, benytter i utgangspunktet skjoldbrusk-pyramidebruskmusklene uten aktivering av ringbrusk-skjoldbruskmuskelen.

## Falsett

Falsett; som kalles Register 3 hos Brown, benytter ringbrusk-skjoldbruskmuskelen (den ytre spenner) som strekker stemmebåndene så de blir lengre og tynnere.

Figuren viser overgangsområdene for de ulike registrene i de forskjellige stemmetyper.

Disse overgangsområdene kan sammenliknes med ”passaggi” i Bel Canto-teknikken.

i tungeroten som gir lavthvilende strupehode og større plass i svelget. Dette kan gi antydning av nasalitet som Brown mener er en positiv ingrediens i bæreevne og stor klang som er hans definisjon av kraft. For Brown er tid og trening avgjørende for utviklingen av god resonans, og alle elementer innen sangteknikk effektiviseres og forbedres gjennom resonansoppbygging.

Opptrening av stemmestyrke skjer, i følge Brown, gjennom kombinasjonen av holdning, pust, frigjøring, resonans, vokal- og konsonantforming og diksjon gjennom uttale og artikulasjon.

## **Artikulasjon**

Brown mener at språk er form som skapes av innstillingen av kjeve, tunge, lepper, den bløte gane og svelg.

”Very simple, childlike sounds serve as a relatively good model for the forms.”

(s. 101)

Når en sanger har utviklet jevn overgang mellom ulike vokaler, mener Brown at vokalene kan tydeliggjøres, men uten at det i for stor grad forstyrrer den indre åpningen i strupen og klangrommene.

## **Konsonanter**

Brown mener at ”timingene” av konsonanter er svært viktig, da konsonantene skal være tydelige og klare og ikke forstyrre åpenheten eller klangen på vokalen den kommer fra eller skal til. Ved å tenke konsonantene på tonehøyde og isolere diksjonen så mye som mulig fra klangrommenes innstilling, mener han både optimal diksjon og klang oppnås.

I boken tar han også for seg blant annet vekst og modning, artikulasjon, vokalmodifisering, strupefysiologi og –anatomi, stemmehelse samt interpretasjon og krav til en profesjonell karriere.

Øvelsene i boken hans har hovedsakelig fokus på frihet, fleksibilitet, hurtighet, legato, vokalelisering og Mixed Voice.

## **Cathrine Sadolin - Presentasjon**

Cathrine Sadolin (født 1958) er stemmeforsker, stemmeinstruktør, forfatter, sanger, komponist og musiker. Mest kjent er hun for teoriene og teknikkene som presenteres i boken ”Komplet Sangteknikk” (2000). Teknikkene er ment å skulle kunne hjelpe sangere teknisk innenfor alle genre, ikke kun klassisk som tidligere var vanlig.

Boken er inndelt i 4 hovedemner:

”De 3 grundprinsipper (for at sikre stemmens sundhed)

4 funksjoner (for at velge det ”gir” man vil synge i)

Klangfarver (for at gjøre klangen lysere eller mørkere)

Effekter (for at opnå særlige virkemidler)”

(s. 13)

Hennes tre grunnprinsipper er

1. Åpent svelg for å unngå spenninger rundt stemmebåndene.
2. Støtte er å motarbeide diafragmas trang til slippe ut luften som er pustet inn.
3. Fjerne spenninger i kjeve og lepper, da disse ofte utløser spenninger rundt stemmebåndene.

## **Funksjoner**

Aller mest kjent er hun for sine 4 funksjoner: Neutral, Curbing, Overdrive og Belting/Edge.

### **Neutral**

Denne funksjonen finnes ved å ha en løs kjeve og i begynnelsen ved myk ansats, hos Sadolin kalt H-ansats.

Komprimert Neutral gir klarere og kraftigere lyd og kan finnes ved for eksempel oppøving av direkte stemmebåndslukke gjennom lette glottisansatser og Twang av epiglottishornet. (Se ”Twang og projisering av epiglottishornet”). For å finne komprimert Neutral via lyd, kan man eksempelvis etterlikne en mann som snakker som en dame eller tenke et rop som ikke skal høres på nært hold

### **Curbing**

Sadolin beskriver klangen som klagende eller tilbakeholdt, noe som også går igjen i følelsen av hold både i stemme og i kropp.

Fysisk kan Curbing finnes ved holde pusten og støtte mye, men lyden skal i følge henne være klar og fri, ikke inneklemt.

Det hjelper ofte å ha en biteinnstilling i kjeven for å holde fast i denne funksjonen.

For å finne Curbing via lyd kan sangeren etterlikne noen som har vondt i magen, gråter stille eller klynker som en hund.

### **Overdrive**

Sadolin beskriver lydens karakter som pågående, kontant, kraftig og ropende.

Hun forklarer at funksjonen lettest finnes ved å etablere og opprettholde en biteinnstilling i kjeven. Selve lyden finnes i følge henne, lettest ved å rope.

### **Belting/Edge**

Belting finnes ved Twang av epiglottishornet og er en funksjon med mye kompresjon.

Hun forklarer at når epiglottishornet ”twanges”, forårsaker dette at epiglottis nærmer seg pyramidebruskene og åpningen blir sammenklemt, noe som gir en skarpere og gjennomtrengende lyd.

I senere utgaver har Sadolin byttet begrepet Belting med Edge, med begrunnelse av at begrepet Belting blir tolket på mange måter og derfor ikke er entydig. Da de intervjuede pedagoger ikke benytter begrepet Edge, beholdes Belt og Belting som begreper i denne oppgaven.

### **Twang og projisering av epiglottishornet**

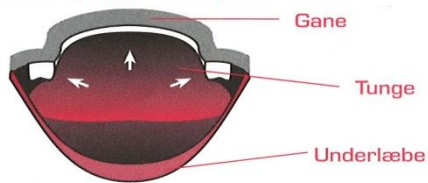
For å oppnå Twang av epiglottishornet, forklarer Sadolin at strupelokket trekkes bak- og nedover mot pyramidebruskene, slik at åpningen over stemmebåndene blir mindre. For mange kan Twang oppleves som trang.

Hvis lyden er vanskelig å finne mener Sadolin sangeren i begynnelsen kan løfte strupehodet, åpne munnen mye, spenne munnvikene til siden som i et smil, gjøre tungen bred, senke ganen og åpne velumporten, men hun poengterer at dette ikke er en forutsetning for å finne funksjonen.



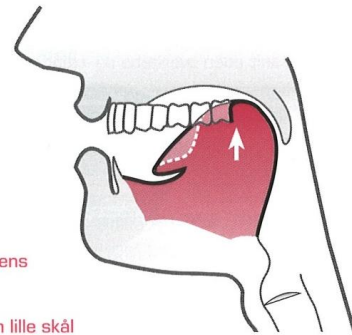
## Tungeinnstilling i Belting

[Tværsnit uden overlæbe og -tænder]



Pres tungs bageste del op  
mod indersiden af kindtænderne

(s. 114)



Mærk, at tungs  
forreste del  
formes som en lille skål

(s. 115)

## Klangfarger

Klangen i alle funksjoner kan gjøres mørkere ved for eksempel å projisere epiglottishornet, senke strupehodet, ha sammenpresset tunge, løftet gane, lukke velumporten eller gjøres lysere ved Twang av epiglottishornet, løfte strupehodet, ha en bred tunge, smile, senke ganen eller åpne velumporten.

## Valg av vokaler i forhold til funksjon

For å beholde riktig teknisk innstilling, benyttes ulike vokaler som utgangspunkt for de ulike lydene, for eksempel brede vokaler som "i" og "æ" i Belting.

## Støtte

For Sadolin er støtte en styrt utpust, som i følge henne krever både krefter og kroppskontroll.

### **Samspillet mellom de 3 muskelgrupper**

Når man bruker disse 3 muskelgrupper (mave, ryg og lænd) samtidig, holder man ribbenene ute og holder diafragma nede. Samspillet mellom disse 3 muskelgrupper kaldes støtte.



Figuren viser støtte slik den, i følge Sadolin, skal fungere, gjennom samspillet mellom bukmuskulatur, diafragma og musklene i korsryggen, som kan rette ut svaien. Gjennom dette samspillet forsinkes diafragmas tilbaketrekning til avspent posisjon og utpusten styres i riktig fart og mengde for å oppnå ulike stemmekvaliteter.

(s. 27)

Ellers i boken tar hun for seg mange andre felter blant annet stemmebåndenes anatomi, stemmebåndenes svingninger, kompresjon og lydstyrke, strupens anatomi, tekstuttale og vokaler, munnens åpning, ansats og avslutning av toner, omfang, intonasjon, knekkens problemløsning, taleteknikk, mikrofonteknikk, introduksjon til effekter som for eksempel Distortion, Ral og Growl, vibrato, ornamenteringsteknikk, heshet, uttrykk, fysisk trening og stemmetyper, hvor hun henviser til italiensk Bel Canto.

## **7. Jo Estill - Presentasjon**

Jo Estill (1921-2010) var en verdenskjent pedagog, forsker og sanger. Etter en utøvende sangkarriere ønsket hun å undervise og forske i tale og sang og tok derfor en Mastergrad i Musikkutdanning. Her lærte hun om anatomen og fysiologien til hode, nakke, strupen, øret, stemme og om prinsippene for tale gjennom feltene pust, fonasjon, resonans og akustikk.

Ut fra sin forskning utviklet hun the Estill Voice Model™, kjent som Estill Voice Craft™, med Compulsory Figures for Voice™. Metoden undervises verden rundt. I 2004 ble hennes forskning og undervisning anerkjent med Honorary Doctorate fra East Anglia University i England.

Gjennom røntgenbilder kunne Estill, i 1981, se forandringene i strupens anatomiske strukturer i de den gang eksisterende fire stemmekvaliteter.

Hennes teorier presenteres i bøkene ”The Estill Voice Training System, Level One” (2005) og ”The Estill Voice Training System, Level Two” (2005).

Hun var svært opptatt av bevissthet rundt strupehodets bevegelser, spenning i musklene rundt strupehodet, tungeplassering og stemmekvalitetene Speech, Falsetto, Twang, Sob og Opera. Ved å forstå hva som foregår anatomisk er det enklere å arbeide konstruktivt, mente Estill.

“Knowledge is power; understanding how the voice works is a good thing.”

(s.4, Estill: The Estill Voice Training System, Level One)

## **Stemmetreningsmodell**

Stemmetrening skjer i følge Estill gjennom disiplinene: Craft, Artistry, og Performance Magic.

Innen *Craft* (håndverk) benytter hun *The Power-Source-Filter Model*.

Hun forklarer at Power (luft) trekker de ekte stemmebåndene (TVF) sammen til vibrasjon, stemmebåndenes Source (vibrasjon) skaper tonehøyder og overtoner og resonansen i Filter (stemmetrakten) former lyden i vokaler, konsonanter og stemmekvalitet.

Grunntankene i bøkene hennes, er at muskelarbeid starter før lyden høres, og pusten må få lov til å påvirkes av hva den møter på veien ut av kroppen, nærmere bestemt innstillingene i stemmetraktens strukturer. Ulike kombinasjoner av strukturene i disse disiplinene brukes ved forskjellige lyder i tale og sang.

## **Effort**

Hun vektlegger betydningen av kunnskap og bevissthet om Effort, som kan oversettes til muskelarbeid. I hennes system beskrives hvilke muskler som arbeider, når musklene arbeider, musklens bevegelsesmuligheter, hvor mye de kan og bør arbeide, samt hvordan muskelarbeidet i et område opprettholdes samtidig som andre muskelgrupper holdes avspent eller arbeider like mye, mer eller mindre.

”Always listen harder to the muscles than the voice!”

(s. 10, Estill: The Estill Voice Training System, Level One)

## **Power**

Estill mener at pust er dynamisk og derfor forandrer seg. Hun forklarer at mellomgulvet trekkes sammen, senkes i innpust og returnerer til utgangspunktet i utpust, mens ribbenene løftes og utvides i innpust, trekkes sammen og senkes i utpust.

## Muskulære innstillinger

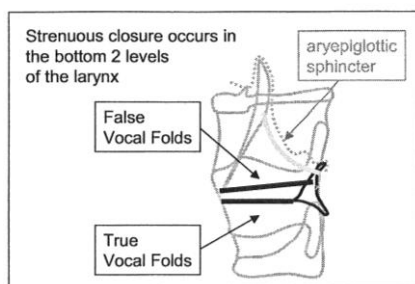
De muskulære innstillingene beskrevet under, er delfunksjoner som påvirker lydproduksjon og stemmeklang. Delfunksjonene settes sammen i Estills stemmekvaliteter.

### Onset og Offset

Estill beskriver toners ansats og avslutning i de ekte stemmebåndene (True Vocal Folds - TVF), i form av innstillingene Glottal, hvor stemmebåndene lukkes før utpust begynner, Aspirate, der utpusten starter før lukking av stemmebåndene, enten abrupt (plutselig) eller gradvis, samt Smooth, hvor utpust og stemmebåndsbevegelse skjer samtidig.

### Retraction

Estill mener at strupen kan åpnes og lukkes på tre nivåer; i Aryepiglottic Sphincter (epiglottis' lukkemuskel), False Vocal Folds (de falske stemmebåndene) og True Vocal Folds (de ekte stemmebåndene).



(s. 33, Estill: The Estill Voice Training System, Level One)

I hennes metode er et viktig prinsipp Retraction, som omhandler de positive effektene som skjer med lydproduksjon når de falske stemmebåndene (FVS) er avspennt eller trukket ut til siden (Retraction) og ikke presset mot hverandre (Constriction).

### Ekte stemmebånd – Body Cover

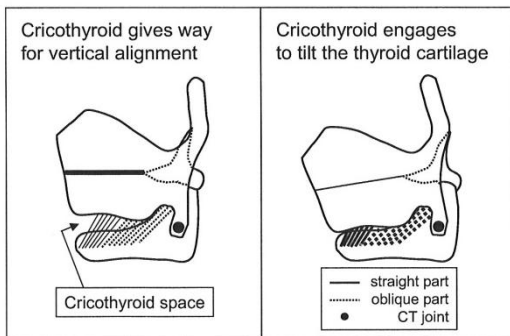
Hun forklarer at stemmebåndene kan ha ulik Body-cover (stemmebåndsmasse), samt hvordan stemmebåndene vibrerer.

”True vocal fold vibration occurs when the TVFs are adducted (brought together) near the mid-line of the larynx with the edges close enough for the breath stream to suck them together and then blow them apart (Bernoulli’s Principle)”

Hun bruker fire innstillinger; Slack, som er et knirk, Stiff, hvor stemmebåndene løftes litt opp ved pyramidebruskene og ikke går helt sammen, samt Thick og Thin, som beskriver den benyttede stemmebåndsmasse.

## Skjoldbruskens bevegelser

Svært viktig i Estills teknikk er bevegelsen og kontrollen av skjoldbruskens vippefunksjon og den effekt vippefunksjonen har på stemmebåndene og dermed lydproduksjonen.

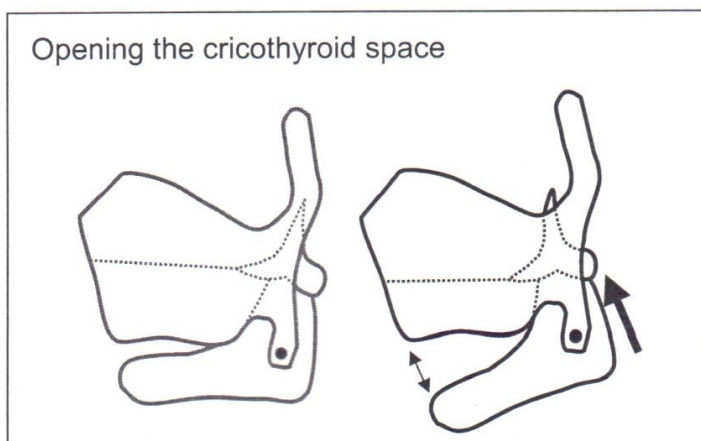


(s. 51, Estill: The Estill Voice Training System, Level One)

Ved at skjoldbrusken vipper nedover påvirkes Skjoldbrusk-pyramidebruskmuskelen (Thyroarytenoid TA) og Ringbrusk-skjoldbruskmuskelen (Cricothyroid CA) som er musklene mellom strupebruskene og slik blir tonehøyder, i følge Estill, regulert ved at stemmebåndene, som er korte på lave tonehøyder, strekkes og blir lange på lyse tonehøyder.

## Siren

The Siren, som er en ng-lyd med lett stemmebåndsmasse, vippet skjoldbrusk, Retraction, myk lyd og optimalt muskelarbeid, bruker hun til både smidig finne totalomfanget i en stemme med samme klangkvalitet og uten overganger, samt til øving av sanger.



(s.59, Estill: The Estill Voice Training System, Level One)

## Ringbruskens bevegelser

En annen grunnleggende og viktig funksjon for Estill er bevegelsen og kontrollen av ringbruskens vippefunksjon og den effekt vippefunksjonen har på stemmebåndene og dermed lydproduksjonen.

Roping er, i Estills oppfatning, en naturlig menneskelig handling brukt som uttrykk for glede, opphisselse, advarsel eller sinne.

Hun mener at lydens fysiske innstilling er trang epiglottislukkemuskel, høy strupe og ringbrusk vippet nedover, hvor den vippete ringbrusken gjør allerede tykke stemmebånd enda tykkere, og forårsaker lang lukkefase i stemmebåndene.

## Strupehodets innstillinger

Estill forklarer at forandringer i strupehodets høyde, kan påvirke lengden og dybden av Farynx (svelget) slik at Filter (stemmetrakten) forandres. Strupehodeinnstillingene er Low, som benyttes i Sob og Opera og gir mørkere klang, Mid, som benyttes i Speech og har en nøytral innstilling og High, som benyttes i Twang og Belt og gir lysere klang, samt god projisering.

## Velum

Den bløte gane styres av muskler ovenfra og nedenfra og fungerer, i følge Estill, som en dør som åpner og lukker de bakre inngangene til både munnhulen og nesen og avgjør om lyden fra strupen resonerer i nesen, munnhulen eller begge steder. Hun opererer med innstillingene; Low, som gir nasal lyd, Medium: som gir nasalisert lyd og High, som gir oral lyd.

## Tungens plassering

Vokalproduksjon vil, i følge Estill, påvirke svelgets dimensjon og tonekvalitet via tungeinnstillingene High, hvor lyden får blankere, lysere og mer direkte klang, Medium som gir rundere og mer åpen klang og Low som formørker og myker opp klangen. Den siste innstillingen, Compressed, benyttes for å finne en mørk klangfarge, men likevel fokusere

tonen. For å finne Compressed formes tungen som en skål mens tungespissen peker oppover inne i munnhulen, gjerne via lyden til en amerikansk ”r”.

### **Aryepiglottic sphincter (AES)**

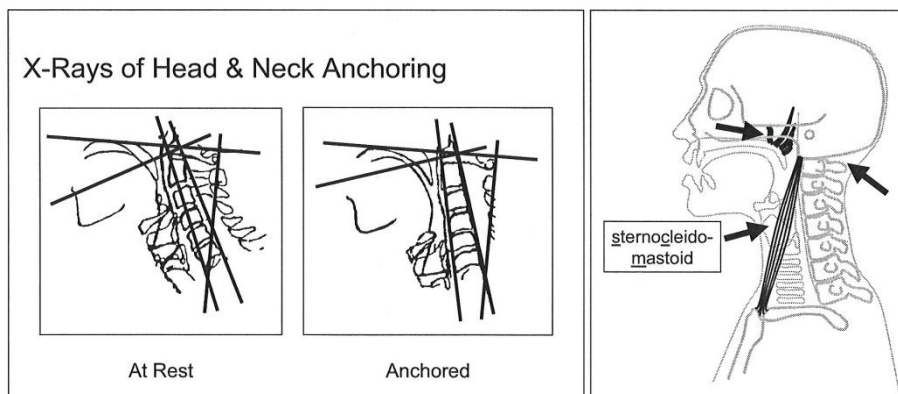
Ved sammentrekning av strupelokkets lukkemuskel, som er et grunnleggende særtrekk i kvaliteten kalt “Twang”, mener Estill en blank, sterk og gjennomtrengende stemmekvalitet oppnås. AES kan være vid eller trang i ulike stemmefunksjoner. Constriction er en fare ved denne innstillingen og bør unngås.

### **Kjeve- og leppeinnstillinger**

Klangen kan formes gjennom kjeveinnstillingene Forward, som ved underbitt, Mid, som ved normal avslappet kjeve, Back, som ved overbitt og Drop, som er en maksimal åpning. Leppeinnstillingene er Protrude, som i trutmunn og gir noe mørkere klang, Mid, tilsvarende normal taleinnstilling og Spread, som ved smil og gir noe lysere klang.

### **Head and Neck Anchoring**

Forankring av hode- og nakkemuskulatur er et svært viktig element i Estill-systemet. Hun mener forankringen hvor de skrå halsmusklene (sternocleidomastoid) aktiveres, stabiliserer den eksterne rammen rundt strupehodet og dermed hjelper musklene som kontrollerer stemmebåndene til å fininnstilles uten unødvendig hardt arbeid. Slik oppnår sangeren lettere tilgang og stabilisering av høydetoner.



(s. 105, Estill: The Estill Voice Training System, Level One)

### **Torso Anchoring**

Estill mener forankring av torso trener opp følgende muskler: Den brede ryggmuskel (lattissimus dorsi), den firkantede lendemuskel (quadratus lorum) og den store brystmuskel (pectoralis major). Slik utvides ribbeveggen, brystbenet løftes litt, og dermed stabiliseres

ryggraden og brystkassen. Innstillingen gir opplevelsen av at pusten blir støttet. I tillegg til opplevelsen av støtte, anser Estill denne forankringen som grunnleggende i stemmeteknikk da den også påvirker Body-Cover, som blir tykkere. Ved tykkere Body-cover blir stemmeklangen fyldigere og lydstyrken økes.

## **Funksjoner**

I sitt system opererer Estill med seks funksjoner: Speech, Falsetto, Sob/Cry, Twang, Opera og Belting.

### **Speech**

Speech benyttes i en stemmes taleområde og har en direkte, ukunstlet klang. Estill forklarer at energien er i strupen hvor stemmebåndene arbeider. Strupeinnstillingene er avspente med strupe, tunge, kjeve og lepper i midtposisjon, ingen forankring i hode og nakke og ingen vipp i skjoldbrusk eller ringbrusk, men innstillingen har høy tunge(rygg) og glottisansats.

### **Falsetto**

Det spesielle med denne kvaliteten er at stemmebåndene er avstivet og løftet litt opp ved pyramidebruskene. Ellers er de andre strupeinnstillingene avspente. Falsetto har felles innstilling med Speech, men har også Retraction. Klangen oppleves ofte som løs, luftig og hul.

### **Sob/Cry**

Estill forklarer at Sob innstilles ved en maksimal utvidelse av strupen, Retraction, høy tungerygg og velum, forankring i hode og nakke, ekstremt lavt strupehode. Klangen kan oppleves hul, som en tilbakeholdt gråt.

Cry er i følge Estill, en variasjon av Sob med den store forskjellen at Cry har høy strupe. Ellers er Effort i skjoldbruskvipp, Retraction og forankring i hode og nakke, lavere enn ved Sob, og lyden blir derfor mykere og klarere.

### **Twang**

Funksjonen Twang finnes i to varianter i Estills system.



### ***Nasalized Twang***

Funksjonen har vippet Skjoldbrusk og trang Aryepiglottic Sphincter (strupeløkkets lukkemuskel) som plasserer velum i midtposisjon. Estill mener at ved trang AES og benyttelse av høy strupe og tunge, skapes en tunnel over stemmebåndene som gir lyden en separat resonator. Lyden finnes ved på å synge ”ng”, nasalere vokalen ”i” som videre snevres inn med AES. Klangen kan oppleves som spiss og gjennomtrengende.

### ***Oral Twang***

Oral Twang har samme innstilling som Nasalized Twang men velum heves. Lyden er fortsatt svært fokusert men rundere enn ved Nasalized Twang.

### **Opera**

Estill bygger operakvaliteten gradvis fra lyden ”ng” sunget med lett stemmebåndsmasse, vippet skjoldbrusk og Retraction, hevet velum til midtposisjon inn i en nasalert ”i”-vokal, lyden tranges gjennom AES, velum heves raskt til høy posisjon, hurtig forankring i hode, nakke og torso, senkning av strupehodet og sammenklemt tunge. Disse innstillingene munner ut i en mørk og rund, men fokusert klang. Stemmebåndsmassen blir ofte tyngre når forankring i torso aktiveres.

### **Belting**

I Belting vippes ringbrusk og tykkere stemmebåndsmasse oppnås. Stemmetrakten er liten, strupen høy og tungen understøtter en trang innstilling av AES. Estill advarer mot dyp pust da denne vil trekke strupen ned og forandre den nødvendige innstillingen. Hun beskriver lyden som ”brassy” og, lys og minner om at Belting ikke er en forlengelse av Speech-kvaliteten.

### **8. Bel Canto**

Bel Canto, som betyr ”vakker sang” ble først benyttet i Italia sent på 1700-tallet. Midt på 1800-tallet hadde den tradisjonelle italienske vokalmetoden utviklet seg. Sentralt i metoden var legato i hele registeret, lett tone i høyderegisteret, fleksibilitet, hurtighet, unngåelse av aspirerte lyder og løs vibrato, behagelig og velfokusert stemmeklang, tydelig ansats, klar diksjon, grasiøs frasering med base i en fullstendig pustekontroll.

Mange lærere har opp gjennom tidene beskrevet Bel Canto, blant andre Mathilde Marchesi som skrev boken ”Bel Canto: A Theoretical & Practical Vocal Method” (1970). Hun levde

1821-1912 og var en sært anerkjent sanglærer på slutten av 1800-tallet, med elever som blant annet Frances Alda, newzealandsk mezzosopran og Nellie Melba, australsk sopran.

### **Kropp og holdning**

Marchesi mener en naturlig og enkel kroppsholdning er viktig for at frihet i stemmeorganene og muskulaturen rundt skal oppnås.

”The body should be kept upright, the head erect, the shoulders well thrown back, without effort and the chest free.”

(s. xi)

### **Pust**

Marchesi skriver at diafragma- eller abdominalpust er optimalt for sang og mener denne pustmetoden gir størst luftinntak siden lungene da er utvidet.

### **Munninnstilling**

I motsetning til en del andre pedagoger, mener Marchesi en bred munninnstilling er ugunstig for sang og strider mot akustikkens lover. Nøkkelen til god sang er når kjeven er avspent, henger fritt og gradvis opparbeider elastisitet og hurtig bevegelighet.

### **Ansats**

For oppnåelse av en effektiv stemmeproduksjon med minimal luftlekkasje, mener Marchesi det gunstigste er glottisansats, via en italiensk ”a”-vokal. hvor glottis først lukkes, lyden starter og sangeren prøver å opprettholde denne lukningen av glottis.

”...when once the note has been attacked, it is necessary to practise holding the glottis contracted as long as the professor considers it expedient for the development of the elasticity of the vocal organs, development which with practice will increase daily.”

(s. xii)

### **Lydproduksjon**

I avsnittet hvor hun forklarer stemmens tre registre, kommer hun med en oppskrift for lydproduksjon som også er tredelt.

## **Aktivator**

Aktivator er motoren, som i følge henne, setter luften i gang.

## **Vibrator**

Vibrator er stemmebåndene eller glottis, som Marchesi mener innehar mange muligheter for spenning og lukking, samt påvirkning av tonehøyde gjennom forlengelse eller forkortelse og settes i gang av luftstrømmen.

## **Resonator**

Strupen og resonansrøret kan forandre innstilling og påvirker, etter hennes mening, klangen, som kalles Resonator.

## **Registre og registeroverganger**

I følge Marchesi har stemmen tre registre.

”The three registers... are the *Chest*, the *Medium* and the *Head*.”

(s. xiv)

Siden Head vanligvis ikke brukes mye i talestemme, mener hun at denne delen av stemmen trenger mer tid i en sangers stemmetrening.

Hun mener at ved manglende opptrening av disse registrene, samt en jevn og smidig overgang mellom dem, får stemmen for tydelige overganger, kalt ”brekk”. I øvelser mellom Chest og Medium eller Medium og Head, er det i følge henne, viktig å lukke de siste tonene i den aktuelle overgangen på vei oppover og åpne dem på vei nedover i registeret.

Et grunnleggende element i Bel Canto er lokalsering av overgangene mellom registrene, men Marchesi skriver ikke hvor overgangen plassering befinner seg. Den kanadiske sangeren og sanginstruktøren Karyn O’Connor konkretiserer, på nettsiden Sing Wise ([singwise.com](http://singwise.com)), registerovergangene i Bel Canto.

Bass og bassbariton: 1. registerovergang er i området lille G-Ab- A. 2. registerovergang er i området C1-Db1-D1.

Bariton: 1. registerovergang er i området lille Bb-B-C1. 2. registerovergang er i området Eb1-E1-F1.

Tenor: 1. registerovergang er i området C#1-D1-D#1-E1. 2. registerovergang er i området F#1-G1-G#1-G1.

Alt: 1. registerovergang er i området D1-Eb. 2. registerovergang er i området Eb2-E2.

Mezzo-sopran: 1. registerovergang er i området E1-F1-F#1. 2. registerovergang er i området E2-F2-F#2.

Sopran: 1. registerovergang er i området F#1-G1. 2. registerovergang er i området F#2-G2.

### **Stemmeutviklende elementer**

Marchesi arbeider via øvelsene i boken med blant annet Portamento for å oppnå Legato. Gjennom skalaer med små og gradvise bevegelser, gjerne kromatiske, starter Marchesi med glottisansats som gir presis intonasjon og tillegger oppgaver som utvikling av volum, kraft, utjevning av registeroverganger og fleksibilitet.

”All scales should be sung slowly at first... so that the voice may be well developed and equalized... When the pupil is more advanced the speed may be increased...”

(s. 13)

Andre stemmeutviklende elementer er, i følge Marchesi, opptrening av Messa di Voce, the Shake, Portamento, Sostenuto og Arpeggi. Marchesi utdyper ikke alle disse elementene i sin bok, men i ”The Bel Canto, with particular reference to the singing of Mozart” (1923), forklarer den engelske musikkritikeren og sangpedagogen Herman Klein (1856-1934) følgende elementer i utviklingen av stemmeteknikk:

Sostenuto, som i følge Klein benyttes til utvikling av en særdeles stabil stemme gjennom økonomisering av luften og en uforstyrret justering av stemmebåndene.

Legato, hvor toner som synges etter hverandre og med jevn overgang mellom dem, samt Portamento med større intervaller, opptrener jevn utpust og stabilisering av fremre resonans.

Messa di Voce forklarer han som en tone som starter pianissimo, sveller eller crescenderes og deretter går tilbake til utgangspunktet i pianissimo. Han mener trening av støtten i diafragma gjør sangeren i stand til å opprettholde en jevn klang selv ved styrkegradsforandringer.

Agility kan oversettes med bevelighet eller fleksibilitet og Klein mener stemmens fleksibilitet opptrenes gjennom raske skalaer hvor klarhet, jevnhet og rapiditet står i fokus. Han mener at den viktigste ingrediensen for å oppnå denne lettheten, elastisiteten og nøyaktigheten i beveligheten, er kontrollen av pust og støtte.

## Kapittel 4: Presentasjoner

### Presentasjonenes oppbygning og form

I kapitlene som følger vil den enkelte pedagogs bakgrunn og pedagogiske idéer presenteres. Under hver pedagogs presentasjon er alle sitater hentet fra transkripsjonene av intervjuer og sangtimer, hvis ikke annen informasjon gis. Oppbyggingen av presentasjonene har en relativt lik struktur, men varierer noe da pedagogene har ulik vektlegging av ulike områder innenfor undervisningen, og noen av dem også har egne prinsipper, deriblant funksjoner, som blir presentert.

Øvelsene pedagogene benytter er laget og eller justert med utgangspunkt i øvelser hentet fra bøker i litteraturlisten.

Der sitater er forkortet eller intervjuobjektene har benyttet ufullstendige setninger i sine svar, har jeg tilført forklarende ord med kursiv i parentes.



## Kapittel 5: Rigmor Tarøy

Tarøy tar imot meg i sin leilighet på Høvik. Hun er en av Norges ”grand old ladies” innen undervisning av scenesang. Da jeg tok Musikk mellomfag ved Universitetet i Oslo 1991 var hun min sanglærer, og praten går derfor uanstrengt mellom oss. Tarøy forteller ivrig om sin erfaring og grunnbasis for sin undervisning. Mye informasjon kommer av seg selv og kun et fåtall av spørsmålene fra spørreskjemaet må stilles.

Musikken var tidlig en del av hennes liv. Hennes onkel Alf var kapellmester i det Filharmoniske orkester. En annen onkel, Edwin, var kapellmester på Chat Noir.

”Chat Noir er mitt andre hjem, så der fikk jeg både teater og samtid inn samtidig.”

Tarøy begynte som 5-åring å spille piano ved Nils Larsens klaverskole i Parkveien, for deretter å studere videre ved Musikkonservatoriet i Oslo, hvor en av lærerne hørte henne synge, og oppfordret henne til å begynne med sang. Siden hun kun var 15 år studerte hun parallelt til artium.

Hun danset to ganger i uken fra hun var 15 til hun ble 45, og det å holde seg i fysisk form har hun fortsatt med.

”...nå trener jeg og du må ha en god fysikk... og så blir det en måte å leve på som er veldig positiv.”

I sin første yrkesperiode arbeidet hun som sanger og skuespiller, blant annet på Centralteateret. Etter en lang freelance-karriere ble hun gift og fikk barn. Musikken glemte hun likevel aldri. Etter påtrykk fra sin sønns pianolærer og Ragnhild Hamnøy, en tidligere studievenninne, tok Tarøy mot til seg og søkte om opptak på Musikkhøgskolen for videreutdanning til sangpedagog. Under studiet var hun heldig og fikk være observatør hos mange av de mer etablerte pedagogene som blant andre Aase Nordmo Løvberg og Marit Isene.

I studietiden søkte hun om arbeid for å finansiere studiene og fikk innpass som sangpedagog på Det Norske Teatret. Hun lærte mye av både Egil Monn-Iversen og den dyktige sangpedagogen Viran Valström. Siden da har Tarøy arbeidet ofte ved Det Norske Teatret og hatt mange musikalsangere som sine privatstudenter.

I mange år arbeidet hun først som dellærer og assistent og deretter som lærer på Musikkhøgskolen. Senere arbeidet hun også ved Institutt for Musikkvitenskap ved

Universitetet i Oslo. Oppgavene var spennende og mange, særlig bød rockens inntog på store utfordringer. Rigmor lot seg ikke skremme!

”Da sa Hedvig Anker som da var kontorsjefen min: ’Tarøy tar det ulne.’ Og det var rock og jazz og gospel jeg viet meg til.”

På den tiden var det i Norge ingen etablerte undervisningsteknikker som passet til andre musikkstiler enn klassisk. Blant annet var jazz en ny stil. Tarøy måtte finne kunnskapen andre steder, og konserter og plater ble løsningen.

”Jeg gikk ned på Club7 og satt og hørte på jazz... men det var de eneste stedene jeg kunne lære om det faget her i Norge. Men i England... var det pedagoger... Kjøpte alle plater jeg kunne lærte og pugget. Og tenkte hvordan er det her her? Og da jeg takket jeg for kroppen. For dansen gjorde meg fri og da følte jeg at jo, jazzen hadde jeg. Og rocken har jeg jo undervist i. Så akkurat det der var min gate altså.”

Flere pedagoger har vært viktige for henne som ung sanger, blant andre Gunnvor Mjelva og Mimmi Hvid.

Hun har alltid oppdatert seg faglig og har gått på seminarer helt fram til nylig.

Hun har også arbeidet ved Nathionalteateret, Barratt Dues Musikk institutt og ved flere enkeltstående prosjekter.

En som har betydd mye for hennes undervisning er Oren Brown. Hans fokus på støtte i ryggen og sidene, baken og lårene, samt kunnskapen om at stemmebåndene må være i bevegelse, er viktige utgangspunkt også for hennes undervisning.

”... vi tok av oss på benene og gikk barbent oppover trappen mens vi sang.”

Dette aktiviserer korsryggen. All bevegelse Brown brukte i sin undervisning ga gjenklang i Rigmors dansekunnskap.

”Og stemmen har en kropp og et underliv.”

Viktig er også stemmefrigjøringen som er et sentralt punkt i hans undervisningsteorier.

## **5.1 Musikalens opprinnelse og utvikling**

Tarøy anser USA som opprinnelsesland for musikalgenren. Av særlig betydning nevner hun filmene med sang og dans, i Fred Astaire-stil og videre «Porgy and Bess» som mange anser som en cross-over mellom opera og musikal. Senere ble musikk, stemmebruk og uttrykk stadig mer moderne med rock og jazz.

## 5.2 Undervisningsprinsipper

Tarøys grunnprinsipper for undervisning er svært klare. Når vi synger må, i følge henne, hele kroppen være aktiv for å starte og opprettholde en balansert luftstrøm, unødvendige spenninger må arbeides bort, strupehodet hvile lavt og klangen må ha en god plassering.

”... det er luften og pusten og støtrefunksjonen som vi har i hele kroppen og likeledes i den delen som er akustiske rom; munnhule, pannehule og bihule...”

### Avspenning

Tarøy mener at kroppen kommer først og hun begynner alltid med å arbeide bort spenninger. Øvelsene hun her benytter starter med spenning og avspenning av skuldre, armer, nakke, kjeve og tunge. Ved spenning og avspenning av armene mener hun at ribbensmuskene (intercostales) i brystkassen strekkes. Ryggen krummes og avspennes. Nakken tøyes fra side til side og både de indre og ytre halsmuskene blir smidigere. Kjeven avspennes ved egenmassasje. Tungen strekkes ut og trekkes inn.

### Pust og støtte

Tarøy forklarer inn- og utpust slik:

”Diafragmaen trekker seg sammen, trykker seg ned i bukveggen... fordi bukveggen må være spenstig eller myk, så går bukveggens innhold eller mavesekkens innhold ut i bukveggen... Og da har jo lungene blitt større også... og dermed når du har fått gjort det du skal, så går jo diafragma sakte opp igjen og da går jo maven sakte inn igjen.”

I tillegg til avspenning poengterer hun at en god og stabil ståstilling gjør tilgangen til pustefunksjonen lettere.

”Og det går heller ikke an å stå sånn å henge og syng. Det blir i hvert fall ikke musikk av det. Det blir bare noen lyder da.”

Hun forklarer videre at noen studenter først må ligge eller sitte for å opprettholde avspenning og få kontakt med pusten sin for så deretter å beholde denne kontakten når de står oppreist.

### Stemmefrigjøring og klang

Et viktig prinsipp for henne er stemmefrihet med utgangspunkt i talestemmen ut fra et stemmeleie som for den enkelte sanger føles normalt og avspent. Hun benytter her primallyder som sukk, klynking og summing. For henne er det viktig ikke å tenke sang, og hun starter med en summing på ”hm”, i en fri lyd som glir oppover og nedover.





Stemmen slippes nedover på vokalen som en bue og vokalene forlenges på ”mmmma” og ”mmmy”

Det samme prinsippet benyttes ved å sette ”n” eller ”ng” foran ulike vokaler. Tarøy forklarer at disse konsonantene aktiverer flere områder i det indre klangrommet, ”m” fram ved nesens, ”n” høyere oppe mellom øynene og ”ng” lenger bak i munnhulen. Øvelsene utvides med vokaler til for eksempel ”ni”, ”na” og ”nga”, ”ngå”.

Ved å starte med ord eller tale som for eksempel ”a-ha”, ”Kom hit!”, ”Gå vekk!” sagt i ulik følelsesaffekt, arbeider hun videre med stemmen. Lek, mener hun, er avgjørende både for oppvarming, stemmeutvikling og stemmehelse.

”Vi leker med topper... og gjør den helt crazy.”

Ut fra lek med lyder og registeromfang mener hun at stemmen forløses. Kroppen vil naturlig aktiveres ved bruk av følelser, lek og utgangspunkt i tekst med følelsesaffekt. Kroppsenergien vil da kjennes både nederst i magen under navlen, i sidene og i ryggen. Dette mener hun blir særlig tydelig hvis man sier ”jo-ho-ho” i en melodisk, men fri oppadgående bevegelse.

Ved å suge inn kinnene vil rommene i munnen innsnevres og klang vil, etter hennes oppfatning, dermed plasseres over nesens mellom øynene. Hun benytter klynkelyder, vokalen ”o” og gradvis åpnere vokaler for å finne og videreutvikle klangen fra dette utgangspunktet. Selve arbeidet må, i følge Tarøy, alltid sitte i kroppen, fortrinnsvis med en økende støttebevegelse utover i sidene, når stemmen skal ta lysere tonehøyder.

### **Mixed Voice - Registerutjevning**

Halsen må være åpen og fri for unødvendige spenninger og tungen bevegelig og ikke fiksert.

” Og så tar vi det fra den og så trekker det ut... for vi skal ha en Mixed Voice. Vi skal ikke ha noen overganger. Alt som forstyrrer skal vekk.”

Frilydene med utgangspunkt i talestemme og lek struktureres gradvis inn i intervaller, tre- og firklinger. I alle øvelsene er hun opptatt av å opprettholde en følelse av bue, som med andre ord kan forklares som glissando og legato.

En frilyd på ”ti” som først sklir fritt oppover og slippes, deretter i bevegelsen



og videre i bevegelsen



Disse øvelsene mener hun både aktiverer støtten fra nedre del av buken, i sidene og etter hvert ved å tenke bakover, også i ryggen. På grunn av denne støtten vil lyden utvides og etter hennes mening, forenkle utviklingen av en fyldig Mixed Voice. Hun er svært opptatt at sangeren i denne øvelsen, også må ”vende”, det vil si koble på hodestemmen på vei fra den laveste tonen til den høyeste, slik at ikke brystemmen presses oppover.

Hun benytter flere lydsammensetninger i sine øvelser, foruten de som allerede er nevnt ”la”, ”nja” og ”ta”. Leken fortsetter og for eksempel ”nja” ønsker hun sunget rampete. Både ”la”, ”nja” og ”ong” gir økt bevegelse i henholdsvis tungespiss, -rygg og -rot og motvirker dermed unødvendige spenninger i tungen, som i utgangspunktet skal ligge avspent i munnen.

### Twang og Belting

Tarøy er til tross for sin åpenhet, ikke like begeistret for alt nytt innenfor sangteknikk. Særlig Twang er hun ikke så positiv til, da denne innstillingen etter hennes mening er med på å forandre og til tider hindre en students personlige stemmeklang. Kun antydningssvis og svært bevisst fra studentens side synes hun Twang kan benyttes.

”Hvis du hadde vært fra Texas... Vi gjør det tre ganger så bredt som det er. De snakker jo ikke sånn. Så det er jo selvfølgelig ekstrem dialekt... Og da må de ha den helt naturlig eller så blir det kunstig.”

Begrepet Belting har hun gått litt bort fra å bruke.

”Belting på godt norsk er roping.”

Tarøy forklarer at for en sunn Belting må en del forutsetninger være på plass. Elementene er støtte utover i siden, litt mer nasal klang og klangplassering over nesens mellom øynene og slik oppøves også sterkere stemmebruk.

”Jeg tar for eksempel en ”t”, for det er en eksplosiv...”

Hun viser øvelsen på lyden ”ti” med glissando oppover, først i en fri lyd, så i intervallet



og deretter i intervallet



med en følelse av bue i bevegelsen. I denne øvelsen poengterer hun viktigheten av åpen hals, avspent kjeve og aktivering eller engasjering av nederste bukmuskulatur, setemuskulatur og ryggen. I kombinasjon med klangplasseringen mellom øynene, er dette hennes oppskrift for alle lyder og øvelser både svake og sterke.

”Og det at det er fokus på tonen hjelper.”

## Stemmehelse

Arbeidet med oppbyggingen av en stemme er, i følge Tarøy, møysommelig og hun mener det er viktig å anse en sanger som en idrettsmann med dertil hørende trening, hvor oppvarming og stemmetrening er påkrevd elementer.

”Begynne mykt og så setter vi i gang. Vi vet at de forskjellige tingene er på plass. Kjeven er ledig, den du har der (*magen*) og så synger vi pianissimo også.”

Tarøy snakker vamt om betydningen av en god stemmehelse. I den forbindelse er vanene studenter har også etter en framføring eller øving, en viktig del av hennes undervisning.

”...rockere... som holder på med musikk til elleve-tolv på kvelden, og da må de spenne av stemmen før de går og legger seg. Ikke fordi stemmen ikke kan bli perfekt neste dag, men da har musklene blitt strukket ut så den (*stemmen*) kommer tilbake. Får blodsirkulasjonen tilbake. Kjemien/stoffene der.”

Hun arbeider alltid med både svakt og sterkt volum i lyder, øvelser og sanger. Etter en vokal utladning må en sanger, etter hennes mening, kunne gå tilbake og synge pianissimo igjen.

## Tekst og tolkning

Tekstarbeid er også svært viktig for henne. Med utgangspunkt i legatosang settes konsonantene inn ved en liten energiimpuls i nederste bukmuskulatur, som trekkes en anelse innover. For eksempel gir konsonanten ”f” økt luftstrøm, som igjen gir frihet i halsen. Hvis sangeren går inn i det følelsesmessige aspektet av en tolkning, vil stemmen påvirkes under forutsetning av godt etablert basisteknikk.

”Og i og med det så sier stemmen noe. Den farvelegges av det... Derfor har jeg sagt til mange; vær heller skuespiller enn omvendt (*sanger*).”

I arbeidet med ”Anthem” snakker vi først grundig gjennom tolkningen av person, tekst og situasjon. Vi er enige om at russeren Anatoly er ufri grunnet stadig oppsyn av sine myndigheter. Likevel kan hans flotte opplevelse av sitt eget hjemland og de kvalitetene han har opparbeidet ikke tas fra ham, selv om han på dette tidspunktet ikke nødvendigvis er fysisk knyttet til et land lenger.

For å øke energien i min formidling, ber Tarøy meg synge teksten til henne. Hun mener at noen av noteverdiene kan forkortes for oppnå et mer talenært uttrykk og ta bort fokuset fra mye lyd og sang.

Hun korrigerer også at kjeven min beveger seg for mye i forhold til diksjon og at den åpnes for mye på toner i høyderegisteret.

### 5.3 Klassisk- og musikalsang

Tarøy, som er Norges første lektor i sang innen jazz og rock, arbeider med den samme tekniske basis for klassisk sang som for musikalsang, alltid med utgangspunkt i taleregisteret og utvikling av fleksibilitet gjennom lek og stemmefrigjøring med jevn luftstrøm. Et unntak er at klangen i mellomleiet i en musikalstemme bør være skarpere, mer mot nasal klang.

I motsetning til mer tradisjonelle klassiske pedagoger, mener hun all musikk bør ha økt fokus på tekstformidling og uttrykk, og mindre fokus på vakker klang. Forskjellene i genrene vil, i følge henne, ligge i det musikalske språket eller den musikalske stilen.

”På mange måter så er det the operatic way... Du ser basis er dønn det samme. Det kommer litt an på. Det har noe med farven på sangene å gjøre...”

### 5.4 Spesialisering

I følge Tarøy er spørsmålet om spesialisering en individuell avgjørelse og handler om sangerens ønske og fleksibilitet i stemmen. Som utgangspunkt kan en stemme med god grunnteknikk synge det meste, eller som Tarøy sier det:

”Noen finner sin vei veldig tidlig og kan ha crossover... For jeg tenker alltid på et tre. Det er stammen. Det er det klassiske med alt det vi lærer med pusten, alt det skal være på plass. Og så med grenene, klassisk, jazz, musikal, alle er der. Men det er lyd som jo lages i stemmebåndene.”

Hun ser fordelene ved å synge i mange stilarter, genre og gjennom det benytte stemmen variert.

”Ja, for det ene er positivt for det annet. Og så kan man få lov til å velge hvilken stil som er deg. For der er vi forskjellige.”

### 5.5 Fordeler og/eller ulemper ved en undervisningsmetode

Tarøy baserer sin undervisning på lek, frigjøring, naturlig klang samt instinktiv støtte i nederste del av bukmuskulaturen og i sidene. Hun mener det viktigste en sangpedagog gjør er å se mennesket foran seg, tilrettelegge undervisningen for eleven og oppmuntre vedkommende til å finne friheten i stemmen. Friheten i stemmen er det mest grunnleggende for henne.

Selv om hun oppfordrer elevene sine til å gå på kurs og få ny eller annen vinkling på kunnskap, mener hun at det er læring på eget ansvar. Hun er svært negativ til sangskoler som lager eller krever bestemte klanger, for eksempel Sadolins Twang, da dette, etter hennes mening, forhindrer den naturlige og individuelle stemmeklangen.



## Kapittel 6: Ståle Ytterli

Ståle Ytterli startet med årsenhet ved Lærerskolen og har siden en bachelorgrad fra Norges Musikkhøgskole. Han har sunget i mange musikalske stilformer som middelaldermusikk, barokk, kirkemusikalske verk, opera, contemporary opera, populærmusikk og musikaler. Musikk av Kurt Weill og i de senere årene også tangomusikk, står hans hjerte nær.

Han har vært i ensemblet i «Les Misérables» i 1988 og «Jesus Christ Superstar» på Det Norske Teatret og gjort roller i blant annet «Which Witch» og «Chess» på Bømlø, Vamp-musikalen «Hallo Adjø» på turné, «Annie» på Haugesunds teater og senest i 2009 rollen som Javert i «Les Misérables» ved Oslo Nye teater, en rolle han også gjorde i Bømlø 2003 og 2004. Som skuespiller har Ståle gjort teatermonologen «Jeg er min egen kone» på Haugesunds teater i 2008.

Etter endt utdanning studerte han med Susanna Eken, en internasjonalt anerkjent dansk tale- og sangpedagog som arbeider ved Det Kongelige Danske Musikkonservatorium og Operaakademiet i København, og Oren Brown. Eken baserer sin utvikling av sunn stemmebruk på moderne psykologisk og fysiologisk forskning, samt kravene til klassisk Bel Canto.

Ytterli forteller at han konsentrerte seg om det klassiske på Norges Musikkhøgskole selv om bakgrunnen hans også var preget av mer populær musikk. Senere traff han Morten Gunnar Larsen, internasjonalt anerkjent ragtimepianist. Sammen med Larsen har han sunget mye, særlig tidlig ragtime og slik kom den rytmiske musikken tilbake til ham igjen.

”Men det er veldig artig å høre på gamle opptak fra begynnelsen da jeg traff Morten, rundt ’90, hvor klassisk jeg sang mot hva jeg gjør nå...”

Han forklarer at selv om hans stilkunnskap i egen utøving er veldig intuitiv og han personlig holder seg mest til det klassiske, ”det er best for stemmen min og jeg er snart 50 år”, er han mer konsekvent på stil i sin undervisning.

Han er en anerkjent sangpedagog og har i mange år arbeidet både privat, ved Statens Teaterhøgskole og Norges Musikkhøgskole.

Ved utallige anledninger har han holdt korseminarer og kurs. Han har vært sang- og stemmeansvarlig ved flere teateroppsetninger blant annet «Crazy for You» ved Oslo Nye Teater og senest «Norge-Brasil» ved Det Norske Teatret.

## 6.1 Musikalens opprinnelse og utvikling

” ... i USA så tror jeg det kommer ut fra veldig mye Vaudeville show. Som begynnelsen på 1900-tallet. Det er sånn overgang fra operaen til operetten. Altså Kabaret i musikkteateret. Nesten sikker på at det har gått den veien. Music Hall i England.”

Han nevner operetten som et nærliggende utgangspunkt for den tidlige musikalen, særlig «Show Boat», og mener musikalen stadig lar seg påvirke av ulike musikkstiler.

På ett hovedområde mener han musikalen generelt skiller seg fra særlig opera.

” ... mer tekstnært og ikke så opptatt av klang... Så er det en enklere klangføring sjøl om noen musikal er så veldig opptatt av sin stil. Det er ikke så klangbasert som opera.”

Han synes også en sanger står friere i forhold til forandring eller justering av rytmikk i musikal, selv om unntak finnes.

”Jeg husker når jeg jobba på Oslo Nye med noen av sangerne i 'Crazy for You', da var de veldig opptatt, altså de som kom fra London, at det skulle være helt til punkt og prikke det som sto på notene. Det va'kke rom for noe fritt.”

## 6.2 Undervisningsprinsipper

Han forteller at hans teknikkbakgrunn og undervisningsmetoder hovedsakelig baserer seg på kunnskapen han har fra Brown og Eken, men med hovedvekt på Browns innfallsvinkler når han underviser innen musikal. For Ytterli er oppnåelsen av en enhetlig stemme basis for undervisning.

Han forklarer hvilke hovedtrekk fra Brown han har som basis for sin undervisning særlig i forhold til folkemusikk, jazz og musikal.

“Orens var jo 'release and let go'. 'Let it come the easy way'.”

Likevel er Ytterli klar på at Brown krevde mye mer når friheten i stemmen var oppnådd. Han forteller om Browns utgangspunkt i kroppens naturlige funksjoner som for eksempel gråt, latter og sukk hvor disse lydene kommer automatisk og gir god kjerne i en stemme.

Ytterli sier at Eken, i motsetning til Brown, snakker mye om støtte og arbeider ganske tøft med stemmen. I likhet med Brown mener Eken en stemme skal være fri, men hun er svært opptatt av den store stemmen som trengs i operasammenheng, noe Ytterli mener at Brown også egentlig var.

”Jeg føler nok at jeg underviser etter et grunnleggende prinsipp uansett hva, hvem jeg underviser. Om det er folkemusikk eller jazz eller klassisk eller musikalsangere så er det en grunnleggende og en sammenhengende stemme, et strekk i stemmen.”

Likevel er han opptatt av ny kunnskap.

”Jeg var en gang på kurs med Cathrine Sadolin, ikke som aktiv men som påhører. Og det var veldig spennende bare å høre henne... Det var veldig kategorisk synes jeg, men hun har da absolutt noen løsninger. Hun har noen ting som en kan bruke, helt klart.”

Han forteller at han liker å eksperimentere og følte bekreftelse ved at en del av Cathrine Sadolins tanker var sammenfallende med hans egne.

## **Pust og støtte**

På spørsmål om hvordan pust og støtte skal arbeides, blir Ytterli tankefull.

”Det er et omdiskutert tema.”

Han forklarer at utvidelse av ribbveggen er viktig og at sangeren ved hver innpust ikke trenger slippe ned hele bukveggen. Han poengterer at når mellomgulvet senker seg og fører til utvidelse både i ryggen og foran, puster kroppen av seg selv og sangeren trenger ikke å tenke på å suge inn luft. I tillegg mener han at det før sangeren begynner å synge, skal være et lite knip i bukveggen som holdes og videre kan brukes som en utpustpumpe.

”Det jeg merker er at studentene, når de begynner å få tak i det, begynner å få en stødigere stemme... At du får en jevnere pust. At du får mye mer hold i stemmen... Du kan holde en frase lengre når du først får tak i det.”

I følge Ytterli blir klangen i stemmen tilstrekkelig dyp ved denne støttemetoden.

## **Mixed Voice - Registerutjevning**

Han forteller viktigheten av falsettarbeid både hos jenter og gutter, for deretter å utjevne overgangen mellom *Falsett* (Register 3 hos Brown) og *Taleregister* (Register 2 hos Brown) gjennom kombinasjonen kropp og stemme. Eken mener at, som all annen muskulatur, kan både stemmebånds- og åndedrettsmuskulatur trenes.

Vokalen ”o” synges på oktavglassando ovenfra og ned. Lyden skiftes videre til ”ho” og ”fo”.



Fri glissando synges på ”i” ovenfra og nedover med avspent baktunge hvor den indre åpningen tenkes mot ”o”. Øvelsen videreutvikles til oktav og deretter firklang på vokalen ”å”.

Eken skriver i sin bok ”Den menneskelige stemme” at kombinasjonen av jevne registeroverganger og godt opptrenet primærlukke er en forutsetning for riktig registrering hvor stemmebåndenes lengde, tykkelse, spenning og kompresjon er i balanse på alle tonehøyder.



Ytterli forteller at han, i likhet med Eken, arbeider med ”knirk” eller glottisansatser for å opptrene primærlukket, særlig i stemmer med luftlekkasje.

”Du skal være obs på det for det kan bli veldig, i all fall knirking, stramt. Hvis ikke en student har en god pusteteknikk så er det fort gjort å stramme seg altfor mye. Du må knirke på en åpen fri stemme.”

## Twang

Ytterli forklarer at det er en nærhet til det amerikanske språket som har vært utgangspunktet for musikalsounden og at den store forskjellen ligger i Twang som ikke er en integrert del av det norske språket.

”Jeg tenker at den er, hva skal man si, the American Sound, men the Twang... det er mye mer elementer av det i musikalsang enn i opera.”

Ytterli forklarer Twang slik:

”... jeg tenker at klangen flater ut i, at den går utover i sidene. Den får ikke den høye toppen, det dypet i klangen. Den blir på en måte en litt flat, spiss klang og bredere.”

I øvelser benytter han derfor de samme øvelsene som i klassisk stemmeopptrening, men justerer øvelsene litt for å nærme seg en musikalsound.

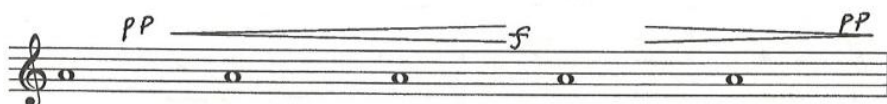


Øvelsen synges på vokalen ”a”.

”Det er jo en sånn fleksibel strekkøvelse og de er jo bra for alle uansett.”

I en del klassiske retninger vil klangen være hulere, men Ytterli viser denne på en flatere og mer direkte lyd som nærmer seg vokalen ”æ”. Selv om det i Ytterlis oppfatning også kan være gunstig i en periode med litt hule vokaler for å finne åpningen, er heller ikke dette målet for en klassisk stemmeklang.

For å få musikalsound på plass, forteller han at Twangen noen ganger kjøres mot det ekstreme, med fokus på en enklere klang enn i klassisk.



Øvelsen synges uten Twang på vokalrekken ”i-e-a-å-o” med crescendo til vokalen ”a” og decrescendo til vokalen ”o”.

Øvelsen synges med mer direkte klang og Twang på vokalrekken ” i-e-a-å-o” med crescendo til vokalen ”a” og decrescendo til vokalen ”o”.

For oppnåelse av bedre stemmefokus anbefaler han å begynne med en lett glottisansats, åpne klangrommet rett bak tungen, tilføre litt Twang på ” a” og avslutte øvelsen med Twang.

Selv om klangen i Twang, i følge Ytterli, ikke skal åpnes så mye, tillater han større åpning enn Cathrine Sadolin, men blir åpningen for stor blir lyden for voldsom.

I ”Anthem” ønsker han en jevnere balanse på vokallyden ”i” som veksler mellom å være for åpne og for flate. Han anbefaler at jeg begynner direkte med mindre klang og åpner klangen gradvis. For å opprettholde den indre åpningen og utvide klangen, ber han meg tekste litt mindre aktivt, særlig i siste del av tekstlinjen ”I cross over borders, but I’m still there now” siden melodilinjen ligger i et høyere register.

### Diksjon

For at tungen ikke skal stivne og for å oppnå tydelig diksjon, benytter han følgende øvelser:



Øvelsen synges på ”gai-lai” eller ”gå-lå”.



Øvelsen synges på ”digili, dagili, digili, då” eller ”pitiki, pataka, pitiki, pa”.

### Tekst og formidling

Selv om det finnes karakterroller i operaer hvor stemmen klanglig fargelegges av dette, mener Ytterli det er mye mer fokus på å få karakteren inn i stemmen i musikalroller. Han ønsker en sterk vektlegging av teksttolkning både i musikal og klassisk og arbeider derfor skuespillermessig gjennom tekstanalyse. Når en student har mange tekniske mangler, får derimot teknikken prioritet og arbeidet med teksttolkning kommer i annen rekke.

”Det er nok fordi jeg er litt sånn teknisk fiksert altså. At det skal høres ok.”

Under arbeidet med ”Anthem” jobber han med tydeliggjøring av teksten ved å betone ordene slik at den kroppslige legato består, men ikke forårsaker kunstige sammentrekninger av ord for eksempel at ikke ”sad power” blir ”sadpower”. Ekstra pauser innføres for å hjelpe teksttydeligheten, slik at ikke sangen oppleves som ”syngete”. Både god legato og diksjon utvikles ved stort fokus på aktiv bruk av konsonantene, ved å få energi av dem og synges

gjennom dem. For Ytterli er det også viktig at sangen har framdrift, noe som påvirker både klang, legato, tekst og uttrykk.

### 6.3 Klassisk- og musikalsang

I forhold til Twangen mener Ytterli at den ikke trengs i klassisk og bør benyttes sparsommelig i musikalen. Rollekarakteren bestemmer, og han benytter ikke Twang hverken i rollen Javert, som han mener er mer klassisk enn de øvrige karakterene i «Les Misérables», eller i rollen Jean Valjean, som også har klassiske elementer. Derimot benytter han mye Twang i musikk av Kurt Weill.

Han mener musikal benytter en tyngre Mixed Voice, og ved åpning mot stort klangrom slik klassisk ideal gjør, blir det derfor veldig tungt å synge. Musikalsang mot Belting kan nesten føles som å rope, nært fullregister. Ved å blande/bruke Mixed Voice oppover, kan stemmebåndene strekkes helt. Klangen gir likevel inntrykk av en full stemme, i motsetning til klassisk som Ytterli mener bør være mer toptonebasert.



Øvelsen synges på ”Ja” i en ropete, men Mixed Voice-funksjon.



Øvelsen synges på ”a” i en ropete, men Mixed Voice-funksjon.

Han nevner at strupehodet kan heves litt, men tilstreber personlig et lavt strupehode og benytter høyt strupehode kun som en effekt.

### 6.4 Spesialisering

I forhold til arbeid med ulike stilarter, opplever Ytterli variasjon kun som befriende for en sanger, og mener klassisk sang for musikalsangere gir fordeler i form av begrepskunnskap og særlig bonusen de får ved å kunne synge legato med kroppen og slik disponere pusten.

Han mener at en sanger etter hvert bør spesialisere seg innefor et felt både av konkurransehensyn og stemmeteknikk.

”Hvis du synger for mye musikal så er det vanskelig å gjøre en god operatisk tone og omvendt.”

Selv synger Ytterli alltid klassisk først i konserter med repertoar i forskjellige genre. Han har enda har til gode å høre en musikalsanger synge klassisk godt nok på et høyt internasjonalt nivå.

Som musikalsanger mener Ytterli det er viktig å kunne synge ulike former for musikalere da dette vil det gi flere jobbmuligheter, særlig i Norges begrensede marked. Klangmessig er den ønskelige stemmefleksibiliteten, i følge han, lettest gjennomførbar ved at sangeren plasserer seg i midten av pop, klassisk, rock.

### **6.5 Fordeler og/eller ulemper ved en undervisningsmetode**

Ytterli er svært fornøyd med og ser ingen ulemper, kun berikelse, ved å holde seg til den metoden han har utviklet og hjelper studentene får av denne. Likevel poengterer han at det er viktig ikke å tviholde på prinsippene hvis metoden blir for rigid og ikke gagnar den musikkstilen man arbeider med.

”En stemme kan jo gjøre utrolig mye, så det er ikke noe farlig. Så lenge man vet hva man holder på med, så synes jeg alt er mulig.”



## Kapittel 7: Øystein Elle

Elle begynte sin musikalske utvikling i kor og kulturskole med klassisk sang. I ungdomsårene var han vokalist et i Heavy rock-band hvor stemmen ble brukt ganske rått, men etter hvert begynte han med sangtimer. Etter Viken Folkehøgskole, utdannet han seg til klassisk baritonsanger ved Konservatoriet i Kristiansand, den gang kalt Agder Konservatorium. Valborg Steffensen, hans sangpedagog, som han den gang opplevde som svært tradisjonell med stort fokus på finoppbygging av stemmen, var veldig opptatt av ny musikk og crossover og introduserte Elle for blant andre komponistene Weill og Eisler.

Under et avbrudd i studiene, for å ta sivilteneste, studerte han med Jan Sødal i Oslo. Sødal hadde fokus på kroppsbevegelse, klangdannelse, størrelse på tonen og blankhet.

”Han hadde en veldig sann fysisk tilnærming til måten å jobbe på.”

Elle opplevde Steffensens og Sødals arbeidsmetoder som svært forskjellige, men fant heldigvis en kombinasjon i pedagogen Pål Erik Hansen, som også var veldig opptatt av tekstformidling, det sceniske og det å gi musikken liv.

Som liten hadde Elle sunget med sopraner på plater, særlig var det stas å komme høyere enn Benedicte Adrian i «Which Witch». Gjennom og etter ungdomstiden vedlikeholdt han sitt lyse register og inspirert av kontratenorer i innspillinger av kirkemusikkverk, begynte han, i den siste perioden på Konservatoriet, igjen å leke med falsettstemmen, både i øvelser og arier av Händel og Purcell.

For første gang viste han denne stemmen for sin sangpedagog, som responderte med å oppdatere seg på undervisningsmetoder av kontratenorer. Elle søkte etter hvert videre studier som bariton i Tyskland, men ble antatt i Nederland som kontratenor og gjennomførte et masterstudium.

Han spesialiserte seg i første omgang på Lieder og barokkmusikk, men spilte også i forestillingene «1999», «2000» og «2001», også kalt tusenårstrilogien, på Hedmark teater. I den ukonvensjonelle og nærmest progressive trilogien, som hadde en klar narrativ struktur, med sterke tablåer, innblikk, syn og tilbakeblikk, arbeidet han både med skuespill og improvisasjon. Hans nåværende nisje er fysisk teater i skjæringspunktet mellom sang, performance teater og dans. Ved siden av dette har det blitt noen filmroller.

Interessen for musikkteater oppsto, i følge Øystein, ganske tilfeldig.

”Hørte noen... castinginnspillinger og så likte jeg det og tenkte jeg dette er ikke en klassisk måte å synge på, det er heller ikke pop, det er noe helt annet... Det er et annet spor... det var interessant..”

I løpet av sin arbeidsperiode på Bårdar lærte han mye om musikalformen gjennom skriftlig og innspilt materiale.

”... var veldig sånn musikalnerd i en periode på noen år.”

Han anser at det er like naturlig for en sanger å arbeide med skuespill som at en skuespiller synger. Dette har vært en tanke som har vært nyttig da han i lengre perioder de senere årene har arbeidet ved Kunsthøgskolen i Oslo, skuespillerutdanningen.

### 7.1 Musikalens opprinnelse og utvikling

Elle vektlegger at kombinasjonen av teater og sang, teater og musikk har eksistert veldig lenge, helt fra hyrdespill og opp til dagens musikal. Han anser det som logisk at musikalen følger opp musikalske genre, hvor jazz etterfølges av jazzmusikaler, rock av rockemusikaler, pop av popmusikaler og så videre. Han nevner i den forbindelse musikalene «We Will Rock You» og «Mamma Mia».

Selv om ulike stilarter blandes i musikaler, mener Elle musikalen etter hvert får et eget uttrykk. Dette forårsakes av musikalens sterke fokus på tekstframføring kontra for eksempel popens mer lydmalende funksjon.

”Selvfølgelig man kan jo ikke generalisere der heller, men jeg synes at innenfor musikalgenren er musikken et middel til å forsterke teksten. Teksten er ikke et middel til å forsterke musikken.”

Stemmebruken i musikaler påvirkes av dette og ligger etter Elles oppfatning nærmere talestemmen, uansett leie.

”... gjør du en høy dramatisk passasje i en god del av musikalgenrene, så bruker du egentlig stemmen på samme måte som hvis du skal kline til og skrike på grunn av at du er opprørt. Eller synger du en kranleduett så bruker du kranlestemmen din.”

Elle nevner også musikalens utfordrende krav til en stemme. Innenfor musikalgenren finnes musikk og tilhørende sangstil helt fra lett klassisk i Rodgers og Harts musikk og i musikaler som «Carousel», til nyere musikal som popbaserte «Wicked».

Han sammenlikner dette med de ulike stilene innen klassisk musikk.

”... man kan ikke synge en barokkrolle på samme måten som man synger en Wagner-rolle.”

Han deler musikalstilene i fire:

1. Mer klassisk, som Rodgers og Hammerstein
2. Rock med musikaler som «Hair», «Tommy» og «Jesus Christ Superstar».
3. De mere smektende musikaler av for eksempel Lloyd Webber og Schönberg og Boublil.
4. Popsanger med dramatisk kvalitet.

## 7.2 Undervisningsprinsipper

Foruten uttesting av sin egen og studenters stemmemuligheter, samtaler med andre pedagoger og lytting til ulike utøvere, nevner han pedagogen Cathrine Sadolin som en stor påvirkning for sin undervisningsmetode. Selv om han ikke har vært på kurs med Sadolin, har han lest, hørt og testet ut hennes teorier fra boken *Komplet Sangteknikk* som inneholder cd med øvelser.

Han forklarer at han vanligvis bruker elementer fra hennes metode, men på noen studenter følger han Sadolins system mer rigid uten at det blir slavisk. Ofte er, i følge han, overraskelsen størst hos de studentene som har en klassisk bakgrunn med velfungerende, egale stemmer, som må lære seg at stemmen kan varieres og deles opp i ulike funksjoner for hele tiden å kunne skifte mellom forskjellige klanger.

”(Studenten) må kunne kjenne på forskjellen på ulike funksjoner, altså hvor mye tyngde man bruker, hvor mye letthet. Kontrollerer bruken av stemmelukket.”

### Holdning, pust og støtte

Når de gjelder kroppsholdning mener Elle at det er svært viktig med bevegelse i knær, hofter og bekken. Nakken og skuldre bør være avspente og brystkassen åpen.

Ved å undersøke hvor støtten ligger hos den enkelte student, tar Elle utgangspunkt for videre arbeid. Arbeidet med dyp pust grunnleggende, selv om han mener at viderekomne også kan benytte høy pust. Elle kartlegger også hvordan studenten skal bevege seg under framføring, og tilrettelegger støtten i forhold til de pustmulighetene bevegelsene gir.

Grunnleggende støtte, er når studenten arbeider ganske mye i sidene, har fokus på ryggen, får med hele midjeområdet og har en god kontakt med bukmuskulaturen som gir evne til ekspansjon ved at mellomgulvet hele tiden er aktivt og bidrar til opprettholdelse av en åpen strupe. Han mener også at ved kontinuerlig å tenke nedover og kjenne den antagonistiske virkningen mellom de ulike muskelgruppene, opprettes den nødvendige aktivitet som kreves for støtte fra nedre del av ribbeina, ned til bekkenbunn, flankene og rundt til korsryggen. Slik vil pusten utvikle utholdenhet og muliggjøre lange tekstfraser, mener Elle.



Øvelsen synges i glissando oppover på stemt «v» der leppene gir motstand. Når øverste tone forandres til "o" mener Elle sangeren kjenner hvordan mellomgulvet må ta over motstanden.

### **Stemmefrigjøring**

Elle forklarer at han alltid tar utgangspunkt i midten av stemmen og bygger oppover og nedover derfra, gjennom lek med lyd, improvisasjon og lydmalerier med ulike farger, fasonger, teksturer, liv og ikke-liv.

Han er svært opptatt av det han kaller "kant" eller kjerne i stemmen, som han anser som et fingeravtrykk eller personlig klang. En riktig og skolert stemme mangler i følge ham, personlighet hvis "kanten" eller kjernen ikke er tydelig. For å finne kjernen i stemmen arbeider han først med gråtelyd for å oppnå en nøytral, åpen og projisert stemme. Han mener at med utgangspunkt i lav strupehodeinnstilling, kan klangrommene forandres og dermed kan lyden varieres fra rund til spissere klang.

### **Ansats**

Elle bruker hovedsakelig glide- og glottisansatser og anser glideansatsen som den mest skånsomme for stemmen.

### **Klang**

En blank klang eller fokusert stemme med lyse overtoner, er, etter hans mening, nøkkelen til både sunn stemmebruk, god klang og god bæreevne.

Øvelsen starter på en fritt valgt tone og synges på det Elle beskriver som et rikt resonerende "mmm", "nnn" og "ng" og slippes nedover i en glissando.



Videreutvikling av øvelsen skjer ved å legge til vokalen "a" i forlengelse av "m"; "mma".





Øvelsen synges på vokalenen ”i - e - a – å” hvor ” i”, gir en lys klangbalanse og bevisstgjør tungens bevegelser knyttet til den enkelte vokal.

Elle har fokus på at vokaler også oppøves via rapiditetsøvelser med ulike konsonant-vokal-koblinger som bi-bi-bi, vi-vi-vi, me-me-me, ma-ma-ma, kå-kå-kå osv. i øvelsen



For utvikling av legato ved at klangen opprettholdes og stabiliseres gjennom økt støtte på vei oppover, synges denne øvelsen på ulike enkeltvokaler.

## Twang og Belting

Elle mener at Belting absolutt kan gjøres og liker denne kvaliteten når den produseres på en sunn måte.

”Og så henger stemmebruken mye sammen med det musikalske uttrykket”.

For å oppnå gjennomslagskraft i høyere register samt nå høyere toner, mener Elle arbeidet med crescendo fra Mixed Voice til fullregister, både til projisert fullregister og til twang, er viktig.

Utvikling av Twang skjer både ved herming av metalliske lyder basert på assosiasjoner, og ved muskulær oppøving av epiglottishornets innstilling fra åpen til Twanget.



Øvelsene synges på ”æ” eller andre åpne vokaler som Elle anser som gode for Belting. Han ønsker gradvis mer Twang ettersom tonehøyden øker.

”... gjerne helt opp i det som blir falsett uten Twang, men der twangen hjelper til å holde en substans i tonen gjennom ”mixen”, og opp i randregisteret, og dermed vil kunne klassifiseres som skrik.

### **Stemmehelse**

Etter hard teknisk jobbing og utfordrende stemmebruk, benytter Elle ofte lette øvelser for å gjenfinne smidig og myk stemmebruk.

”Forme munnen som om den blåser i en meget tynt strå. Press en ”ooo” gjennom dette røret, svelget skal utvide seg som i en blokkingsøvelse, men stemmebåndene har jevn svingeaktivitet. Jeg gjør både glissandoer og trinnøvelser over store deler av registret.”

I følge Elle er denne øvelsen effektiv for å gjenfinne en blankhet og totalt avspent klang.

### **Tekst og tolkning**

Elle forteller at han periodevis ber studenten se bort fra den musikalske notasjonen bestående for eksempel av legatoangivelse og noteverdier. Teksten får være styrende i forhold til trykklette og trykkunge stavelser og hvilke ord som skal betones. Slik unngås også en del av monotonien både i teksting og klang.

”For at de (*studentene*) skal begynne å tenke på den måten... Det er jo en selvfølge at man varierer trykket.”

Selv har han hatt glede av å arbeide mye med tekst. Ved å snakke teksten fritt uavhengig av musikken og se på notasjon som en guideline ikke en absolutt, opplever han klassisk sang som enklere å framføre. Ved å snakke sangens tekst i den tonehøyden teksten skal synges, mener han at stemmen ofte frigjøres.

”Ja, sånn at hvis det klassiske miljøet hadde turt, så tror jeg de har noe å lære av ekspertisen innenfor musikkalsang.”

I ”Anthem” arbeider han med å finne linjene i sangen, da de lange linjene gir sangen stabilitet og følelsen av et mål. Generelt mener han at frasers form og oppbygning i relasjon til hele komposisjonens oppbygning, er avgjørende og at selv melodier som har fragmentarisk preg forbedres når tekstlinjene i dem arbeides med. Tydeliggjøring av teksten vil også påvirke fraseringen, og han nevner balansen mellom teksttydelighet og egalitet i klang som et viktig element i en god framføring.

”Uavhengig om en tilhører forstår teksten, får den lydlig mening dersom den er behandlet bevisst, utover pen klang-bevisstheten, fra utøverens side.”

Han nevner at bruk av glideansats ofte gir en fraseringsmessig god effekt fordi den kan gi ”forsinket” vokal i en stavelse.

### **Funksjoner og stilforståelse**

Han forklarer at det ikke er så vanlig med Belt i musikken til for eksempel Rodgers og Hammerstein, særlig ikke i mannsrollene hvor det benyttes en kantet eller metallisk Neutral (jamfør Sadolin). Likevel benyttet noen kvinneroller Belt også i den eldre mer klassiske stilen. Elle nevner rollen Ado Annie i «Oklahoma» som et eksempel.

Bruken av Belt er, i følge Elle, mye tydeligere i musikalene som «Jesus Christ Superstar» hvor noe av musikken kan synges som gammeldags 70-talls Heavy rock.

”Og det er klart at den forskjellen blir veldig stor. Det er derfor veldig sjelden de samme sangerne som er gode til å synge Jesus Christ som er gode til å synge Oklahoma.”

### **7.3 Klassisk- og musikalsang**

En vesentlig forskjell mellom klassisk og musikal, er, etter Elles mening, at klassisk har sterkere idealer i forhold til hva som er tillatt og ikke tillatt, selv om det også innenfor musikalen er flere tekniske stilretninger. Han går også så langt som å påstå at mange virkelig dyktige musikalsangere som oftest vet mer hva de gjør teknisk enn en klassisk sanger som kun holder seg til idealet sitt.

Foholdet til tekst er, i følge han, en annen vesentlig forskjell mellom klassisk og musikal. I musikal mener han tekst og musikk er sidestilt, nesten med mer fokus på tekst, og at ordene bestemmer fraseringen kontra klassisk hvor musikken alltid er i hovedfokus. Han nevner at noen klassiske sangere som går langt i tekstformidling ofte regnes som ekstreme innenfor det klassiske, særlig hvis de nærmer seg musikalens tekstformidling.

### **7.4 Spesialisering**

For å være en musikalsanger med bredt nedslagsfelt, må sangeren, etter Elles oppfatning, ha mye større bredde enn i klassisk, siden sangeren innen musikalgenren må takle blant annet klassisk, heavy rock, singer-songwriter-stil, jazz, crooner-stil og pop.

Når det gjelder spesialisering kontra bredde, mener han bredde gir flere jobbmuligheter, men at valget må være opp til den enkelte utøveren ut fra vedkommendes muligheter og kapasitet.

”Og jeg mener at det er fullt mulig. Altså, hvis de er villig til å jobbe nok. Så jeg ser ingen fordeler ved å spesialisere, seg annet enn hvis man ikke har kapasitet til å la det være.”

## 7.5 Fordeler og /eller ulemper ved en undervisningsmetode

Elle forklarer at det positive ved å følge en undervisningsmetode, samtidig er det negative. Sadolins Complete Vocal Technique (CVT) beskrives av Elle som skjematisk, lettfattelig, med teoretiske forklaringer og fysiske innganger, via herming av lyd til hvordan de ulike teknikkene/sporene finnes. Han mener CVT kan bli firkantet i forhold til hva en stemme kan og ikke kan gjøre.

”man... vil gå glipp av en masse hvis du stoler blindt på en eneste retning.”

Han nevner Sadolins regler for hvilke vokaler som kan og ikke kan benyttes i ulike spor og sier seg delvis uenig med en del av dette. Studenter som har lest boken hennes blir av og til redde når han sier noe annet enn Sadolin.

”Hvis det funker og det føles godt så er det klart at det er lov.”

Likevel er Elle svært positiv til at Sadolin, som har blitt en autoritet via sin forskning, teorier og pedagogikk, har åpnet for at stemmen kan brukes til veldig mye mer enn den klassiske sangpedagogiske retningen tidligere har akseptert.

”Alle lyder som kommer fra din stemme er naturlige lyder...”

Elle poengterer likevel at det ikke alltid passer å bruke en hvilken som helst lyd hvor som helst.

Sadolins begrep Curbing kaller han bare for ”hold” og har beholdt hennes innfallsvinkel til å finne lyden ved å kopiere stemmene i mafiafilmer, men selv utvidet mulighetene ved etterlikning av klisjéidéen om stemmebruken til narkomane. Etter Elles mening får sangeren et naturlig hold i kroppen ved Curbing. Opprettholdelse av jevn strøm på lyden, gir støtte og blir en funksjon som er ypperlig å benytte i mellomleie og dypt leie. I toppen benytter han heller en metallet Neutral, altså en Neutral med kant.

Elle ønsker mer glidende overganger mellom de forskjellige innstillingene, særlig mellom Belting og en Neutral med kant. Han forklarer at i Belting er epiglottishornet twanget og passasjen trang.

”... jeg pleier alltid å sammenligne det med hageslange som..., i Neutral; vannet fosser ut av og i Belting så setter du tommelen for. Det er akkurat det samme. Den slår mye hardere fordi den får en tynnere stråle som smeller ut.”

Han benytter Sadolins begrep Overdrive svært lite, men forklarer at han tenker Overdrive lik et helt ubehandlet rop der sangeren ikke må spenne i svelget og hvor kroppsenergien kommer som et skyv fra bukmusklene. Når epiglottishornet twanges og mellomgulvet kobles på, videreutvikles dette ropet til en beltfunksjon.

”Så det handler også om å bruke kropp.”

## 7.6 Elles egen oppsummering

Elle mener en god sanger har høy energi, effektiv støtte, åpent svelg, dynamisk overskudd, vokaler med lys klangfarge og godt fokus, samt tekstlig bevissthet både lydlig og innholdsmessig.

”Ta tak i talestemmen. Bruke talestemmen og forlenge den inn i sangen. Altså å få sangstemmen og talestemmen til å smelte sammen og dermed finne en naturlig, hva skal en si, balanse på sanguttale. Altså, talestemmeuttale. Og i uttale så ligger dette her med å få klangen langt fram.”

## Kapittel 8: Graham Godfrey



Godfrey tar imot meg i resepsjonen på det ærverdige Royal Academy of Music i London hvor han er Professor of Voice ved the Musical Theatre Course. Han arbeider også ved the Arts Educational School i London, har privatstudenter og er blant annet direktør for the British Voice Association, samt medlem i the Association of Teachers of Singing. Flere av hans studenter har ledende roller i West End-produksjoner, samt i produksjoner både i og utenfor Storbritannia. Intervjuet finner sted i Royal Academy's lokaler. Praten mellom oss går lett og mange av mine spørsmål blir aldri stilt, men likevel besvart.

Godfrey kommer fra Brisbane i Australia, hvor han studerte musikk med undervisning og utøvende sang i Queensland.

”... but then my singing took over and I won a scholarship to come to England.”

I England studerte han ved The Royal College of Music's operalinje.

“and decided I quite liked opera.”

Han studerte også ved the Britten-Pears School i Aldeburgh. Etter studiene arbeidet han som utøvende operasanger i 10 år.

Som utøver har han, i tillegg til å være medlem av the Really Useful Theatre Company i 15 år, vært operasanger i over 10 år og sunget mer enn 35 opera- og musikalroller i Europa, USA og Australia. Foruten opera besto karrieren også av kirkemusikk, sang i filmer, tv-reklamer og etter hvert mot popmusikk. På bakgrunn av denne varierte erfaringen, fikk han arbeid i Andrew Lloyd Webbers musikal «Starlight Express», som da hadde spilt 5 år i West End. Det var i følge han vanskelig for sangerne på scenen å synge stabilt på grunn av musikalens gjennomgående og hurtige bevegelse på rulleskøyter. Derfor ble det benyttet støttesangere bak scenen.

”So we were 5 of us singing off-stage and I suddenly was singing rock and roll.”

Han forteller at han vekslet mellom klassisk og rock og etter hvert begynte å lure på om han gjorde dette riktig.

”It was just good fortune for me that around that time, the early nineties, a woman called Jo Estill came over from America...”

Gjennom hennes idéer fikk han ny forståelse for anatomiske funksjoner og mye kunnskap falt på plass. Tidligere hadde Godfrey studert klassisk sang hos en dyktig lærer som ikke snakket om det fysiske aspektet ved sang.

”My teacher never spoke about the larynx.”

Godfrey tok flere Estill-kurs og forteller at han slik begynte å finne ut av sangteknikk. Avgjørende for ham var møtet med Mary Beth Bunch Dayme, som har gitt ut boken *The Dynamics of the Singing Voice* (2009). Boken er, i følge Godfrey, en bibel for sangere. Dayme har arbeidet som professor i sang og anatomi i USA og England. Hun er opptatt av dans, Alexanderteknikk, kommunikasjon, og mener at musikk, kropp, bevegelse og sjel er en viktig enhet i en utøver. Godfrey anser henne for å være både sanger, anatomiker og filosof, og opplevde kurs med henne som en ”enlightening”. Dayme mener at språk, tanker, følelser og oppfatninger påvirker alle, og at mulighetene for utviklingen av en balansert utøver er ubegrensede, stemmemulighetene likeså.

Avgjørende for Godfrey var Daymes anatomiske oversikt, særlig til identifisering av pust og støtte. Dermed ble sangens mekanikk forståelig, og all kunnskapen fra Estill ble, i følge Godfrey, satt i riktig perspektiv og ga han en tydelig retning i undervisningen.

”... all of a sudden I could sing rock... And I could do it healthily.”

Han forklarer den anatomiske inndelingen i velfungerende kategorier, fra stemmebåndene og musklene som bringer dem sammen, til tykk og tynn stemmebåndsmasse og forankring. I motsetning til tidligere undervisningsmetoder som bare arbeider med stemmen som en helhet, mener Godfrey disse kategoriene gir mulighet for arbeid med det stemmen trenger å tilføre enten det for eksempel er mer Twang, litt lavere eller høyere strupe, høyere gane eller avspent tungerot.

## 8.1 Utvikling av musikal

Godfrey mener at musikalgenren utviklet seg fra opera, og nevner Händels komiske «Acis and Galatea», som en forløper til lettere opera med videreutvikling til operette.

Den grandiose operaen ble konserverert samtidig som operetten ble utviklet, og i følge han, skjer det samme innen musikalgenren hvor «Les Misérables» kan regnes som grandios og High School Musical som er lettere og mer moderne.

”... both are musical theatre but very, very different in content and in emotional expectations and performances...”

Selv om han synes at konseptet med popsanger som blir musikaler er problematisk, er han positiv til «Mamma Mia», som etter hans mening har klart å skape en historie hvor sangene blir enda mer fascinerende i den dramatiske sammenhengen.

En utfordring i følge han, for studenter som synger mye pop, er å returnere til sangstilen som kreves i for eksempel «Les Misérables» og «The Phantom of the Opera» og han ser seg da

nødt til å bruke sanger av særlig Gilbert og Sullivans lettere klassiske stemmebruk (Legit) for å tilbakestille studentene til passende stemmebruk.

Siden musikal er populærunderholdning, synes Godfrey det er vanskelig å forutse dens videre utvikling.

”... it’s not going to go down the road of modern art. And it’s never going to go the way of modern classical music.”

Han tror teknikk som tar utgangspunkt i tale, og så legger inn ulike tonehøyder som etterhver skaper melodien, fortsatt kommer til å være en metode som vil eksistere lenge. Han nevner Stephen Sondheim som en representant for denne stilen. Likevel er det, i følge Godfrey, svært få musikal med veldig tekstbasert musikk og uten store teatraliske effekter som får en lang spilletid på West End, fordi publikum elsker Lloyd Webbers musikal som «The Phantom of the Opera», «Cats» og «Starlight Express», samt «Les Misérables» hvor melodiene er vakre og det sceniske er spektakulært.

”... those Sondheim shows don’t lend themselves to big theatrical moments. They’re moments in the woods. For those of us who praise it and love it.”

Godfrey tror også mange publikummere liker Legit-sangstilen fordi Belt med Twang blir kjedelig i lengden.

## 8.2 Undervisningsprinsipper

### Holdning

Godfrey framholder at selv om avspenning er bra, trengs styrking og trening av muskler for å forbinde hode, nakke og hals muskulært til kroppen.

”You need to be strong. The great tenors of the world, they have a neck.”

Det er viktig, i følge Godfrey, å arbeide med sangerens frihet til å bevege seg, særlig ved forankring, slik at det ikke blir for tungt kroppsarbeid og dermed skaper unødvendig høy spenning. Dayme framholder i sin bok at pust og støtte er en enkel og refleksiv prosess, tilpasset kroppens behov, samt viktigheten av å benytte den mest effektive innpust i sang.

Godfrey er opptatt av den positive siden av Estills Effort Level, hvor arbeidet i hver muskelfunksjon kan måles på en skala fra 1 til 10, men påpeker at samtlige muskelgrupper ikke konstant bør befinne seg på nivå 10.

”... it needs to be set back to often level 4 or 5. It gets you there.”

Han synes ikke Estill har nok fokus på pust, som er et grunnelement i Godfreys undervisning.



Riktig kroppsholdning er, i følge han, avgjørende for å oppnå riktig balanse og arbeid i kroppen.

”... ear over shoulder, over hip, over knees, over arch of the foot.”

### **Pust og støtte**

Når det gjelder pust, mener Godfrey at utvikling av sterke skuldre, som ikke er trukket bakover, og sterk rygg som strekkes, holder brystkassen åpen og forhindrer mellomgulvets kollaps. Mellomgulvet blir elastisk, sangeren får maksimal innvendig åpning, bukmuskulaturen trekkes litt innover, elastisiteten i mellomgulvet holdes og strammes til spenningen i sidene slippes og ny luft slippes inn. Følelsen, mener han, kan beskrives som å bruke korsett.

”It’s because our lung capacity is determined by the size of our rib cage.”

Etter hans mening finnes hovedmusklene for pust i ryggen og muskelkontrollen for utpust foran. Han advarer at spenning i mellomgulvet gir Constriction. I likhet med Dayme mener han abdominal balanse oppnås ved aktivisering av perineum (mellomkjøttet) eller bekkenbunnsmuskulaturen under sang.

Godfrey mener også at hodet og halsens forbindelse til kroppen sikres gjennom en sterk nakke. Styrking av denne forbindelsen gir sangeren utholdenhet og avlaster stemmen når repertoaret er krevende.

### **Klang**

For å utvikle en åpen klang med høy tunge og fri hals, bruker han først Siren på ”ng” eller ”n” i glissando og deretter lip rolls med tynn stemmebåndsmasse, lavt volum, avspent kjeve og følelse av strekk mellom ørene og skuldrene.

Han mener at Retraction, hvor de falske stemmebåndene trekkes til siden, er avgjørende for en åpen klang. Gjennom Constriction i form av en gryntelyd, hvor de falske stemmebåndene trekker seg sammen, finner studentene ut hvordan stemmebåndene strekkes motsatt vei.

Dayme forklarer at strupen og luftrøret må være mobilt, derfor er strupen både utstrukket og støttet av omliggende muskulatur.

Unngåelse av en sammenklemt hals og opprettholdelse av Retraction, skjer ved ”Spinning”, som han beskriver som en vibrato som får stemmen til å riste gjennom korte pulser.



Øvelsen synges på "a" med legato og vibrato på den øverste tonen. Ekstra luftsrøm oppnås ved å sette "w" foran "a" mener Godfrey, som forklarer at øvelsen opparbeider fleksibilitet.

For å oppnå den direkte klangen i musikal er det, i følge Godfrey, viktig at strupehodet er bevegelig og kan heves, noe som skjer på Siren eller ved et sukk. Tungeroten bør da også avspennes gjennom å plassere særlig tungeryggen lenger framover i munnen.

"I tell my students the tongue is a lift, an elevator at the back of the throat, like the larynx."



Øvelsen synges på "ning-ning", som i følge Godfrey gir blankhet i lyden med litt klang bak.

## Twang

Han mener at Twang, som kan synges med både tynn og tykk stemmeleppemasse, er mer aggressivt enn tradisjonell klassisk sangformant og en effektiv måte å få volum på selv om klangen ikke alltid passer i alle situasjoner. Twang oppnås ved at strupeløkkets lukkemuskel forsterker lyden i rommet rett over stemmebåndene.

Godfrey framelsker at lyden bør være blank, slem og ikke pen, men heller ikke presset. Kjeven skal være avspenst og åpnet horisontalt og kroppsenergien høy. Ved tykk stemmebåndmasse begynner man med korte lyder slik at stemmen ikke blir overbelastet ved øvelsen



som synges på "wå-", deretter på "wo-" og utvikles videre i øvelsen



som synges på "wi-i-e-e-a-a-å-å-o". Han bruker også "wo" og "je" for å få unngå en glottisansats, da det umuliggjør innføring av tynnere stemmebåndsmasse. Ved høydeter over høy (tostrøken) c i herrestemmer, mener Godfrey falsett med Twang hjelper sangeren til en funksjon som er effektiv, men fri.

## Sweet Shout

Øvelsen ”Sweet Shout”, forklart som en utvidelse av Siren med utgangspunkt i tykk stemmebåndsmasse, men som med litt vippest skjoldbrusk tilfører slankhet i stemmebåndsmassen, frigjør, i følge han, høyden i herrestemmer. Litt tilbakeholdt volum på toppen gjør klangen mindre påtrengende.

Han bruker ”wo” og ”wo-wo” på fri ropelyd og instruerer at sangeren skal tenke som en ape og la strupen heves. Da senkes mellomgulvet, luftstrømmen skal startes og så holdes tilbake.

”They just shout. If you can shout that note, why can’t you sing it. It’s not a problem.”

Innstillingen benyttes på ”wo” i øvelsene



og



Her tillater han innføring av mer skjoldbruskvipp på slutten av øvelsen for å oppnå vibrato.

## Belting

Han anser Belting som en utvidelse av tale, men ut av det naturlige området for taleregisteret. Særlig i kvinnestemmer mener han Belt må gå mot en Mixed Voice med Twang. Denne innstillingen må være aktiv senest fra tostrøken c og oppover. Avgjørende for stabilisering av Beltinnstilling er, i følge Godfrey, opprettholdelse av tykk stemmebåndsmasse og forankring av tilstrekkelig kroppsenergi. Lek med stemmen er viktig for å utvikle Belt, mener han.

”I’m telling my students to go play with themselves... because I can’t get inside there and do it for you.”

Han synes benyttelsen av Belt ofte er en smaksak ut fra stilen i de ulike musikalstilene.

## Mixed Voice

I følge Godfrey bør det i 90 prosent av stemmen, unntatt i ekstrem høyde eller dybde, alltid synges i Mixed Voice, som han mener kombinerer både tynn og tykk stemmebåndsmasse. Når en Mixed Voice er etablert mener han at tykk stemmebåndsmasse gradvis vil gå mot tynnere selv fra en Belt, men at en Twang og Tilt vil hjelpe overgangen i høyden samt at Tilt også muliggjør vibrato i selve beltfunksjonen.

Han beskriver lyden som av og til stygg, men mener dette også gjør den spennende å høre på.

Arbeid med klassisk klang, særlig legato og jevn klangproduksjon, er et viktig element i hans undervisning.



Øvelsen synges på vokalene ” i-e-a-oh-u-oh-a-e”, hvor tungen går fra flat til høyere på vokalen ”a”. Ved rolig strupe og avspent kjeve oppnås, i følge han, rund klang.

Han arbeider også mye med balansen av lydproduksjon, slik at sterk lyd holder en god klang og svak lyd er hørbar, støttet og derfor teknisk mulig å lage.

### **Dynamikk**

Variasjon i stemmedynamikk med opp- og nedbygging av volum, er i følge han, svært avgjørende for dramatikken i tekst og musikk. Gjennomgående sterkt stemmevolum er etter hans mening, irriterende å lytte til, lite musikalsk og ikke sunt for stemmehelsen, særlig med tanke på opptil åtte forestillinger ukentlig i West End-musikaler.

”... it’s not musical. It’s not dramatic. It’s just loud.”

### **Vokaler**

Vokalene formes, i følge Godfrey, med tungen og til dels leppene, men også underkjevens posisjon og bevegelse er viktig. Siden høy tungeinnstilling er ønskelig, startes vokalarbeid gjerne fra vokalen ”i”, hvor tungen naturlig er høyere, og går derfra videre med samme tungeinnstilling kun ved å innstille leppene til for eksempel ”u” eller andre vokaler.

### **Konsonanter**

Sangpedagogen Dayme mener tungen skal stå for det meste av diksjonsarbeidet. I følge henne bør konsonantene være tydelige, raske og effektive. Alle Godfreys studenter bruker ”bone prop” som plasseres mellom over- og undertenner og for optimal opptrening av tungs muskulatur.



(Bildet er hentet fra Annie Morrisons nettside: <http://www.anniemorrison.co.uk/mbp.htm>)

Godfrey mener både kjeve- og tungerothsmusklene må avspennes slik at de ikke arbeider mot hverandre og vanskeliggjør god diksjon.

### **Tekst og formidling**

Ved å legge musikken bort og snakke teksten fritt med tydelig og periodevis kraftig stemme, mener Godfrey at studentene utvikler både tekstforståelse, -behandling og sangstemmen.

I følge Godfrey krever også mange sanger at sangeren kan ha en naturlig konversasjon med publikum og snakker i den forbindelse varmt om Julie Andrews og hennes versjon av sangen "The sound of music". Etter hans mening snakker hun til tilhøreren med naturlig energi, stemmespontanitet, klarhet og fantastisk diksjon.

"I don't know anybody who can do that role after that..."

Han kritiserer sangere som bare er opptatt av å vise stemmen og mener at den beste metoden er å være helt ærlig i rollen og kommunisere med publikum. Da vil fokuset på stemmeklangen minske.

"If you're not communicating nobody's interested..."

Han mener også det er viktig for sangens særpreg med språk, dialekter og aksent, og sangen "Anthem" ønsker han framført med lett russisk aksent siden karakteren er russisk. En bonus, i dette tilfellet, er, i følge han, at klangen også bedres. I sangen har han ellers fokus på bruk av "Tilt" gjennom (Sweet) Shout på høydeton, Anchoring, samt stor klassisk klangåpning.

For å bedre diksjonen samt generelt opparbeide en klang som gir god flyt i musikkens og tekstens fraseringer, instruerer Godfrey sine studenter i en klang som språklig ligger mellom engelsk og amerikansk. Han nevner språk som svensk og irsk som eksempler på allerede syngende tonefall som hjelper sangen.

"... the Australians, we don't sing, but join our sounds together because they're lazy... with a lot of Twang."

### 8.3 Klassisk- og musikalsang

Godfrey synes den største forskjellen mellom klassisk sang og musikal hovedsakelig ligger i stil, men også teknisk hvor klassisk har en lavere strupeposisjon. Selv om det i noen musikalene synges nesten klassisk, benyttes, i følge han, en friere lyd uten så mye vertikal kjeve- og strupeinnstilling i musikalene.

”I speak a lot about vertical and horizontally quality.”

Han er svært begeistret for buktalere, som etter hans mening, tydelig viser at mye av klanginnstillingen som skjer i strupen, da de verken åpner eller beveger munnen mye. For oppnåelse av denne bevegelsen i strupen og dermed en varm og åpen stemmeklang, fjernes nasalitet for eksempel ved å synge med neseklype som får den bløte ganen og svelgveggen til å heves. Den bløte gane heves, kjeven spennes av og vokalen ”e” gir dypere klang gjennom rommet bak i munnen. Dayme skriver at noe nasalitet til tider er nødvendig for å oppnå en balansert klang, og Godfrey benytter dette på høydetoner.

”A little bit of that at the top of the sound you need of course, for the belty quality and the twang stuff at the top, but at the bottom it becomes a character sound, same as in opera.”

Han bruker musikalen «Oklahoma» som eksempel på ulike rolletyper og stemmebruk. Rollen Curly, en kul type som er helt, må ha det Godfrey kaller nobel klang, mens rollen Will derimot, kanskje litt dummere, synger spissere og unobelt. I følge Godfrey er det mange som ikke skiller nøye nok på dette.

”... so many people in music theatre are content to settle for the opposite of noble, which is ignoble. Ignoble tone in the heroes, especially of Rodgers’ and Hammerstein’s... drives me to distraction.”

Han mener at stemmebruk, særlig i kvinners lyse register i musikal og opera, skiller seg mer med diksjon og klang enn med tonehøyder, samt at operaklangen blir for hul til å få fram diksjonen som i en konversasjon. Når musikalsangere gjør åtte show i uka og operasangere tre, mener Godfrey forskjellen er at sangteknikken i musikal er enklere og sunnere.

### 8.4 Spesialisering

Godfrey ber vanligvis studentene ta utgangspunkt i sterke sider når det gjelder rolle- og repertoarvalg. I følge han bør en stemme ikke gjøre absolutt alt av repertoar, slik at stemmesunnhet og lang levetid som sanger sikres. Han mener at noen sangere også har en stor utfordring når deres personlighet og utseende ikke samsvarer med stemmetypen, for eksempel når en lystig personlighet har mørk og tung stemme eller når noen som synger med vakker klang, er svært høye og da logisk får mest karakterroller og ikke førsteelskerroller. Likevel er det etter hans mening, utviklende for stemmen å arbeide med ulike rolletyper og stemmeklang, men når det gjelder arbeidsmarkedet:

”Play to your strengths.”

### **8.5 Fordeler og/eller ulemper ved en undervisningsmetode**

Godfrey er svært negativ til sangskoler, særlig da Speech-Level-Singing, som arbeider med lav tungeinnstilling. I følge han vil lav tungeinnstilling forårsake Constriction og derfor hindre både blankhet i stemmeklang, samlet stemmefunksjon og godt høyderregister. Han mener også at god kunnskap om stemmens anatomi i undervisning er avgjørende for at elevene skal forstå hvordan alt henger sammen, gi bevissthet om hva som er mulig og hvordan ulike tekniske innstillinger kan oppnås, og at sangteknisk tilnærming kun gjennom bilder og følelser derfor er utilstrekkelig. Forankring i hode og nakke, som han mener er avgjørende for stabilisering av strupen og dermed gir bedre lydproduksjon, er neglisjert i mange sangskoler og hos pedagoger som framholder at nakken skal være helt avspent til enhver tid.



## Kapittel 9: Ross Campbell

Campbell tar imot meg i lobbyen på nybygget til Guildford School of Acting og både intervju og sangtime finner sted i et av skolens sangstudioer. Han forteller med selvironi om sin utdanning og karriere som startet med utdanning i klassisk sang fra Royal College of Music, London og The Mozarteum, Salzburg og videre til utøvende bariton i oratorier og opera i Europa, USA og Australasia, med radioinnspillinger for blant annet BBC og Radio France. I 1983 var han med å starte gruppen The Kensington Consort bestående av fire sangere og en pianist.

Som professor ved Musical Theatre Course ved The Royal Academy of Music i London og inntil nylig Head of Singing & Music ved Guildford School of Acting, er han en svært anerkjent pedagog, og flere av hans tidligere studenter arbeider nå i musikaler i West End og i operaer.

Han har vært og er medlem av mange anerkjente komiteer og paneler, blant annet Panel of Specialist Subject Reviewers for the QAA in the Higher Education Sector og er en hyppig benyttet foreleser og seminarholder over hele verden.

Campbell skriver nå boken 'Companion on Singing for Singers & Teachers' og har tidligere fått utgitt og blitt prisbelønnet for fem sangbøker med klassisk musikk.

Han forteller at han alltid har lyttet til og hatt interesse for musikkteater. Da The Kensington Consort gradvis begynte å framføre mer populærmusikk, som de også turnerte med i utlandet, begynte han selv å synge musikalrepertoar. Fra da av vekslet han mellom klassisk og musikal repertoar.

Parallelt med dette begynte han å undervise når han var hjemme i England.

"I... found out that I was quite good at it. I quite enjoyed teaching."

Han ble stadig spurt om å undervise mer innen musikkteatergenren og etter hvert ble det mindre utøving og mer undervisning.



## 9.1 Musikalens opprinnelse og utvikling

Campbell mener musikalen stadig blir påvirket av musikken i sin samtid, selv om klassikerne fortsetter eller kommer tilbake. Han lurer på hvor lenge dette kommer til å fortsette. Likevel nevner han at en del komponister, tydeligvis er inspirert av eldre komponister. Derfor skriver noen moderne musikalkomponister med jevne mellomrom musikaler i en mer Legit-stil som for eksempel musikalen «Secret Garden» av Lucy Simon og Marsha Norman (1991). Alle de ulike musikkstilene byr, i følge han, på store vokale utfordringer for sangerne. Musikalsang er i utvikling, mener han.

“I don’t think we’ve heard it all yet. I hope there’s more to come... Maybe we’re going full circle.”

Det viktigste i følge Campbell er å ha et åpent sinn, selv om ikke alt nytt er bra, så må man følge sin egen smak.

## 9.2 Undervisningsprinsipper

Han tok kurs i Estill Voice Craft med Jo Estill selv og synes det var flott å høre om hennes trening og 30 års forskning, direkte fra kilden. En viktig grunntanke hos henne er, i følge Campbell, at hvilken som helst lyd er anvendelig hvis den ikke er skadelig. Han forklarer at særlig nasal klang er noe de fleste reagerer negativt på, men at den er korrekt og viktig å benytte i en del karakterroller, for eksempel hvis rollen din kommer fra Bronx eller et jødisk område i New York, eller Nasal Twang hvis du skal være en heks. Som teknisk innstilling mener han at for eksempel Nasal Twang kan hjelpe utviklingen av en stemme, da den gir fokus og mer direkte klang.

Når det gjelder stemmekvalitet benytter han Estills metoder, men selv om han anser det som en god diagnostisk metode for å finne ut av stemmetekniske problemer og løse dem, synes han likevel ikke Estill-metoden er tilstrekkelig for å bygge en stemme.

Campbell ønsker ikke å låse seg til eller anbefale utelukkende en metode, da det etter hans mening finnes gode elementer i mange teknikker. Selv blander han Bel Canto, Fredrich Husler, Jo Estill, anatomisk kunnskap og egen erfaring.

”I use my own experience, The Voice Craft of Ross Campbell. ”

Bel Canto handler, i følge Campbell, om linjer, stemmejevnhet gjennom hele stemmen og fleksibilitet. For å oppnå jevnhet må stemmen være smidig i overgangene (”passagi”) og disse er etter hans mening ikke fikserte på tonehøyder, men flyttbare, da alt handler om muskler og det faktum at alle mennesker er skapt forskjellig.

I følge Campbell oppnår man klangjevnhet og jevn luftstrøm ved å synge en tekstlinje hvor konsonantene tas bort og vokalene i ordene synges jevnt etter hverandre med og uten Tilt og Cry, jamfør Estills Cry-funksjon.

Det er viktig med intensitet i frasene og i kroppen slik at retningen blir tydelig. For å finne intensiteten i piano eller pianissimo, mener han at sangeren skal tenke fortissimo, men synge stille, da dette gir den nødvendige energien.

### **Kroppsholdning og Anchoring**

En forutsetning for god støtte er riktig kroppsholdning, mener Campbell, men også sammenhengen og samhandlingen mellom strupen med "Voicebox" og ryggrad hvor nakken aktiveres. Han benytter forankring (Anchoring) i nakkemusklene som han mener gir støtte i kroppen, stabiliserer strupen og de mange musklene som går fra tungebenet og oppover (suprahyoid).

Han minner om forbindelsen nedover til brystben og krageben. Forholdet mellom strupe og ryggrad, skyldes at strupen tilhører kroppen og torso, og ikke til hode og nakke.

"I could simply just say put handcuffs on. Pull down. Feel the space. Handcuffs on, pull down and release..."

Slik blir, i følge Campbell, forsiden av brystkassen utvidet og ryggraden forlenget

### **Pust og støtte**

Ved å legge håndflaten på korsryggen og tommelen framover viser han de skrå bukmusklenes plassering og hvordan sangeren ved å si "sh" der musklene trekker seg sammen og så slippes gjennom følelsen av overraskelse, en rekyl av luft, kan kjenne disse musklenes arbeid. Han lar studentene arbeide hardt med denne muskulaturen i begynnelsen, men er observant på at disse etter hvert kan arbeide for mye.

"... that exercise shows you the breathing and the support."

Mellomgulvet skal, i følge Campbell, ikke brukes aktivt til eller låses som støtte, men senkes slik at luften kommer inn og så slippes for å slippe luft ut, slik at systemet for riktig pust og støtte oppnås. Når mellomgulvet senker seg, skyves fett og muskler ned slik at kroppen kan utvides og slik at ryggen kan ta over støttarbeidet.

"The intercostal muscles, stop your ribs from collapsing. The muscles that close the rib are on your back and they're called the rib raisers."

Campbell forteller at forskeren Fredrich Husler vektlegger utholdenhet i stemmeoppbygging med sterkt fokus på at stemmen skal ha kontakt med de skrå bukmusklene (obliques), en kunnskap og ferdighet Campbell er veldig opptatt av hos sine studenter. Fredrich Husler var professor i USA og startet sin egen skole i Sveits. Sammen med Yvonne Rodd-Marling skrev han "Singen. Die physische Natur des Stimmorgans. Anleitung zur Ausbildung der Singstimme". De hadde stort fokus på kroppsbevissthet gjennom Alexander-teknikk, naturlig og ulike støttefunksjoner opptrenet gjennom primærlyder, opptrening av stemmens mange

funksjoner og ulike registre, musklens bevegelsesmuligheter, smidighet og rapiditet, klangmuligheter og klangplassering, samt det følelsmessige aspektets betydning for produksjon av sjelelig lyd.

For å oppnå god støtte peker han også på hovedforbindelsen mellom stemme og kropp, med de skrå bukmusklene på siden, som går fra ryggen til forsiden, de øvre og nedre abdominalmusklene, og den brede ryggmuskel som går fra armhulene og ned til midjen.

”... the powerhouse is in the back... I’m talking about support. The supporting muscles, breath flow and the voice itself.”

Han forklarer at i en velfungerende stemme kommer blant annet støtten i et riktig subglottalt trykk. Reguleringen av luftstrømmen skjer, i følge Campbell, i den lave kroppsstøtten, men med feilaktig kroppsbalansering kan det gi spenning særlig i nakkeområdet når luftstrømmen skyves nedenfra og oppover. Han vektlegger at når en muskel eller muskelgruppe arbeider riktig, gir dette energi som kan brukes.

”It’s hard work. ..But if it’s not there where are you getting the energy from?”

For Campbell gjelder det å ha god støtte også i klassisk sang, som etter hans mening, er den vanskeligste lydproduksjonen som finnes. I forhold til kroppsarbeidet som utføres, mener han at muskalsang er enklere enn klassisk.

## **Retraction**

Tidlig i en stemmeoppbygging viser Campbell studentene Constriction som er en hvisket ”hiii”, hvor det er motstand i halsen. Han går så videre til Retraction, via tenkt indre latter på ”i” uten lyd, hvor de falske stemmebåndene alltid skal være trukket ut til siden. I følge han må dette arbeides mye med, da de falske stemmebåndenes instinkt er å lukke for å beskytte de ekte stemmebåndene, noe som ofte skjer på slutten av lange lyse toner. Han forklarer at Retraction, sammen med en avspent kjeve, avspent tunge som faller framover, vippet skjoldbrusk og forankring i hode og nakke, hvor de skrå halsmusklene er aktivert, gir en åpen strupe som studenten kan føle.

Han ber studentene gå rundt i rommet og puste lydløst inn og ut i denne innstillingen, noe som virkelig gjør at studenten arbeider hardt.

“I get those mastoids working, because actually that’s the housing.”

## **Stemmebåndskompresjon**

Ved å benytte lydene ”sh” og ”v” mener han at både støtten og stemmen kommer i gang, men han er ikke tilhenger av ”br” eller ”lipthrill”, som han kaller den.

”It doesn’t bring the vocal folds together. Too much air. It doesn’t make your folds use your muscles.”

I følge han er det nødvendig med en aktivering av musklene for å oppnå tettere kompresjon når stemmebåndene mykt strekkes, og ved at hele strupen trenes, kan stemmeomfanget utvides.

Han bruker øvelsen Siren først i nedadgående og deretter oppadgående bevegelse på ”ng” med åpen strupe, hvor det er viktig å tenke stadig mindre eller slankere lyd.

Ved å rope på vokalen ”a” hvor leppene fra Siren-innstillingen åpnes og tungen holdes framover med avspenning slik at strupen er fri, mener han både stemmen og kroppen har blitt satt ordentlig i gang.

I følge Campbell vil også det å bruke stemmebåndene, eller det han kaller kjernen i stemmen ”the Speech core”, aktivere musklene i sidene. Strupens bevegelse opp og ned gir tonene ulik klang; mørkere med lav strupe og lysere med høy strupe.

”Most I can feel here. It ‘s in my head.”

Kontrollen man skal ha er, i følge Campbell, at stemmebåndene går sammen.

## Klang

På grunn av konsonantenes betydning for god diksjon, liker Campbell også arbeid med tonehøydeplassing av konsonanter. Konsonantene formes bak, i og ved tungen, i motsetning til vokaler. Han sier at klangen ikke skal presses framover og opp mot baksiden av øynene, da denne plasseringen vil komme automatisk hvis det arbeides riktig.



Dette eksemplifiseres ved denne øvelsen som synges på ”ha-v” hvor man starter i Speech bruker energien utover i sidene til å la lyden gå oppover. Han forklarer at det her er viktig ikke å tenke sang eller klang på ”v”.

”So actually my throat is my best friend.”

Lyden vil fylle de aktuelle klangrommene hvis de åpnes og den rette balansen oppnås.

## Mixed Voice

Stemmen skal, i følge Campbell, være enhetlig og han snakker derfor ikke om ulike funksjoner, men kvaliteter. I Bel Canto fokuseres det mye på jevnhet i klang gjennom hele stemmen og dens overgangssteder, noe Campbell er svært opptatt av. Elevene hans synger

ofte bare vokalene i en sangs tekst, for å utvikle legato og oppnå jevn klang. Estills øvelse Siren som har vippet skjoldbrusk, mener han, sikrer bruk av tynn/tynnere stemmebåndsmasse og gir stemmen en mer enhetlig innstilling og klang i hele stemmeregisteret.

”I want chest resonance and head resonance in every note I sing. That’s the whole resonance system.”

## Speech

For å finne Speech-kvaliteten starter Campbell med vokalen ”a” hvor han ønsker tungen plassert framover slik at klangen ikke blir for trang.

Han liker glissandoøvelser fordi de er jevne og ikke har store bevegelser.



Øvelsen synges på ”i” med glissando mellom de to første tonene.

Med Speech som utgangspunkt åpnes alle strupens rom fra ”i” til store lyder. Strupen mener han er den viktigste resonatoren,

“... a corridor for the sound to come through...”

Hvis vokallyden treffer den harde ganen, økes lydets intensitet og Campbell mener resonansen er i området fra kinnbenet til ørene, bløte ganen, strupen og rett bak øynene.

”And I want that to keep going all the time... It’s like going through the smile of your nostrils and your soft palate...”

Det skal føles som et vedvarende strekk, og for å finne dette mener han at man kan tenke Cry slik at skjoldbrusken vippest og plassere tungen framover bak undertennene. Han mener også det er viktig å la luftstrømmen gå samtidig som de andre støttemusklene arbeider.

”The oblique muscles and there are other muscles of support. And Estill doesn’t talk about this at all. Well, she talks about Anchoring. I like Anchoring, but I like support or the breath support system. ”

## Twang

Han poengterer at Twangeren er en muskel som må vekkes og bruker Nasal Twang i øvelsen



som synges på ”nje”. Nasal Twang er i følge Campbell bra som klangeffekt men gir også senter i tonen og klangen. Ved å gå inn i Legit på toppen, mener han at tungen bør aktiveres for å få musklene til å arbeide.

”I’m pinching with a Siren. Really make the tongue work. Bring it forward.”

Ved å gjøre disse lydene på sanger bygges, i følge Campbell, riktig muskelbruk direkte inn i muskelminnet.

## **Belt**

Campbell forteller at han er veldig lei av Beltfikseringen en del studenter har og mener at selv om det er viktig å kunne, kan sangeren komme unna med Mixed Voice, som er en bedre profesjonell lyd.

Han mener at Belt er en naturlig utvidelse av Speech og finnes ved manipulering av strupen gjennom å vippe ringbrusken slik at skjoldbrusken forblir vertikal, men at det er viktig å kunne slippe denne innstillingen også.

”...at the end of that Belt you want to be able to let go or else you just get shouted at. “

Han mener andre viktige forutsetninger for Belt er bruk av nok og korrekt støtte, ikke dype innpuster da det trengs veldig lite luft, men økt støtte i nakken og økt Retraction i falske stemmebånd.

”I go into it with yelling as if I was trying to yell at someone down the road. Glottals are very good.”

Han benytter lyden ”ai” og sier at lyden i utgangspunktet bør være stygg og de lyseste tonene synges med Twang for å beskytte stemmen. For å nyansere ropingen vippes skjoldbrusken. Han mener at innstillingen fortsatt skal være høy; høy strupe, høy baktunge og høy pust som ved overraskelse. I følge Campbell trenger ikke menn Belt før tonen enstrøken fiss, men de kan også klare seg uten Belt.



Øvelsen synges med ropelyd på ”yeah, yeah, yeah, med lang ”y” uten mye jobb, frigjøring av mellomgulv og framoverbevegelse i tungen.

## **Tilted Speech og Legit**

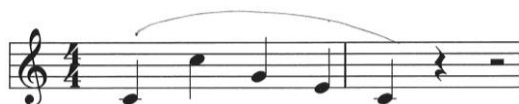
Campbell er opptatt av det han kaller Tilted Speech og forklarer at vippingen i skjoldbrusken ikke er sterk, men gir litt sødme i klangen og derfor blir litt mer klassisk og passer i Legit

fordi den høres mer ut som sang. Fra Tilted Speech mener han sangeren også lettere går til full Tilt.

Speech og Tilt opptrenes gjennom øvelsen



som synges på ”ye-a-o-e-a-o-e-a-o-e....” om gjentas eller på ”je-i-u-e-i-u....” og øvelsen



som synges på ”yeah, cry, yeah, yeah, cry”.

”It’s full Tilt, throat, full Tilt.”

Her ønsker han en vippet Cry. Ved lavt strupehode, tenker han høyere overraskelse og dermed aktiveres musklene i den bløte ganen og klangen kan oppleves helt fra tennene og ut til ørene.

## Tekst og tolkning

Han synes også at selv om opera er musikkteater, har musikalen enda sterkere dynamiske følelser. Dette forårsaker den store begeistring blant publikum, noe som også skyldes musikalsens sterkere fokus på tekst. Selv om han arbeider med integrasjon av tekst i sin undervisning, ”acting through song”, opplever han at musikkteaterstudenter nesten har for mye fokus på tekst. Etter hans mening burde det være jevn balanse mellom musikken, som er et eget språk hvor også følelser kommer gjennom, og teksten. Han forklarer at musikken og teksten tjener hverandre, og ved å jobbe med disse to elementene separat vil studenten forstå hva teksten betyr og hvor den passer i forestillingen, samtidig ha oversikt over det musikalske forløpet i sangen og hvordan musikkens struktur med toneartsskifter hjelper teksten.

“And if you’ve got a good collaborative team between lyricist and composer, you know Sondheim and Sondheim or Rodgers and Hammerstein. That’s a good team and they work well together.”

Selv om forandring av rytmen er tillatt i musikal i motsetning til klassisk, synes han rytmen i en sang kun kan forandres minimalt. Generelt følger han det komponistene har skrevet.

”It depends a bit on the length of the words...”

## Anthem

Under arbeidet med ”Anthem” har han hovedfokus på tydelig intensitet i tekstfraseringen, heving av den bløte gane, spissere klang gjennom lyden ”nje”, ”Tilt” på høydetonene og støtte i ryggen, helt ned til korsryggen.

### 9.3 Klassisk- og musikalsang

Campbell vektlegger viktigheten av at alle studenter bør kunne synge Legit, som er klassisk og finnes i tidlig musikkteater med musikk av for eksempel Porter og Gershwin, for så å bygge videre til moderne musikkteaterrepertoar.

Teknisk ligger det, i følge han, en vesentlig forskjell i at klassisk sang har lavere strupehode og mer vippt skjoldbrusk som gir mørkere klang, mens i musikalsang er strupen litt høyere og skifter mellom en vertikal/ikke vippt og en vippt skjoldbrusk som gir en mer direkte lyd.

### 9.4 Spesialisering

Campbell mener en sanger bør være så fleksibel som mulig for å kunne leve som profesjonell. På bakgrunn av dette er det derfor viktig å kunne synge i mange av, eller helst alle musikalens stiler, samt klassisk og ikke spesialisere seg for mye.

” I’m getting more and more into that the fact if the student is able to, then they should have something classical in their repertoire.”

Til audtion trenger alle sangere også pop og rock, musikk Campbell er svært glad i.

For å bygge en god og solid grunnteknikk med utholdenhet, lar han alltid sine førsteårs studenter synge en italiensk arie eller en engelsk art song. Slik finner de også lettere tilgang til vipping av skjoldbrusken som gir mykere høyde og tilgang til vibrato, noe som etter hans mening kan være vanskelig for studenter som bare har sunget musikal eller popmusikk og derfor har hatt vertikal strupeinnstilling.

### 9.5 Fordeler og/eller ulemper ved en undervisningsmetode

Som nevnt har Campbell utviklet sin egen metode som han kaller ”The Voice Craft of Ross Campbell”. Han planlegger å gi ut en bok med denne undervisningsmetoden, som han mener sammenfatter de elementer sangteknikk skal bestå av, og som han benytter i sin undervisning. Campbell mener, som Godfrey, at god kunnskap om stemmens anatomi er avgjørende for at elevene skal forstå hvordan alt henger sammen, gi bevissthet om hva som er mulig og hvordan ulike tekniske innstillinger kan oppnås. Sangteknisk tilnærming kun gjennom bilder og følelser er derfor utilstrekkelig. Campbell deler også Godfreys negativitet til noen sangskoler, særlig da Speech-Level-Singing, som arbeider med lav tungeinnstilling. I følge han vil lav tungeinnstilling gi hul klang og derfor manglende fokus i tonen, særlig i høyderegisteret. Campbell mener at forankring i hode og nakke, er avgjørende for stabilisering av strupen, som bidrar til bedre lydproduksjon.





## Kapittel 10: Julie Gossage

Gossage tar i mot meg i sitt undervisningslokale hos Jaques Samuels Pianos i Edgware Road midt i London, hvor hun underviser sine privatelever, i tillegg til dem hun har hjemme i Buckinghamshire. Da intervjuet og sangtimen med henne ble gjennomført, arbeidet hun også ved Guildford School of Acting. Senere har hun valgt å arbeide kun selvstendig. Hun har flere studenter som arbeider ved ulike West End-scener.

Jeg blir varmt mottatt og samtalen mellom oss går lett. Gossage, som kommer fra Staffordshire, begynte på Guildhall School of Music and Drama i London, som 18-åring.

“...at the very last minute I was asked, cause somebody heard me sing: Would you like to do a double first study?”

Hun tok imot tilbudet om dobbeltstudium med hovedinstrumentene fagott og sang. Etter endt studium gikk hun rett inn i hovedroller som Cherubino (*Le nozze di Figaro*), Dorabella (*Così fan tutte*), Rosina (*Il barbiere di Siviglia*) for Welsh National Opera, Hansel (*Hansel und Gretel*) og Pitti-Sing (*The Mikado*) for English National Opera. Etter 3-4 år, da hun skulle gjøre rollen «Cenerentola» på turné, sviktet sangstemmen. Hun mener selv at presset forbundet med store og krevende roller i ung alder kombinert sin fars plutselige bortgang, må ha vært de avgjørende faktorene.

“... in ‘93 it was when everything started to fall apart. Just pushing and pushing emotionally and physically, vocally probably at times... I was locked.”

Hun beskriver følelsen av ikke å kunne synge en tone etter en annen, som å stamme. Etter to år totalt uten sang, selv ikke innen hjemmets fire vegger, begynte kjærligheten til sang på nytt å melde seg. Først fikk hun hjelp av en tidligere kollega som underviste italiensk Bel Canto, deretter av Paul Farrington, som underviste etter Jo Estills prinsipper. Selv om disse pedagogene var dyktige, opplevde hun at lydproduksjonen ikke helt føltes riktig.

“... I knew what the voice was supposed to be doing, but it just wouldn’t do it.”

Hun forteller at interessen for populærmusikk kom gjennom en tidlig kjærlighet til Donny Osmond, men fram for alt til kvinnelige jazzvokalister, særlig Billie Holiday og Ella Fitzgerald. Filmene fra tiden med Technicolor introduserte henne for blant annet Gene Kelly, Fred Astaire og Judy Garland, men hun forteller at det likevel først var da hun fikk anledning til å arbeide på Guildford School of Acting (GSA), hun lærte mer om repertoaret innen musikalgenren.

## 10.1 Musikalens opprinnelse og utvikling.

I følge Gossage har musikalen utviklet seg fra opera, men blitt påvirket av ulike andre genrer i sin samtid. Akkurat nå er musikalen sterkt påvirket av pop. Hun viser til at sangere blir bedt om å ta med en popsang og en musikalsang selv til audition for «Les Misérables».

”Of course all of the Juke box musicals such as Rock You, Mamma Mia have meant that commercial theatre is embracing this very popular music.”

Til tross for dette mener hun nylige produksjoner av for eksempel «Singing in the Rain» og «Top Hat» i the West End og «Carousel» med Opera North ved the Barbican Centre viser at eldre musikal og Legit-sang stadig er svært populært.

## 10.2 Undervisningsprinsipper

### Speech-Level-Singing

Gjennom en kollega av sin mann, Richard Halton, som er tidligere solist på West End i London, hørte hun om et system kalt Speech-Level-Singing og jo mer hun lærte om systemet desto mer fant hun ut at det passet for henne.

Systemet er utviklet av den amerikanske pedagogen Seth Riggs og presenteres i boken ”Singing for the Stars, A Complete Program for Training Your Voice”. Riggs har utdanning innen sang, dans og teater, og systemet, med fokus på lett og upresset stemmebruk, har basis i Bel Canto.

Gossage forteller at selv om systemet er svært populært innen populærmusikk og blant andre retninger blir ansett å være litt enkelt og derfor “gimmicky”, var det gjennom dette systemets metoder stemmen hennes falt på plass.

“... that has taught me to sing again”.

På grunn av metodens positive effekt på hennes egen stemme, er hun svært opptatt av å bringe prinsippene videre til andre, slik at de kan få kunnskap om hva stemmen lettest gjør, hva den bør gjøre og hvordan finne den rette balansen.

I sin undervisning benytter hun derfor Speech-Level-Singing (SLS). Hun forklarer at systemets fokus på en naturlig avspenning av lydproduksjon, som gir en langvarig sangkarriere og en stemmefleksibilitet som muligheter for ulike stemmekvaliteter drevet av teksten og systemets enkelhet, er grunnpilarene.

## **Klassifisering av studenter**

Når nye studenter kommer plasseres de i en av fire kategorier:

1. Pull/High Larynx. Denne stemmetypen trekker, etter hennes mening, brystresonans høyt og benytter høyt strupehode.
2. Light/No chest. Hun forklarer at denne stemmetypen ikke benytter bryststemme, men bare synger i hodestemme.
3. Flipper. Hos denne stemmetypen har sangeren, i følge henne, problemer med koordinasjon og ”brekker” derfor i stemmens overgangspunkter.
4. Natural mixer. Gossage mener det finnes svært få av denne stemmetypen hvor sangeren naturlig og ubesværet går gjennom stemmens overganger.

Gossage anser denne klassifiseringen å være et glimrende verktøy, som gir henne et presist utgangspunkt for valg av arbeidsmetode til den enkelte student, samt hvilke øvelser og instruksjoner som bør vektlegges.

## **Pust og støtte**

Hun forteller at SLS vet hvilke forutsetninger som skal til for optimal pust og støtte, men ikke snakker mye om dette, da kroppen arbeider på samme måte ved innpust for tale og sang, med den forskjellen at utpusten slippes ved tale, men får motstand ved sang. I følge Gossage oppnås denne motstanden ved opptrening av riktig lukkefunksjon i stemmebåndene. Derfor unngås behovet for sterkt fokus på pust og støtte. På dette punktet mener hun en rekke andre metoder får studentene til å arbeide for hardt og at studentene ofte bare trenger å arbeide mindre eller bare slappe av for dermed å la instinktene overta jobben. Studentene må stole på at stemmen kommer av seg selv, mener Gossage.

“...the word ‘support’, is about help.”

Riggs tar i sin bok for seg den positive innvirkningen en god kroppsholdning har på pusten. Han forklarer også hvordan hjernen sender signaler til pustmuskulaturen om behov for aktivitet og avspenning, samt at sangpust er en veldig avslappet prosess. I følge han benyttes svært lite luft for å produsere en god tone og derfor behøves ingen ekstra styrketrening av pustmuskulaturen.

## **Mixed Voice**

Begrepet Speech-Level-Singing er, i følge Gossage, svært beskrivende og betyr at sangeren skal kommunisere teksten direkte til publikum, ikke at man synger i snakkeregister hele tiden, noe hun mener mange tror SLS står for.

For å få kontakt med talestemmen er instruksjonen at man skal tenke at man ikke skal synge.



Øvelsen gjøres på vokalen "a". Lyden skal tenkes som en direkte, upolert talestemme.

Hun forklarer at alt henger sammen med vår hjernes oppfatning av tonehøyder og hvordan konsonantene er plassert. Etter hennes mening begynner ofte problemene med at sangeren gradvis løfter opp strupehodet og hele stemmemekanismen på lyse toner, fordi de opplever klangen høyt oppe i hodet. På et tidspunkt sier det stopp, i følge Gossage.

I SLS-systemet handler det om å holde en stabil, men ikke fiksert strupe. Noen ganger benyttes også høyere strupe for å oppnå noen bestemte lyd kvaliteter, mener Julie.

"But the main thing is that that larynx isn't connected to the pitch... the basic idea is that we get a stable larynx plus cord closure and then we're on to a winner."

Dette vil i følge henne, gi frihet til godt stemmelukke.

### **Registeroverganger**

SLS-pedagogikk er, i følge Gossage, basert på øvelser for å oppnå det italienske Bel Canto-sangidealet. Særlig er teoriene om registeroverganger, i SLS kalt "bridges" og i Bel Canto kalt "passagi", sammenfallende i disse systemene. Konkretisert kan arbeid med registerovergang forklares for eksempel slik:

"through that first bridge both for the girls and the boys, but especially for the boys' "e" flat/"e", think of it as half and half, so you're right on that bridge, but the "e" flat has 51 per cent chest voice and 49 per cent head voice and the "e" is the other way around."

Hun forklarer at SLS er veldig opptatt av at stemmen "mixer" naturlig, smidig og effektivt når den skal gå igjennom de overgangene, noe som oppnås når stemmen gradvis kan slippe tak i brystresonansen på vei oppover og like så slippe tak i hoderesonansen på vei nedover i registeret.

"You know, one foot in both camps. It's not either or."

Riggs forklarer at stemmebåndene automatisk strekkes på lysere tonehøyder, men de kan også manipuleres av skjoldbruskens bevegelse og av spenningen i musklene rundt stemmebåndene. I følge han er denne spenningen også nødvendig for å utvikle store dynamikknivåer.

Til sine studenter bruker Gossage av og til bildet av gir i en bil.

“So it’s really about skill. Understanding about how to change gear or to move through the gears after an automatic gearbox...”

Hun mener at de smidige overgangene mykest øves opp med “the Bubble” eller “Lip roll”, gjennom lyden ”br”, som gir en lett luftmotstand. ”Br” gjøres først på frilyd, men utvides så til en bevegelse SLS benytter hyppig:



For å sikre korrekt utførelse av øvelsen slik at en trang strupe eller løfting av strupe unngås, mener hun at at sangeren bør opprettholde en avslappet kjeve, tenke overkroppen nedover, ha en følelse av ”lat” eller ”dum” strupe og i begynnelsen ikke ha for sterkt fokus på at alle tonehøydene er presise.

## Diksjon

Når Mixed Voice er utviklet uten ytre spenninger, vil diksjonen, i følge Gossage og Riggs, bli lett og tydelig.

## Resonans

De viktigste resonansrommene, etter hennes mening, befinner seg mest i strupe og munn, og mindre i hodet. Ved stabilisering av strupe og munn vil klangen være av bedre kvalitet og øke i volum.

Da mennesker er skapt forskjellig, mener Gossage, i likhet med Riggs, at klangen blir individuell og at det derfor ikke er nødvendig å lage resonans eller tilstrebe en spesiell ”sound”.

Øvelsen for ”the Bubble” veksler så mellom ”rulle-r”, ”br” og ”z”, sunget ”as an angry bee”, og slik økes motstanden både i luftstrøm og stemmebånd. Gossage er også opptatt av retninger og fokus. Ved å se rett framover, holde den indre avspenheten og tillate en følelse av at klangen deler seg og går både fram- og bakover på høydetonene, vil sangeren få lettere tilgjengelighet til høyden i stemmen.

”I’m gonna stay on this line and if the notes don’t come, they don’t come.”

Hun benytter lyder som ”ho” og ”fo”. Hvis tungen er spent brukes ”bap”, ”bæp” og ”bøp” samt ”måm” da disse, etter hennes mening, har positiv innvirkning på strupen som avspennes lettere. Tungen skal i utgangspunkt være avspent.

Gossage vektlegger viktigheten av å starte i brystresonans uten stemmepress der det er mulig, for å oppnå en stabilitet før lysere toner skal synges.

For å oppnå en litt mer direkte, skarpere lyd, hun mener ofte er brukt i musikaler, benytter hun følgende lyder i øvelsene



1. som synges på “æ...”
2. som synges på “gee-gee....”



3. som synges på “nay-nay...”.

Øvelse 1, 2 og 3 synges alle med spiss og nasal stemmeklang.

Når det gjelder innlæring av øvelser, mener hun at repetisjon er avgjørende for å oppnå et godt resultat.

“My rule is to do it three times and then we try singing it.”

## Styrke og volum

Stemmebåndene vil, i følge Gossage og Riggs, utvikle sin egen styrke gjennom koordineringen av stemmemusklene.

## Anthem

”Anthem” ble sunget på ”br” og ”z”. Innstillingen og jevnheten disse lydene ga, skulle så opprettholdes når teksten ble innført. Ellers hadde Gossage fokus på avspent strupe og vokalutjevning.

## 15.3 Klassisk- og musikalsang

Både Gossage og Riggs mener at forskjellene i sangstiler ligger i selve musikken. Derfor skal en sanger unngå å kopiere idealer og kun tillate stemmefarger som oppstår på bakgrunn av tanker og følelser.

I følge Gossage har tradisjonell klassisk sang, særlig opera, fokus på stemmer med vakker klangkvalitet som skal kunne bære akustisk i et stort rom, over et stort orkester. Motsatsen til opera er nåtidsmusikalen som hun mener er og bør være fullstendig tekstdrevet, ellers blir musikken bare musikk. Stemmeklangen i nåtidsmusikalen er spiss/fokusert.

“And you can make it a bit more rocky. You’ll have to work quite hard. I’m really putting my energy in so we get more chest resonance, but we’re not belting.”

Tidlig musikal, Legit, befinner seg, i hennes oppfatning, mellom opera og nåtidsmusikal i stemmebruk, men er tekstdrevet.

## 15.4 Spesialisering

For å ha mulighet til å få arbeid og utføre arbeidet bra, mener Gossage at enhver musikalsanger bør være allsidig og derfor arbeide hardt med de genrene de opplever som vanskelige. Likevel er det, for henne, helt klart at noen genre naturlig passer bedre for enkelte sangere.

## 10.5 Fordeler og/eller ulemper ved en undervisningsmetode

Personlig synes hun ikke SLS kombinert med resten av sine undervisningskunnskaper har noen ugunstige effekter, da stemmen blir svært fleksibel gjennom ”mixing” av hode- og brystressonans og får mange ulike klangmuligheter. Etter hennes mening går ikke stemmen fullstendig ut av brystressonans ved overgang til en Mixed voice.

“...when I have students who are really experienced in Speech-Level-Singing I say; can you give me a bit more Chest in that Mix.”

I likhet med Riggs mener Gossage at “Beltere” ofte forveksler kraft med press og at presset Belting derfor kan resultere i stemmeskader, begrenset stemmeomfang og begrensede stilmuligheter. Ved å benytte en Mixed Voice som inneholder mye Chest, mener de at stemmen opprettholder sunnhet og fleksibilitet, samt at klangen vil tilsvare klangen i Belt.

Gossage nevner selv at systemet har fått en del kritikk fordi det ikke er nok informasjon om hva som skjer teknisk, noe hun selv også kunne ønske seg. Mer informasjon hadde gjort det lettere å møte kritikken med faglig tyngde, mener hun, men selv er hun ikke i tvil om systemets virkning.

“It has to happen naturally. It’s happening already organically all the time.... Don’t direct it, expect it. Allowing that to happen... So we just have to be patient. And the proof of the pudding is in the eating as we say...”

Gossage mener, uavhengig hvilken metode en pedagog benytter, at det avgjørende for god sangundervisning, er lærenes dyktighet.

Når det gjelder Estill-metoden mener hun den ofte forklarer presist hva som skjer, men at hennes fokus er å få halsen riktig innstilt. Da kommer mixen, motstanden i stemmebåndslukket og støtten som en naturlig følge, samt oppnåelse av balansen mellom luft og muskler. Likevel mener hun metoder med mange tekniske begreper gjør utviklingen unødvendig komplisert for sangerne.

“...we are all after the same thing, sort of things, but I just think that for me this is much more organic and it allows you the freedom of not having to tick every box... You cannot be in the moment with a piece of text if you're thinking technique.”



## Kapittel 11: Oppsummering og konklusjon

I løpet av arbeidsprosessen, har jeg fått mange nye og spennende innfallsvinkler til temaet musikalsang. Det har vært svært interessant å tilnærme seg en konklusjon om musikalsangs kjennetegn, bygget på disse 6 pedagogenes kunnskap, oppfatninger og arbeidsmetoder, som jeg opplever er svært ulike og individuelle, ikke bundet til undervisningsmetoder i henholdsvis Norge eller England. I denne oppsummeringen har jeg valgt å begynne med de punktene hvor enigheten er størst.

### 11.1 Musikalens opprinnelse

Samtlige pedagoger presentert i oppgaven mener at musikalen har sitt utspring i syngespill, opera og operette, hvor, som nevnt i Historisk oversikt, dramaet står i sentrum og de store følelser og nyansene i menneskelige emosjoner får spillerom. Noen musikaler inneholder talt dialog, mens andre er gjennomkomponerte.

Elle påpeker at kombinasjonen sang, teater og musikk har eksistert helt siden hyrdespillene. Godfrey mener at noen musikaler har den grandiose operaformen fortsatt, mens andre har utviklet seg til lettere, mer farsepreget stil, jamfør barokkens syngespill. Han bemerker også at elementer som for eksempel vakre melodier og vakker stemmeklang, stadig blir brukt i nye musikaler. Campbell påpeker at flere av de moderne musikalkomponistene er tydelig inspirert og påvirket av musikalens mer tradisjonelle komponister. Ytterli mener operetten, særlig Showboat, er et viktig utgangspunkt for den tidlige musikalen.

Tarøy mener USA er opprinnelsesland for musikal, med bakgrunn i sang-og-dans-filmene. Ytterli deler hennes teori om USA som ”musikalens hjemland”, men vektlegger Vaudevilleshowenes og Englands Music Halls betydning for musikalens utvikling.

Samtidens populærmusikk har, i følge samtlige pedagoger, alltid påvirket musikalens utvikling. De nevner at både sceniske elementer og musikalsk stil fra blant annet Opera, Varieté, Vaudeville, Kabaret, Jazz, Pop og Rock finnes i musikallitteraturen.

Elle mener at dette er en logisk konsekvens av en levende utvikling. Campbell deler dette synet og synes musikalen i dag fortsatt er i utvikling, og håper vi ennå ikke har hørt alt. Kanskje musikalutviklingen går i en sirkel og ender opp der den startet, undrer han.

Godfrey anser musikalen som populærunderholdning og synes derfor det er vanskelig å forutse dens videre utvikling, men er sikker på at den ikke kommer til å gå i retning av moderne kunst eller moderne klassisk musikk. Han tror musikk med utgangspunkt i tale hvor innlagte tonehøyder som etter hvert skaper melodien, vil eksistere lenge.

## 11.2 Musikalsk stilforståelse

Implisitt i det faktum at musikalene har vært og blir påvirket av andre musikalske genrer i sin samtid, ligger et stort fokus på musikalsk stilforståelse.

Her er pedagogene enige om at musikkens frasering, tekstplassering, rytmikk og eventuelt også ”groove” er vesentlig for at sangerens framføring skal oppleves som stilriktig.

Legit-sang som finnes i eldre musikalene, som for eksempel «Carousel» av Rodgers og Hammerstein, «Kiss me Kate» av Porter, «My Fair Lady» av Lerner og Loewe, eller i nyere musikalene som «The Light in the Piazza» av Lucas og Guettel, er svært nær tradisjonell klassisk sang med fokus på vakker, stabil klang, god legato, men med økt vektlegging av tydelig diksjon og litt mer direkte, frontal klang.

I musikalene som «Crazy for You» av Gershwin og den nyere «City of Angels» av Coleman, er jazz et tydelig element og stilen tillater vesentlig større frihet i rytmikk; ligge foran, etter eller på ”beat”. Flere av Gershwins musikalsanger ble i sin samtid allerede framført av storband som såkalte standardlåter, med solister som for eksempel Frank Sinatra, og har i nyere tid fått en renessanse i versjoner av eksempelvis Robbie Williams.

Når det gjelder rock og pop vil, i tillegg til friheten i rytmikk, elementer som pophulk, luftighet, nasalering, lengde på noteverdier og improvisasjon, være med på å skape en riktig stilutførelse.

Samtlige pedagoger er opptatt av fundament og utgangspunkt i talestemme. Den direkte lyden og vektleggingen av det tekstlige innholdet er tydelig i eldre musikalene som «Tolvskillingsoperaen» av Weill, men også i nyere musikalene som «Into the Woods» av Sondheim.

## 11.3 Sangteknisk innfallsvinkel – De mange veiene til Rom

Det er helt klart at den største variasjonen og de største uenighetene ligger i den tekniske utviklingen av en sangteknikk som er passende for en musikalsanger.

### 11.3.1 Kroppsholdning

Her er pedagogene likevel ganske enige om at utgangspunktet for sangopptrening er en godt balansert kropp. Godfreys forklaring oppsummerer de grunnleggende prinsipper for en god kroppsholdning.

”... ear over shoulder, over hip, over knees, over arch of your foot.”

### 11.3.2 Pust, støtte og forankring

I forhold til pust og støtte er det ganske store enigheter. Hovedtanker er at brystkassen må være åpen. Ytterli, Campbell og Godfrey mener at brystkassen bør være litt utspilt.

Innpusten skal etter alles oppfatning skje refleksivt og naturlig, slik at mellomgulvet senker seg og resulterer i at lungene fylles. Campbell benytter her prinsippet med rekyl ved å bruke utpustlyden "sh" og så slippe for rask innpust. Effekten vil kjennes ved utvidelse av lungene, samt lett utoverbevegelse i mellomgulvet, litt i magen, i sidene og ryggen.

Bortsett fra Gossage har alle pedagogene hovedfokus på sidene med utvidelse til ryggen. Gossage har liten eller ingen fokus på innpust. Hun mener at innpusten kommer av seg selv hvis halsen og stemmebåndene er frie for unødvendige spenninger, og kroppen får lov til å bestemme selv.

Utpust eller støtte i sangsammenheng handler, i følge samtlige pedagoger, om å styre og kontrollere luftstrømmen slik at fraser eller toner får ønsket lengde, dynamikk og klang. Enigheten går på at mellomgulvets bevegelse tilbake til hvilestilling kan styres eller forsinkes. Styringen skjer gjennom aktivisering av den brede ryggmuskel, som strekker seg helt fra under armene til hofteskålen og kan kjennes som en utvidelse i sidene, i samspill med muskelsettet quadratus lumborum, som bidrar til utlikning av svaien i korsryggen, og nederste del av bukmuskulaturen, som strekker seg fra brystkassen til overkanten av skambenet (rectus abdominis).

Tarøy mener støtten skal arbeides i siden og ikke minst i den nedre del av bukmuskulaturen. I likhet med Elle, Campbell og Godfrey får dette ganske stort fokus i undervisningen. Bukmuskulaturen er en del av Sadolins grunnoppskrift, mens Estill derimot ikke omtaler denne muskulaturen direkte. Ytterli, Elle og Godfrey vektlegger også kontakt med "mellomkjøttet" eller bekkenbunnen. Ytterli forklarer at denne kontakten kan oppleves som bekkenbunnen knipes sammen. Likevel er han også opptatt av sangeren ikke skal arbeide støtte for lavt, men mest i sidene. Dette kan samsvare med følelsen av at støtte er som å ha på seg et korsett, som Godfrey nevner.

Den store forskjellen hos pedagogene ligger i hvor bevisst det arbeides med støtten og hvor mye muskelarbeid som skal til.

Elle, Ytterli, Campbell og Godfrey anser arbeidet med støtte som et svært viktig element i en teknisk oppbygging. Campbell arbeider mye og muskulært svært hardt med elevenes støtte, særlig den brede ryggmuskel, som i følge han bør være svært trent. Han forteller at en student bør være så fysisk sliten etter en sangtime at vedkommende nærmest kryper ut. Da mener Campbell at arbeidet har vært tilstrekkelig. Gossage er en direkte motpol til Campbell. Hun arbeider svært lite med støtte. Etter hennes mening vil en naturlig støttefunksjon oppnås når unødvendige spenningene i halsen er fjernet, stemmebåndsmuskulaturen er riktig innstilt og sangeren kan stole på at kroppen instinktivt sørger for nødvendig støtte. Likevel aktiviseres den nedre bukmuskulatur lett og naturlig, særlig ved bruk av øvelser på "z" eller "rulle-r".

For Godfrey og Campbell er forankring i hode og nakke avgjørende for stabilisering av strupen, noe som bidrar til bedre lydproduksjon og forlenget levetid som sanger. De mener også at stemmebåndene blir tykkere gjennom økt arbeid i den brede ryggmuskel, jamfør Estills Torso Anchoring. Campbell mener at, kombinert med forankring i hode og nakke samt Torso Anchoring, høy innpust er en viktig forutsetning for Belt.

### 11.3.3 Mixed Voice og stemmebåndsmasse

Samtlige pedagoger mener den optimale stemmetreningen skjer gjennom utvikling av en Mixed Voice, hvor stemmens smidighet, fleksibilitet og klangjevnhet sikres. Gossage mener en sanger med opptrent Mixed Voice lettere kan bestemme hvor mye stemmebåndsmasse som skal benyttes og. I følge Ytterli kan en sanger med Mixed Voice gå fra tykk stemmebåndsmasse i Belt og likevel videre opp i høyden til en slankere stemmebåndsmasse. Alle pedagogene er, i likhet med Ytterli, enig i at Belt trenger en tyngre stemmebåndsmasse, da utgangspunktet for denne funksjonen eller kvaliteten er nærme roping. Gossage, som ikke bruker begrepet Belt snakker om en Mixed Voice som inneholder mer Chest (talestemme).

### 11.3.4 Klang

En viktig ingrediens i stilforståelsen vil også være selve stemmeklangen. Selv om pedagogene er enige om at en musikalsanger trenger en direkte og fokusert klang, som har utgangspunkt eller fundament i talestemmen, er det svært divergerende undervisningsprinsipper for oppnåelse av det ønskelige tekniske klangresultat.

Tarøy og Gossage mener en stemme som er avspent, fri og velfungerende, selv finner de klanginnstillinger stemmen skal ha. Ulike klanger og klangfarger opptrenes ut fra en naturlig lydproduksjon som lar seg påvirke av følelsesregisteret, for Tarøy gjennom lek og primallyder, som Ytterli også er svært opptatt av. Derfor er det ingen grunn til teknisk å forandre stemmeklangen i ulike stilarter hvis den øvrige (musikalske) stilforståelsen er etablert.

Campbell og Godfrey mener at alle deler av klangapparatet som skjoldbrusk, ringbrusk, den bløte gane, tunge, strupehode og selvfølgelig stemmebåndsinstilling, kan manipuleres og innstilles på ulike måter av sangeren, slik at ønsket klang oppnås og tilfredstiller de aktuelle stilkrav. Særlig forandring av strupe- og tungeinnstilling for å forandre klang, benyttes av begge pedagoger som også er svært opptatt av bevisstgjøring og bruk av Retraction for å sikre god klangproduksjon.

Ytterli og Elle befinner seg mellom disse holdningene, Ytterli nærmere Gossage og Tarøy, Elle nærmere Campbell og Godfrey.

Gossage og Tarøy arbeider med å ha en god og stor indre bakre klangåpning, mest åpen i Legit-musikal og noe mindre i rock- og popinspirerte musikal, en tankegang Ytterli deler.

### 11.3.5 Belt og Twang

I Belt, men også generelt, mener Ytterli klangen er bredere, som i vokalen "æ", hos en musikalsanger og at klangrommet ofte er og bør være trangere enn hos en klassisk sanger, da stemmebåndsmassen er tykkere og stor åpning lettere kan forårsake uønsket belastning. Elle tillater også bruk av trangere klangåpning, særlig i Belt.

Ytterli, Elle, Godfrey og Campbell benytter Twang der musikken inviterer til det, mens verken Gossage eller Tarøy er store tilhengere av denne innstillingen.

Godfrey og Campbell er enige i at en viktig forutsetning for Belt er høyere strupe og høy baktunge. En annen viktig og avgjørende faktor for Belt er, i følge Campbell, Retraction.

### 11.3.6 Diksjon og tolkning

I pedagogenes arbeidsmetoder i forhold til ”diksjon”, som beskriver tekstuttale, forklares de optimale forhold for ”artikulasjon”. Artikulasjon finnes i to hovedformer. Akustisk (indre) artikulasjon skjer ved justeringer i tunge, gane, svelg og strupehode og gir mindre aktivitet i lepper, kjeve og kinn. Fonetisk (ytre) artikulasjon har, i tillegg til justering i indre muskulatur, tydelig aktivitet i lepper, kjeve, kinn og tunge.

Deres holdninger til diksjon følger deres generelle syn på teknikk.

Gossage mener at god diksjon kommer instinktivt når unødvendige spenninger i strupen er fjernet, stemmebåndsfunksjonen er korrekt og sangeren har intensitet.

Ytterli arbeider med aktivitet særlig i tungespiss. Både Ytterli, Elle og Godfrey mener at den bakre del av klangrommet med svelg, svelgvegg også er avgjørende for god diksjon.

Tarøy synes konsonanter generelt trenger en liten energiimpuls i nederste bukmuskulatur.

Campbell og Godfrey mener alle deler av klangapparatet kan manipuleres og innstilles på ulike måter av sangeren, slik at god diksjon oppnås.

Gossage og Campbell arbeidet utelukkende sangteknisk med sangen ”Anthem”. Ytterli, Elle, Tarøy og Godfrey arbeidet direkte med tolkningen gjennom tekst og klang. Samtlige pedagoger arbeider vanligvis mye med å snakke sangtekster og videreføre denne følelsen inn i direkte sang og slik arbeide fram en tolkning. Pedagogene mener skuespilleruttrykket og kommunikasjon med publikum er avgjørende for god musikalsang.

Campbell mener at musikken og teksten burde være jevnbyrdige komponenter når det gjelder tolkning, fordi musikken får fram følelsene gjennom sitt eget språk.

## Kapittel 12: Min konklusjon

Etter min vurdering bør følgende hovedpunkter vektlegges i utviklingen av relevant stemmebruk for musikal:

### **Pust, støtte og forankring**

Jeg deler samtlige pedagogenes tanker om den optimale støtten, hvor en god og høyreist kroppsholdning med en åpen brystkasse gir refleksiv innpust. Forlengelsen av utpusten gjøres gjennom utvidelse i sidene og ryggen, samt kontakt i nedre bukmuskulatur og bekkebunn. I

likhet med Godfrey mener jeg god støtte kan sammenliknes med å bruke et korsett. Altfor dyp innpust, for eksempel ”gravidmagepust”, opplever jeg gir unødvendige spenninger i halsen som lett fører til for tung stemmebåndsmasse. Forankring i hode og nakke stabiliserer strupen og avlaster stemmen for unødvendig press, slik at de lyse tonen blir lettere å produsere. Ved bruk av Torso Anchoring kan stemmebåndsmassen bli tykkere.

Jeg synes også høy innpust, som ved en overraskelse, gjør det lettere å finne Estills Belt. Den noe tyngre stemmebåndsmassen understøttes ved høy innpust, slik at at ikke det ikke oppstår belastninger i halsen.

På bakgrunn av musikalenes til tider krevende sceniske bevegelser som periodevis hindrer de optimale muligheter for støtte, anser jeg det likevel som viktig for en musikalsanger å kunne isolere innpust og støtte til henholdsvis rygg, side, mage, nedre bukmuskulatur, bekkenbunn eller brystkasse. Slik oppnår sangeren innpust og støtte der kroppen naturlig gir mulighet.

Utviklingen av en god støtte kan hovedsakelig deles inn i to metoder. Den første tar utgangspunkt i en sangers avspente, reflektoriske pust, via primallyder og bevisstgjøring av musklene som da arbeider, til bevisst bruk og videreutvikling av muskelbruken. Den andre er mer bevisst muskelstyrende. Her benyttes øvelser som setter i gang aktivitet i sidene, ryggen, nedre bukmuskulatur og bekkenbunn, samt forankring både i hode og nakke, samt torso.

For meg blir en kombinasjon av disse metodene det optimale. Det er viktig å finne kroppens naturfunksjoner og videreutvikle disse, slik at de fungerer i en framføringssammenheng. En avspent, reflektorisk pust er også sunt å vende tilbake til etter hardt arbeid. Likevel er sang sammenlignbart med idrettsutøving, og sangeren må periodevis arbeide svært hardt for å ha tilstrekkelig trent og derfor utholdende støtte. Derfor mener jeg det også er viktig å arbeide bevisst muskulært med opptrening av de muskelgruppene som skal benyttes. For noen sangere er det vanskelig å kjenne hvor støtten skjer kun gjennom bevisstgjøring av det refleksive og de trenger derfor mer konkretisering av hvor det fysiske arbeidet bør skje. Andre sangere har en naturlig, instinktiv pust og støtte som bare kan styrkes og videreutvikles.

## **Mixed Voice**

Jeg slutter meg til pedagogenes enighet om Mixed Voice som det beste utgangspunktet for sang. Innstillingen er forholdsvis avspent i strupe, tunge, lepper og kjeve. Hode og nakke-, samt torsoforankring kan benyttes. En jevn luftstrøm hjelper til med å gjøre overgangene (passaggi/bridges) smidigere, en enhetlig, personlig stemmeklang skapes og stemmens fleksibilitet blir bedre. Med utgangspunkt i en Mixed Voice-innstilling kan sangeren enkelt bevege seg mellom de ulike klangene eller funksjonene.

## Direkte klang

Lek gjennom primallyder og herming åpner for ulike klangfarger og skaper en friere stemme, men lydproduksjonen bør utvikles med utgangspunkt i talestemmen. Klangen bør være direkte og kunne oppfattes som talenær i hele registeret. For mange vil denne lydproduksjonen med godt stemmebåndslukke og eventuelt med Twang, oppleves som spissere og ganske direkte, i noen tilfeller direkte påtrengende. Lyden har god projiseringsevne og talenærheten gjør at den knyttes nært til følelser og uttrykk. Jeg mener også at selve stemmebåndsmassen vil være noe tyngre enn ved klassisk sang, selv om stemmebåndsmassen bør kunne slankes ytterligere ved behov, særlig i høyden.

## Belt og Twang

Estills Belt, som Campbell benytter, med høy innpust, høy strupe, høy baktunge og noe tyngre stemmebåndsmasse, fungerer svært godt. Forankring både i hode og nakke, samt torso, stabiliserer lyden. Et svært viktig element er Retraction hvor åpningen mellom de ekte og de falske stemmebåndene trekkes ut til sidene. Retraction vil, selv om den øvrige delen av klangrommet er trangere, hindre direkte press på de ekte stemmebåndene, samt skape åpnere klang. Estills Belt har flere variasjonsmuligheter og kan lages både med og uten Twang, samt at Twang kan være Nazalized eller Oral, hvor Oral er litt rundere og mindre påtrengende enn Nazalized. På grunn av stor stemmebåndskompresjon, trenger funksjonen lite luft og innpusten kan være høyere. Sadolins presise og fysiske beskrivelse av Twang, med bred munn, tungens plassering mot sidetennene i overmunnen, høy baktunge og epiglottis trukket mot pyramidebruskene, gir en svært god innstilling av den ønskede lyden. Ved å heve den bløte ganen finnes Estills Oral Twang.

En annen versjon av Belt er ropeinnstilling, som kan sammenliknes med Sadolins Overdrive. Her er stemmebåndsmassen tykkere og klangrommet mer åpent. For å unngå press på stemmebåndene særlig ved lyse toner, benyttes ofte Twang for å smalne denne innstillingen.

Estills Cry, Sadolins Curbing og Godfreys Sweet Shout er en mykere versjon av Belt. Utgangspunktet er et rop, men lyden holdes tilbake, gjerne i form av en gråtefølelse. Som Campbell nevner, vippes da skjoldbrusken litt, slankere stemmebåndsmasse integreres og muliggjør mindre stemmevolum, samt tilførelse av vibrato.

## Diksjon

Innen musikalgenren er det et sterkt fokus på tydelig diksjon. Der klassisk sang oftest velger klang foran diksjon, vil (nesten) alltid diksjonen velges framfor klang innen musikalsang. Fokus på formidling av følelser og handling, vil være direkte knyttet til vektleggingen av god diksjon. Periodevis kan derimot den følelsesmessige tolkningen forårsake at den ytre (fonetiske) artikulasjonen, blir for overdrevet og dermed hindrer en god eller stabil klang. Ved å trene opp den indre (akustiske) artikulasjonen, mener jeg god diksjon, godt stemmefokus,

samt stabilitet i klangen sikres. Utvikling av tungens bevegelse vil, etter min mening, øke diksjonens rapiditet. For samtidig å opprettholde et naturlig skuespilleruttrykk, kan sangeren kombinere indre med lett ytre artikulasjon.

### **Tekst og formidling**

Teksten styrer i de aller fleste tilfeller musikken, ikke omvendt. En musikalsanger kan derfor anbefales å finne informasjon om blant annet musikalsk handling og den aktuelle karakters rolle for å kunne gjøre en grundigere skuespillertolkning. Jeg anbefaler alltid sangeren å lese eller resitere en sangs tekst uavhengig av sangens musikalske forløp. Slik vektlegges eller betones det sangeren opplever som vesentlig i teksten. Teksttolkningen låses ikke til, men kan enten bygge opp under, eller stå i en spenning/kontrast til det musikalske.

Formidlingen er helt avgjørende for en god musikalsanger, og elementer som klang kan også kompromisseres med hvis det kommer til et valg mellom klang og tydelig uttrykk. Den talenære stemmeklangen blir en viktig del av tolkningen, fordi formidlingen ofte oppleves som mer direkte og ærlig.

Jeg mener også at notelengder, i enkelte tilfeller, kan forkortes, hvis dette underletter tekstforståelsen og skaper inntrykk av talenærhet.

I mange musikalener finnes, etter min mening, store deler av tolkningen også i den noterte musikken, særlig hos komponister som Sondheim og (Jason Robert) Brown, men også hos Schönberg. Her kan sangeren finne mye informasjon og få svært god hjelp til uttrykket. Jeg synes som Campbell at det de siste årene har vært et litt for ensidig fokus på teksttolkning og skuespilleruttrykk og at musikkens egenverdi bør få fornyet oppmerksomhet.

### **Stemmehelse**

Fokuset på stemmehelse med naturlig og sunn lydproduksjon er et viktig moment. I likhet med samtlige pedagoger, som mener at deres tekniske innfallsvinkel og arbeidsmetode utvikler og sikrer en lang "levetid" hos en musikalstemme, anser jeg stemmehelsen som avgjørende både for musikalstimmens "levetid", men også for god klang, diksjon og formidling. Oppvarming, eller myk igangsetting av kroppens muskulatur før øving eller framføring, fornuftig og hensiktsmessig muskularbeid under arbeidet og uttøying/avspenning etter sangeren er ferdig, er noen viktige punkter i denne sammenheng. Estills Effort Level-prinsipp, hvor sangeren bevisstgjør muskularbeidets intensitetsskala, er et glimrende verktøy for å sikre at muskularbeidet ikke er på maksimalt nivå hele tiden.



## **Fleksibilitet**

I tillegg til informasjonen jeg har samlet gjennom dette arbeidet, skulle særlig sangtimene vise seg å være en katalysator for et viktig punkt i min konklusjon. Personlig har jeg en klassisk stemme som ikke er låst til et strengt klangideal. I løpet av de årene jeg har sunget og undervist, har stemmen min utviklet en ganske stor fleksibilitet. Dette skyldes sannsynligvis opprettholdelse og videreutvikling av min grunnleggende klassiske teknikk, utprøving av stemmens potensiale og lek med klangmuligheter. I undervisningssituasjoner har jeg vært nødt til også å kunne produsere relevante klangkvaliteter innen musikalgenren i min egen stemme.

I mine møter med de ulike pedagogenes arbeidsmetode tilstrebet jeg en åpen og reseptiv innstilling til deres instruksjoner. Jeg prøvde deres øvelser uten bevisst forbehold eller motstand. Til min store glede og delvis også overraskelse, opplevdes det svært uproblematisk å prøve pedagogenes ulike arbeidsmetoder. Samtlige tekniske øvelser jeg gjennomførte, følte behagelige og utviklende for stemmen min. I arbeidet med sangen ”Anthem”, ble alltid sluttresultatet bedre enn utgangsversjonen. Her var det ganske store variasjoner i pedagogenes oppfatninger av hvordan sangen skulle framføres. Ytterpunktene besto i Godfreys versjon med åpen, mer klassisk sound, streng trofasthet mot notasjon og uttale med russisk aksent til Elles friere versjon hvor notelengder styres av ordenes egenart og betydning, og klangen var nærmere en Beltkvalitet.

Alle disse gode opplevelsene kombinert med den samlede teoretiske kunnskapen pedagogene har, gjorde at en grunnidé begynte å ta form. Kanskje fleksibilitet er den viktigste fellesnevner for en musikalsanger?

Selvfølgelig må det hos en sanger være en grunnleggende stabilisering av teknikk og klang, men i forlengelsen av stemmeutviklingen framstår stemmefleksibilitet som et uhyre viktig element i en utøvende stemme. Gjennom en fri stemme med god fleksibilitet vil sangeren kunne imøtekomme en rekke krav og nyttiggjøre seg ny kunnskap fra ulike instruktører.

Samtlige pedagoger intervjuet i oppgaven mener en stemme med god grunnteknikk i utgangspunktet kan synge det meste og profiterer på variert stemmebruk gjennom ulike (musikal-)genrer.

Sangeren vil kunne få undervisning eller instrueres av ulike sangpedagoger og dermed tilegne seg mye kunnskap og utvikle seg maksimalt.

Når det kommer til sceniske produksjoner av musikaler, vil sangeren kunne motta instruksjon fra musikalsk ansvarlig og ved sin fleksibilitet, tekniske kunnskap og ferdigheter ha en rekke redskaper til å oppfylle deres ønsker, krav og forventinger.

Ved instruksjon fra regissør kan sangeren, ved at stemmen er fleksibel, lettere og uten forbehold gå inn i en følelsesmessig skuespillersituasjon for å fylle regissørens ønsker eller krav til tolkning, formidling av rollen og handlingen.

Stemmens fleksibilitet, kombinert med kroppssforankring, er også avgjørende i forhold til dans og annen scenisk bevegelse hvor det er viktig å kunne puste og støtte naturlig og effektivt, for dermed å opprettholde en god og stabil klang i enhver kroppsposisjon eller ved enhver bevegelse.

For å sikre og opprettholde en sunn stemmebruk og stemmehelse, er også stemmefleksibilitet avgjørende. Stemmen stivner ikke, men holder seg bevegelig og fri, og sangeren vil da også ha muligheten for en langvarig karriere.

Som en motsats til det optimale ideal om og fordelene ved fleksibilitet står emnet spesialisering. Er det mulig å ha stemmefleksibilitet og tilfredstillende utøvingsnivå i musikalske mange ulike stiler samtidig?

Ytterli mener valget etter hvert står mellom spesialisering, hvis arbeidsmarkedet tillater dette, for å oppnå et tilfredstillende internasjonalt utøvende nivå og fleksibilitet som kan øke mulighetene for arbeid, da særlig på nasjonalt nivå. For å opprettholde tilgang til større stemmefleksibilitet mener Ytterli musikalsangere klangmessig bør plassere seg i midten av pop, klassisk, rock. I følge Campbell bør en musikalsanger være optimalt fleksibel for å kunne leve som profesjonell, mens Tarøy mener sangerens stemmefleksibilitet kombinert med ønske om eventuell spesialisering, bør være en individuell avgjørelse.

Elle påpeker det store spennet i ulike genre innen musikal som en utfordring, men mener at selv om bredde gir flere jobbmuligheter og absolutt anbefales, må den enkelte utøveren ta eget valg ut fra vedkommendes muligheter og kapasitet.

Godfrey mener derimot stemmehelsen sikres når en stemme ikke må gjøre alt av repertoar, selv om det kan være teknikkutviklende og lettere gi arbeid.

Selv om noen genre passer bedre for enkelte sangere, er det i følge Gossage, klart at enhver musikalsanger bør være allsidig for lettere å få arbeid og utføre arbeidet tilfredstillende.

Til tross for at spesialisering for enkelte av pedagogene framstår som viktig og nødvendig, er min konklusjon at fleksibiliteten likevel er det aller viktigste for en musikalstemme. Jeg deler pedagogenes oppfatning om at ikke alle sangere kan og bør synge i alle musikalske stilarter, men synes ut fra disse pedagogenes teorier at fleksibilitet vil gi flest gunstige effekter både med tanke på god stemmeutvikling, opprettholdelse av stemmehelse og muligheter på arbeidsmarkedet. De eneste begrensningene bør, etter min mening, være sangerens egne ønsker og arbeidskapasitet. Dette gjelder særlig på et nasjonalt norsk plan. Internasjonalt vil antakelig kravene til spesialisering særlig for hovedrolleinnhavere i musikalere være sterkere, men til småroller og ensemble anser jeg fortsatt at fordelene ved stemmefleksibilitet veier tyngre.

Avslutningsvis mener jeg at en positiv, nysgjerrig, lekende, utforskende musikalsanger med stor stemmefleksibilitet, har økt mulighet for en bedre og mer spennende videreutvikling og arbeidssituasjon.

## Ord- og begrepsforklaringer

### A

Abdomen (Abdominal) – buken, bukhulen, underlivet (1)

Adduksjon (Adducted) – bevegelse av lem mot dets midtlinje (2)

Abdominalpust- dyp innpust hvor mageinnholdet slippes ned slik at lungene kan fylles, gir en følelse av pust i magen

AES (Aryepiglottic sphincter)- epiglottis' lukkemuskel

Agility-bevegelighet

Alignment- oppstilling

Alexanderteknikk – er en metode for å endre vanemessige reaksjoner i tenkning og bevegelser. Hensikten er å redusere bruk av unødvendig spenning som hemmer funksjonskvalitet. Undervisningsmetoden har navn etter den australske skuespilleren Frederick Matthias Alexander (1869–1955) (5)

Artikulasjon – Akustisk. Indre artikulasjon med minsket aktivitet i lepper, kjeve og kinn. Vokaloverganger vil isteden vesentlig foregå ved justeringer i ansatsrørets indre artikulasjonsområder og ved justeringer av balansen mellom de indre strupemusklene (1) ” (tunge, gane, svelg og strupehode)

Fonetisk. Ytre artikulasjon som har tydelig aktivitet i lepper, kjeve, kinn og tunge (1)

Anatomi – læren om legemets bygning (1)

Ansatsrør – det sammenhengende hulrom som strekker seg fra stemmeleppene til nesehule (1)

Antagonistisk – virkende i motsatt retning (1)

Anterior- forrest, for- (1)

### B

Beat- (Takt-) slag

Bel canto- vakker sang

Belt/Belting/Beltbegrep- kraftig og gjennomtrengende lyd som benyttes innen musikalgenren

Brekk – se Knekk

Bridge – (Passaggio)Passage area. An area in your range where muscular adjustment and/or resonance activity make it especially difficult to negotiate a balance between air flow and cord adjustment (3)

### C

Cartilago arytenoidea – pyramidebrusken (1)

Cartilago cricoidea – ringbrusken (1)

Cartilago thyreoidea – skjoldbrusken (1)

Cervical (Cervix)- nakke, hals (4)

Clavicula – krageben (1)

Coccyx- halebenet (4)

Crescendo – tiltagende styrke (1)

(Musculus) Cricothyreoideus (Cricothyroid)– ringbrusk- skjoldbrusk-muskelen, ”den ytre spenner” (1)

Crura- ben (4)

Curbing – en halvmetallet (halvtiltet) funksjon der ofte brukes ved medium kraftige lydstyrker (2)

D

Diafragma – mellomgulvet, stor, flat muskel mellom bryst- og bukhulen (1)

Descrescendo – Med aftagende lydstyrke (2)

Dorsal – som angår ryggen (1)

Dorsum – rygg (1)

Dynamikk – nuansering av lydstyrken (2)

E

Egalitet – jevnhet i toneføring (spesielt i forbindelse med overgangene mellom stemmeregistrene) (1)

Epiglottis – strupelokket (1)

Epiglottis-horn – en lille ”tragt” der dannes mellom strubelåget og tudbruskene/pyramidebruskene oven over stemmebåndene (2)

F

Falske stemmebånd – slimhinefolder der sitter oven over de riktige stemmebånd (2)

Farynx- svelg (4)

(Air) Flow- se Luftstrøm

Forlengelse – slanking, uttynning av stemmebånd. What happens to your cords when they are stretched (3)

Forte – kraftig lydstyrke (2)

Fonasjon – dannelse av lyd (1)

Formant – gruppe med forsterkede overtoner (1)

Frase – kort sammenhengende melodistump (2)

Frasering – ”Fortolkning”, rytmisk og melodisk variation af et kortere musikalsk forløb (2)

Frigjøring – Release. A condition in which your voice works easily without your having to think about it (3)

Fysiologi – læren om organenes normale funksjoner (1)

Fremre klang (Frontal klang)- Resonans som oppleves foran i ansiktet fra munn opp til panne.

G

Ganeseil – se Velum

Glissando- sklibevegelse

Glottis – stemmespalte, åpning mellom stemmebåndene (1)

Groove- følelse av rytme, som svinger

Hyoid- tungebenet (4)

I

Infrahyoid – nedenfor tungebenet (1)

Inspirasjon – innånding, innpust (1)

Inter- mellom (1)

Intercostal – mellom ribbene (1) Intercostales – mellomribbensmuskler

(Musculi) intercostales (externi/interni) – de ytre/ indre ribbensmuskler (1)

Intervall– mellomrom, avstand (1)

Intonasjon – å sette an og beholde en tone i riktig tonehøyde (1)

K

Knekk – Effekt, et brat skift mellom to funksjoner (2)

Koloratur – grupper av hurtige passasjer på en enkelt vokal eller stavelse (1)

Kontrahere – sammentrekke (1)

Larynx – strupehodet (1)

Lateral – hørende til siden, liggende til siden, bort fra midtplanet (1)

(Musculus) Lattissimus dorsi – Den store/brede rygmuskel, der starter under armene og hæfter på hoftebenet. Deltager i støttarbeidet (1 og 2)

Legato – konstant lydgivning uten hørlige opphold mellom tonerne. Tonerne bindes sammen (2)

Legit – klassisk trent sanger, klassisk sangstil

Lende (Lænd)- korsrygg (4)

Luftstrøm (Air flow) – the amount of air you send through you vocal cords (Generally implies the *correct amount* of air needed to coordinate with the proper vocal cord tension) (3)

Lukkefase – når stemmebåndenes slimhinder samles under lydgivningen (2)

Lumbar- korsrygg (4)

M

Membran – hinne (1)

Morgagnis lommer – to små hulrom i det mellomste strupehoderoms sidevegger (mellom de flaske og de ekte stemmeleppene) (1)

Messa di voce- gradvis crescendo og decrescendo på samme tonehøyde, svelling på tonen

Mixed voice-Se Voce mista

N

Nasal – Nasalitet, Nasalering, åben velumport. Næsevejen er åben under sang eller tale (2)

Naturlig støtte – den naturlige støtte der følger indåndingen (2)

O

Oblicus externus (musculus) –den ytre skrå bukmuskel (1)

Oktav – 12 halvtoner. Samme tone otte toner over (2)

Omfang – Range. The extremes of pitches – upper and lower – you can sing. Your practice range is generally greater than your performance range. (3)

Oral – Velumporten og dermed næsevejen er lukket, tonen går kun du gjennom munden (2)

P

Pelvis – bekken (1)

Perineum- (også kjent som mellomkjøttet), hos kvinner området mellom skjedeinngangen og endetarmsåpningen (*anus*), hos menn området mellom penis og endetarmsåpningen. (4)

Pharynx – se Farynx

Piano – stille lydstyrke (2)

Primærlukke- lukke i stemmeleppene (Glottis)

(Processus muscularis – muskeltappen på pyramidebrusken (1)

(Processus vocalis – stemmetappen på pyramidebrusken (1)

Portamento- beskrivelse av en glissando mellom to tonehøyder.

(crura of) Psoas- (ben knyttet til) psoasmusklen. Muskelen er festet til ryggraden nederst i korsryggen og til hoftebenet. (1)

Pyramidebrusk – Trekantede bruskstykker hvorpå stemmebåndene er hæftede.  
Tudbruskene/pyramidebruskene regulerer bl.a. stemmebåndenes åbning og lukning samt tonehøjden (2)

Pyrrineum- bekkenbunn

Q

Quadratus lorum- muskelsett festet til de nederste ribbenene og hofteskålene (2)

R

Rectus abdominis – buksmuskel som strekker seg fra brystkassen til overkanten av skambenet (1)

Register – et toneområde (2)

Release- se Frigjøring

Resonans – gjenklang (1)

Resonansrommet/-rommene- Se Ansatsrør

Resonator-Se Ansatsrør

Rib raisers- De ytre intercostalesmuskulene. Ved sammentrekning av disse, heves brystkassen (1)

Ringbrusk – en bruskring på toppen af luftrøret. Del av strupehovedet (2)

S

Sacrum- Korsbenet (4)

Sangformant – forsterkede overtonegrupper (1)

Skjoldbrusk – Strubehovedets forreste skjold, der beskytter stemmebåndene. Del af strubehovedet. Når man mærker strubehovedet, er det skjoldbrusken der mærkes (2)

Solar plexus – punktet øverst i bughulen, lidt under brystbenet, mellem ribbene (2)

Sostenuto- utholdt

Stemmebånd – Vocal cords. (Stemmelæber) to ligamenter, udenpå hvilke der sitter sorkydelige slimhinder der sættes i svingninger, hvorved lyden opstår (2)

Stemmekompresjon – den kraft som stemmeleppene svinger mot hverandre med (1)

Stemmetrakt-Se Ansatsrør

Sternum – brystbenet (1)

(Musculus) Sternocleido-mastoideus – den store skrå halsmuskel (1)

Sternothyoeideus – muskel som går fra brystbenet og 1. ribbensbrusk til skjoldbruskplaten (1)

Strupehode – Adamsæble, der hvor stemmeapparatet sidder (2)

Støtte – det fysiske arbejde, bevægelsen, at kontrollere udåndingen... (2)The amount of air you vocal cords need to vibrate efficiently. (3)

Sub- (som forstavelse), under- (1)

Subglottal- se Sub og Glottis

Suprahyoid- over tungebenet (1)

T

Tempo – flere tempi, angivelse af rytmens hastighed (2)

Tessitura – en sangteknisk betegnelse for å angi hvor de fleste av tonene ligger innenfor det totale omfang i et vokalparti (1)

Thoracical (Thorax)- brystkassen (1)

Thorax – brystkassen (1)

(Musculus) Thyreo-arytenoideus – skjoldbrusk-pyramidebruskmuskelen (1)

(Musculus) Thyreohyoideus – infrahyoid muskel som går fra skjoldbruskplaten til tungebenet (1)

Timbre – klangfarge (den forskjellige klang ulike menneskestemmer kan få ved å synge samme tone) (1)

Trachea – luftrøret (1)

Transponere- flytte en melodi til en annen toneart

Twang – skarp gjennomtrængende lyd frembragt ved at, epiglottis-hornet strammes/twanges (2)

V

Velum – ganeseilet, den bløte gane (1)

Velumport – åpningen op til næsen, drøblen (2)

Vertebrae- (rygg-)virvel (4)

Vibrato – vibrering på en tone (2)

Voce mista – blandet stemme, ”mellomregister” (1)

Voice box- Strupen

Vokalismuskelen – den muskuløse delen av stemmeleppene, også kalt ”internus” (1)

(1) Nanna-Kristin Arder, (2) Cathrine Sadolin, (3) Seth Riggs, (4) Store norske leksikon (snl.no) (5) Wikipedia. Der andre kilder ikke er oppgitt, er forklaringene mine.



## Litteraturliste

### Litteratur eksplisitt referert til i avhandlingen

Brown, Oren L.: Discover your voice (1996, Singular Publishing Group, Inc. ISBN 1-56593-704-X). 282 sider og CD.

Dayme, Maribeth Bunch: Dynamics of the Singing Voice (2009, Springer-Verlag/Wien, Library of Congress Control Number: 2009927288, ISBN 978-3-211-88728-8 SpringerWienNewYork, ISBN 3-211-82985 4<sup>th</sup> edn.). 233 sider.

DeVenney, David P.: The new Broadway Companion (2009, Scarecrow Press, Inc., ISBN 978-0-8108-6943-1.) 279 sider.

Eken, Susanna: Den menneskelige stemme (1998, Hans Reitzels forlag A/S ISBN 87-412-2933-9). 115 sider.

Estill, Jo: The Estill Voice Training System Level One. Compulsory Figures for Voice Control (2005, Copyright (C) Estill Voice Training Systems International, LLC, Library of Congress Registration Number ISBN 0-9764816-2-6). 120 sider.

Estill, Jo: The Estill Voice Training System Level Two. Figure Combinations for Six Voice Qualities (2005, Copyright (C) Estill Voice Training Systems International, LLC, Library of Congress Registration Number ISBN 0-9764816-1-8). 80 sider.

Husler, Frederick/Rodd-Marling, Yvonne: Singen. Die physische Natur des Stimmorgans. Anleitung zur Ausbildung der Singstimme. (1965, 13. Auflag 2009, Schott Music GmbH & Co. KG Mainz. ISBN 978-3-7957-0066-9). 187 sider.

Klein, Herman, The Bel Canto, with particular reference to the singing of Mozart. (1923, Oxford University Press. London: Humphrey Milford)

Kvale, Steinar: Det kvalitative forskningsintervju (2004, Gyldendal Norsk Forlag AS ISBN 82-417-0807-6). 236 sider.

Marchesi, Mathilde, *Bel Canto: A Theoretical and Practical Vocal Method* (1970, Dover, ISBN-10: 0-486-22315-9, ISBN-13: 978-0-486-22315-5). 108 sider

Riggs, Seth: Singing for the stars. A complete program for training your voice (MCMXCVIII, Alfred Publishing Co., Inc. , Revised Edition Copyright (C), ISBN-10: 0-88284-528-4, ISBN-13: 978-0-88284-528-9). 95 sider og CD.

Sadolin, Cathrine: Komplet sangteknikk (2000, Shout Publishing ISBN 87-986797-1-6). 244 sider og CD.

### Litteratur benyttet for noteeksempler og i ordliste

Arder, Nanna-Kristin: Sangeleven i fokus (1996, Ad Notam Gyldendal AS, ISBN 82-417-0603-0). 254 sider.

## **Generell litteraturliste**

Craig, David: On singing onstage (1978, Applause Theatre Book Publishers ISBN-12: 978-1-5583-043-2). 209 sider

Gänzel, Kurt: Musicals. (1995, Carlton Books Limited, ISBN 0 74752 381 9). 240 sider.

The new Groves Dictionary of Music & Musicians volum 7,12 og 20. (1980, Macmillan Publishers Limited ISBN 0-333-23111-2).

Kayes, Gillyanne: Singing and the actor (2004, Routledge ISBN 0-87830-198-4). 204 sider.

Melton, Joan: Singing in Musical Theatre 229 sider (2007, Allworth Press ISBN-13: 978-1-58115-482-5). 229 sider.

Mellin-Olsen, Stieg: Samtalen som forskningsmetode (1996 Caspar Forlag A7S ISBN 82-90898-02-9). 131 sider.

Teigen, Tori : Den klassiske sangerens vokaltekniske tilnærming til moderne teatermusikk (1995, Hovedoppgave i sang. Utøving med fordypningsemne). 120 sider

Warrack and West: The Oxford dictionary of opera (1992, Oxford University Press, ISBN 0-19-869164-5). 782 sider.

## **Kopier**

SLS Instructor Manual (Revision 1.1 © 2008 Speech Level Singing International (kapittel 1 s. 1-4, kapittel 2, s. 10-13, kapittel 3 s. 14-28)

Fra stemmeanatomiundervisning med Ross Campbell: 4 sider kopier og 2 sider notater

## **Nettsider**

(alle nettsider lokalisert siste gang 05.03.2013)

[http://en.wikipedia.org/wiki/Bel\\_canto](http://en.wikipedia.org/wiki/Bel_canto)

(Bel canto)

<http://no.wikipedia.org/wiki/Alda>

(Bel canto-Frances Alda)

[http://snl.no/Nellie\\_Melba](http://snl.no/Nellie_Melba)

(Bel canto)

<http://www.singwise.com/cgi-bin/main.pl?section=articles&doc=DeterminingVocalFach&page=2>

(Bel canto)

[http://en.wikipedia.org/wiki/Oren\\_Brown](http://en.wikipedia.org/wiki/Oren_Brown)

(Brown)

<http://www.ram.ac.uk/find-people?pid=361>

(Campbell)

[http://www.vocalprocess.net/tutors/meribeth\\_dayme.htm](http://www.vocalprocess.net/tutors/meribeth_dayme.htm)

(Dayme)

<http://www.susannaeken.dk/SuECV.html>

(Eken)

<http://www.susannaeken.dk/index.html>

(Eken)

<http://www.facebook.com/photo.php?fbid=48840725282&set=a.424835605282.214943.601120282&type=3&theater>

(Elle)

<http://www.ram.ac.uk/find-people?pid=455>

(Godfrey)

[http://www.britishvoiceassociation.org.uk/newsletter\\_8-2\\_study-day.htm](http://www.britishvoiceassociation.org.uk/newsletter_8-2_study-day.htm)

(Godfrey)

(NB! Underscore mellom newsletter og 8, samt mellom 2 og study)

[http://juliegossage.com/Julie\\_Gossage/Biography.html](http://juliegossage.com/Julie_Gossage/Biography.html)

(Gossage)

[http://www.cursa-ur.com/Prof\\_Husler.html](http://www.cursa-ur.com/Prof_Husler.html)

(Husler)

<http://www.cursa-ur.com/Rodd-Marling.html>

(Rodd-Marling)

<http://www.sethriggs.com/theman.html>

(Riggs)

<http://completevocalinstitute.com/about-cvi/cathrine-sadolin/>

(Sadolin)

<http://www.completevocalinstitute.com/?q=en/node/35>

(Sadolin)

<http://www.facebook.com/photo.php?fbid=149712208425748&set=a.106031062793863.9238.100001609100990&type=3&theater>

(Tarøy)

<http://www.facebook.com/stale.ytterli>

(Ytterli)

<http://nmh.studiehandbok.no/nmh/Direkte-publisering/Studiekatalog/Kurs-og-etterutdanning/Tidligere-avholdte-kurs/2011/Singers-Studio-Sweden-en-Singers-Studio-Weekend-14.-16.-oktober-2011/Staale-Ytterli>

(Ytterli)

<http://www.anniemorrison.co.uk/mbp.htm>

(Bone prop)

<http://www.hihm.no/Hovedsiden/Bibliotek/Nyheter/APA-eksempelsamling>

APA-standard: Referanser, henvisninger og sitater: Eksempelsamling Høgskolebiblioteket, (Oppdatert november 2011), (APA 6. utg.)

<http://www.snl.no>

(Ordforklaringer)

<http://no.wikipedia.org/wiki/Alexanderteknikk>

(Ordforklaringer)

### **Samtaler, forelesninger og kurs**

Samtaler med Nanna-Kristin Arder om muskelbruk innen sangteknikk både gjennom mitt studium på Barratt Dues Musikk institutt og fram til nylig. Forelesninger i musikkteaterhistorie ved Bårdar Akademiet med Andreas Diesen. Disse har jeg fulgt ukentlig i 2 undervisningsår. Deltagelse ved kurs med Jo Estill, Cathrine Sadolin, Oren Brown, Susanna Eken, Elisabeth Howard og Maria Rondøl.

# Appendix

## Anthem

38

# ANTHEM

from *Chess*

Words and Music by  
BENNY ANDERSSON, TIM RICE  
and BJORN ULVAEUS

*Andante cantabile (like a hymn)*

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It begins with a piano introduction marked *p*. The first system shows the piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the piano accompaniment. The third system introduces the vocal line for ANATOLY, starting with the lyrics: "No man, no mad-ness, though their sad pow-er may pre - vail, can pos -". The piano accompaniment continues with a triplet of eighth notes in the right hand. The fourth system continues the vocal line with the lyrics: "sess, con - quer my coun - try's heart, they rise to fail." The piano accompaniment continues with a melody in the right hand and a bass line in the left hand, marked *mf*.

She is e - ter - nal, long be - fore na - tion lines were drawn, when no

flags flew and no ar - mies stood, my land was born. And

you ask me why I love her through wars, death and des - pair.

She is the con - stant, we who don't care And

you won-der will I leave her - but how?

*pp*

3

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The lyrics are "you won-der will I leave her - but how?". The bottom two staves are piano accompaniment in bass clef. The piano part features a melodic line in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. A piano dynamic marking (*pp*) is present. A triplet of eighth notes is marked with a "3" above it.

*poco mosso*

I cross ov - er bor - ders but I'm still there now.

Detailed description: This system contains the next two staves of music. The top staff is a vocal line in treble clef with the lyrics "I cross ov - er bor - ders but I'm still there now.". The bottom two staves are piano accompaniment in bass clef. A tempo marking of *poco mosso* is placed above the first staff. The piano part continues with a similar texture to the first system, featuring a melodic right hand and a rhythmic left hand.

Detailed description: This system contains two staves of piano accompaniment in bass clef. It continues the piano part from the previous system, showing the right and left hand parts with various chords and melodic fragments.

Detailed description: This system contains two staves of piano accompaniment in bass clef, continuing the piano part from the previous system with further melodic and harmonic development.

How can I leave her? \_\_\_\_\_ Where would I start? \_\_\_\_\_

*mf*

Let man's \_\_\_\_\_ pet - ty na - tions tear them - selves \_\_\_\_\_ a -

part. \_\_\_\_\_ My land's \_\_\_\_\_ on - ly bor - der lies a -

round \_\_\_\_\_ my heart. \_\_\_\_\_

## Spørreskjema

Hvilken faglig bakgrunn har du?

Hvilken utdanning har du?

Hva er din arbeiderfaring?

(Veiledende stikkord: utøvende, pedagogisk)

Hvordan oppsto interessen for musikalgenren?

Hvordan opparbeidet du deg kunnskap om genren?

Hvordan og hvor har musikalgenren oppstått?

Hva er genren blitt påvirket av?

(Veiledende stikkord: kort historisk oversikt)

Hvilke hovedområder deler du musikalgenren opp i?

Hva kjennetegner musikalgenren?

### Teknikk

Hvilke teknikker, kurs eller pedagoger har hatt størst påvirkning på deg?

Hvorfor?

(Veiledende stikkord: beskrivelse av dem)

Hvilken sangteknisk og pedagogisk basis benytter du (mest)?

Er det en grunnteknikk som ligger til grunn?

### Hvis ja:

Beskriv metoden.

Har den noen grunnområder?

(Veiledende stikkord: kropp/pust/støtte, klang/resonans, omfang, artikulasjon, tekstformidling/skuespill/tolkning)

Hva er fordelen med å bruke denne metoden?

### Hvis nei:

Hva er hovedfokuset i din undervisning?



Hvordan underviser du?

(Veiledende spørsmål: Kan du vise noen øvelser du synes er med på å utvikle en musikalstemme)

For alle:

I hvilken rekkefølge benytter du øvelsene og hvorfor?

Hva er ulemper ved å holde seg til en metode?

Hvordan oppnås riktig sound i musikalens ulike stiler?

Hvordan skiller musikalsang i hovedsak seg fra klassisk?

Hvilke fordeler og ulemper forbindes med å spesialisere seg kontra det å synge i mange stiler?

Hva anbefaler du? Hvorfor?

Har du et motto/mantra?

Noe du ikke har fått sagt eller vil utdype?

**Questionnaire**

Please describe your background

What is your education?

What is your work practice?

(Guiding keywords: performing, teaching)

How did your interest for musical theatre start?

How did you attain/get knowledge about this genre?

How and where did the genre start?

What has influenced it?

(Guiding keywords: Historical overview)

How would you describe this genre?

**Technique**

Which vocal techniques, courses or voice teachers have influenced you the most?

Why?

(Describe them)

Which vocal techniques and pedagogy do you mostly use?

Do you use one basic technique?

If yes:

Please describe the method

What are the pillars of the method?

(Guiding keywords: body/breath/support, sound/resonance, range, articulation, acting/text/interpretation)

What are the benefits of this method?

If no:

What is the main focus of your teaching?

How do you teach?

(Guiding keywords: Could you demonstrate some exercises you think are especially relevant for developing a musical sound?)

For all:

In what order do you use the exercises and why?

What are the disadvantages sticking to one method of voice training?

How does a singer attain the right sound in different musical theatre genres?

What are the differences in singing classical musical to musicals?

Please describe the advantages and disadvantages in specializing in one style/genre as opposed to singing in many and different genres.

What do you recommend? Why?

Do you have a motto?

Is there anything you'd like to add?

## Transkripsjoner av intervjuer og sangtimer

### Rigmor Tarøy

#### Intervju

*Kan du fortelle om din bakgrunn, utdanning og karriere?*

Tarøy: Begynte å spille da jeg var 5, klaver. Og så gikk jeg på Nils Larsens klaverskole... i Parkveien. Så fortsatte jeg da med piano på Musikkonservatoriet og så var det en av lærerne som hørte meg synge til frasene og så sa han: Jammen du har jo stemme. Og så tok jeg opptak som femtenåring på Konservatoriet. Samtidig som... min onkel på morssiden Han var kapellmester på det Filharmoniske i alle år så jeg var masse på teateret. Jeg begynte å danse da jeg var 15. Da danset jeg to ganger i uken. 15 til jeg ble 45. Senere har jeg jobbet og så har jeg vært på Elexia og nå trener jeg og du må ha en god fysikk.

Min onkel var kapellmester i det Filharmoniske... så jeg fikk inn mitt klassiske og på konservatoriet og via onkel Alf. Og så var det onkel Edwin. Han var kapellmester på Chat Noir. Den gang det var Lalla Karlsen og alt det fantastiske der... Så Chat Noir er mitt andre hjem så der fikk jeg teater inn samtidig... Så da jeg begynte på Konservatoriet i 15 års alderen... jeg hadde... pedagoger, men de var gammeldagse... du hadde ingenting nedenfor strupehodet, du hadde ikke bryst en gang... Ferdig med musikken blir du jo aldri. Men jeg var freelancer i... roller på Centralteateret...

Og så var det bare at jeg giftet meg og fikk barn... så begynte jeg å spille igjen... Og da sa fru Holthen (*sønnens pianolærer*): Du, kan ikke du ta opp igjen spillingen... Jeg var jo hele tiden i kontakt med teateret og så, men jeg hadde ikke vært utøvende... Fru Holten sa: Fru Tarøy, du synger jo fint... Jeg sang alltid... Jo, så sa hun, jeg synes du skal ta opptak... Jeg husker det godt. Hun (*Ragnhild Hammøy, venninne og sanger*) piska igjennom et repertoar og stemmen var jo helt flat men det er rart hva som sitter... Jeg kom inn...

Og den vekselvirkningen, jeg har den crossover vet du. For meg eksisterer ikke systemer. Jeg har aversjon med regler og systemer og greier.. Det jeg vil ha er en fri hals, hvor tonene sitter der (*Tarøy viser mellom øynene*) og du bruker maven og rumpa og ryggen og det er der.

Og så må basis være at du begynner aldri med den ba-ba (1-3-5-8-5-3-1)... Det er tabu... Jeg har vært på Musikkhøgskolen som pedagoglærer i mange år og jeg har vært på Musikkvitenskap i mange år og da sa Hedvig Anker som da var kontosjefen min:

”Tarøy tar det ulne.” Og det var rock og jazz og gospel jeg viet meg til.

Så først gikk jeg da og tok den konservative linje fra, ja jeg var ferdig i 73. Da var jeg ferdig sangpedagog fra Musikkhøgskolen... De andre var jo 15 år eldre enn meg de studentene så samtidig så brukte de meg fordi Aase Nordmo og de var (*bare utøvende*) sangere... Jeg hadde selv blitt undervist så grundig og hadde hatt litt elever for moro skyld da jeg var freelance.

Men da husker jeg rektor innkalte meg så jeg ble dellærer, jeg ble assistent der. Og så var jeg med på å legge opp undervisningen... da gikk jeg til Aase Nordmo og til Marit Isene og til Erna. For den gang var det sånn at hver lærer var som en sånn guru og det vil ikke jeg ha noe av... Og jeg satt og lærte.

... Men så fortsatte jeg på Musikkhøgskolen som pedagog og da var det bare at jeg fikk de vanskeligste tilfellene for da begynte rocken å komme inn...

Men jeg fant ut at da må jeg ha en annen vei. Da begynte jeg. Jeg gikk ned på Club7 og satt og hørte. på jazz og alle de klubbene som var gode... Men det var de eneste stedene jeg kunne lære om det faget her i Norge. Men i England var det (*pedagoger*)... Men der satt jeg. Kjøpte alle plater jeg kunne lære og pugget. Og tenkte hvordan

er det her her? Og da jeg takket jeg for kroppen. For dansen gjorde meg fri og da følte jeg at jo, jazzen hadde jeg. Og rocken har jeg jo undervist i. Så akkurat det der var min gate altså.

*(Ulike sjangre smitter)* til musikal. *(De)* smitter over til hverandre.

... Så derfor sier jeg den friheten. Det som jeg tenker på når jeg tenker på stemme det er bare mennesket. Mennesket er stemmen både med tanker, ord og gjerninger... Stemmen. De sier at det er et instrument, men det er jo ikke bare det. Det sitter jo i hele deg. Så derfor begynner jeg aldri en time uten at du slapper av. Kommer ned til en puls som er nogenlunde deg. Og kommer vi oss ikke dit så forsøker vi å lokke oss til det. Og jeg har jo drevet nokså mye med meditasjon og chi gong ikke sant...

... jeg er den første som ble lektor i jazz og rock i norsk undervisningsområde.

... For det første så nærmer jeg meg alltid sangen som en glede som en lek... Ikke ta det så høytidelig. Om stemmen ikke er der så blås i det. Det gjør ikke noe. Vi kommer til den. Den kommer av seg selv. Og så begynner vi å leke. Så tar vi gjerne noen øvelser. Og så... får du tonene her fremme (*Tarøy viser mellom øynene*). Helt relaxed hele svelget. Maven og baken og det hele. Og da jeg gikk på Konservatoriet var det ikke snakk om at du hadde kropp... Og stemmen har en kropp og et underliv. Uten at man bare vil der hele tiden... Det er hele pakken. Og vi danser mye. Hvis folk står sånn (*Tarøy viser stivt*) og synger for eksempel Kjerulf eller Kjære gud... (*Tarøy viser bedre holdning*)... Står du og synger det med døde øyne. Det blir vakkert, men gørrkjedelig. Står du og bruker øynene, hva er det jeg synger om? Og hvis du har basis klar, det ligger der og så gir det riktige beskjeder nedover i hele talesystemet og pusten din og så bare er det der. Og så tenker du: Gud var det så lett. Og da er det riktig. Men å komme dit. Det kan ta lang tid og det er mange veier.

Har du gått mye på seminarer?

Ja, jeg har gått mye på seminarer helt til mitt 80. år, jeg. Jeg har aldri trodd dette kan jeg nok av. Aldri. Jeg sa til mine elver. Reis. Gå dit. Få med dere alt dere kan. For de skal først ha et ståsted og når de er trygge på det så.. da får jo jeg også oppleve. Det er jo hele tiden en utveksling... Hos Gunnar Martinsen... var sangpedagog på Høgskolen og da ringte jeg bare han en gang i måneden og prøvet stemmen min ut hos han.

*Hva synes du var bra hos ulike lærere?*

Tarøy: Jo, det Gunnar (*Martinsen*) arbeidet med og det Oren arbeidet med. Det var det som jeg instinktivt hadde jobbet med, men som ikke hadde fått tilsvar hos noen av mine pedagoger altså. Fordi jeg brukte da fri avspenning... Det nytter ikke å stå der å synge... Vi gjorde lyder... Så det var Oren og det var takket være dansen, som jeg instinktivt... Jeg følte at det var noe..

*Med gråten, latteren og lettheten i stemmen?*

Tarøy: Ja, det der! Stemmebåndene, for de må være i bevegelse og det er jo ikke akkurat muskler men alt som er rundt forbi er jo det. Så der lærte jeg av Oren Brown, lynkjapt og styrking. (*Tarøy viser øvelse: ti glissando oppover og at støtten sitte i siden og hvor det går utover når lyden går oppover. Det nytter ikke å stå og si ti og hei (Tarøy viser rop)*). Og vi bruker rygg. Vi bruker baken, lærne... hos Oren: vi tok av oss på benene og gikk barbent oppover trappen mens vi sang... Neida, så han frigjorde.

Ragnhild Hamnøy. Hun har jo ører som... (*Tarøy mener det positivt*)... Hun lærte meg fennomenalt orden på musikken som du sier. Over og under, akkurat som du sier og dynamikken

Og så gikk jeg til Gunnvor Mjelva og det var jo en drøm, men hun hadde mer flyt. Men jeg er en mer grunnfestet mezzo, jeg... men hva jeg lærte.

Så har jeg hatt flere pedagoger innimellom... Mimmi Hvid... Da jeg var ung... Og jeg var den siste unge eleven, da var hun 80 år... Men jeg lærte av Mimmi altså. Jeg lærte i hvert fall også hva jeg ikke skulle gjøre men så veldig mye positivt... De jeg har hatt, har på hver sin måte bygget meg opp. Ja, så begynte jeg på Det Norske

(Teatret)... så begynte jeg... på Musikkhøgskolen og da trengte jeg å tjene penger til studiene....så da meldte jeg meg til Skagestad (*teatersjef på Det Norske Teatret*).

... Så fikk jeg jobber.... blant annet Fiddler on the roof med Egil (*Monn-Iversen*)... Og så hadde vi da en fenomenal sangpedagog på det Norske Teatret som hette Viran Valström. Hun var... en fenomenal pedagog, men sint. Sint som bare det.

(*Skagestad*):Tør du spørre Viran om å få sitte og være hospitant, så vær så god.” ...(*Viran*) bare så ondt på meg og sa: ”Men inte ett ord, inte”... (*Jeg*) Satt alltid i en krok og sa ikke et ord. Men etter hvert som dagene gikk så fikk jeg være med. Men du vet hun hadde spesielle systemer. Hun hadde korker i munnen. Hang i ribbeveggen. Gikk som en hund. Dette hadde jo ikke jeg vært borti. Så jeg tenkte jaha. Jeg gjorde det selv. Forsøkte. Jeg må jo si at diksjonen ble krystall...

*Nye sangskoler?*

Tarøy: Jo, det gir eleven frihet på en måte. Frihet under ansvar... Akkurat der tror jeg ikke jeg har gjort mye galt i mitt liv... Nei, jeg vil at sangeren min skal ha frihet. Så vi kjenner etter. Det er som en plante. Etter hvert så hører du stemmematerialet når vi leker. Og så begynner vi der hvor talestemmen er normal. Der du er helt alminnelig.

Og så tar vi det fra den og så trekker det ut der og der for vi skal ha en Mixed Voice. Vi skal ikke ha noen overganger. Alt som forstyrrer skal vekk.

... det er en balanse av lufttrykk. Og det er det jeg kaller basisøvelser. Så kommer du med teksten så... Da skal konsonanter inn... så limer vi sammen... her nede (*Tarøy viser nederst i magen*)... Og så tar vi f'en og da får du frihet i halsen.

Og vi leker. Den dagen vi glemmer det! Vi leker med topper (*Jo-ho x 2*) og gjør den helt crazy. Helt idiotisk og etter hvert så forløses fordi den må sitte der (*Tarøy viser mellom øynene*) og der (*Tarøy viser kropp- nedre bukmuskulatur og sidene*). Må ikke være her (*Tarøy viser halsen*). Så jeg passer på tungen. Jo-ho, jo-ho.

... Jeg begynner sånn (*Tarøy viser forsiktig*) og så sånn (*Tarøy viser litt mer*). Jeg tenker kroppen min som en sanger er som en idrettsmann. Det er hele tiden muskler... Ja, rockere og de som holder på med musikk til 11-12 på kvelden og da må de spenne av stemmen for de går og legger seg. Ikke fordi stemmen ikke kan bli perfekt neste dag men da har musklene blitt strukket ut så den (stemmen) kommer tilbake. Får blodsirkulasjonen tilbake. Kjemien/stoffene der.... Begynne mykt og så setter vi i gang. Vi vet at de forskjellige tingene er på plass. Kjeven er ledig, den du har der (*Tarøy peker på magen*) og så synger vi pianissimo også.

*Hva tenker du om Sadolin Twang?*

Tarøy: Nei, vet du... (*en elev*) brukte en veldig Twang for da blir stemmen hans borte. Den får en annen farge. Det ække hans hvertfall.

... Ikke noe flating selv om der er country. Du behøver ikke være helt (*Tarøy viser nasal, klemt*) for da får du en helt annen (*stemme*). Hvis du vil herme så gjør det ikke noe... Stemmen blir farvet av det... Jeg elsker country altså. Ja jeg synes det er helt herlig. Men jeg vil ikke ha med (*Tarøy viser nasal*) den derre der. Ikke den hermingen. Hvis du hadde vært fra Texas... Vi gjør det tre ganger så bredt som det er. De snakker jo ikke sånn Så det er jo selvfølgelig ekstrem dialekt... Og da må de ha den helt naturlig eller så blir det kunstig. Jeg liker ikke det. Men eller så kan de jo leke med stemmen sin. Det er jo klart. Men hele tiden; dette gjør jeg fordi jeg vil det. Ikke fordi noen sier...

... at sånn skal det være.

Tarøy: Nei, det er akkurat det.

Joda, jeg har brukt ordet Belting i mange år, men jeg har gått fra det nå. Det er jo Belting på godt norsk er roping... hvis du presser der (*Tarøy viser magen*) så presser du her (*Tarøy peker på halsen*). Det må komme naturlig. Hvis du holder her (*Tarøy viser i siden*) og sier Hei. Så kjenner du musklene er der med en eneste gang.

Fordi at diafragma er nødt til å få en bevegelse ned for at lungene skal kunne fylles, ikke sant? Og da må du en mykhet i magen...

Når du syns det er moro; Syng! Og så gjør du litt små øvelser sånn: HM (*Tarøy viser fri lyd*). Og litt av de der.. Men du må aldri ta fra deg gleden... Og så må du ikke ta det så nøye... Du må rett og slett lære dem å dumme seg ut...

... På mange måter så er det the operatic way... Du ser basis er dønn det samme... Det har noe med farven på sangene å gjøre....

Du ser Summertime kan jo synges med en ren klassisk stemme... som en jazzlåt. Og du kan synges den i alle forskjellige stiler... Det er hva du gjør med pauser, fraseringer... ..hvis jeg synger Kjerulf så synger jeg den personlig...

*Er det klangmessig forskjell?*

Tarøy: ... ja, i mellomleiet er det det... Det hører jeg mange gjør veldig klassisk. Ja, og du hører (*Tarøy viser myk lyd*). Da vil jeg, a propos Belting, da vil jeg ha de litt mer ut der (*Tarøy peker på nese*). Litt skarpere. Litt mer ut der mellom øyebrynene hvis du skjønner. Få litt mer fokus der.

Det mørkeste er jo bønn og den må sitte. Med de lyseste sopranene så jobber jeg med bønn altså. Uten en kjeller, det er jo grenser for hvor langt stemmen din kan gå da..

Men hele basissystemet med pust med kontroll, mave, alt. Det må være på plass. Så det er sånn når folk sier hvor lang tid tar det? Så sier jeg; jåhå, det kan jeg ikke si.

Det er en prosess.

..Alle sangere er utålmodige... Nei, kul'n. Mmm (*Tarøy sklir med stemmen*) Litt sånn Jo-ho-ho. Jahh. Helt sånn. Ikke no. Og så etter hvert jo skli. Slenger'n i veggen vet du... Men jeg har brukt det mer til cross over. Og belting... da satte vi det mer utpå her (*Tarøy peker på nesens*)... Og strupehodet (*Tarøy viser heving av strupehodet*).

*Litt mer skrudd funksjon?*

Tarøy: Yeah... Da kjenner du det der (*Tarøy viser foran i ansiktet*). Og æhhh (*Tarøy viser skurrete stemme*) skal de ha av og til. Og det er jo klart at det er ikke en stemme i verden som kan si det mye æhhh uten at du kjenner det. Men har du den der (*Tarøy viser i siden*) æhh, så har du en lyd... Men at svelget blir slankere... Og kjører'n ut i det området der (*Tarøy viser ryggen*) og så tenker jeg tekst... om du skal synges Mozart eller ikke..

Og jeg må ha en fri stemme. Det er så mange stemmer som (*Tarøy viser hul klang uten støtte*)... Nei, det holder ikke på en flekk altså... Det må være en stemme... Så er det mange som har vanskeligheter med lange setninger. De blir plutselig... blir de helt stive. Og så sier de Babababababab (*Tarøy viser lys tone*)... Så tar jeg hele melodien vekk og så sier jeg nei; hvordan ville du si den hvis du skulle snakke den?

(*Tarøy viser høy og klemt stemmebruk*). Slapp av... Vi leker... Vi tuller inntil vi får den... Så da setter jeg det helt i scenario og det gjør jeg om det er Winterreise eller om det er Mozart. .. Og det rare er at stemmen farges av det (følelsesmessige). Derfor har jeg sagt mange; vær heller skuespiller enn omvendt (sanger).

... Det er ikke du og jeg som er viktige. Det er det mennesket du har foran deg... plikter du å føle at dette er et menneske med mulighet. Aldri drepe. Oppmuntre. Kunnskap og skjønne at du har tillit og du liker han. Du er der for ham eller henne. Og da blir man trygg på hverandre og da har man muligheter.

*Du synes det er bra å synge i mange stiler?*

Tarøy: Ja, for det ene er positivt for det annet. Og så kan man få lov til å velge hvilke stil som er deg. For der vi forskjellige. Hva vi kan utvikle det til noe kjempefint – min hylle.

*Hvordan har musikalen utviklet seg?*

Tarøy: ... det er jo over i Amerika... den startet. Og den har jo utviklet seg mer og mer fra å være snill... de musikalene som var litt sånn Fred Astaire, Shall We Dance, var jo praktfulle... Men Summertime har jo vært sjelbrytende, den. Og så har det blitt mer og mer røft, for tiden har blitt mer og mer røff...

*Og populærmusikken også?*

Tarøy: Ja, den har det. Og der ser du nostalgia altså. Da ser du bølgen. Og du ser; nå går det igjen evergreens av Gershwin, av de forskjellige..

*Har stemmebruken forandret seg litt med tidene?*

Tarøy: Ja, absolutt... Tony Martin, og de... Men en som jeg ofte tar frem i grunnen. Det er Frank Sinatra. For hans pauser. Altså det jeg ikke kan klare (*Tarøy viser luftig stemme*)... Det blir sånn asmatisk... tenk alltid vokalen, tenk form på vokalen...

*Har du øvelser for kraftigere stemmebruk?*

Jahaha. Jeg tar for eksempel en t, for det er en eksplosiv vet du. Og du kan ikke få sagt en t uten at du er her (*Tarøy viser nederst i magen*) og så tar jeg, helt avslappet, og så tar jeg for eksempel ti skli ti opp oktaven. Roper hei på samme måte. Jeg setter den her (*Tarøy viser nederst i magen og ryggen*) Hå. Jo-ho-ho jo skli. Slapper av her (*Tarøy peker halsen*) kjenner det her og her (*Tarøy viser mage og rygg*), slapper av her (*Tarøy viser kjeve*) Fordi da engasjerer du ryggen. Ryggen er jo et talerør... Belting. Setemuskulaturen... Og det at det er fokus på tonen hjelper...

*Var det noen spesielle lærere du var hos i England og USA?*

Tarøy: Nei... Jeg bare hørte...

*Bør man spesialisere seg når man kommer på et visst nivå?*

Tarøy: Ikke hvis man ikke nødvendigvis vil... jeg synes det er like morsomt å synge en Brahms, som jeg synger en Mozart som jeg synger en Andrew Lloyd Webber. Eller Tom Waits... det derre er veldig smak og behag. Noen finner sin vei veldig tidlig og kan ha crossover... For jeg tenker alltid på et tre. Det er stammen. Det er det klassiske med alt det vi lærer med pusten, alt det skal være på plass. Og så med grenene, klassisk jazz musikal alle er der. Men det er lyd som jo lages i stemmebåndene... Vi er rett og slett samarbeidspartnere vi med folk som har stemme. Så vi hjelper hverandre... Men så er det jo visse prinsipper jeg har likevel.

*Hvor har du jobbet?*

Tarøy: Jeg har jobbet på Musikkvitenskap. Så har jeg jobbet på Musikkhøgskolen og så har jeg jobbet på Barratt Due. Og så har jeg jobbet på teateret... Jeg har jobbet masse på National men jeg kom til å jobbe på det norske. Og så har jeg jobbet selvfølgelig på Chicago og allting.

*På prosjekter?*

Jaja, men jeg har et godt studio på Det Norske... Eller så kommer de hjem til meg.

## Sangtime

Tarøy:... kjenne etter at kroppen ikke har noen beinharde spenninger. Sang er energi men starten er iallfall at vi har full kontroll over spenningene... Først kjenner jeg etter at jeg har en god ståstilling. Av og til må vi sitte, vi må ligge. Ja, du vet, hele det der men i utgangspunktet kan vi iallfall kjenne etter hvordan vi står. Og da skal du stå så søtt og sikkert at hvis jeg dytter til deg så står du... du... lediggjør armene dine... for å kjenne etter at hele området som er fra, la oss si fra haken og nedover er i arbeidsmessig god form... Skuldre og nakke er ofte i en spenningssituasjon... Og det vi gjør da er rett og slett at vi hever skuldrene med slappe overarmer, sånn orangutangaktig, sånn lealaust her, så det bare henger... vi kjenner at da får du trukket opp og dingler, og så bare slipper du rett ned... så spenner du armene helt til tuppen av fingertuppene, helt ned spenner og så løser du ut... da har du fått strukket intercostalmusklene, som ligger mellom (*Tarøy mener ribbena*) i brystkassen. Ja, så tar vi rolig, etter den der, så tar vi rolig å og trekker skuldrene tilbake... Med det samme helavslappede overarmene.. og så henger vi det sammen sånn og så går du sakte oppover så langt du kan og når du ikke klarer mer så løser du ut så får du skikkelig pukkelrygg... Ja, de derre musklene over der (*Tarøy viser midten av skuldrene og ut til armene*), særlig skulderbladene... og så tilbake igjen... Ja, da tar vi opp til ørene med det samme avspente ansiktet og dinglende overarmer og holder i sammen til du kommer så langt ned du kan og så løser du ut og så gjør du den samme pukkelryggen og løser ut... Da har du fått strukket intercostalmusklene... frem og tilbake, så hele det partiet faktisk er ferdig... Og da tar du simpelthen og dreier hodet ditt over til en side med halvåpen munn og veldig rolig, så du kjenner at det tar litt bak i nakken. Du må aldri rykke... Og så rolig tilbake igjen til midten. Begynn alltid på midten. Kom alltid tilbake til midten. For her strekker du, det er ikke bare de musklene som ligger (*Tarøy viser halsmuskulaturen utvendig – strekkerne*) . Halsmusklene innvendig og da får de tøyet seg den veien og den veien. (*Tarøy viser høyre og venstre side*). Og når du har gjort det så tar du og går videre oppover og da går du til kjeven.. Og da tar du rett og slett hånden din som for å massere kinnene dine, haken og slik. Og da tar jeg frem mot nesen og ned og tilbake. .. og da bruker jeg hodet... Det er hendene som dirigerer all bevegelse... Tungen ligger bare avspent i munnen og gjør ingenting. Frem og ned og tilbake og frem og ned og tilbake... Frem og ned og tilbake. Og til slutt så bare henger du (*Tarøy viser avspent hake*)... Og med den andre hånden tar du tak i haken og lar den henge likeså avspent. Det sier du hele tiden fra hjernen din at den er helt avspent og så tar du og rister litt i den sånn (*Tarøy viser fra side til side*).

For dette her er med på dannelsen av stemmen og... kjeven den henger fast med alt det andre og det siste vi kommer til etter kjeven... det er tungen... Vi stikker musklene langt ut og så komprimerer vi den så hardt og så strekker vi tungen ut i verden. Æda-Bæda liksom. Kom! Og hard kule inn mot halsveggen. Og slapp av... Du kjenner hvilke bevegelser det går i "innside"... Og så tar du og lar tungen gli mellom tennene og leppene vet du. Mm. Og motsatt. Mm. For da ser jeg at det beveger seg masse muskler innvendig også... Og da behøver man ikke stå bredbent som enkelte rockere gjør for da mister du mye av "Gesitzen"...

Hele tiden at kroppen er levende og at du har kontroll. Og det går heller ikke an å stå sånn å henge og synge. Det blir i hvert fall ikke musikk av det.. Men så det er visse ting som må være på plass... Og disse avspenningsøvelsene... De bruker jeg om du er rocker eller om du skal synge klassisk. For hele apparatet skal være i farta. Ja, så tar jeg rolig og gjerne står eller sitter. Da tar jeg en lyd som er helt naturlig for meg. Jeg tenker ikke sang. Ikke pent. Det er tabu. Bare tenker en lyd som er god og... det kan være et sukk, en summing, hva som helst. Men hvertfall i nærheten av din talestemme. Ikke tenk at du begynner høyt oppe eller for dypt heller. Og da kan vi for eksempel summe. Bare lukke leppene så har du den. Og da kjenner du at den dirrer litt rundt nesevingene dine og overleppen og øvre partiet ved kinnbenene dine... Og da kan du mmm, bare kose deg.... Da får du satt i gang både pusten, stemmeleppene og du får til og med gjort en liten oppklaring i de akustiske rommene. Ja, og da kan du si Ma (*Tarøy viser fri glissando nedover*). My. Må. Der hvor du synes det er naturlig. Og hele tiden tenke bue, så det ikke blir Må (*kort lyd*). For da seiler den ut på luften din.

Og den neste er n'en. Siden vi nå er inne på resonanslydene, så kan du ta n som Nils for den ligger litt mer oppunder kinnbena dine... Nnn. Na. Ni.

Og den øverste, noen diskuterer om det er en resonanslyd... ng som i ordet lange eller mange, og da er det tungeryggen vet du, som bare går opp i den bløte ganen. Ngngng... Nga... Ngæ... Ngå... Der klangen satt i gang... Og det skal kjennes behagelig. Og det kalles jo kollisjonspunkter for de forskjellige lydene.



Kollisjonspunktet for m'en er her (*Tarøy viser ved nesevingene*) og for ng her. (*Tarøy viser ved kinnbena*)... Så går vi derfra. Og det at du kombinerer med vokal er fint for da får du det naturlige.

... Og så går du rett og slett til bunnen av kroppen din. Til maven din. Og så legger du hånden på den og så bare tenker du ikke verken pust eller noen ting du bare rett og slett sier for eksempel "Hei" .... "Kom" "Gå vekk" "Kom hit" "a-hah-ha" akkurat det samme. Det bare er der. Og det er fordi du åpner og så fylles det, så du kommer ned.

*Og da tenker du nesten litt under navlen?*

Tarøy: Ja, absolutt under navlen...

*Mange tenker litt høyere og det blir litt feil?*

Tarøy: Ja, det blir litt feil for da henter man ikke ut det fulle potensialet. Vi har jo diafragma... som deler oss... og så er det mange som stopper ved diafragma og sier de vil puste med maven... når du ikke tenker... så kjenner du det. Når du sier "Æsj". Da kjenner du det. Gå til hva gjør vi når vi ikke tenker... på bøker eller guruer eller... "Å-Hå". A-ha. Kom hit. Gå vekk. Ja, akkurat. Og det er det i bunnen av kroppen din, i sidene og ryggen din og når du da sier "Jo-ho-ho-ho" (*Tarøy viser lett stemmebruk oppover*) "Jo" (*Tarøy viser med glissando oppover*)... så bruker du ryggen òg. For ellers så ville det bli Jo (*Tarøy viser glissando som blir litt presset*) Men Jo (*Tarøy viser myk glissando*)... Så alltid bruke kroppen som instrument. At det kommer lyd her (*Tarøy viser mellom øynene*), men det er et resultat av hvordan vi setter i gang luften. Og det er luften og pusten og støtrefunksjonen som vi har i hele kroppen og likeledes i den delen som er akustiske rom; munnhule, pannehule og bihule... Og til og med det lille stykke fra, fra tungen din og til strupen, senke av strupehodet, som i svensk og italiensk så hører du du får en varmere klang. For da blir det større. Så alt dette er med på å lage støtrefunksjonen. Vi hadde en amerikaner en gang. Han sa: "What's, what's the meaning of support?"... Og det er rett og slett støtten i pusten vår og så en utvikling av den. Så hvis ikke vi har det, så har vi ikke noe. For da blir det stående. Noen ganger går det og noen ganger går det ikke, altså. Men da er det grunnprinsippene som er veldig fine. Så når du har gjort det, for jeg vil alltid høre etter hvordan det står til, for det kan hende, for vi er så stresset eller noe sånt, og da... stopper vi ikke og kjenner og da kan man kjenne etter. Ta noen utbrudd og kjenne: Å ja, her er jeg.

Over alt så sier leger og alle: Pust med maven. Og hvis du ikke vet det så tar du bare (*Tarøy viser gravidmagepust*) og da blir det forferdelig slitsomt... Det morsomme er når vi sier: Æsj. Kjenner du det svarer med en gang. Det er sammenheng. Diafragmaen trekker seg sammen, trykker seg ned i bukveggen, mavesekkens innhold og fordi bukveggen må være spenstig eller myk, så går bukveggens innhold eller mavesekkens innhold ut i bukveggen... Og da har jo lungene blitt større også... og dermed når du har fått gjort det du skal så går jo diafragma sakte opp igjen og da går jo maven sakte inn igjen... det er sånn som vi er født med...

*Det er bare å forlenge det?*

Tarøy: Nemlig... Så tar du rolig ut fra det.... Og så kan du slappe litt av og si... Prrr... Opp og ned i registeret... Og så er du veldig fornøyd med deg selv. På en Ha så bare sier du Ha (*Tarøy synger med glissando ovenfra og nedover*)... da bare lar du stemmen gå ut. Og så på en Hå i en fin bue. Kom igjen. Hå. Og da begynner du alltid der hvor du synes det er godt og du slutter alltid der du synes det er ok. Og så på Hæ. Og på Ho. Da har du gjort i stand så stemmeleppene har begynt å vibrere. Og så tar du å suger kinnene inn for eksempel, suger kinnene så resonansrommene i munnhulen... mellom øynene dine omtrent og her i maven. Du sier Mmmmm... Og det er sånn litt klynkete.... Og så slipper du opp den (*innsugingen*) og beholder den følelsen og sier bare på o... så tetter vi til med en j uten å tette til for mye. Jo... så du åpner til o'en først... Og neste gang kan du da si Jo (*Tarøy viser ovenfra og ned og opp igjen*) Ja, og så slapper jeg av. For da går du akkurat som et slikt lykkehjul... så leker du deg så høyt opp du kommer og så langt ned du vil... Rett og slett fram og tilbake.. Det skal aldri kjønnnes..

*vondt?*

Tarøy: Nei, da har de overdrevet litt for mye i forhold til materialet. Vet du...vi har kun laget lyder. Og det... synes jeg er basis. Det varierer selvfølgelig hvor mye jeg tar med den enkelte elev... vi begynner alltid fra det naturlige. Og vi begynner aldri sterkt eller lavt. Eller sterkt, forte eller pianissimo, eller høyt eller lavt. Vi begynner alltid der på treet hvor du er i dag... Jeg tenker muskler hele veien, så for eksempel her. Jo-jo-jo-jo-jo. Akkurat samme jo'en som du hadde. En ters for eksempel Jo-Jo-jo (1-3-1)... Og da kan du bare ta på lang o. Jo-o-o (1-3-1). Og så slapper du av. (Øvelsen går gradvis nedover). Du får si ifra hvis det blir for dypt... Du er forbauset og så sier du: ong-ong-ogn-ogn-ong. (Øvelsen synges på en tone)... (Øvelsen går gradvis oppover)... så tar du... (Tarøy viser en gjesp) (Øvelsen la-la-la... synges med tungeflapp)... Man skal alltid ha med seg (Tarøy viser bue-glissando). Det er det vi kaller Chest Voice, slik at den tonen her (Tarøy spiller dypt tone) skal høres ut omtrent som... den samme kvaliteten som den (Tarøy spiller lysere tone)... Utforsk alltid stemmen din både i dypet og på toppen og "in between"... som en ballettdanser. Han skal trene alltid dit opp med benet (viser høyt) men i forstillingen skal han bare ha det dit (Tarøy viser lavere). Så enn om du ikke er så lys og ikke så mørk så øver du hele området. Og når du da skal velge materiale... så tar du det som er deg. Der du får tolket best.

... o'en og så tar du rolig her (Tarøy viser i siden på kroppen) og så sier du bare: Ti (lang), ti-ti-ti... (korte). Ti-ti (Tarøy viser treg glissando oppover ca en kvint) og sleng den bak deg... da opparbeider jeg, for det er jo en t, en eksplosiv... fra pusten. Og da suges i'en opp i ganen som en bue. (Gjentas 3 ganger)... Også på ty... på To. På Ta... Så gjør jeg den innsmigrende og sier ti (Tarøy viser glissando oppover og så nedover igjen)... Så utnytter du ryggen også. Du kjenner det tar. Ti-ti-ti (korte eksplosive lyder)... Så du får en sterk rygg. Vi synger veldig mye med ryggen uten at vi vet om det... Og så... ja-ha-ha-ha. (Tarøy viser lett lyd) Så nja (8-5-3-1) Og tenk oppover når du går nedover.

Nja-nja-nja (1-3-1) (Tarøy viser korte lyder, øvelsen flyttes gradvis oppover) så Nja-a-a (1-3-1) (Tarøy viser glissando, myk på toppen)... Kos deg mer oppi der... Ellers kan det være litt lett for den å falle... si Nja-nja-nja. For da har du nj som knuser a'en litt oppi der og da får du kvalitet på a'er.

Lang a. Og så tar du litt rampete. Nja-nja-nja (øker tempoet litt)

... så sier du... Nja-nja. (Øvelsen: 8-10-8,7-9-7, 6-8-6,5-7-5,4-6-4,3-5-3,2-4-2, 1)... ikke munnen så åpen. Mye lettere... ellers så faller den ned... Det er den bakerste buen i ganen. Uten at det blir flatt... (Øvelsen går gradvis høyere)... opp der du synes det er behagelig.

Nja-a-a-a-a-a. (Tarøy viser øvelsen 1-5-3-8-5-3-1 med glissando og mykt opp til topptonen). På siste sekstintevallet der- (tenk) ned- opp. (Øvelsen går gradvis nedover)... Du kan få enda mer fylde i den. Hold den der og sug den ned... (Etter hvert forlenges topptonen)... Alltid når du går nedover; Gi den bort oppover. Men du står der (Tarøy viser ryggen) alltid... Du går aldri ned fra toppen.

Tarøy: Så kommer det musikalske instinktet inn.

Jeg går alltid tilbake til finmekanismen til pianissimo... Man lærer av alt når man bruker hodet og sin egen kinestetiske sans... Jeg synes at det med ordet lek, det er Alfa og Omega... er dette ubehagelig?... (Hvis ikke) Da må du stoppe øyeblikkelig og gjøre noe helt annet... For den er det mange ganger at folk begynner å øve uten å ta en tone før (Tarøy spiller en skalaøvelse). Det er totalt misforstått. For det første kommer stemmen ja-a-a-a-a-a (som over) i en helt annen funksjon og de sliter for å få den tilbake... Og i stedet for den har jeg gjort (1-5-3-8-5-3-1)... grunn-tonen, kvinten, tersen og så opp. Og da er den (Tarøy spiller 3-8, øvelsen synges på o, først rett på 3-8 så med myk bindebue mellom 3 og 8). Og den kan du leke med. Pianissimo, heng på den. Og det parallelforskyver du oppover

Den som var nærmest meg var Oren...

Gå og lær alle steder. Bruk det dere har bruk for. Alt ligger innbakt i kroppen din for hjernen husker. Jeg har faktisk gått og studert hos andre sangpedagoger helt til jeg var 75 jeg. Den dagen vi sier nå har vi lært alt... Da er du ferdig.

## Anthem

Jeg går inn i musikken... What's it all about?

*Dette er russeren. Og det er jo alltid en diskusjon om man burde gjør den med aksent. Jeg synes kanskje det blir litt søkt i og med at tradisjonen ikke er der.*

Tarøy: Ja, jeg er enig.

*Det er jo mye som skjer i den musikalen.. sitt hjemland har han... inni seg...*

Tarøy: Han er absolutt ufri.

*... ingen kan ta fra ham hans opplevelse av det som er flott i hans hjemland... Samme hvor du kommer fra så har du din...*

Tarøy: integritet. Den kan ikke tas fra deg.

*...som ikke helt nødvendigvis er bundet til et land.... en sammensmeltning av din oppvekst og din kultur sammen med alt det du har opplevd, og så lager du din egen identitet.*

Tarøy: Og da blir du til den du er. Det tror jeg er vesentlige ting... For hvis man ser på folk som har sittet mange, lange år i fengsel alene for eksempel så er det enkelte ting... Det kan ikke tas fra dem. Ære... Han er trygg på en måte selv om han har vanskeligheter... med at han er gift ikke sant der borte og han er jo under oppsyn...

*Han er ufri og det er hans eget land som gjør han ufri. Han synger om de fine kvalitetene som han har fått der. Og som er planta i han og som samme hva de gjør mot han, så forsvinner ikke det.*

Tarøy: Men det tror jeg er en veldig viktig personbeskrivelse av han... han har jo uendelig mye kjærlighet å gi videre.

*Man kan fort tenke at det handler bare om landet.*

Tarøy: Ja, nemlig slik at det bare blir HA-HA. (Tarøy viser voldsomt, pompøst)

Det er noe mer enn det. Det er en dimensjon ekstra. Som er helt fantastisk. Og det er derfor den har gått sin seiersgang... Da kan du bare fortelle meg det... Begynn mykt nesten som du parterer.

(to fail) fortell meg det. (She is...). (Hun spiller med meg og det blir mer framdrift)

Lat som jeg er henne. Og så kommer det en intensivering når du sier "She is eternal". Og det rare er at da får du de derre toppene der.

... Ikke tenk på "and you", ikke gå opp. And'en står der oppe. Sleng deg ned på you.

... Så det ikke blir we who don't care. (Tarøy viser betoning på hvert ord). But how. Ikke så mye på akkurat det. (Tarøy gjentar mykere, lettere og kortere)... ellers så blir det for mye lyd.

*Så ikke tenk forte?*

Tarøy: Nei. Undring! Hvordan kunne jeg noen gang ha tenkt på å forlate henne.

Da kommer det et stilskifte. I cross... Jeg tenker alltid den tonen som kommer foran lett så faller jeg ned på den andre... But I'm still... Snakk til meg... Ikke gi bort for mye med munnen din (Tarøy viser for åpen munn)... (I) den vanlige talen... bruker du ikke kjeven din mer enn den behøver. Det kompliserer det må få lyden dit den skal... Det er en stor sekund (I cross)... Nå står det riktignok en halvtone men jeg kan godt holde den lenger. Jeg sier ikke I crossed over (Tarøy viser betoning på I) jeg sier I crossed over (Tarøy viser betoning på crossed). Det

er praktisk... der kom du ovenifra... Ikke åpne så mye på den derre starten... (Tarøy mener a-vokalene)... jeg må skjønne lidelsen... My land... ikke... heart'en så ... hardt. (*Tarøy viser mykt og crescendo*).

*Og ikke så mye på around?*

Tarøy: Nei... Jeg ville gått til heart... Det er mitt lands grenser ligger rundt hjertet mitt... den kjernen skal også være der.

## **Ståle Ytterli**

### **Intervju**

*Kan du fortelle om din bakgrunn, utdanning og karriere?*

Ytterli: Jeg har Musikkhøgskolen, bachelor. Så har jeg før det, årsenhet på Lærerskolen, så har jeg jobbet mye med stemme etterpå hos Susanna Eken og Oren Brown, spesielt de. Det er jo det jeg har av utdanning.

Jeg har jo gjort opera. Gjort en del contemporary opera, også har jeg da gjort operetter. Av store produksjoner har jeg gjort Les Misérables fire ganger, og så har jeg gjort Chess og så har jeg gjort Which Witch, så har jeg gjort Annie og så har jeg gjort Vamp-musikalen. Det var en sånn norsk musikal av Svein Gundersen og så har jeg gjort Hakkebakkeskogen...

... jeg gikk veldig inn i det på Musikkhøgskolen og skulle bare gjøre klassisk, men den musikken har vært med meg hele tida og en meget stor innvirkende årsak er jo selvfølgelig at jeg traff Morten (*Morten Gunnar Larsen, en internasjonalt kjent og anerkjent ragtimepianist*) og begynte å synge så mye sammen med han, tidlig ragtime, som fikk den rytmiske musikken inn i meg igjen. Men det er veldig artig å høre på gamle opptak fra begynnelsen da jeg traff Morten, rundt '90 hvor klassisk jeg sang mot hva jeg gjør nå...

Stilkunnskap... Jeg føler at den er veldig intuitiv. Det er min egen stilkunnskap. I forhold til mæ sjøl er det enkelte ting jeg ikke vil gjøre... sånn kanskje stilmessig. Når jeg underviser er jeg mye mer konsekvent mens jeg sjøl nok holder meg litt mer i den klassiske fordi at det er best for stemmen min og jeg er snart 50 år.

*Hvordan mener du genren musikal har oppstått?*

Ytterli: Vanskelig å si altså. Jeg tror den. Hvis du ser tilbake på noen av de første musikalene, i hvert fall i USA, så tror jeg det kommer ut fra veldig mye Vaudeville show. Som begynnelsen på 1900-tallet. Det er sånn overgang fra operaen til operetten. Altså kabaret i musikkteateret. Nesten sikker på at det har gått den veien. Music Hall i England.

*Blir musikalen påvirket av annen musikk?*

Ytterli: Det gjør den jo. Det blir mer og mer. Men hvis vi ser på den gamle (*musikalen*) er den veldig fra operetten. Jeg tenker sånn som Show Boat, som er en av de første, var veldig operette.

*Hva synes du er typisk for musikalgenren?*

E ville nok rett ut si mer tekstnært og ikke så opptatt av klang... Så er det en eklere klangføring sjøl om... musikal er også veldig opptatt av sin stil. Det er ikke så klangbasert som opera.

*Hvordan er det i forhold til rytmikk og notasjon?*

Ytterli: Man er mye friere. Man er ganske fri i klassisk også hvis man har overskudd på det men ikke så til den grad som det er i musikal selvfølgelig. For der også mye mer karaktera, så typete... Jeg husker når jeg jobba på

Oslo Nye med noen av sangerne i Crazy for You, da var de veldig opptatt, altså de som kom fra London, at det skulle være helt til punkt og prikke det som sto på notene. Det va'kke rom for noe fritt.

*Kommer det an på hvor man er og jobber?*

Ytterli: Ja, det tror jeg.

*Har du annen teknisk påvirkning?*

Ytterli: Jeg var en gang på kurs med Cathrine Sadolin, ikke som aktiv, men som påhører. Og det var veldig spennende... Det var veldig kategorisk synes jeg, men hun har da absolutt noen løsninger. Hun har noen ting som en kan bruke, helt klart.

*Elementer?*

Ytterli: Ja, så det var på en måte... For da hadde jeg allerede begynt å eksperimentere mens jeg var der. Og så... mye av det jeg eksperimenterte med, var mye av det hun holdt på med. Det var sånn bekreftelse.

*Men underviser du etter et spesielt prinsipp?*

Ytterli: Jeg føler nok at jeg underviser etter et grunnleggende prinsipp uansett hva, hvem jeg underviser. Om det er folkemusikk eller jazz eller klassisk eller musikalsangere, så er det en grunnleggende og en sammenhengende stemme, et strekk i stemmen.

*Hvordan jobber du pust?*

Ytterli: Det er et omdiskutert tema... Med pusten jobber jeg nok mest med... utvidelsen av ribbveggen og... at man starter en innpust (*ved å*) klare å venne seg at de ikke skal slippe ned hele bukveggen hver gang de slipper inn pust... Før du begynner å synge så har du allerede... et lite knip i bukveggen. Ikke at du skal dra den, men at du holder den. Slik at du kan bruke den som en utpustpumpe (med) en utvida ribbevegg. Det jeg merker er at studentene, når de begynner å få tak i det, begynner å få en stødigere stemme. Det er mye mer tak i det som man kaller støtte. At du får en jevnere pust. At du får mye mer hold i stemmen. ... du kan holde en frase lengre når du først får tak i det.

*Hva er ulempene/fordelene ved å slippe lenger ned?*

Ytterli: Det kommer veldig an på. For jeg tenker at hvis du skal synge noe som er, altså ha lange fraser og bare fortsette og fortsette og fortsette, har du ikke tid til å slippe kroppen helt ned hver gang... for da er du ikke "prepared" for å forstette når du skal videre i frasa... Så bare: Fort inn. Du skal slippe mellomgulvsmuskulaturen, muskulaturen som er rundt mellomgulvet både i ryggen og foran, så puster kroppen av seg selv. Det behøver ikke å tenke at du skal suge inn luft. Det jeg opplever er at stemmen faller like dypt, altså klangen i stemmen faller like dypt.

*Den enhetlige stemmen? Hvordan jobber du?*

Ytterli: Jeg jobber mye med falsett, både hos gutter og jenter. Hos jenter er den et annet sted i stemmen. Jobber veldig mye med å utjevne overgangen... Noen får det nesten aldri til og da har jeg ofte lurt på hva det er som stopper... Det kan være mange ting. Det kan være psyke. Det kan være pust. Det er kropp og stemme veldig mye.

*Kan du utdype hva kjennetegner musikalsonden?*

Ytterli: Jeg tenker at den er... "the american sound", men The Twang. Det er mye mer elementer av det i musikalsang enn i opera.

Det kommer fra USA. I og med at musikalene har oppstått der for det meste, så tror jeg det kommer derfra. Det har med nærheten til det amerikanske språket å gjøre. Ikke til vårt språk for vi twanger jo ikke... Når jeg sa på

begynnelsen at musikal er mer tekstnært og det er jo mer snakkenært amerikansk språk. Den sounden man hører i New York.

*Noe klassisk sang har en hulere/mer bakre klang. Benytter du denne klangen?*

Ytterli: Nei. Man må nok av og til via den for å få åpna opp, men det skal jo ikke høres sånn ut i klassisk heller (*Ytterli snakker med en hul stemmeklang*).

*Har du noen øvelser som er lurt å bruke noen spesielle øvelser for å få fram musikalsounden?*

Ytterli: ... Den twangen kan jeg ofte kjøre til det ekstreme. Men jeg bruker ofte de øvelsene som jeg bruker på klassiske sangere, bare prøver å få klangen annerledes i den øvelsen... At den skal høres enklere ut enn i en klassisk... A (1-5-3-8-5-3-1 x 2)... Det er jo en sånn fleksibel strekkøvelse og de er jo bra for alle uansett. Det behøver ikke å høres sånn ut A (*Ytterli viser hult*), men kan være A (*Ytterli viser på æ med flatere og mer direkte lyd*). Uavhengig av hvem man jobber med. Så har man de klangøvelsene som i-e-a-å-o (*Ytterli viser crescendo og decrescendo*). Den prøver jeg å kjøre mye rettere på en musikal, altså twange den mye mer (*Ytterli viser med Twang*). Og ikke åpne så veldig opp heller.

*Påvirker det strupehodet når du ikke åpner så mye opp?*

Ytterli: Nei. Jeg kan kjøre det opp. Noen jobber på det, men jeg jobber med at de skal ha et lavt strupehode, men med enkel sound. Men de kan vite at man kan gjør det for en spesiell effekt eller noe.

*Hvordan vil du beskrive Twang?*

Ytterli: Vet ikke helt hva som skjer. Men jeg tenker at klangen flater ut, at den går utover i sidene. Den får ikke den høye toppen., det dypet i klangen. Den blir på en måte en litt flat, spiss klang og bredere.

*Høyere strupehode?*

Ytterli: Nei, ikke nødvendigvis. Jeg åpner den litt mer enn hun (*Han refererer til Sadolin*) vil.

*Vil du anbefale å synge i ulike stilarter?*

Ytterli: ... det kan være veldig befriende. Men altså de som jobber med musikal ville jeg nok ha jobbet litt klassisk med. Fordi at det er en del sånn begreper som de må kunne. En del regler som musikalsangere har godt av å jobbe med. Legato først og fremst og hvordan du da jobber med kroppen i et legato. Hvordan du... disponerer pusten. De kan du jo finne i en musikalsang også, selvfølgelig, men det er noe med den gamle musikken som er veldig... veldig lærerik.

*Mange musikalstilarter kontra få?*

Ytterli: Jeg tror nok at skal man bli kjempegod på en ting så er det lurt å spesialisere seg, fordi at det er så stor konkurranse og fordi at det er litt motstridende stemmearbeid innenfor genrene. Hvis du synger for mye musikal, så er det vanskelig å gjøre en god operatisk tone og omvendt... Jeg har jo merket det sjøl, som gjør masse, masse stilarter. Og skulle stå på en konsert og gjøre både klassisk og musikal... så vil jeg alltid gjøre det klassiske først. For hvis jeg gjør musikalen først så er det kjempevanskelig å synge det klassiske.

*Tror du at dette skyldes din bakgrunn og at en annen kanskje ville klare det?*

Ytterli: Nei. Skal jo ikke si det, men jeg har enda til gode å høre det. Jeg har enda til gode å høre også en musikalsanger synge en klassisk sang bra nok ut fra de stilkriterier som gjelder.

*På et høyt nivå?*

Ytterli: Ja

*Er det annerledes på et mediumnivå?*

Ytterli: Ja, det er noe helt annet. Det er vanskelig å synge for eksempel (*Ytterli viser Twang*) i Grieg?

*(Jeg bekrefter)*

Man kan godt gjøre det, men man gjør det bare ikke. Men det er også blitt en greie for meg at jeg kan ikke ta det helt ut i musikalgenren. Fordi jeg synes for eksempel Javert er mer klassisk enn alle de andre i den musikalen. Jean Valjean har selvfølgelig masse klassiske elementer, men jeg klarer ikke helt å twange den musikken sånn som jeg kan gjøre det med Kurt Weill eller jeg kan gjøre med Lloyd Webber... Det er noe helt annet. Vet ikke hvorfor men det har bare blitt sånn.

*Har det med karakteren å gjøre?*

Ytterli: Ja.

*Er det mer fokus på å få det karaktermessige inn i stemmen i musikal i forhold til i klassisk?*

Ytterli: Det er klart det er det. Men jeg må jo si at de klassiske tingene jeg har vært med på... Jeg har jo gjort veldig mye som er karakterroller på de operaene jeg har gjort og da er det jo snakk om det skuespillermessige... få karakteren inn i stemmen, men det er klart det er mye mer det i musikal.

*Mister man litt den jevne sounden for å få karakteren?*

Ytterli: Ja.. Kanskje heller fremelske det.

*Er du nøyere med tekstforståelse hos en musikalsanger enn hos en klassisk sanger?*

Ytterli: Nei.

*Hvordan jobber du med det?*

Ytterli: Hos meg sjøl arbeider jeg nok mest intuitivt og analytisk... for å kunne ha hele rollen, men altså så jobber jeg nok også en del skuespillerteknisk med også klassiske studenta. Hvordan man analyserer en tekst. Hvordan du går inn i teksten... Hvis det er... mye tekniske mangla hos en student, så venter jeg litt med det for det er så mye skal jobbes på plass før man kan utvikle noe synes jeg.

*Noen musikalpedagoger begynner alltid med utgangspunktet i teksten uavhengig av teknisk nivå. Hva tenker du?*

Ytterli: Det er nok fordi jeg er litt sånn teknisk fiksert... At det skal høres ok. hvis du begynner i teksten... du kan få det til en viss grad dit du vil ha det men det er noen steder som du må jobbe teknisk altså ellers får du det ikke sånn som du vil ha det... Jeg vil gjerne høre at en student kan synge gjennom en sang ok, bare at stemmen flyter fritt og at det går greit før jeg begynner å jobbe med det. En frihet i stemmen. Da kan man gjøre masse etterpå... altså etter hva man vil kreve av rolle.

*Tilbake til øvelser. Hva synes du er typisk for Susanna og Oren, deres innfallsvinkel til teknikk?*

Ytterli: Orens var jo "release and let go". Let it come the easy way. "Alltid... når du hadde fått en frihet i stemmen, så krevde han jo mye mer enn det. Av støtte også, men han snakket ikke så mye om det. Mens Susanna snakker masse om støtte og er etter hvert tøffere. Hun er veldig opptatt av at en stemme skal flyte fritt og alt det der, men det er nesten en forutsetning skal være der. Og er mye tøffere... med operastemmen at den skal gjennom et helt orkester og er opptatt av den store stemmen. Det er Oren også. Sjøl om den kunne være bitteliten, så var det det han ville ha.

*Jobber de mye fra følelsesregisteret for å lage lyd?*

Ytterli: Mest Oren. Han tok utgangspunkt i kroppens naturlige funksjoner som gråt og latter og sukk... Altså de lydene som kommer automatisk hos deg uansett... Når du gråter, for eksempel, så er det masse kjerne i, iallfall barnegråt. Så han tok veldig mye utgangspunkt i det.

*Bruker du det?*

Ytterli: ... jeg bruker det ikke nødvendigvis med klassiske sangere, men når jeg jobber med folkemusikk, jazz og musikal, bruker jeg veldig mye Oren... For å få tak i stemmen. For å få tak i kjernen i stemmen. Det er noe som alle har bruk for uansett hva slags sanger du er.

*Essensielle ting fra Susanna Eken?*

Ytterli:... Egentlig så jobber jeg nok mest som Oren med alle utenom klassiske sangere... Med klassiske sangere jobber jeg mer med... "den store klangen", som er en stor jobb.

*Jobber du med knirking?*

Ytterli: Det jobba jo Oren aldri med og... det gjør jeg med alle. Folk som har... stor lekkasje på stemmen, der bruker jeg... som Susanna sier "en presis begynnelse". Du kan jobbe med glottisansats eller at du knirke deg inn i stemma eller du kan (*Ytterli viser glottisansats*) så du kommer deg inn i kjernen. Du skal være obs på det for det kan bli veldig... stramt. Hvis ikke en student har en god pusteteknikk så er det fort gjort å stramme seg altfor mye. Du må knirke på en åpen fri stemme.

*Hva gjør man for å komme til "den store musikalstemmen"?*

Ytterli: Jeg er ikke sikker på at man skal opp i det store... Du har jo ofte en tyngre mix når du synger musikal. Hvis du da åpner så mye som man gjør i klassisk, så blir det ulidelig tungt... Du bør nok smalne det... ikke ha den store åpninga bak i halsen men... som når jeg snakker omtrent... At jeg ikke prøver sånn (*Ytterli viser stor åpning, litt lav tunge*), men at jeg kan synges "eh" (*Ytterli viser mot Twang, direkte*) uten at jeg tetter igjen heller...

Det er nok først og fremst åpninga... og jeg tenker nok en blanding, men det er en fetere blanding enn det er i opera for det er mye mer topptonebasert i opera. Det føles... nesten som å rope... før de har fått tak i det en falsettblanding... ikke så stor i klassisk tone. Den høres mer ut som en fullregister. Hvis du bruker rent fullregister så går jo ikke det så høyt. Du må jo blande oppover, men du kan strekke den helt hvis du klarer å blande og den kan høres ut som en full stemme.

*Hva tenker du om spesialisering?*

Ytterli: Jeg ville nok ha spesialisert meg mer enn de klassiske sangerne som utdanner seg gjør... det er vanskelig å få dem blant annet til å tørre å slippe legato.. Det tenker jeg at det bør de gjøre.

Jeg ville alltid lagt meg på midten. Jeg ville ikke tenke at du bare skulle holde på med popmusikala eller noe sånt, selv om det som ligger best... Jeg ville også prøve; kan den studenten få til å gjøre annet? Kan jeg tilføre noe annet, så den har mer valgmuligheta i et lite land som Norge.

*Er det noen ulemper ved å forholde seg til en metode?*

Ytterli: For meg har det nok ikke følt som en ulempe egentlig, mer som en berikelse. Det er nok fordi jeg har vært så fornøyd med den veien sjøl og så ser jeg at det hjelper så mange... For å gjøre ren musikal eller jazz, så må man slippe mange av de prinsippene og gjøre andre ting, men jeg ser ikke det som en ulempe allikevel, mer som en berikelse.

*Hvilket inntrykk har du av Sadolinelever?*



Ytterli: Jeg har jo jobba med flere i allfall på scena. Jeg har en som har gått hos hos ho og synes det er vanskelig å kombinere. Han klarer ikke å finne tilbake.

*Hva tenker du om å gå utenfor systemet?*

Ytterli: Det er ikke noe farlig... En stemme kan jo gjøre utrolig mye, så det er ikke noe farlig. Så lenge man vet hva man holder på med, så synes jeg alt er mulig. Jeg har jo elever hvor jeg bare eksperimenterer også, sånn intuitivt.

### Sangtime

I timen viser Ytterli ofte øvelsene og jeg repeterer uten at det gis mange kommentarer.

Han viser øvelse på vokalen "i" glissando ovenfra og ned x 2.

Ytterli: Slipp baktunga. Tenk "o".

Han viser tilsvarende øvelse på "å". Han viser firklang ovenfra: ned opp ned på "å". Han viser skalabevegelse 1-5-3-8-5-3(-1) på vokalene i-e-a.

Ytterli: Litt mer luftstrøm.

Han viser oktavglassando ovenfra: ned-opp-ned på vokalen "o". Han varierer mellom lydene "ho" og "fo". Han viser trinnvis skalabevegelse fra kvint: ned opp ned på lydene "gai-lai" og "gå-lå". Han viser firklang på stavelene "digili, dagili, digili, då" og deretter på "pitiki, pataka, pitiki, pa". Han viser skalabevegelse 1-5-3-8-5-3(-1) x 3 på stavelsen "ja". Han viser øvelse på samme tone på vokalrekken "i-e-a-å-o" med crescendo mot "a" og decrescendo fra "a".

*Begynner jeg helt falssettaktig? (Ytterli bekrefter)*

Ytterli: Start med lett glottis. Så det åpner seg bare rett bak der (*Ytterli viser bak tungen*). Twange a'en litt mer. Bare samle. Du kan også prøve å avslutte i twanginga. Prøv å la stemmen komme ned med tanken, enn å gjøre det.

Han viser firklang opp og ned på a. Ytterli: fokusere høyden.

*Er dette litt mer musikalrettet oppvarming? (Ytterli bekrefter)*

### Anthem

*Rollemessig. Hva tenker du her?*

Ytterli: Hans nasjonalsang. Sånn som den er i musikalen, så blir det på en måte sangen om hans hjemland som ikke er lenger.

Det har mest med hvordan du tar tak i språket. Hvordan du vil si det. Jeg ønsker meg betoning på "madness", though their sad "power" (*Ytterli betoner ordet "power"*). Så det ikke blir legato sadpower... Jeg ønsker meg veldig legato i "madness", åpen. Det har noe med hvordan du sier d'en. (*Ytterli viser hvordan jeg synger*) Så stopper du lufta i stedet for å si "madness" med luft gjennom d'en, mykere. "Can p'sess" (*poses*).

Jeg ønsker meg... framdrift på det... krøll på "is", mer som en forsiring...

"my land was born" (*Ytterli viser decrescendo på "was born"*). Litt mer "a".

Syng "And you ask me how I leave her through wars" (*uten pause*)... ikke syng det svakt for at det skal være en teknisk greie.... Det som er fint er nesten pust på det. Mykt, du er forelsket i henne.

"She is". Si "she" som om du kjærtegnen henne... uendelig HUN. "And you wonder..." ("*leave her, but how?*")... henge litt mer her...

Lag en liten pause der. La den henge i lufta, spørsmålet.. På toppen der.. Jeg ønsker meg mindre tydelig tekst fordi det gjør noe med klangen.. Tekst på den åpningen du har. En ting bare; vokalen i "still". For nå ble den (viser) "stell"... du går rett i den vokalen du skal ha.

"How can..." Kom oppå.

("Let's..."). Ikke for tungt når du skal opp der. Det er det mest kritiske. Pust (*foran*) "lie around". Jeg ville også lagd en forsiring (*Ytterli viser forsiring på ordet "around"*)... "tear" mot "i", så det ikke blir "teer". "tear *themselves...*" (*Ytterli betoner "them..."*). Litt mer luftstrøm.

... jeg ville ha pustet det og der. ("Lets... (v) tear themselves (v) apart"). Strekk deg lenger og lenger ned. "My lands... borders v lie around v my heart." Twang ("heart").

Nesten hviskete... "And you..." Når du tenker på "let's mans petty nations tear themselves..." at det ikke blir for flate i'er. Sett a i "tear" og mere a på "them.". Syng gjennom m'en. Da kommer det så den bredden... du jobber med at du har i kroppen, for at du skal kunne hvile på den.

"but how" hviske... med spørsmål. Men i all verden hva skal jeg gjøre da?

"I" (*Ytterli viser glottisansats*). ("*I cross over....*").

("Tear themselves...") "tham"... Ikke gå tilbake i energi. Mer luft på "th..."... Nå synes jeg den begynner å være der den skal for meg.

## Øvstein Elle

### Intervju

*Hvilken utdanning har du?*

Elle:... konservatoriet i Kristiansand som da het Agder. Da var det som bariton i 93... Da hadde jeg gått et år på Viken først og gikk hos Valborg Steffensen... som var veldig opptatt av ny musikk egentlig og... ganske opptatt av crossoverting.. Hun introduserte meg for Weill og Eisler... I mange år så jeg på måten hun jobba på som veldig tradisjonell og ikke spesielt spennende... Jeg var 19 år og det var klart at det var veldig mye som skulle på plass. Jeg hadde hatt en lang periode som veldig ung "verdensmester"... Så hadde jeg et... delvis avbrudd, jeg var student fremdeles. Jeg var mye i Kristiansand og så var jeg i Oslo. Tok sivilteneste samtidig og gikk hos Jan Sødal... Han hadde en veldig sånn fysisk tilnærming til måten å jobbe på... masse, masse bevegelser. "Flukt på tonen"... Få med armer og bein og helt i fra bånd... vi jobba jo med stoff også, men på klangdannelse. Størrelse på tonene og blankhet... tilbake til Konservatoriet igjen... ville ikke tilbake til Valborg på det tidspunktet, så jeg begynte hos Pål Erik Hansen som jeg virkelig syns at det løsna med. Jan og Valborg jobba veldig forskjellig. Jan veldig mye mer kraftfullt. Valborg mer på sånn finoppbygning og Pål Erik var en sånn slags kombinasjon, samtidig som han var veldig opptatt av tekstformidling og av hele... det sceniske i det og hvordan gi musikken liv. Han som har skrevet to bøker som heter Vokalmetodikk vol. 1 og 2.

*Hvordan kom kontratenoren fram?*

Elle: Kontratenor var en oppdagelse jeg gjorde mens jeg gikk på Konservatoriet. Sangere som jeg hadde innspillinger av med kirkemusikk, kantater... jeg hadde veldig sansen for de altene som sang der... Så oppdaga jeg at det var menn og så tenkte jeg synger ikke de sånn som jeg alltid synger... og som jeg har drevet og lekt

meg med fra jeg var liten? ...lenge før jeg begynte med sangtimer... så likte jeg veldig godt å synge sopranting med platene til faren min og sammen med de soprandivaene... før stemmeskiftet så var jeg veldig redd for å miste sopranstemmen. Og holdt veldig på det. Jeg sang ikke i det leie når jeg sang i band, men jeg holdt det hele tiden ved like og var opptatt av å ikke miste det selv om jeg på en måte kunne synge ganske råe ting i bandet... jeg ante ikke at jeg skulle få bruk for det... Og så var det Which Witch... Yeah, jeg kommer høyere enn Benedicte Adrian... så bare lekte jeg meg med det gjennom en sommer. Jeg plukka ut noe repertoar, noen enkle Händel-arianer og litt Purcell og bare prøvde meg fram litt... sommerferien før jeg begynte hos Pål Erik... Og så kom jeg til Pål Erik og så holder vi på som bariton og så sier jeg: Nei, det er noe jeg bare er nødt til å vise deg...: Hva skal jeg gjøre med dette? ...Det fantes jo ikke kontratenorer i Norge... det... er selvfølgelig å overdrive. Han som fantes debuterte jo i 1977, men han var liksom den eneste og jeg kjente ikke til ham noe særlig på det tidspunktet... Så og så fant vi ut at vi skulle holde på med dette parallelt og Pål Erik... jobba med å lese seg opp på dette her for å finne ut hvordan han kunne undervise meg som kontratenor, som var noe han aldri hadde gjort før... ..en skal ikke undervises på noen annen måte enn en hvilken som helst annen sanger. (*Pål Erik*) Jeg underviser deg som en mezzo-sopran/altish sanger... Teknisk sett så jobber du på samme måten om du bruker randen av stemmebåndene eller om du bruker hele... så reiste jeg til Tyskland og prøvesang som bariton og så reiste jeg til Nederland og prøvesang... kom inn på Mastestudiet som kontratenor og da var jo valget veldig greit.

### *Karriere?*

Elle: Kom fra ganske mye bredde med korbakgrunn, klassisk, gjennom kulturskole og hadde alt dette andre også fra heavy rock til for så vidt barokkmusikk, men ikke veldig opptatt av barokkmusikk på det tidspunktet pga at baritonstemmen var ikke helt perfekt til akkurat det... Lied-sang og sånne ting som bariton og så som kontatenor på barokkrepertoar og eldre med renessanse og middelalder... fra like før jeg var ferdigutdanna i 1999 så var jeg på en audition på Hedemark teater... Ganske sånn progressivt prosjekt da. Til å være på et institusjonsteater... noe annet enn det konvensjonelle. Forestillingene het "1999", "2000" og "2001" og ble også kalt tusenårstrilogien. De hadde uke en klar narrativ struktur, men sterke tablåer, innblikk, syn og tilbakeblikk. Av og til nærmest som en teaterkonsert. Hver av det tre selvstendige delene i trilogien... ny musikk som et bærende element i forestillingen... Så da gikk jeg rett inn i fra det smale og inn i bredden og leke seg med tablåer, visuelt, skuespillermessig, jobbet med improvisasjon med komponist med jazzbakgrunn... Der og da så åpna det seg egentlig helt... nye veier å gå og hvor jeg litt og litt gikk for den bredden som jeg nå er inni... dette har jo bare utviklet seg videre hvor nisjen min nå har blitt... å jobbe med fysisk teater... å jobbe med altså skjæringspunktet mellom performance teater, dans.... Med film... særlig da den siste tida... mye prosjekter... senest på training space... sang jeg... en improvisasjon med gregoriansk, som et sånt pust i fra fortida og religionen som går gjennom tidene, med brynje, flosshatt og silkeskjert på en måte i en underlig kombinasjon som en sånn weird type, litt sånn Joker-aktig fyr egentlig med hvitt ansikt og ekkelt glis... Så kommer jeg og synger... kontratenor men høyere så det er blitt litt sånn sopransk i stilen...

### *Hvordan fikk du interesse for musikalstilen?*

Ganske tilfeldig. Hørte noen ... castinginnspillinger... likte... det og tenkte... dette er ikke en klassisk måte å synge på... heller ikke pop, det er noe helt annet... Det er et annet spor... det var interessant... og så lærte jeg enormt mye av å være der og bare leste og hørte og så mye for å jobbe meg opp til det og var veldig sånn musikalnerd i en periode på noen år... Det... er sånn nå innenfor teater. Noen reagerer på at jeg jobber med teater nå... Det (*er*) ikke noe rarere enn at en sanger jobber med skuespill, performance eller sånne ting enn at en skuespiller synger... Det handler mye om type cast. Når jeg begynte på Bårdar så likte jeg musikalene og jeg hadde sansen for mange artister.

### *Hvordan tenker du at musikalformen har oppstått?*

Elle:... kombinasjonen teater og sang, teater og musikk, den har vært der veldig lenge, alt fra hyrdespill, via altså de første forsøkene på opera og fra middelalderen og oppover... musikalgenren kom jo ikke lenge etter at andre genre, altså andre musikalske genre ble etablert. For drama har jo vært til stede hele tiden som skuespill og ikke lenge etter at jazzen kom så kom jazzmusikalene og ikke lenge etter at rocken ble etablert så kom rockemusikalene. Og på en måte pop, populærmusikkbergrepet, den stilen ble trukket inn i teatret. Nå har vi jo også We Will Rock You og Mamma Mia... det er jo et nytt fenomen at det blir brukt de samme låtene.. men før den tid så ser man jo stilartene kommer inn i musikalene, men blander seg sammen så det blir et eget uttrykk på det...

*Hva avgjør at noe er en musikal?*

Elle:... at det blir gjort mer teatralt, fordi at i en poplåt hvor teksten ofte nærmest er lydmalende, altså har en lydmalende funksjon og det er fokus på hvordan teksten klinger mer enn det handler om fremførelse av teksten... Selvfølgelig man kan jo ikke generalisere der heller, men jeg synes at innenfor musikalgenren er musikken et middel til å forsterke teksten. Teksten er ikke et middel til å forsterke musikken.

*Gjør det noe med stemmebruken?*

Elle:... det gjør at stemmen ligger mye nærmere talestemmen uansett leie... i høy dramatisk passasje, i en god del av musikalgenrene, så bruker du egentlig stemmen på samme måte som hvis du skal kline til og skrike på grunn av at du er opprørt. Eller synger du en krangleduett, så bruker du kranglestemmen din.

*Er musikal egentlig mange genre jamfør klassisk (romantikk, barokk, opera, kirkemusikk), som krever forskjellige ting?*

Elle: Jeg synes det. Jeg synes jeg trener en student på en helt annen måte hvis han eller hun skal synge Hammerstein eller... Rodgers and Hart i litt samme kategorien og så fins det enkelte musikaler eller enkeltroller i liknende musikaler som har de samme kvalitetene, krever de samme kvalitetene hos den sangeren. Det er hvis man ønsker å spesialisere seg. Så synes jeg forskjellen er så stor... en kan ikke synge Carousel på samme måten som man synger Wicked for eksempel. Det passer ikke. Det er teknikker som må læres på samme måte som... at man kan ikke synge en barokkrolle på samme måten som man synger en Wagner-rolle. Man har en slags firdeling ved de gamle musicalene, Rodgers and Hammerstein blir en sånn veldig findeling... og så rockemusikalene, så type Hair, Tommy... Jesus Christ Superstar. Den stilen og så de mere smektende, altså som mange av Lloyd Webber-musikalene og... Nine... Scöenberg/Boublil-musikalene og så den siste igjen som blir den nye kategorien, hvor det er popsangere, men som må ha den dramatiske kvaliteten for de må innføre noe mer for ellers blir det bare pop-soundtrack til et teaterstykke.

*Hvilke pedagoger eller kurs har hatt størst innvirkning på måten du jobber på?*

Elle: Jeg tester ut veldig mye sjøl... ved... høre på utøvere. Jeg kan gjøre det direkte med en plate eller en video, eller... at jeg har vært på et show og hørt noen som virkelig; wow, hva var det den gjorde? Så teste det ut sjøl. Og så etter hvert bli trygg nok på å gjøre det sjøl... Noen ganger kan jeg prøve det ut ganske fort på eleven uten at jeg helt fikser det sjøl heller... Og så synes jeg det fagmiljøet som jeg var i og... er i, er kjempespennende ved at jeg synes at tingene glir litt over i hverandre selv om jeg ikke nå jobber så mye med andre som er mer rendyrka musikalpedagoger, så kjenner jeg at der henger sammen, at jeg får inn nye ting og som også passer til den typen metodikk. Og så kommer jeg absolutt ikke utenom Cathrine Sadolin. Og der har jeg ikke vært på noe kurs. Jeg har lest og hørt og testa... Og synes at det funker kjempebra uten at jeg følger det slavisk. Jeg trekker inn elementer av det. Med noen elever kan jeg bruke det mer rigid enn på andre...

*Har du noen hovedfelter innen teknikk du jobber med?*

Elle:... Det kommer jo litt an på hvor eleven står. Jeg har jo hatt noen som kom med en ganske sterk klassisk bakgrunn for eksempel og som har velfungerende stemmer og som da blir ganske overraska over at jeg vil gjøre mye med dem. At jeg vil forandre på dem... Og det er kanskje å bryte opp deres forhold til sang ganske mye. Egaliteten i stemmen, det er fint at den er der, men den må kunne kuttes i mange forskjellige små biter, sånn at man hele tiden kan switche. Som jeg synes er utrolig spennende med den ikke-klassiske måten å jobbe på både som sanger og pedagog... det krever at man kan så utrolig mye mer... Det holder ikke å ha et vakkert spor... den stemmen klinger så bra... Stemmen skal være sunn eller så kan man ikke gjøre alt sånt, men... (studenten) må kunne kjenne på forskjellen på ulike funksjoner, altså hvor mye tyngde man bruker, hvor mye letthet. Kontrollere bruken av stemmelukket. Og gi en klar forståelse for eleven om... hva jeg legger i "kant" i stemmen. Jeg er veldig opptatt av "kant". Noen ganger så tenker jeg at "kant" og kjerne blir noe av det samme fordi at det er ofte litt sånn fingeravtrykket i stemmen... å finne den elevens helt personlige klang synes jeg at får man via kant og via kjerne. Når den forsvinner og stemmen sånn sett blir veldig riktig og skolert i tradisjonell forstand, så syns jeg alltid det klinger likt og det blir først spennende å høre på når personligheten kommer frem i stemmen.

Og jobbe med ulik grad av kompresjon først i da en nøytral, åpen, projisert stemme via sånn type grinetoner... også for å få inn mer kant for å kunne jobbe nettopp med strupehodeplassering, at den alltid skal være lav... variere lyden på vokaler. At du kan kjenne på resonansen. For eksempel at du kan trene på å bruke resonansen på ulike måter at du kan gå fra (*Elle viser fra åpen rund klang til mer spiss klang og tilbake*). At du hele tiden kan forandre på klangrommene og hva det gjør for noe med lyden på stemmen. Så kan du bruke det bevisst, avhengig av hva det er som skal uttrykkes. Og så etter hvert få inn beltingbegrepet... som folk tror er farlig... Så det er litt avhengig av hva slags forhold de har til det før jeg introduserer dem for det, men veldig mange av de studentene som jeg har som er interessert i å synge musikal, de blir på et eller annet plan også beltere, for jeg er veldig glad i det. Og selvfølgelig det er ikke alle hvor det funker.

Og så henger stemmebruken mye sammen med det musikalske uttrykket. Hvordan man bruker stemmen i sammenhengen... den tekniske opplæringen hånd i hånd med det og da er det jo for meg det å droppe det som faktisk står i notene og hvor lenge notene skal holdes og hvor de skal synge legato, men bruke teksten for hvilke ord er det naturlig å sette seg på? ...For at de (*studentene*) begynner å tenke på den måten. Det er jo en selvfølge at man varierer trykket.

#### *Hvordan arbeider du med støtte?*

Elle: Begynner alltid med det og sjekker hvor ligger støtten hos den enkelte... hvordan puster den enkelte? Og selv om man kan bruke høy pust, så synes jeg det er langt fram altså før man skal begynne å gjøre noe annet enn å jobbe med en dyp innpust. Og med å holde et ekspansjonsnivå under sangen og da er det utfra hvor mye fysisk skal gjøres. I hvor stor grad skal denne utøver, studenten danse mens han synger og da har jeg lagt meg på... en helt sånn generell, ikke så fryktelig ut med mage, ganske mye ut i sida, mye fokus på ryggen... for å få med hele midjeområdet. Og en god kontakt med bukmuskulaturen som en sånn slags grunnleggende.. og så er det jo den evnen til ekspansjon som krever at mellomgulvet hele tiden er aktivt... at med en gang elevene forstår hvordan dette henger sammen så kjenner (*de*)... nå glapp mellomgulvet. Nå begynte jeg å stramme i halsen. Jeg holdt ikke ut frasen... pusten går tom... Hele tiden skyve ned. At man kjenner den antagonistiske virkningen hele tiden.

Jeg pleier... å begynne på midten og samtidig at jeg bygger fra midten og oppover og nedover. Så i forhold til å leke med lyd, improvisasjoner... har jobbet mye, for eksempel, lydmalerier hvor jeg forteller noen om hvordan et bilde ser ut, et tablå med ulike farger, fasonger, teksturer, liv, ikke-liv... stikkord som stor dynamisk variasjon...

#### *Hva med Cathrine Sadolin?*

Elle: Det jeg liker med hennes metode er omtrent det samme som jeg ikke liker så godt... Det er veldig skjematisk. Det er veldig lettfattlig. Hun har... fysiske innganger til hvordan man skal finne de ulike teknikkene og hun har lydlike innganger... Ulike måter å komme til et resultat på... hun er så konkret, også på sanne hermelyder... det er veldig lett å forstå hva det er hun vil fram til... Det at hun er så konkret... er et problem i forhold til at det blir så firkanta. Du kan gjøre det... Dække riktig... du må ikke finne på å bruke disse vokalene når du skal belte... okei. Du kan ikke belte en ren "o"... Mens du synger så er teksten allikevel klar og tydelig, så bruker du de vokalene du ikke får lov til å bruke av Sadolin allikevel... du må bare forme de litt som leire. Forme dem litt til å passe inn i... den formen du skal i, sånn at det sitter sammen med resten. Når jeg har studenter som har lest Sadolin så synes jeg at de kan bli litt sånn rigide... Vil du ha meg til å gjøre det? Jammen det er ikke lov... Hvis det funker og det føles godt så er det klart at det er lov... men jeg synes at hun åpner veldig mange dører. Hun forklarer på en veldig... grei måte hvordan man kan bruke stemmen til veldig mye mer enn den klassiske sangpedagogiske retningen har akseptert opp gjennom åra. Det begynner jo nå å bli gammelt nytt, men likevel er det mange... studenter som har hatt lærere av den gamle skolen og Sadolin er da en autoritet, som slår i bordet med den tjukke boka si med det velklingende navnet og viser helt nye retninger, som sånn sett blir supplement. Se her! Det er gjort forskning på dette... Alle lyder som kommer fra din stemme er naturlige lyder og... det ække noe som heter unaturlig stemme, men du kan bruke funksjoner... bruke lyder som ikke er spesielt egnet akkurat der du er på akkurat det du driver med, men det er jo en helt naturlig lyd. Men også den oppdelingen, for eksempel curbingen.

### *Kan du beskrive Curbing?*

Elle: Jeg har i grunnen bare kalt den hold. Og det har jeg fortsatt med også etter at jeg ble kjent med Cathrine Sadolin... Der liker jeg for eksempel veldig godt hennes inngang til lyd på herming i forhold til mafiafilmer (*som*)... omtrent alle har sett og har en forståelse av... Når du har det holdet der. For den saks skyld når en litt sånn junkie... Og det høres jo utrolig teit ut når man snakker og også hvis du ikke gir det støtte. Kjenne at du hele tiden har den jevne strømmen på det. Så er det supereffektivt... Særlig i... mellomleie og dypt leie. Jeg bruker det veldig lite i toppen... Der Sadolin anbefaler en del curbingting, så bruker jeg heller... det hun kaller... metallet nøytral. Altså en nøytral med kant... Og det kan godt tenkes at det da ville vært berikende hvis jeg da brukte Curbing, men jeg har prøvd det ut... og så har jeg bare lagt det vekk for ... jeg synes ikke det funker.

At jeg fremdeles vil kalle det Belting, men likevel at det ligner veldig mye på nøytral og sånn sett blir jo overgangene glidende mellom det som er Belting og det som er en, en nøytral med kant... en veldig fokusert nøytral... da er man inne på problematikken med Sadolin som er rigid synes jeg. Og at overgangene er mye mer glidende.

### *Hva er Belting?*

... det kan variere sånn med metall... Noen er veldig opptatt av fysiologien i det. Da snakker jeg om epiglottishornet og den trange passasjen... forskjellen på projisert, belta eller twanga epiglottishorn... jeg pleier alltid å sammenligne det med hageslange som i Nøytral; vannet fosser ut av og i Belting så setter du tommelen for. Det er akkurat det samme. Den slår mye hardere fordi den får en tynnere stråle som smeller ut... da gjør jeg øvelser hvor en bare pumper ut, altså det som vel ville bli kalt en Overdrive og som også er et begrep som jeg bruker lite. Det må åpne sluser. Nettopp det.

### *Som et rop?*

Elle:... Ja, bare rett ut. Helt ubehandla. Helt åpent og bare tørre det og ikke bremse i det hele tatt i svelget og så bare rope rett ut. Og holde en lang tone på det og kjenne hva er det som skjer når twangen slår inn... så merke at Ok, det er jo det samme skyvet herfra (*Elle viser til bukmuskulene*). Og så roper man igjen... i tillegg til at man setter på, lukker igjen der, dvs. altså epiglottishornet., holder svelget like åpent og så kobler på mellomgulvet så har du Beltingen. Det er veldig sjelden at jeg har studenter hvor jeg ikke finner en brukbar Belting. Jeg har hatt noen sånn der lyse, lette sopran som kan ha hatt problemer med det, men da er det gjerne kanskje første året og så etter vi har jobba en stund så kommer det. Så det handler også om å bruke kropp.

### *Har jeg skjønt det riktig hvis fordelene ved å holde seg til denne ene metoden, er at det er skjematisk og oversiktlig?*

Elle: Ja

### *Og ulempene er at det blir for rigid, skjematisk, som for eksempel faresonene med dødningehodene i Sadolins system?*

Elle: Ja, og det er mye man går glipp av i en metodikk som mener å ha funnet løsningen... det er også mange... sannheter for den enkelte som ikke ligger i en enkeltstående metodikk... eller i en metode og dermed vil... man garantert vil gå glipp av en masse hvis du stoler blindt på en eneste retning.

### *Hva gjør man for å høres riktig ut innenfor musikalens ulike musikkstiler med komponister som for eksempel Rodgers og Hammerstein, Lloyd Webber?*

Elle: Det det handler om i utgangspunktet, er jo forståelse... for de... er jo så veldig ulike... Rodgers og Hammerstein er jo en litt sånn halvklassisk crossoverstil. De (*sangerne*) var virkelig gode til å synge. De hadde et annet patos. Det er veldig sjelden at det vil være naturlig å belte i de, særlig mannsrollene.

### *Hva med for eksempel Ado Annie? (Ado Annie er en beltingrolle i Oklahoma)*

Elle: Ja, der gjør man jo det, men det er jo kvinneroller. Det hender seg at kvinnerollene gjør det... Det kan være aktuelt med en sånn type kanta metallisk nøytral av og til, men aldri med en fullstendig Belt. Jesus Christ Superstar egner seg best for sangere som kan mye om rocke-estetikken og kan gjøre det. Noe av det kan synges... som gammaldags 70-talls heavy rock. Og det er klart at den forskjellen blir veldig stor. Det er derfor veldig sjelden de samme sangerne som er gode til å synge Jesus Christ som er gode til å synge Oklahoma.

*Jamfør klassisk. Det er veldig sjelden at de som synger Bach synger Wagner like godt og motsatt?*

Elle: Ja, absolutt. Jeg synes derfor det er forunderlig mange som ser på musikal som en genre. Jeg ække musikal-sanger og jeg elsker å synge musikal. Javel. Hva slags? Forskjellene er så store. Musikalene har ikke en stilretning. Den låner stilretninger...

*Hvordan skiller du musikalsang fra klassisk? Finnes det noen klare skiller?*

Elle: Det er ikke en ting... Hvis man skal være en klassisk sanger som gjør alt mulig innenfor klassisk og en musikalsanger som gjør alt mulig rart innenfor musikalen, så vil jeg si at man må ha mye større bredde som musikalsanger, fordi at på det mest klassiske av musikalen innenfor musikalgenren så må du gå lenger inn i det klassiske enn det minst klassiske av det som regnes blant det klassiske... Du må takle... altså heavy rock og singer-songwriter-stil og sånn cross-over voksenpop, Josh Groban, crooner-stil hvis man skal kunne gjøre musikal som sånn helhet. På det klassiske så er det mye sterkere... idealer. Det er mye mer på hva er lov og hva er ikke lov. Ikke fordi man kan gjøre hva man vil innenfor musikalen, men det er flere tekniske stilretninger... Mange virkelig dyktige musikalsangere vet ofte, kanskje oftest... mer om hva de driver med enn en klassisk sanger som holder seg til idealet sitt som de har blitt fortalt og det er mer hermebasert. Ja, det skal klinge på den måten og man skal forme vokalene akkurat sånn... I musikal også for så vidt. Men det er..

*Talebasert?*

Elle: Selvfølgelig. Det er en stor forskjell. Innenfor musikalen er teksten og musikken så godt som sidestilt, teksten betyr noe mer. Innenfor den klassiske musikken vil det alltid være musikken i hovedfokus. De av klassiske sangere som har gått langt i tekstformidling og... så vidt begynner å nærme seg musikalen i tekst... fokus, regnes som helt ekstreme innenfor det klassiske... Men jeg har hatt veldig hatt veldig stor glede av den måten å jobbe med tekst på. Hvor jeg nesten alltid begynner med... Hvordan er det faktisk vi snakker teksten?... så se på notasjonen som en guideline. Ikke som en absolutt. Og det er også en forskjell... at ordene i musikalen får lov til å bestemme fraseringsene i en større grad enn i den klassiske musikken... som har gjort at det blir lettere å synge den klassiske musikken. Hva er det som blir sagt her? Hvordan klinger disse ordene når jeg sier dem? For eksempel når jeg snakker dem i den pitchen jeg skal synge dem. Så merker jeg at, ok, da plutselig løsner det på en helt annen måte. Ja, sånn at hvis det klassiske miljøet hadde turt, så tror jeg de har noe å lære av ekspertisen innenfor musikalsang.

*Hva er fordelene ved å spesialisere seg kontra å synge i mange ulike musikalstilarter?*

Elle: Jeg vet ikke om jeg har noe... det er.. så opp til den enkelte utøveren. Du finner utøvere som klarer nesten alt. Og gjør de det, så er det selvfølgelig mye større jobbmuligheter... gjelder kapasiteten til den enkelte, så bør du spesialisere deg. Det fins fantastiske beltere som også synger nydelig i 50-talls musikaler og som bare kan hoppe fra det ene til det andre og det er fantastisk. Og jeg mener at det er fullt mulig. Altså, hvis de er villig til å jobbe nok så jeg ser ingen fordeler ved å spesialisere seg annet enn hvis man ikke har kapasitet til å la det være.

*Har du et motto?*

Elle: Ja, men om det er motto... det er å få klangen fram og lyse vokaler, men det er ikke nødvendigvis sant, men det er fordi de fleste har en tendens til å formørke... Ta tak i talestemmen. Bruke talestemmen og forlenge den inn i sangen. Altså å få sangstemmen og talestemmen til å smelte sammen og dermed finne en naturlig... balanse på sanguttale.... talestemmeuttale. Og i uttale så ligger dette her med å få klangen fram. Alltid... I barokkmusikk som jeg jobber med er det masse av det. Der er det jo ikke greit å (*Elle viser hul/bakre klang*).

## Sangtime

Elle: For ny student/drop-in for sangere/artister snakker jeg alltid om kontroll av kroppsholdning, bevegelse i knær, og i hofte/bekken. Det er viktig å finne avspenning i nakke og skuldre, og åpning av brystkasse. Finne utgangsposisjon.

Jeg går deretter gjennom forståelsen av pustefunksjon, antagonistvirkningene og mellomgulvets bevegelser. Knytter dette til aktiviteten som kreves for støtte fra nedre del av ribbeina, og ned til bekkenbunn, flankene og rundt til korsryggen. Gjør pustøvelser knyttet til dette for å kjenne på motstanden i diafragma mot trykket fra bukmuskulaturen.

Gjør denne på en stemt "v". (*Elle viser en oppadgående glissando på en kvint*). Her gir leppene motstand. Skift øverste tone til "o"... mellomgulvet må ta over motstanden. For opptrening av resonans, begynn med "mmm", "nnn" og "ng". (*Elle starter på en tone og lar stemmen skli litt nedover*). Gå videre over fra rikt resonerende "mmm" til "a". (*Elle starter på en tone og lar stemmen skli litt nedover*). Helst er denne a'en allerede plassert der jeg vil ha den, hvis ikke justeres den frem til en klangbalanse med mye lyse overtoner. Jeg snakker ofte om hvor a'en fokuseres mot.

Syng igjennom vokalene "i - e - a - å" (*på samme tone*). For å få overgangene gode, for å la i'en hjelpe til med en lys klangballanse og for å peke på tungens bevegelser knyttet til den enkelte vokal.

Dersom det er vanskelig å fokusere vokalene, bruker jeg ofte rapiditetsøvelser med ulike konsonant-vokal-koblinger som "bi-bi-bi", "vi-vi-vi", "me-me-me", "ma-ma-ma", "kå-kå-kå" osv. (*Elle viser skalen 8-10-8, 7-9-7, 6-8-6, 5-7-5, 4-6-4, 3-5-3, 2-4-2, 1*). Vi starter med "bi-bi-bi". Så "vi-vi-vi". Her stivner kjeven din en del, så du kan prøve å få mer hurtighet i kjeveleddet ditt videre.

Syng på "i" (*Elle viser skalabevægelsen 1-2-3-4-5-4-3-2-1*). Enkeltvokaler øves trinnvis stor ters opp og ned. Legato og... jevn stabil klang og støtte. Hvis du nå legger mye vekt på å øke støtteaktiviteten som kreves selv i skifte fra en tone til nærmeste tonetrinn oppover når vi nå jobber i høyt leie, blir det bedre. Dette gir, for mange bedre, forståelse av gradvise justeringer for å ivareta klanglig stabilitet når tonehøyden øker...

Jeg jobber ofte med crescendo i overgang fra mix til fullregisterstemme, både til projisert fullregister, og til Twang. Start på "æ" i mix (*på en tone*). Legg på mer Twang. Twang jobber jeg også med å finne, ved å herme enkelte metalliske lyder basert på assosiasjoner, samt helt konkret med overgang fra åpent til twanget epiglottishorn. (*Elle synger en sterk tone med Twang*). Jeg demonstrer for elevene hvordan dette letter muligheten for «Gjennomslagskraft» i høyt register, og gir muligheter for å nå høyere toner.

Syng en kvint med glissando oppover på vokalen "a". Og nå en oktav. Legg til gradvis mer Twang ettersom tonehøyden øker... Jeg tar disse øvelsene gjerne helt opp i det som blir falsett uten Twang, men der twangen hjelper til å holde en substans i tonen gjennom mixen, og opp i randregisteret, og dermed vil kunne klassifiseres som skrik.

## Anthem

Jobber alltid med å finne linjene i sangen, også om dennes melodi er fragmentert. Frasenes form og oppbygning i relasjon til hele komposisjonens oppbygning. De lange linjene gir sangen stabilitet og følelsen av et mål.

Forkort "no" og "madness". Snakk teksten... Da vil "madness", den trykklette stavelsen "-ness" naturlig være kortere, mens "mad-" som er trykk tung stavelse naturlig lengre. Slik kan du tenke gjennom hele sangen.

"can possess", kortere "-sess".

Det er viktig med tydeliggjøring av teksten og la denne spille inn på fraseringen. La teksten være styrende i forhold til trykklette og trykk tung stavelser i så stor grad som mulig. Jobb med ballansen mellom å la teksten komme tydelig frem. Her er vi inne på tolkning til en viss grad og å finne en egalitet i klangen. Uavhengig om en



tilhører forstår teksten får den lydlig mening dersom den er behandlet bevisst, utover pen klang bevisstheten, fra utøverens side.

Selv om du letter opp lyden og forkorter trykklette stavelser, er det viktig at klangen din er fremre og lys. Tenk at klangen din på stavelsen "-nal" i "eternal" er lys.

I "When no flags flew..." Tenk framdrift slik at frasen får en retning. Helt fram til "my land was born"... Så kan du heller hvile i "And you..." Deretter går du framover igjen på "She is the constant..." men stopper opp igjen på "but how?". Hvil der. Så går du virkelig framover mot høyden "...but I'm still...". Her kan du bruke mer twang for å øke dynamikken... Kjenn at klangen din er egal på vei oppover... Twang ordet "her" ("how can I leave her"). Da blir det lettere å ta neste høye tone på "Where"... Hold jevn klang og Twang over høyden på den siste setningen.

*Er det noe du vil si til slutt?*

Elle: Innen musikalgenren er ofte de sangene studentene ønsker å jobbe med, en form for showstopperer. Da finner jeg høydepunktene, og jobber med en teknisk mest mulig effektiv utnyttelse av disse. Alltid med det for øyet at det skal utføres sunt og skal kunne gjentas kveld etter kveld i et løp av stor sanglig aktivitet, musikalrolle eller liknende.

Ofte kreves det ulike teknikker knyttet til en enkelt sang. Noen ganger kan dette jobbes frem mer eller mindre intuitivt, andre ganger setter jeg opp enkeltsekvenser, og toneoverganger for å jobbe med endring av funksjon, heving eller senkning av strupehodet, vokalplassering og så videre. Og dermed jobbe sangen skjematisk, i forhold til teknikk.

Etter krevende teknisk jobbing liker jeg å gjøre lette øvelser og finne igjen mykhet, kontrollere og eventuelt gjenfinne smidighet og varme i stemmen. Eksempelvis bruker jeg gjerne denne øvelsen for å gjenopprette etter «tungt» arbeid: Forme munnen som om den blåser i et meget tynt strå. «Press» en "o" gjennom dette røret, svelget skal utvide seg som i en blokkingsøvelse, men stemmebåndene har jevn svingeaktivitet. Jeg gjør både glissandoer og trinnøvelser over store deler av registret. Dette erfarer jeg at er meget effektivt for å gjenfinne en blankhet og totalt avspent klang.

Både i øvelser og i sanger jobber jeg med bevisstgjøring omkring ansats. Glideansats og glottisansats hovedsaklig. Finne ut hvor i sangene man bruker hva, og med et ønske om å velge mest glideansatser Det blir også som regel resultatet, også knyttet til gleden over hvor mye mindre stemmeslit det innebærer. Glideansatsen er også den som må benyttes til «forsinket» vokal i stavelsen som ofte gir en fraseringsmessig god effekt.

Ellers vil jeg si at jeg har følgende kjepphester: Fokuserte vokaler, høy energi, dynamisk overskudd tekstlig bevissthet - lydlig og innholdsmessig, åpent svelg, effektiv støttebruk.

## **Graham Godfrey**

### **Intervju**

I studied in Queensland in Australia for 4 or 5 years. I had a music degree there and an education degree, music education, but then my singing took over and I won a scholarship to come to England. So I came to England in 1972 for one year and 32 years later, I'm still here... And I then, having never done any opera either, I got a scholarship to the Royal College of Music opera school and decided I quite liked opera... brought up singing recital repertoire... I decided to go to the opera school... I was there for two years and then I left there singing

opera for about 10 years... I... did church music... In England, there are lots of money to be made... with church singing.

I did singing in films, sight reading... Tv-ads, films, recordings... more into the lighter type of music, sort of poppy-sort music and then through that I met some people who were running the vocal booth at Starlight Express which had been running for 5 years at the time, Andrew Lloyd Webber show. And (*in*) shows like that, Cats as well, there was so much going on on stage; they sing as well, but it's very difficult to sing and skate 30 miles an hour... So we were 5 of us dinging off stage and so I suddenly was singing rock and roll, because it's quite a rocky show, the Starlight... And I found myself one day singing Elijah (*Godfrey viser sang fra Medelssohn*) and then (*Godfrey viser sang fra Starlight Express*). Something is happening here and I don't quite like what is happening. I'd better find out what I'm doing and I was happy when I was doing my opera and my classical music... but when I was getting outside that, I was doing something different and I wasn't quite sure. It was just good fortune for me that around that time, the early nineties a woman called Jo Estill came over from America... And I went to hear her speak... I was listening and all of these pennies were dropping. That's what's going on. No-one had ever told me. I'd never heard of the larynx. My teacher never spoke about the larynx... He was very good at getting the sound he wanted, but didn't know anything about the physicality... That's all that was taught. Which is lovely and still works... I still use that but I did several courses with her and some of it didn't quite ring true with me either but... It set me on the right path to finding things out. Then I encountered Mary Beth Dayme... She wrote a book called Dynamics of the singing voice... It's like the Bible for singers. She's an anatomist as well as a singer... I did a vocal anatomy course with her which was terrible enlightening. We looked at breathing and all sorts of things... that cleared again a lot of Estill stuff into right perspective as well. But the Americans have known a lot of this for years... because everybody is into physiology... they've been studying there for decades... Vennard and these people were doing it in the 60ies. The Estill course is very interesting. Has not everything but it sends you on a good path... These methods if you like, are always better I think coming from the person who invented them and whose ideas they are... It was wonderful for me because it just got everything going. Once that happened and then I just sort of carried on really since then, started to put all the things into place and all of a sudden I could sing rock or.. And I could do it healthily.

*What is working in the Estill method?*

Godfrey: It breaks the voice down into categories. She talks about the folds... Then she talks about the muscles that bring the folds together and this sort of thing and the thick vocal fold/thin fold and she talks about the anchoring and all these concepts that work. What people... used to do was.. They said: Well, let's just work on the whole instrument to try to make it better, whereas now I look at an instrument and I say: Well, that's working quite well, it just needs some more Twang maybe or the larynx slightly lower, maybe the larynx slightly higher or palate, tongue root in the early things... That's a very big one for me, the tongue root. And so all of those things I look at them individually now... I was told way back... that I shouldn't have any muscles in my neck, because if I do they will strain with a long neck. I should have been getting as many muscles I could get... Of course I did have a strong neck because I had to have to do the singing I was doing but if I had worked in a gym and built up more I would probably been singing a lot stronger and probably a lot bigger repertoire... Relaxation is fine but you need strength to connect all of this (*Godfrey viser hode, nakke, hals*) down to all of this (*Godfrey viser kropp*). You need this thing to be strong. The great tenors of the world they have a neck.

I'm very selfish as a teacher. All I teach is what I do. I went and did all this for me... I was... more than 20 years younger... and so I wanted to know what I was doing. I was using it all the time, so I was using it and was thinking: tweak it a little bit so it works better... I had a lot of trouble with the anchoring concept at first until I realized and lots of people teach the anchoring and make it really heavy, tight and everything gets tense and it's so wrong but because they've been told to use it... They don't understand... It's gotta be free to move. The right amount of tension... this idea which some people teach and others don't... every function the body does can be measured in effort level... Jo used to do this... when she was working and teaching everything was at level 10, but when you actually work you don't need to work in full capacity all the time and it needs to set back to often level 4 or 5. It gets you there... people who don't do it, don't understand so they teach and then it becomes... tight... which is not what we're after or what she's after...

And she doesn't talk much about breathing and I teach a lot of breathing... She (*Godfrey mener Dayme*) started me of. Just actually identifying the muscles that are involved and looking at the physicality, the mechanics of singing... We breathe all the time. It's very different from what we do when we have to sing and how can we use this system to do that and she looked at it as a sort of mechanics... builds up body strenght, the muscles that you need for singing. You wouldn't use the exercises for singing but you build up the muscles that you need to give support to the airflow and that's something that Jo doesn't talk about at all. She maintains... and my old teacher used to say that if the sound is right... And that's right, but I think you can help to keep the sound right if you... you understand the mechanics of breathing.

*Some people are high here (pusten i sidene) and some people are low. What do you prefer?*

Godfrey: Probably a mixture of both... Some people use a technique called smithing a lot, but for me for singing it doesn't work particularly well because it's much more about keeping the air flowing.... Just work simply to you need to maintain an eland and to do that you need a slightly expanded ribcage but cause if you release the ribcage the diaphragm looses tension and... no matter what you're doing down there (*Godfrey viser bukmuskulatur*), it won't have any effect on controlling airflow and one of the big words... Jo Estill used but it... came from the old Italian teachers probably Lampetti and these people... "inhalare"... which is the idea of holding the air back rather than collapsing the air and pushing the air and so that you get half way through the phrase and all the air's gone.... You maintain a tension in the diaphragm not so it becomes uncomfortable just a little tension so that the diaphragm always remains slightly tense. Then it stays elastic... Spill and the lunges fill. And also what air we push out is dependent on us not on the collapse. So then you have control and you can sing as long or as little as you want to do and you're holding the air work... To me that's simple mechanics... It's basic. But a lot of people don't understand. Because a lot of people breath in, intercostal breathing/clavicular... is not to get you any support at all... People call intercostal breathing. The intercostal muscles, all they do is stop your ribs from collapsing. The muscles that close the rib are on your back and they're called the rib raisers and they go from one spinal process down to the next rib. All the way down.... The major muscles of breathing in are in the back and the major muscles of control the airflow out are in the front. When you do that, you also get that lovely anchoring and connection between your bony structure here (*Godfrey viser brystkasse*) and your bony structure there (*Godfrey viser hoftene*). You've got your ribcage and your hips and in the middle. All you got is a bit of spine, so there's no strength here. Some people are lucky and have that connection naturally which is why bigger singers, bigger bodies people often they've got that stronger connection and so it doesn't mean you have to be big to do it, but if you're slighter you need to understand that you need to get strength here to get support... They're not keen to push their ribcage out, especially the girls.... And I like to think that perineum, between your bottom hole and your balls... anything to focus there the function of the perineum makes common sense.

What is biggest difference between classical and musical?

Godfrey:... I think is the style for me; it has that slightly lower laryngital position and... that's the main difference because in some forms of the musical theatre you do want an almost classical sound but just slightly freer without quite so much (*Godfrey viser bred, vertikal åpning av munnen og tilhørende klang*) the vertical quality of the sound and I speak a lot about vertical and horizontally quality.... By that I mean high soft palate and so it opens the faryngal area which is our major resonator... Jeff, a ventriloquist.. if you listen to him, he can speak high, low and loudly, quite loudly and he hardly opens his mouth so it has to do something with where our major resonator is... It's all happening in the pharynx and yet people... close and sing in their nose especially in music theatre.

... my girls...have... low rich sound... To get away from that, (*Godfrey demonstrerer nasal, Twang-lyd*), a little bit of that at the top of the sound you need... for the belty quality and the Twang stuff at the top, but at the bottom it becomes a character sound same as in opera. We have character tenor arias in opera and we have the heros as well and you have to have noble tone. An example I always use for men in musical theatre is Oklahoma. You've got Curly... even though he's a bumpkin, he's a hero, he's the noble... And you've got Will Parker... He's a nice guy, but he's a bit dim and so he's not noble and so many people in music theatre are content to settle for the opposite of noble, which is ignoble. Ignoble tone in the heroes of especially Rodgers and

Hammerstein's drives me to distraction. No, Belting is a question of taste. Some people don't know style. Some people don't understand the difference between the two, because you can belt in a fuller tone. To belt is... an extension of the speech voice out of the speech range. You're not belting. It's what you do at the top when you get above your speech range. It's what you with your sound there that creates the belt sound. It's the muscles that you use, the anchoring that you use to hold that sound that stops it from flipping into what I call a default mechanism... which is the falsetto... women... easily flip it into thin folds. You tend to work very hard to maintain that thick fold connection otherwise... You can test it for yourself. You can sing quite loudly and then take it back with a little less effort till you get to the point where it won't hold anymore. So you know you've got to give more effort than that to the sound. I'm telling my students to go play with themselves... because I can't get inside there and do it for you...

*Which exercises do you use?*

Godfrey:... I use an exercise... which I call Sweet Shout, which is basically, just an extension of the Siren, but with thick fold. And that's the one that liberates the top of the voice for boys... They just shout. If you can shout that note, why can't you sing it... But it's not (*Godfrey viser presset strupe*). It's a Sweet Shout and by sweetening it will slightly tilt the mechanism... I don't like to use it very much because I don't like the Estill take on to it because if you tilt the thyroid cartilage you change the pitch and if you tilt to get sob mechanism you tilt not only the thyroid cartilage, you tilt the mechanism... And a lot of people tend to get that thyroid tilt, it's not it's a mechanism tilt, but tilting adds a little bit of thin fold. That's what sweetens it up. And people always talk about mix and that. Always sing in mix. If you're not singing in mix, if you're not using both mechanisms, your thin fold and your thick fold at the same time, it's gonna be very pretty sound or it's going to be extremely high in the register or low in the register. Otherwise for 90% of your range you're using a combination of the two. If girls go to the top of their Belt voice they don't stop. The voice doesn't stop. Into thin fold twang helps to get the transition into there..., if you take the thick folds up... they gradually get less and less... even in the men's voice... The tilting adds a little thin fold and also is the reason why we can have vibrato with belt. So if you weren't tilting getting some thin fold function... It'd be: (*Godfrey viser hul, bakover lyd*). No vibrato would come into that at all. It wouldn't be a pleasing sound in any way or shape to listen to. Whereas Belt can... sometimes be ugly, but that is fine, but it should be exciting and often it can be attractive, not pretty but nice to listen to... People have come from a more classical background... And it's difficult... understanding that not a beautiful note, not an ugly note, is singing. Especially girls find that difficult. They like making a pretty sound all the time.

*How would demonstrate Sweet Shout?*

Godfrey: ...Sound tapers. At the bottom of the sound you think you use thick fold as you go up, compact if you like, but I think more and more thin fold getting involved and less and less thick fold and more and more tension in the folds. I just do an exercise. (*Godfrey viser "wo" som starter i forte nede og går ved glissando høyt opp og ned igjen, med fremdeles sterk lyd, nesten som et rop*). Boy's voices can do that to be flat, b... And once in gets going to that they'll get higher as well... there is your entire range... It's a nice quality... go from there... When the high notes are coming and it's not working. Just do a shout... "wo.....".

*Do you have an exercise that's soft and gets the voice going?*

Godfrey: I always use the Siren. (*Godfrey viser en glissando på ng*). It gets the thin folds involved, not at the bottom which is very thick fold, but... And the people start (*Godfrey viser presset ng*). Just the thin folds, stretching-release. And then I do (*Godfrey viser Brr i frilyd*), lipthrills which add a little thicker fold... it creates a back pressure... The folds feel very comfortable, because they've got this pressure to either side... So it's an exercise I used a lot.

I use another exercise... I call Spinning... it gives you a nice balance between closure and air flow. You can't push too much air through br, it doesn't work, too little doesn't work either. All it should be doing is stretch – release. And I also tech my students the cooling down. Just lowering the voice. (*Godfrey viser b,d,g som tøyer*

*strupen*)... It releases and relaxes them after a tiring day. A little bit of stretching... It's a really good massage for the cords.

*How would you teach Belt in a voice?*

Godfrey: I don't really teach Belt in boys... belt is just thick fold singing... women when they belt sing like men... because the passaggio is in the same place... 'round the g... where the speech range finishes. Same for men. For men I can speak up to around a/g and then I'm gonna start doing something to keep going above that... It makes it so much more simple... And nothing I've ever heard contradicts that... boys are often in that voice anyway. Often girls speak in thin fold but that's getting less these days...

Most girls have close on three octaves. Many have more... boys three... for exercising. I used to go all the way down and take it all up to the top... now I work from middle c with my girls in thin folds or cry sound... up to about c in exercises... I then do an exercise in speech voice and go down as low as they can go. Just an easy sound down there... And then I work way up again from there through the mid passaggio and keep going up to an 'e' or to a 'c'... Anything above that is not really Belting. There is a difference between belt and singer's formant... Not so much Twang in classical... Maybe spintos... To keep the feeling of belting up to there (*Godfrey mener over c2*) you need to keep an element of thick fold... It's often easier to do a high twang thinner sound... And it's almost as effective and if it's easier to do... when you twang the falsetto... when you got a light voice, it blends in well enough to sound like thick fold... There's a little bit of thick fold going on... And for those sorts of roles you can throw in those notes and they work very well.

*How should the tongue be positioned?*

Godfrey: Jo Estill used high tongue quite a lot. The e (i) –position for all vowels and I like that... It's the middle of the tongue which sits high against the molars, but only in the middle range, because as you get higher and the jaw drops, you'll lose that, but the tongue stays in that shape... the back of the tongue is free so you can move the height of the larynx and maintain high tongue... so you get a high tongue and a low larynx... the tongue... in contact with the molars and sing on an e (i). Keep the tongue position and let your mouth shape in form of a kiss. (*Godfrey vekslar mellom i og u*)... you're darkest vowel and your brightest vowel have the same tongue position. It's just the lips...

With a bone prop the teeth just rest, so you're not gripping it, it just sits there and so then the jaw comes out of the equation... And then the tongue gets to move independently. . .

I've come into work... with the low larynx. Speech-Level-Singing... And it troubles me... the basis of healthy vocal function is a larynx that moves up and down like an elevator... And it doesn't move very far (*Godfrey viser wo glissando fra dypt til høyt med sterkt stemmevolum*). It moves all about 1 cm and that's in a man and in a woman it's less, but it feels huge... it has to be able to move there... The top doesn't happen (*Godfrey mener når strupehodet står stille*)... Pressed phonation... When the tongue gets tight as the larynx tries to rise, you get a rigid tongue that's not moving. All you get is a pressure down on the false folds. So you end up with false fold constriction... Once you can release that tongue root then the larynx can continue to rise for the voice... It spreads (*Godfrey mener lyden i høyden med lav strupeinnstilling*). It gets fuzzy... You can't get proper closure. I do an exercise with my students what is it now, i-e-a-oh,u,oh,a,e,i. Quite good for classical sound. Called the Caruso scale... The tongue on the a vowel... It's easy and yet the larynx isn't getting any lower. The larynx is staying, giving it a nice lowish tone. But sits up when the jaw falls out of wire... put(s) the idea of the high tongue for me into real use... if you use it on the a, it really makes the exercise work.

*Do you advise your students to specialize?*

Godfrey: I don't... I recommend them... to play to your strengths... in musical theatre that one thinks that one should be able to do anything, whereas in opera or classical music especially in... Germany, they put you in your Fach and you should stay there... And it's healthy. Not everybody can do everything. I let people have a go, but... If you've got a high (*Godfrey viser ne-ne med litt nasal klang*) sort of voice and that's what you do easily. Playing one of those characters if you like them... you've gotta put personality into the roles as well. If you've

got a bubbly personality with a heavy dark voice you're gonna have problems. And you can have the best voice in the world but if you 5 foot 2 you're not getting any working doing it. You're always going to play character roles... so why waste your time... It's fine as an exercise but don't think you can take into the real wide world getting you work.

*Do you work a lot with the text and the performance of it all in your teaching?*

Godfrey: Yeah. One of my big beliefs is that people are singing to quietly for the stage, but she said never sing louder than lovely.... But I added another one to that. Never sing softer than feezeable. Feezeable means doable. And it's so often. (*Godfrey synger en melodistrofe som er uhørbar på begynnelsen og som blir veldig sterk på den siste høye tonen*). You hear this voice and they've been singing for half a page... The voice doesn't connect instantly when you start and somewhere along the line it's got to. And so by the time you get there they pull of the voice so much in the beginning that when they get that part of the phrase everything has collapsed and the support is not functioning.

I use the term Speak, then sing. Say these words. Put the music away, speak. Imagine you're Martin Luther King. I have a dream (*Godfrey snakker med kraftig stemme*). That's singing you know. And that's what you have to do when you sing. Maybe not as big as that. It's not a small song. "My day in the hill"... It's a conversation. Julie Andrews, I mean, I don't know anybody who's can do that role after that, because just perfect. That wonderful, wonderful diction. That energy. The clarity. And the immediacy of the voice... And it's just the way she'd talk to you. (*Godfrey snakker "My day in the hills has come to an end I know" litt oppe i stemmen*)...And I say you've got to be able to talk to people, tell the story. It's not about... vocal masturbation.... it's about telling a story. Get all that out of the way and be honestly the character and then even if the voice isn't perhaps at its best, you will communicate and people will want to listen to you or else you can have the prettiest voice of all. If you're not communicating, nobody's interested... Remember eight shows a week... You can't sing at that intensity. There's another good reason for it... it's not musical. It's not dramatic. It's just loud... Find some places where you can take it down and then it becomes bigger moments, bigger drama. It's the same in pop music...

*How would you say that the musical theatre genre started and how has it developed?*

Godfrey: Well. I think with opera, it just got lighter. They probably started off in a similar place if you look back to Händel, Acis and Galatea... a little fun and these people into operetta. And the grand opera stayed in the more formal place and the same thing in musicals, you've got Les Mis (*Les Misérables*) and High school musical... that's almost the same as disco really but both are musical theatre but very... different in content and in emotional expectations and performances...

*What about musicals influenced by pop?*

Godfrey: Yes, that's a difficulty for me, because I rather like what they've done with Mamma Mia, they taken da-da-da-songs into actually having a story and the story is part of an ongoing and... it makes that music even more fascinating because I love Abba anyway but I think all that music is so much more entertaining and the story blends it all so well to the drama... Students... need to do it, because there are so many pop oriented and when you get into things trying to do more formal singing like for shows like Les Mis and Phantom and these things, they try to do things like Gilbert and Sullivan to prepare for them. Absolutely blasted in the first race and you've got to understand you can't pop everything. Poppy sort of sound is only appropriate to certain.

*How do you think musicals will develop?*

Godfrey: Haven't got a clue. I think because, because of what it is, it's a popular entertaining it's not going to go down the road of modern art. And it's never going to go the way of modern classical music... The Craig Carnelias is coming along, still writing beautiful melodies just spoken pitch which is wonderful.... I put a bit of tune on it and it's a song. I'm singing Sondheim, which is great, but it's a bit tiring on it's own. Sondheim never runs... And yet, look at all the Lloyd Webber shows and Phantom and Les mis and things have been running for 20 years and Starlight 20 years... It's a wonderful concept... it's all about theatric experience and those

Sondheim shows don't lend themselves to big theatrical moments. They're moments in the woods. For those of us who praise it and love it... there's still a place for a bit of Legit singing and musical theatre and I think people appreciate it.

I think (*Godfrey viser Twang Belt på lyden Hææ*) all the time is boring... it's so more to do with the diction than the notes, the actual tone, they make... It's all about conversation. I say to my students we need to at least be mid-Atlantic, halfway between here and America, 'cause the Americans, it's just easy accent on the ear and it gives lines so much better... we get that twangy thing going and a little bit of modulation and a little bit of pitch in that and you got a reasonable shot at singing so English and Norwegian is not good for singing. ... the Australians, we don't sing, but join our sounds together because they're lazy... with a lot of twang.

### Sangtime

Godfrey: ...no.1... is alignment. And so generally when I talk about alignment, I talk about the old string through the crown of your head so I always make sure the people know where the crown of their head is. So where's the crown of your head? (*Jeg peker oppå hodet, på toppen og litt bakover*)... And a lot of people think it's here. (*Godfrey peker på toppen av hodet*). A lot of people when they get their alignment started, get their alignment pulling up from here (*Godfrey viser toppen av hodet*) and what happens? You start contracting muscles here (*Godfrey peker på strupen*)... Boys can do a little bit more than girls of this because they don't need quite such strenght of connection to the body as men do. So we need that sterno-thyroid connection much more for the male voice. So we need ....stretching out through the crown of the head...

You're in a swimming pool, about to dive into the pool. So we're up on the edge balancing our toes and balancing, balancing... And then as we do just touch here a little (*Godfrey viser nederst i magen*) still it's a little bit flabby. Press further. It's underneath. So it's not about being tight it's about being engaged. And that's what I use a lot. Engaged rather than being tight. Things are working, but never rigid and a word I like to use a lot these days when I teach is the word flux... It's about things being in constant movement so that things never are solid, always free to move, engaged, working, but always moving. Cause the air has to flow and the minute the air ceases to flow, we're in trouble.. We see a lot of it... It can't work. It can't work, because you have to have flow. And to have flow you have to have movement. So it's not rocket science. You have to make sense of it. And if you think about it, it makes perfect sense. A lot of people don't think about it.

It's just to feel the balancing... we feel sometimes like a turtle... strong back, moving front. Major muscles of inspiration, breathing in are in the back. The major muscles of breathing out are in the front. So we need the strength in the back for breathing in and then the flexibility in the front for breathing out. So also feeling like a puppet; everything again; strong back, strong shoulders going across there, everything else hanging of there in flux. So, it all means nothing if we don't end up with this alignment: ear over shoulder, over hip, over knees, over arch of the foot...The anchles too.

And the important thing for us as singers is this one, the ear over the shoulder... You see lots of people, talk about pulling the shoulder back and down, but for me, it can't work as you major muscles of inspiration are in the back. The minute you do that, you're shutting it down. The ribs stop move, so how can that work. A slightly fall under the ears will open the back up.

...By opening the rib cage I'm gonna get maximum space inside. It's because our lung capacity is determined by the size of our rib cage. Our lungs will become no fuller than that... It doesn't matter how hard we try. If we have a rib cage that does this (*Godfrey viser klemt*) and then it's a matter of how we control once we've got that air that space... hold the rib cage a little bit open, the diaphragm elastic and then whatever little work we do here, we'll have effect but with this collapsing all the time, it will have low and little effect on the function of this. So without being rigid again, but holding the elastic here, a little pressure here, we'll be getting tighter and tighter and as soon as we release this, down it goes and we'll be full of air again.

*Will this area (solar plexus) go in a bit when you sing?*

Godfrey: This will work a bit because it has to... The main way I illustrate false fold constriction is by coughing... Where does it start? ...right in the solar plexus. Singing and breathing, they're called the impostor as soon as I do that I constrict... When you let this go the fight stops and you breath down in this lovely area the where you have these muscles called transverses where you have control anyway which function like corsets and gives you control... All this does is tighten up and gets us into trouble. I was taught... push down a bit. Any function doing that. You could feel that it's being constricted.

You start to breathe easier because it all frees. It was new for me as well for classical music especially. Musical singers as well, but because this has been such a thing with classical singers especially... If you think about the physics of it, it makes so much more sense. Fair enough keep a little bit raising of the ribs but the major control you get goes down in these muscles here (*Godfrey viser den brede ryggmuskel*). And I like to think that pyrineum, between your bottom hole and your balls or whatever. But anything to focus there the function of the pyrineum makes common sense... Back to posture. We've done our posture, but this relationship is the important one. Lifting here (*Godfrey viser forlengelse av nakke*), slightly stretching through the back here and here (*Godfrey viser brystkasse og skuldre*). The ear over the shoulder. Sometimes it means bringing your shoulder slightly down and this and that. And it looks so much more strong... And I often use that gesture. If students are having trouble collapsing and not supporting properly, raise the arms. What happens when you raise the arms? These come up (*Godfrey viser brystkassen*). The major muscles for raising your ribs are right down the middle of your back. When you do this (*Godfrey tar armene ut til siden*) they expand, out comes the rib cage and does what you want them to do. Which is why on big notes at the end of the songs people often do this gesture (*Godfrey slår armene ut til siden*). It's not just a gesture. It has physical connection. It holds the air back. The collapsing of the sound. And one of the useful things Jo Estill talked about was the old Italians... and it's all about the concept... It's why fat people often sing well. The rib cage being out collapse and so they give this lovely boincy and the rib cage sits out because of all the fatness there. There are elastics all the time. That's why there are singers like Maria Callas, dramatically lose that... She needs to maintain the same sensation down there.

Then the first exercise I start with is Sirening. Just on a small voice. Ng or an n. Keep it as low as possible because that will breath. And don't involve the jaw...

*(Stemmen skliir ovenfra og ned og opp osv.)*

Quite high. Thin fold... More stretch. Shoulders a bit further down from the ears... Now the same thing with lip rolls... Really stretch yourself. It won't hurt.

Then do a similar one with the tongue as a. Going a bit higher... Put your hands up and cover your face. What does that do?

*It gets the tongue more forward.*

Godfrey: Which does?... It releases the tongue root which lets the larynx rise... One of the major problems with articulation is the cross function of jaw and tongue root. To take the jaw out of the excavation all together and release the tongue root. There are other ones you can do... But with the r you can tighten your tongue root. You just cannot do "e" (*Godfrey viser "i" med spent tungerot*)... But I like it because of the back pressure it creates so you get pressure on the larynx... I like this exercise to. It's a very good one.

... the model that I like to use for general warm up... Have you heard about William Vennard?

Yes.

Godfrey: In this book. The mechanism and the technique, bless him, he's saying that when students are doing concerts you've had all your class, by that stage you're at a professional level, to warm up he does three sets of exercises. Some Sirening... he does it like a sigh... (*Godfrey viser glissando på vokalen a ovenfra og ned*).. And one sigh can get you to relax very easily. But with a Siren the tongue rises slightly and is much more mobile... I



tell my students the tongue is a lift, an elevator at the back of the throat, like the larynx. It needs to go up and it needs to go down. It doesn't go far but it needs to move. That's the important thing so exercise, I would use Sirens for that. A twanging sort of exercise to engage the singer's formant. So that might be a twanging exercise... One of the first exercises I will do is... a ning-ning (1-3-5-8) to get the brightness with a bit of tone behind it.

I use the pattern frequently (1-3-5-8-7-5-4-2-1) and then the voice should be ready to perform. You warm the whole instrument up. And so I teach to get the students to that stage. So we start off of course with alignment. Then we start with the exercises to get the voice warmed up. Then we start with twang sort of forward exercise. And I like to use a simple arpeggio (1-3-5-8-5-3-1) ning. And there is a difference between Twang and singer's formant. Twang is much more aggressive. Less used in classical sound but it is an efficient way of getting volume but not always appropriate, for certain qualities of sound. There is a thick fold component in twang that is good for a soft grained voice.

The bone prop. All my singers have bone props now and they all have nose clips... Pinch this (*Godfrey klyper nesen*)... I feel it opens here (*Godfrey peker på den bløte gane*). That's forward placement. What will happen is, the palate goes boing (*Godfrey peker opp*)... It's like the beginning of a yawn, before the larynx goes down, the top of the yawn. The palate goes way up and not just the palate, the pharyngeal wall stretches out. It feels so strong when you do it. And you put this on (*Godfrey gir meg en neseklype*) and then you take it off and you put it back on and the difference that it can make especially for a young singer... They put it on and the sound changes... eventually they get it.

And the more you do that (*Godfrey prøver å pushe klangen fram*) the more likely you are to use the false folds. All that will tighten up (*Godfrey viser klemt lyd*)... Because people.. It came from a misunderstanding of where the twanger is.

This scientist... started to talk about resonance up here (*Godfrey peker på nesen*) that causes the twang... That was strange because the Twang... it's totally to do with the epiglottis... He was trying to maintain that it was some sort of resonance up (*Godfrey peker på nesen*) because that's where it resonates. That's where it's resonating. But Vennard didn't write (*Godfrey viser twanglyd*) so therefore it doesn't come from here (*Godfrey peker på nesen*).

Ning. Much brighter... It's all that nasty with a bit of Twang... No pretty sounds... No jaw... Keep it twanged not sweet... Make sure you remember to keep it horizontal, nasty sound, highly effortable, energized so that effort and energy 'e' words good, stress and strained 's' word bad.

It's an exercise you could be doing a little bit on stretching on and you shouldn't be doing that. There's quite a lot of weight behind the sound, but because there are short bursts, you can do it. You be able to sustain it. So it's a useful exercise for getting thicker folds, especially for boys, working through the range... Then after you do that work on. Normally on beginning singers I would use... this wå (1-3-5-6-5-3-1). On advanced singers I would use this on wo.

(*Ny øvelse*) Wi-i-e-e-a-a-å-å-o (1-3-5-8-7-5-4-2-1). And keep that. What I would end up with is a combination of the two alternating...

Sometimes with a beginning singer after the twanging, the ning-ning, I will introduce Spinning which is sort of vibrato... so the exercise I like to do for that is start out shaking the voice a----- small pulses. And then we do four or five. So we go a-a-a-a- and then on the fifth pulse we do a-a-a-a-a-a-a-a (1-2-3-4-5-4-3-2-1) (*Godfrey viser legato*)

Breath... Wa if you want it. Wa-a-a-a... And I do that through. It's good to just get a little bit of flexibility going there. I use quite a few exercises for flexibility.

To introduce... retraction... I have a simple exercise I do to teach what false folds are and how to have a retraction. Do a light grunt. (*Godfrey lager lyden*) So you feel what false folds are and then release into neutral. And then "i". Release. and that's what I use for false folds.

Now the best exercise for men I think that I use is called Sweet Shout. The shout is thick fold and the sweetening is thinning the folds. So we do wo (*Godfrey viser fri ropelyd*) but from the bollocks, massive bollocks... We all sing from here. So what we start with is we release the tension and release the abdomen a bit. Wo-wo (*etterlikne en ape, så skli*)... Keep the space under the arms and the elbows slightly outwards... As you travel over the top keep trading the downward slope... And then we put a bit of pitch around it. The easiest thing is to start around e or d. Feel the space... Keep the shouting. Bring the tongue slightly forward towards the inside of your lips... your larynx... Let it rise some more... Don't think about singing. This is shouting. When you say sing, people go (*Godfrey viser strupehodet ned*). Especially people who've done a lot of singing... Just keep the sensation. Keep the opening. If you do this movement while you sing: Circling movement with straight arm across the body then stretching up and round in a full circle arc. This movement itself helps to reduce body tension while the raising of the arm lifts the ribcage to assist in airflow control - alternate arms with each scale. Lowering the diaphragm... Start the airflow and then hold it back. And when you don't use the gesture you can still do this and have the same effect.

My training was all opera. Musical theatre singing was all a shock to me. It's just where it has to be. Musical singers do 8 shows a week, opera singers do 3. There's gotta be a difference somewhere... It's a more simple technique I suppose. And it's more healthy. And that's why I like this exercise so much. You start free and then you start putting more pitch behind it. Not always the most beautiful sound... Somebody is petrified at your g. It should be in the middle of your voice. So you start up with a shout and then you put pitch into it.

And then to introducing some vowel shapes I either start with a je or a wo. To help with simultaneous onset. because we don't want a glottal onset. It prohibits the engagement of the thin folds so I use w more often than je. So in this case. We (*1-3-5-8-7-5-4-2-1*). We could go o... When we start here (*Godfrey starter høyere*) it becomes a little bit pressed. We introduce a little bit of Spinning. So it stops the grip and drive of the sound. You can just release. Not for all people, but for some people it's really helpful... We--- vibrato stops them doing (*Godfrey viser klemt*). Not too fast please for this. Two of each. Two per vowel. And also add the wo.

Now put that on (*Godfrey gir meg nesklype*)... It's very different. Huge eye opener for me... all of a sudden we stop gripping with this because we're raising the pharyngeal wall... I am a huge convert.

And also because this releases your jaw your e vowel becomes open, you get this depth of space here in the back of your mouth... More shouting. Trust it.

### Anthem

Wo o o (*Jeg skli opp oktav*). Wo-o-o (*1-8-1*). Without the gesture... and a little bit of tilting coming in at the end, and a little bit of vibrato as well. The beginning a little bit more positive maybe. A bit more baritony. I like to do this also with a little bit of a Russian accent. He is Russian. And it helps... (*She is eternal...*). Much more space... Then you get that lovely verticality coming in. It's much more classical. Not too horizontal. We need much vertical in this and it's not so... vertical, more classical feel.

And that's gotta be. Take the words out. (*I cross over borders...*) Wå—... work a little less. Take the larynx a little down.

It will give you the word I on the top and a little more shouty up there.. (*but I'm still there now*).

(*I cross over borders...*)... you got a little more anchoring and you got supported.

(*Where would I start*). Keep a little bit of vib going through so it's sweetening. Just release that little bit so... And that's when that little laugh, because when you laugh in the larynx it will help the larynx to raise a little bit for us.

*(Let men's pity nations...)*. Put a little bit of Russian in.

## **Ross Campbell**

### **Intervju**

*Could you tell me a little bit about your education and career?*

Campbell: My initial education was at Royal College of music in London. It was in classical singing which was classical music... I've always had an interest in musical theatre... I just liked it. I didn't do a lot of singing in that style but I was aware of it and I listened to it. After my studies abroad I came back to England and in fact two and a half years after my studies, my classical career took off and I did a lot of concerts work in oratorios and orchestra a seminar in opera. I didn't major in opera... sang French songs, German Lieder. The English repertoire... lots of English repertoire, Bach, Handel, Purcell. I had my big toe dipped into opera but... Soon after I came back I formed a group called the Kensington consort... a group of four singers and a pianist and we started to do corporate entertaining... we were doing the popular classics, fun pieces and we dipping more into the musical repertoire. So we got that going quickly and we were quite successful with it. We went abroad with it. So I was now doing quite a lot of musical theatre repertoire whenever I was around. I used to sing on the BBC radio quite a lot, Library Joe. That was mainly classical. From that point on I was doing classical and musical... I started teaching around that time as well and found out that I was quite good at it. I quite enjoyed teaching whenever I was around, when I was in the country. I had a few students who were happy to have lessons every now and then. As that went on over the years I found I was asked to teach more musical theatre. I worked in various institutions. When I became based here and didn't do so much performing... And I only came here (GSA) 12-13 years ago. I did one of the first Estill voice craft course here with Jo Estill herself. She's been over twice so I did the first one with her. Which was quite good hearing it all from her, hear about her journey, her training and research. And I liked it. It was very good. It gave us all a common language. Certainly for musical theatre. There were elements of it that I don't totally agree with... But I'm here now. I'm head of singing. I'm also professor at Royal Academy of Singing, on musical theatre course I've been there for 12 years. I working with professionals on the West End in London all the time...

*What is the difference between classical and musical?*

Campbell: What do I think the difference is... obviously the tone produced... but in my own teaching I do like all students to be very well versed to what I would call Legit musical singing, it's the early musical theatre... Cole Porter, Gershwin. There's loads of them... All that was classical. So through that Legit period that all musical theatre singers should be able to do building for Belt.

Rather than go into the modern musical theatre so there are differences. If you want to talk technically then when you're singing classically your larynx is a bit lower, fully tilted, the thyroid cartilage and we don't use speech quality at all which is a vertical larynx. But all musical theatre singing the larynx is slightly bit higher a vertical larynx and a tilted larynx.

*So you tilt in between?*

Campbell: Yeah!

Opera is musical theatre... Music theatre has a more heightened dynamic. Let's face it a musical theatre performance can bring the audience to their feet. More than opera. It has more heightened emotions. There seems to be a much more static level in the world of opera for instance. All though it's full of emotions.

*Does this have to do with focus on text?*

Campbell: Yes.

I talk about that all the time when I talk about integration... Acting through song, that sometimes I feel that musical theatre students has been told too much focus on the text and not the music and my argument would be; if you've got lyrics and music then they are equal because music is a language in it's own right. There is emotion coming through in the music. And if you've got a good collaborative team between lyricist and composer, you know Sondheim and Sondheim or Rodgers and Hammerstein. That's a good team and they work well together.

...I will say that text is just as important as music and they serve each other and if you need to take the text away from the music, you will decide what it means to you and where the text fits in the show and make it your own, but also understanding what's going on musically. Key changes, the structure of the music and how that serves the lyrics.... but music in its' own way has emotions brought alive just listening to music so we have to pay attention to both, but... how we use text in musicals is very different. We give more importance to the music in the classical.

*In musical you compromise more?*

Campbell: Yes.

*Has the musical theatre been influenced through the years by other genres?*

Campbell: This is what has happened... I wonder how long it will last. The musical blocks commercial theatre show... It's very clear that the classics come back time and time again. But then you got the very lovely musical shows like the Secret Garden which is very much a Legit style. There are always these musicals coming through, influenced by the older composers. I guess composers always will be influence by the old times... I think we have to cope with a lot more in musical theatre than we used to because there's so much.

*What sort of technique do you use?*

Campbell: I don't agree with any one method. I think there are elements of every or most techniques that you would understand and take from. I personally would not advocate to teach only one method. From my personal journey and point of view I would say I teach a mixture of Bel Canto from a opera classical tradition. Bel Canto is really hard to put your finger on. What does it mean? Beautiful singing. What does that mean? It's about line and evenness of voice and agility... So a mixture of Bel Canto and Fredrich Hussler, which is much more recent. Mainly from the stamina side of building a voice, the oblique muscles getting the voice connected to that. I get to do very, very good amount of work over here, which I use a lot of. I use Estill Voice craft certainly from the voice quality point of view and with and her 30 years worth of research which has been invaluable, but I wouldn't necessary agree that it builds voices but I think it's a good diagnostic method for sorting out problems recognize problems and to be able to sort them out, but I don't think it's the whole story. I use my own experience, The Voice Craft of Ross Campbell. Naturally from a medical point of view, from an anatomical point of view. Being able to understand how it all works from a medical and anatomical point of view based on that...

But low larynx like in the Speech-Level-Singing method, doesn't work. Hollow sound, no focus, especially in the high register.

*Could you describe Bel Canto a bit more?*

Campbell:... it's lines, agility. (I) Bel Canto you can see how that is training a voice and evenness of tones throughout the whole range.

*Where do you stand on the issue of passaggio-areas?*

Campbell: ...I think it moves... Your low middle transition, I call them transitions is an a for a mezzo, a soprano but it's not necessary it could be a b or a b flat. So it all changes and in musical theatre for the high baritones can often have the range for tenor not the sound of a tenor but they can have the range of a tenor... I think muscular structure and we're different shapes and sizes. As a teacher you have to be very open to that.

*Should student specialize in few or one musical theatre style?*

Campbell: ... if you're thinking of become a professional in the musical theatre world, you got be as versatile as possible... I would not advocate or encourage anyone to sustain one style. You have to cover all styles and even classical. I'm getting more and more into that the fact if the student is able to then they should have something classical in their repertoire... So if they are able to. But even if they haven't done any classical in their back ground, I certainly use it as foundation. I'm getting the first year students to tackle maybe one of the Italian arias or maybe an English art song of the classical tradition because I think it certainly sorts out the tilting more easily. If a student has done just musical theatre or commercial pop music, this might be very rigidly vertical and they might find it very difficult to tilt the thyroid to get a natural vibrato. It's good technique and it's good stamina building. It's kind to the voice so no, I would I would not have any student do one musical style. I want all the styles actually... It's like teaching pop and rock. You've got to have commercial pop-songs in their repertoire, rock songs... Otherwise they're not going to be able to go through all of the auditions.

*What is musical singing?*

Campbell: I think it's evolving. I don't think we've heard it all yet. I hope there's more to come... if you look at Jason Robert Brown and Adam Gettle and even Andrew Lippa. You can see more and more classical associations going on there. Maybe we're going full circle... I think it's a lot of rubbish out there. I don't everything is good... So I think one has to remain open minded. I'm not rigidly going down anyway. If I hear something and I like it... And I quite like that about Estill in the voice craft... She stated that provided it's not damaging your voice any sound is ok. We tend to get very upset when we hear nasal singing but nasal singing for certain things is correct. It's correct for character choises as well. For if you were playing the part of a New York jew you would have a nasality. If you were from the Bronx you would have a nasality. If you're playing a wicked witch in a British panto you gotta be using nasal twang but automatically when you hear that sound on its own "That's not good". But it's actually correct for those character roles.

*Can nasal twang help the development of the voice?*

Campbell: It can.

*What about stamina?*

Campbell: I'm talking about support. The supporting muscles, breath flow and the voice itself. Obviously built up of an understanding of what muscles you're going to use but also exercises that show you which ones.

*Maybe you can show me some exercises?*

Campbell: What's clear for me is that the voice will work well if it's underpinned with correct pressure and it's important to get the subglottic pressure correct. We don't want to be pushing in and the lower body support mechanism allows us to regulate that breath flow and it feels something solid to step on to. It's understanding how muscles work as well. A lot of people would refer to the work of muscles as tension... that's not the way muscles work. If you get the wrong alignment of muscles then it can become tension. It's only if it's going upwards you can get tension certainly in the neck area and that's incorrect. But it's understanding that if you make a muscle or a group of muscles work correctly, it is work. It's hard work. But that in turn produces energy which you can then use. But if it's not there where are you getting the energy from?

I don't understand how you can produce a good classical sound without good support. I think the classical sound is the most difficult sound to produce correctly and... the hardest work. I think musical theatre is easy compared to classical in terms of the actual work you have to do with your body. It's getting that main connection between voice and body. And the muscles I would talk about are the latissimus dorsi that run from your armpits down to

your waist. The oblique muscles on the side with run from the back to the front. And then of course the abdominals, the upper and lower abdominals. But then the powerhouse is in the back in the latissimus dorsi area.

### Sangtime

Campbell: I teach a lot the retraction of the false folds... And I use Siren and what I'm doing is basically not using the false folds. We really need to feel them out there (*Campbell viser utover til siden*). And obviously the more you do that and think about it, the more you are aware of them anyway. Retracted at all times. And it's not something we will do naturally because... They want to come in and protect the folds. And those long high notes they want to come in at the end. You gotta now what it feels like. With a nice loose jaw my tongue falling forward and I'm thinking about where it's happening in here the thyroid, but I'm also going to feel my throat wide and my mastoids which Jo was talking about... I'm breathing in and out while I'm doing it but I don't wanna hear the air. You can feel it's quite spacious... You become less aware of the work you're doing. This is wide open... A whispered hee. And it just doesn't feel very nice. And then to laugh suddenly as if you feel ah-space. It's at the point of laughing you feel different... Get some laugh into it... walking round the studio. Feels a bit stupid. It's work. It's not easy. Well, I want all my students when I've taught them for half an hour to because they've work so hard (*Godfrey viser krype ut*). I get those mastoids working because actually that's the housing. Don't expect those to work...

And I talk about posture... And you could spend hours and hours but it's relating your larynx, your voice box to your spine and again this is where you necks kicks in, because your larynx is connected to your spine. Not in a big way but there is an attachment. Your larynx belongs to your torso not to your head and neck... which is why we need that alignment downwards and that work downwards on to the sternum and the crate colls the collar bone. And a relationship between the larynx and the spine. I could simply just say put handcuffs on. Pull down Feel the space. Handcuffs on, pull down and release and step out of that and it's kinda ok. It widens me here (*Campbell peker på forsiden av brystkassen*)... The latissimus dorsi on the back. If I put the palm of my hand on my lower part of my back with my thumb coming around the corner, these are my oblique muscles, I've got an inner and an outer. We can overwork these... So the right ratio of work, but I find when I'm working with a student initially; get them working out. Otherwise it takes forever to get there. So first of all do an sh. So you're contracting the muscles... So that exercise shows you the breathing and the support. And you get an actual recoil of air. We don't have to get the air if we allow it to go in. So we got to our diaphragm and release our diaphragm so we get that right, so I call it a breath support system. The second is...it's very easy to lock our diaphragm. (*Campbell viser presset lyd*). People are thinking that they're supporting with their diaphragm. The diaphragm is purely for taking air in and letting it out. When you take air in the diaphragm will go down pushing fat and muscles so we can expand. As soon as we have done it release it. You mustn't hold it. You let the back take over. Sh. I'm releasing my diaphragm with the air with a surprise at the end of it, a recoil.

You can't actually feel your diaphragm. It's up inside your rib cage. Just the effect of the diaphragm. Because when the diaphragm goes (*Campbell viser nedover*). You're not feeling the diaphragm you're feeling the effect of the diaphragm pushing the fat and muscles. Sh... That's your recoil.

To engage the muscles more and get the use of these (*Campbell viser sidene*) we have to use here (*Campbell peker på stemmebånd*). The speech core. The core of my voice I call the speech core. These are notes. My larynx going up and down will give me the notes. All my notes. That's got nothing to do with speech. Most I can feel here (*Campbell peker på hodet*) It 's in my head.

That will give me the pitch. Just the pitch. (*Vi gjør øvelser... w-wwww shshshs. Campbell ber meg bruke sidene*). Just gets it all going. Warming up. These are exercises you can do with your students. I want the body awake but the back connected. With retraction.

Do you know about liptrill? (*Jeg bekrefter*)

Campbell: Which I don't like. It doesn't bring the vocal folds together. Too much air. It doesn't make your folds use your muscles. When it does it stretches your vocal folds. It's tighter. More work. So exercise that whole larynx. You can actually add notes to your range by doing it. It approximates the vocal folds together one by one

and it sets a gentle warm up stretch. I like to come down first. Take an ng and put your nose in. I'm keeping my whole throat open. So looking at you nothing should change. Your larynx. (*Lyden går nedefra og opp*). Thinking smaller, smaller, smaller, smaller.

Start parting your lips. Don't put it together. Keeping the tongue forward and the back of it. This is the big problem with the tongue. If the tongue starts to go back then it's dumping a large pressure on the larynx. You know about that. The tongue root tension pushing all of it back.

The a vowel is the lowest position for the tongue and it goes... (*Campbell roper a*)

Campbell:... I now got the voice working. The body woken up... And I'm using an aspirate. It gives you more control without pushing. You want that control. That control of bringing your own vocal folds together... Ha. Let the tongue forwards... The way you go through the octave... Hav. Don't even think about singing it. Speech. It's like brushing it away.

Exercising the Twang of it. You know the twanger is a muscle. Wake it up. I'm gonna do some speech. I (a)-vowel. I find that it's a problem with students. Put your tongue forward (*Øvelse 1 "i" skli til 4 a 3-2-1*).

The exercise of Speech... I like a lot of sliding exercises. It's like that Siren. It slides, it doesn't bump. No huge movement. I open all my throats spaces. From the "i" to the "a" big throat. The throat... is the most important resonator, a corridor for the sound to come through. We need to be aware of that hard palate. We get some intense sounds of it so if I can get my vowel hitting that hard palate, the cheek bone area to my ears, my throat. And then again I've got my tremble resonance. I get it right behind my eyeballs here. And I want that to keep going all the time... It's like going through the smile of your nostrils and the soft palate...

It never stops that stretch. Obviously I move high. So in "a"... You might think cry. So you get into a nice tilted thyroid position. Put the tip of your tongue at the back of your front teeth... crying in there. ...tilt. Don't think classical.

Put one hand here (*Campbell peker mot mellomgulvet*) so you make sure you release it. As soon as you start singing... As you start the "I", let it go in... And in fact you don't have to worry about this at all. There's quite a lot of breath in you. As long as ...you've got an even breath flow. Let it go instead of fighting it. But you can't let go everywhere. You have to have something supporting you below.

...classical singers have been told... To support with your diaphragm. No, you should be breathing with your diaphragm. The oblique muscles and there are other muscles of support. And Estill doesn't talk about this at all. Well, she talks about Anchoring. I like Anchoring, but I like support or the breath support system... And Anchoring I like for the neck muscles because I'm Anchoring my neck. And the Anchoring system is exclusively for my larynx because that's for support as well. We should be talking about the supra-hyoid muscles which are above the larynx, to work.

...I'm going through nje (*1-8-5-3-1*). I do a Nasal Twang which is fine if you need it. Going into a Legit, I'm using my tongue which makes all those muscles work. I'm pinching with a Siren. Really make the tongue work. Bring it forward. Go through the tongue... And that is a great tool for building music into the voice... a new song get it built into the voice to the muscle memory... It (*the voice*) gets it built... And it gives you the centre of the note, the centre of a vowel and you're going to the middle of the sound not outside it.

*How would you define the Belt quality?*

Campbell:... I'm getting very fed up with it. People go on about it; I need to belt... actually they've been going on with it since they were babies... in this profession we need to belt but I think men can get away without belting. It's a mix. It's better professional sound. The girls tend to have to be able to belt. We should all be able to belt. It's just a manipulation of the larynx... we use the cricoids... gives a tilt, thyroid stays vertical, but at the end of that Belt you want to be able to let go or else you just get shouted at.

...there's a whole recipe that make you able to do it. You gotta have enough support, your support system working correctly. It's gotta take a lot more support. Less air, very little air. More support in your neck, much more Retraction in your false folds. It's hard work. More work but very little air from the vocal point of view. Just hard work in your body and you gotta keep that going. You need to take a shallow breath of air rather than a deep breath, because you don't want too much air.

I go into it with yelling as if I was trying to yell at someone down the road. Glottals are very good. (*Campbell viser rop på "I" som norsk "Ai"*). Campbell: Always get that stop. Put Twang in it to be safe. Ai. That's yelling in Speech... That was yelling in itself and then I put thyroid on top of it. You should do that. Or else: You just shouted at me. You finish it. Otherwise it's not finished. It's not good. Everything is high. The larynx is high, back of the tongue is high. It's a high breath. It's a lot of work. It's only for higher singing. It's above your upper middle transition. So men don't have to belt before f sharp/g. F sharp really. But you can get away without belting. It's no big deal. Ai, ei. It's all from high ground so it needs to come from there going down.

Act surprised... That's your Belt. It's a natural extension of Speech. And your larynx goes to a different position. The classical ones find it difficult. They shouldn't. I think it's quite liberating. I've had classical training of the opera sound and I found speech quite difficult.

Yeah yeah yeah (*synges på tonene 5-3-1*)... Think of putting a wire through your back. So if you do yyyyeah with little work... you free all your and release your diaphragm. Release your tongue forwards (*som et rop*). It gets quite ugly. That should be present in the Speech quality. Another one I always work on is vowels because you don't sing consonants. We end up on a vowel. We pitch consonants.

Hav- We're pitching that consonant not actually singing it all. So they're important. And knowing that they're at the back of our tongue, but it's knowing that they're all formed at the back of the tongue in the throat. So leave it there. So actually my throat is my best friend. That's why I want it all operating not all coming forward. The sound is going to get up behind my eye socket like a blossom. Not by focusing it there. Not by saying I need to sing it there. It's like taking it (*stemmen*) from here (*strupen*) to here (*Campbell indikerer bak øynene*). How can I do that? I can't. It will go to there, if you've open any space you can open and then you get proper balance which is the most sensible as far as I'm concerned. I've got one: I want chest resonance and head resonance in every note I sing. That's the whole resonance system. So: Should we try that one again to get the highest tilt because tilt keeps it going nice and easy no stiffness. .. because that's why were using more tilted speech than our speech. It's tilting slightly. Just to give it a little bit more sweetness which will be more classical and very legit to make it sound a little bit more like singing.... Tilted speech/full tilt.

Yeaeoaeoaeo (*synges på tonene 8-10-8, 7-9-7, 6-9-6-5, 4-6-4,3-5-3,2-4-2-1*). Keep the tongue forward at all time because I'm not articulating. I don't need to. So you could almost go like a ventriloquist... If you've got a tongue going backwards it's clogging up. It's like jumping over cotton wool in there you know. Keep it in front. It's quite easy to pull your tongue out. (*Samme øvelse synges på Je-i-u-e osv.*)

One of my favourites to get the Speech and the Tilt going. It's full Tilt, throat, full Tilt. Yeah Cry yeah yeah Cry (*synges på 1 8 5 3 1*). Cry is tilted.

Release the diaphragm. You've gotta release this flow of air. It's gotta flow evenly not (*Campbell viser e,e,e som stopper opp*). It's a constant work.

An exercise I like for all songs. It's just to do the vowel line in front of you. Take all the consonants out of each phrase just to get it logged on to here (*Campbell peker på halsen*). A ai e e o a o (Some day when he comes along). Because it's quite legit you want long vowels. Diaphragm completely release through the whole lot. Tilted. Cry. And you can feel it (*mellomgulvet*) just by holding your hand... And the when you put the consonants back in the words go together making the length of each vowel, because it's singing. You drop the consonants in without losing the length of the sound... keep that airflow.

Another thing when you're looking a repertoire, it's to take exercises we use into it. Nje-nje-nje.



## Anthem

Right at the end of the phrase when you're running out of air... "no man no madness" (*Campbell viser klemte klang på ordet madness*). What's going on? (*Campbell plasserer Hav-øvelsen imellom tonene*). If there's ever a problem with that interval... get that extra work in your back.

*Should the rhythm be free?*

Campbell: That's entirely up to you. I'm not sure I like that. Of a bit of shaping, shaping the phrase, but I always say have you gone: Benny, hey, is it all right if I rewrite your music? Write it better than you... It depends a bit on the length of the words I think.

Yes, it's permitted in musical theatre. It's not permitted in classical music. I think it can be a little bit of an excuse. You're gotta prove why you're doing it.

I'm not getting the phrasing, the intensity of the line and work in your body. When it's low in a voice I say; sing it higher, fortissimo, really loud, but silently... Take all that work to where it should be and then and do all that work.

We're not gonna need Tilt on all of it, but a little bit more... Now put the vowels in on those words.

... raise the soft palate muscles.... It's right out to your ears from your teeth... It's very powerful in high singing. If you get really scared at me with your nostrils, you feel all that work. You've got that whole right down onto there (*Campbell peker på korsryggen*), which is what you want to feel.

(*My lands only borders lie around my heart synges på Nje----*) It's still speaking here. So words.

Let's face it most people breathe in the middle.

## Julie Gossage

### Intervju

*Could you tell me about your background?*

Gossage:... I went at 18 to the Guildhall school of music and drama and I went there as a double first study. I went there as a bassoonist and at the very last minute I was asked, 'cause somebody heard me sing: Would you like to do a double first study. And I said yes obviously... I persevered and things went well I did have a technique of sorts... I was classically trained... straight out of college after 6 years of training. I went straight into principal roles at opera houses and I did that for about 3 or 4 years and then for whatever reason and I still don't really know why, I was not able to sing and it was a mixture of the fact that I lost my father really very sudden at 25. He was 49 years old, so... it was just very, very shocking. And I think 3 years later in 93 it was when everything started to fall apart. Just pushing and pushing emotionally and physically, vocally probably at times but... you know people wanting. I did a recording with sir Charles Mackerras and you know it was a really good start for a young singer and then I was asked to do the Composer in Ariadne auf Naxos. And I think that probably was the nail in the coffin at 28. It's still very young at 28... the ENO had put on La Cenerentola for me, a small tour and I did do one dress rehearsal... They didn't sack me but luckily I had a good friend who said "You need to pull out". I knew I did. I just could not out one note in front of the other for a while. It was like having a stammer, you know, a stutter. I was locked... I didn't sing a note. I didn't sing anything for two years. Not even in the house... I played the piano a little bit but that was it... as time went on, I decided I wanted to sing, 'cause I loved it. It was part of who I am... So I tried several people, I tried some I worked with one from the chorus. He was lovely and taught really the old Bel Canto style. And I knew what I was supposed to be doing but my voice wouldn't do it. My nervous system would not allow me to do it. Occasionally it would just pop out... a guy called Paul Farrington. He was great too. He's an Estill-teacher, but he absolutely got me singing again

because he gave me real structure. Do this, do this and do this... But I kept hitting the ceiling with that as well and the pressure and the stress would come up. And I heard about speech-level singing through a college of my husband's. And that sounds like something I might be interested in because I hear myself all the time saying to my students: How do you say it? ...And the more I looked into it the more it looks nothing that's gimmicky although it's got that reputation amongst Estill-users... But certainly in the more popular musical sphere. And yet that was it. And really that has taught me to sing again... And I love doing it because it's a very simple way- It works... There's no gimmick... As long as you understand what it is you need your voice to do and what it is your voice is tending to want to do. Then you can balance the voice out.

*How did you get interested in the musical genre?*

Gossage:... I went to college as a bassoonist. I did sing. I had some singing lessons, but my first real love of pop was Donny Osmond obviously. And so I love jazz. I listened to Ella and Billie Holiday... And I sang jazz... And I grew up on a diet of those. You know Gene Kelly, Fred Astaire, Judy Garland-movies in Technicolor, which I wanted my life to be like quite frankly... And it's always been part of what I did. And then when I started teaching more seriously and look into to working at a conservatoire, GSA, the opportunity came up... I knew a lot about singing technique and I knew not a lot about musical theatre, but working there taught me such a lot about.. about the repertoire.

*What is typical for the way you sing in musicals?*

Gossage: ... Let's take contemporary musical theatre. Is totally lyric driven. Any song really should be lyric driven, text driven because otherwise it's just a piece of music... musical theatre as opposed to opera. The beauty and the quality of sound in operas as if not more important... (*from*) this Legit using as much resonance as possible in order to cut through a hundred piece orchestra... musical theatre is... totally text driven. And then going back through time... from the ages of Rodgers and Hammerstein, that yes it is text driven but... you'd find more of the sort of quirky characters and the line going through that and it just from that legit today and it's just incrementally (*trinnvis*).

*How about The light in the piazza?*

Gossage: ... the guy who wrote that one is the grandson or the nephew or the great nephew of what is Hart or Hammerstein... And you can see where their influences are. But it is also very text driven. Because it's Legit, but it's much more contemporary...

*What kind of techniques are you influenced by?*

Gossage:... for me, the main thing is Speech-Level-Singing, because I came to that it was teaching what I was already teaching. So the thing that I'm interested in is a natural relaxed sound and the longevity of a singer's career... the best artist is during age as the stability changes, it would be lovely...to have a career in musical theatre, to have a longevity and the flexibility to be able to give the different voice qualities... in Speech-Level-Singing we don't talk about specific qualities like singing by numbers... It's not saying that they don't exist in Speech-Level-Singing but they are driven by a collection to the text. And not by "here we are going to be in speech quality", "and here cry tilt". To me it makes no sense whatsoever.

*What's special about SLS?*

Gossage:... the system works on a very, very simple level. The term Speech-Level-Singing is very descriptive... sometimes people presume that it means you speak and you don't sing. That is not true... as an audience we'd like for our singers to communicate text to us in the most direct way. So that nothing gets in the way of it. So we want a really simple direct way of communicating text and so we just look into how we speak... try to maintain that easy vocal protection... That's what we're after... it's all to do with how our brain perceives certain pitches, and it's generally to do with pitches although it has a lot to do with where vowels are placed. We feel naturally as we speak higher. Who (*glissando*). We feel all this (*Gossage peker på hodet*) vibrate but part of us says ok, but if that's going up there we need to go with it. Here's where the problem happens. That we try to pull the larynx, our whole vocal mechanism up and up and up and we get to a certain point and we hit the ceiling. And for some people because their voices are higher placed. It's not such a problem... even those people... in the long term their voices get tired... it's about keeping a stable larynx, not a fixed larynx i.e. that the movement of the

larynx is not fixed. If you say “nay”. That’s a high larynx position in order to that vowel sound.... We use those sounds, those high larynx sounds in order to access different sensations in our singers. But the main thing is that that larynx isn’t connected to the pitch... we get freedom from that and vocal adduction happening without hiking the larynx up... the basic idea is that we get a stable larynx, plus cord closure and then we’re on to a winner... then we start talking about going through bridges etc... they need to mix really effectively through the middle of your voice if not you’re stuffed.

... if you’re hanging on to that chest resonance... you’re in second gear and you got your foot on the floor and you’re gonna burn that engine out...So it’s really about skill. Understanding about how to change gear. Or to move through the gears. After an automatic gearbox.

*Are there any disadvantages just sticking to one method?*

Gossage:... I teach this method, but the way I use the method with the rest of my teaching skills can be totally different to another one who doesn’t have the same experience as myself... I don’t see any downfall, because it’s such a flexible way of singing and because we’ve talked about mixing the two of the together, the head and the chest resonance... especially working with girls, obviously the same happens with boys... they’re singing, either mix a bit more chest in the sound or a little bit more head. So there is that flexibility... and when I have students who are really experienced in Speech-Level-Singing I say can you give me a bit more chest in that mix. Because once you’ve got two ingredients working together ...

What I have been saying a bit lately... is that when we go into a Mix we haven’t left Chest voice... it’s always about realizing that you’re coming up from your chest resonance, but don’t come out of it. Stay there... here is the chest resonance and this is what happens... putting this together with the psychological side... the brain patterns... You know one foot in both camps. It’s not either or...

My point earlier about Speech-Level-Singing, not being a new thing, it’s just a pedagogy. It’s a set of exercises that I use that have been honed in order to achieve the original natural Bel Canto singing.

One of the criticisms of the speech-Level-Singing, and probably I would level this a little bit as well, is that there’s not enough information about the technicality that goes on. And as a fairly established speech-level-singing-teacher as me, I would like a little bit of that as well... There are some images in here... Just things like this so they show you that and they show you that (*Gossage viser bilder av stemmenbåndene og lungene*)... So it’s not like there’s nothing, but because methods like Estill have been so much focused on this, my experience is that it has been harder for people using Speech-level singing to advocate it. It has to happen naturally. It’s happening already organically all the time.

And that’s another thing about how good a singing teacher you are. It doesn’t matter which method you use... generally you’ve got to be able to connect with the student and bring yourself fast up to exactly where they are and this is why again I think it’s such good method. I think it’s very simplistic and I evaluate each student when they come in and I put them into one of four categories... The most common being pull/high larynx, the second is light/no Chest, the third one which is slightly less is popular, flip/flipper which we call it. It tends to happen a bit more with the men. The fact that they are not able to keep the coordination going. So their voices will flip. Their voice can flip because they’re pulling, so we have to be really, really careful. Why is that voice flipping? Oh, they’re flipping chest... sometimes it’s just the coordination is not there. And the fourth which is the most, the rarest of all is the natural mixer... Don’t direct it, expect it. Allowing that to happen. So we just have to be patient. And the proof of the pudding is in the eating as we say.

*What about support/breath?*

Gossage:... We don’t talk about breath very much. When I say very much, I mean very much. ‘Cause you can talk to a student about how they’re breathing. So as you know when we breathe in to song we breathe in the same way as we breathe in to speak. And for me on a basic level the difference is obviously we breathe in and then the muscles that we use for breathing in stop and the muscles for breathing out, we just allow the breath to come out unless we’re speaking loudly. In basic terms and what Speech-Level-Singing believe is that we get, when we talk a breath in to sing... very clearly is resistance... And you’re not just letting that go you’re getting two sets of muscles working together... You can have the best breathing technique in the world but if you’ve got a leaky valve. And that’s why we don’t bang on and on about getting valve working properly will make it

happen... And so your answer, the answer to your question about breathing is that absolutely we are aware of what constitutes good breathing but it's the resistance that will tend to use that support and let's not forget support, the word support, is about help.

I do know a little bit about Estill... What they describe very often will happen. I don't disagree that it happens and... I can see why that might stop somebody gripping here (*Gossage peker på halsen*). They feel like they've got something happening here (*Gossage peker på hodet*). But for me the most important thing is getting this (*Gossage mener halsen*) set up... As soon as you stop pressing in, as in feeling that resistance. You'll notice this... I don't think that you know that I don't work at GSA anymore... teachers (på GSA) keep saying: Give me more Sob... And of course I don't talk about that... But we are all after the same thing, sort of things, but... this is much more organic and it allows you the freedom of not having to tick every box... You cannot be in the moment with a piece of text if you're thinking technique.

Getting the balance between air and muscle. That's another. The balance is between air and muscle... In order to balance that larynx out. Generally... Most of the time people get cord closure. Light chest. Very often the larynx can be the problem that's causing everything and just using those dumb sounds which then will... You don't have to think.

Another thing which saddens me sometimes... When I hear people talking about Speech-Level- Singing and they don't know anything about it.

*Do you think musical theatre singers should specialize?*

Gossage: I think that every musical theatre singer should be versatile and work hard at the genres that they find most difficult BUT there is no denying that some genres are more suitable for some than others. I think they should make the most of what they do well and hope to be employed in jobs they enjoy but be prepared and willing to realise that a job is a job.

*How has musical theatre developed?*

Gossage: Musical theatre has become very 'pop'-orientated over the last few years. By that I mean that even for Les Mis young performers are being asked to bring along 1 MT (*musical theatre*) song and 1 Pop song for their auditions.

Of course all of the Juke Box musicals such as Rock You, Mamma Mia have meant that commercial theatre is embracing this very popular music.

The older Legit musicals are still incredibly popular. Singing in the Rain, Top Hat are both in the West End at the Moment and Opera North have a run of Carousel at the Barbican Centre.

### Sangtime

So we're gonna do our five tone (1-2-3-4-5-4-3-2-1)...

(*Øvelse: Gossage viser kvintbevegelse trinnvis opp og ned på vokalen a*).

So the first bridge you managed today. But I can hear your second when you get to the... you tend to pull. And as I said to you, mainly you will get people who pull their larynx up a bit... that makes sense, so what I do here and this is not about the ... diagnosis. This is about the tension of the tone.

What I always do is to teach the lip thrill or the bubble. Lots of people use it but we don't Siren... We do that squeaky hum. And the reason why I like the bubble above everything else is that I find it very difficult to siren correctly. It's quite easy to get it wrong. (*Gossage viser en presset ng-lyd*)... I'm taking away the weight from my jaw line so basically it's giving me light mass... So really we're after is resistance to the air... (*Øvelse Brrr*)... So underneath this bubble we get a dumb eh-sound. Think split at the top. (*Gossage peker og viser at jeg skal tenke bade framover og bakover samtidig*)... If you get rid of the weight of the jaw you have more bubbling power really.

So what you can try is this little thing. Let your upper body go down as you're going up. Stop yourself from thinking (*Gossage viser at jeg skal lene meg på hånden jeg holder på pianoet*)... It doesn't matter to me if you sing the wrong notes. So that's the most important thing, not thinking. I must reach this note. Your job is to keep that sound dumb.

(*Rulle-r*) So this is very similar. So what we use the bubble for, really, is to give us a sense of resistance... at the vocal point of the air and then because this is real resistance... Come through the vocal cords... Sometimes you will find that when you're with the rrrrrr and you'll go back to the brr, we have a better resistance... Another thing you can do if the rrrrrr is something is z... These are not just SLS, but these are good tools which lots of good singing teachers use... (*Gossage viser z og så r*)...

So thinking in the same lines, you're used to z and on top of that you need to add I'm not gonna move up. I'm gonna stay on this line and if the notes don't come, they don't come.

So you feel sort of that (*Gossage viser top/hode*) resonance. It just happens. It wants to do it. A voice knows its way.

Gee. (*Gossage viser Gee-gee ... på samme tonebevegelse*). Basically the same but dumb.

You're gonna feel the dumb gives you more access. a-a... (*Gossage viser samme øvelse som før, men oppdelt/staccato på lyd nesten som æ*)... you should be able to at any point say a t at the end of it – at... keep that nasy vowel...

ho. (*Gossage viser litt hul stemme*) ... nice hooty tooty. Without any h... (*Samme øvelse gjøres på o, så fo*).

...when it works and it's just happening and then it will be balanced ... it really is about getting that balance...

Just say after me. Bap. So you don't have to think about singing. Just making this sound cause it feels nice... Bæhp (*Gossage viser at jeg skal se slapp/dum ut*)... Bøhp ...Not pushing down just relax. And then you've got room and it feels like you can get your way with this... It feels nice and light and bouncy... is we get chest and head and we're in our mix. It knows what to do... if you're doing an exercise, is make sure when they (*Gossage mener jenter*) start at an g/a flat. Anything below an e. Just to make sure they're in chest. Not (*Gossage viser operaklang*), that's not chest, spoken. (*Gossage viser vokalen a i bryststemme*). And then just keep going in a straight line, the resonance will split, but if you think in a straight line you'll get a/æ, because it's easy... you can easily connect if you keep singing that way because you're not travelling with that resonance.

...I sang full chest. I sang jazz, belty. And then I had to learn to top it with two distinctly different voices and remain so for a very long while...

Say mām mām (*så*) Må-må.må (*1-3-5-8-8-8-5-3-1*)

It's not exactly but... through that first bridge both for the girls and the boys, but especially for the boys e flat/e think of it as half and half so you're right on that bridge but the e flat has 51 per cent chest voice and 49 per cent head voice and the e is the other way around...

Mam. Dumb. (*samme øvelse*) And I know that for musical theatre that is not the ideal sound but it can be for certain things and what we can do press into that sound, what I mean by pressing in is we resist that air a bit more but in that position and then you get that really firm sound but it's right there... You get in to a different room for a while and then you get to an "a" flat and it's slightly different room, but that's really what we're talking about –bridging is where we really focus...

But then of course you have to start to work a little bit more specifically... describe what it is you think you're feeling. And then you can remember it...

...But the resonance which actually isn't here (*Gossage peker på hodet*) it's here (*Gossage peker på hals og munn*). And if the larynx just goes up and up we get less and less and less resonance and all goes to the head and the nose and really volume is about more resonance. Good volume... so we need to keep that open.

### Anthem

... the narrowing nasal effect... (*Jeg synger på Må*)... We tend as singer to open up a vowel when it's long. Instead of just pressing in use the release that you had. It's just about resisting. That's gonna give us volume. We set up in the released way but we need to resist the air a bit more... There's balanced volume... (*Tenk*) Dumb... So we have that volume. We have that strength but none of that (*Gossage snakker med klemt strupe*).

(*Anthem*)

What we'd like to do once we've been doing the exercises... remind people why they're having singing lessons: it's because where it goes wrong, we'll fix it... Because eventually whatever is you do, it has to be reflexive. It has connected to text.

...change the syllable in No man, no madness? (*Gossage viser litt "i" istedet for "e" i "madness"*)

Now, normally I would bubble this. Try this (*Gossage viser bubble*). (*Jeg synger synger bubble på den første setningen*)... I want you to do the z. And I want you to be the angry bee...

My rule is to do it three times and then we try singing it. (*Første setning*)

And the last time. Now really angry ... It's very easy. Very speech... you have to work it to get that and it's much more easy not to work hard... "I cross over borders but I'm still there now"? (*Gossage bruker z*).

Actually you do: "Stell." (*Ordet er "still"*). And what happens then is that you're gonna connect to a wider vowel it will connect to your chest voice and become heavier... Then it will automatically go into your head more. It's gonna add more to the air.

*I cross*.. Gossage:... sing I cross over borders but I'm steal as in steal... make sure the vowel is clear. Then we need to get the larynx down.... We're would I sturt (Where would I start).

A lot of the time you'll find that the base is the easiest way of finding it and it's just so simple. There are basic rules and you learn how to sing it... If I was going to do something classical (*Gossage viser klassisk*) but I was still mixing. (*Gossage synger nay-nay og viser mer fokusert stemme*). It's more in the musical theatre. (*Gossage viser enda mer hard lyd*). And you can make it a bit more rocky. You'll have to work quite hard. I'm really putting my energy in so we get more chest resonance, but we're not belting.