

# Masteroppgave i utøvende musikk

Fakultet for kunstfag  
Høgskolen i Agder - Våren 2006

## Repertoar på tvers av naturlig stemmetype

Hilde-Anette Danielsen Tjelland

Hilde-Anette Danielsen Tjelland

*Repertoar på tvers*

*av*

*naturlig stemmetype*

Mastergradsoppgave

Mastergradsstudiet i utøvende musikk  
med fordypningsemne

Høgskolen i Agder

Fakultetet for kunstfag

Institutt for klassisk musikk

2006

## **Abstract/Utdrag**

*Repertoar på tvers av stemmetype*, er en undersøkelse om hvordan man kan gjøre repertoar på tvers av stemmetype av lyrisk og dramatisk karakter, og hva slags ødeleggelser som kan ramme stemmeinstrumentet hvis sangeren ikke er teknisk klar. Dette er en masteroppgave i mastergradsstudiet i utøvende musikk ved høgskolen i Agder. Oppgavens omfang er på 55 sider, samt abstract/utdrag, forord, innholdsfortegnelse og litteraturliste. Med oppgaven følger en cd med innspilt musikk der jeg synger tre arier av Guiseppe Verdi.

*Nøkkel-ord:* Dramatiske roller, lyriske roller, stemmetyper, klassifisering, bruk av stemmeinstrumentet, pedagogens ansvar, studentens ansvar.

Repertoar på tvers av stemmetype er delt inn i åtte kapitler.

(1) Første kapittel handler om klassifisering av stemmetyper. Jeg har beskrevet hvorfor stemmer er forskjellige og elementer som må taes i betraktning når man skal klassifisere stemmetyper. I dette kapitelet har jeg også klassifisert sopranstemmetypene og forklart hva som skiller de dramatiske stemmetypene fra de lyriske stemmetypene. (2) Andre kapittel handler om hvilke elementer som må ligge til grunn for å gjøre roller/repertoar fra operalitteraturen. Jeg har belyst hva som kreves av teknikk, modenhet og tolkningsevne for å kunne bevege seg på tvers av stemmegrensene. (3) I kapittel tre snakker jeg om det å gjøre roller på tvers av stemmetype både under og etter endt utdanning. (4) Kapittel fire handler om hvorfor studenter/sangere gjør repertoar på tvers av stemmetype. (5) Kapittel fem handler om hvilke skader som kan ramme stemmeinstrumentet ved å synge repertoar på tvers av naturlig stemmetype. (6) Kapittel seks handler om hvilke tiltak som må settes i verk for at sangerne skal få tilbake en naturlig, velklingende stemme. (7) Kapittel syv omhandler hvor mye ødeleggelser på stemmeinstrumentet kan forringe og forlenge en stemmeutviklingsprogresjon og en eventuell karriere. (8) Kapittel ni belyser pedagogens ansvar for at sangeren skal utvikle en sunn velpleiet stemmeteknikk, og hvorfor noen vokalpedagoger guider studenter i denne uheldige retningen at stemmene deres kan bli ødelagt.

## **Forord**

Jeg har selv slitt (og sliter fremdeles) med enkelte vokal problemer. Disse vokalproblemene har jeg fått mer visshet om og etter hvert klart å ”få bukt med” gjennom arbeidet med denne oppgaven. Jeg har tilegnet meg mer viten om stemmeinstrumentet og dets funksjoner gjennom kildegranskingsarbeidet og utprøving av diverse tekniske innfallsvinkler som jeg har blitt forevist av mine vokalpedagoger. Jeg skjønner hva som må til for at jeg skal kunne produsere en sunnere stemme. Dette arbeidet tar tid, men jeg er på god vei.

Jeg vil rette en stor takk til mine vokalpedagoger Poul Erik Hansen og Neil Mackie. Takket være deres forståelse og viten om konseptene for den italienske skolen, og deres evne til å lytte og gjenkjenne ufri stemmeklang, har de guidet meg til en bedre forståelse og til en sunnere stemmeklang. De har hatt gode verktøy og ideer til å løse de ulike problemene i min stemmeutvikling. De har gitt meg en kunnskap som jeg verdsetter stort, både som vokalpedagog og utøver.

Jeg vil også rette en stor takk til veilederen min, Per Kjetil Farstad. Så heldige vi har vært som har fått dra nytte av dine kunnskaper. Du er en inspirerende og oppmuntrende pådriver.

Og sist, men ikke minst, vil jeg takke Lars, Christina, Martin og Helen-Mathilde for deres støtte, oppmuntring, forståelse og tålmodighet.

# INNHALDSFORTEGNELSE

	<u>Side</u>
<b>1. INNLEDNING</b>	1
<b>1.1 Bakgrunn for tema</b>	1
<b>1.2 Tema/formål</b>	
<b>1.3 bakgrunn for problemstilling</b>	1
<b>1.4 Problemstilling</b>	2
<b>1.5 Underliggende spørsmål</b>	2
<b>1.6 Metode</b>	2
<b>1.7 Begrensninger i oppgaven</b>	3
<b>2. KLASSIFISERING AV STEMMETYPEN</b>	5
<b>2.1 Klassifisering av sopranstemmetypene</b>	6
<b>2.2 Sopranstemmetypene Verdi benyttet i sin vokalskriving</b>	8
<b>3. ELEMENTER SOM SPILLER INN FOR Å KUNNE GJØRE ROLLER FRA OPERALITTERATUREN</b>	9
<b>3.1 Hvordan utvikle en god stemmeteknikk</b>	9
3.1.1 <u>Stemmens anatomiske struktur</u>	9
3.1.2 <u>Kroppsstøtte</u>	12
3.1.3 <u>Balansert pusteteknikk og muskelavslappelse/Åpen stemme</u>	14
3.1.4 <u>Toneplassering og nasalteknikk</u>	18
3.1.5 <u>Vokalplassering</u>	21
3.1.6 <u>Dynamikk og variasjon i sangstemmen</u>	22
<b>3.2 Studentens forestillingsevne og bruk av emosjonelle variabler</b>	23
<b>3.3 Å følge komponistens anførelser</b>	26
3.3.1 <u>Særtrekk ved Verdis vokalkomposisjoner</u>	29
<b>4. Å GJØRE ROLLER/REPERTOAR PÅ TVERS AV NATURLIG STEMMETYPE</b>	32

<b>5. HVORFOR GJØR STUDENTER/SANGERE REPERTOAR PÅ TVERS AV NATURLIG STEMMETYPE?</b>	35
<b>5.1 Å gjøre roller på tvers av stemmetype etter endt utdanning</b>	37
<b>6. HVA ER DE ØDELEGGENDE RESULTATENE AV Å SYNGE REPERTOAR PÅ TVERS AV NATURLIG STEMMETYPE?</b>	40
<b>6.1 Faren ved å synge for tungt repertoar med en lyrisk stemme</b>	41
<b>6.2 Faren ved å synge for lett repertoar med en dramatisk stemme</b>	43
<b>7. HVA KAN REPARERE SKADENE OG GI SANGERNE DERES NATURLIGE STEMME TILBAKE?</b>	44
<b>8. HVOR MYE KORTER DET Å SYNGE REPERTOAR PÅ TVERS AV STEMMETYPE NED PÅ EN STEMMEUTVIKLINGSPROGRESJON OG EN EV. KARRIERE?</b>	46
<b>9. HVORFOR GUIDER NOEN VOKALPEDAGOGER STUDENTER I DENNE UHELDIGE RETNINGEN?</b>	46
<b>10. AVSLUTNING</b>	52
<b>10.1 Sammendrag</b>	52
<b>10.2 Konklusjon</b>	54
<b>10.3 Implikasjoner for videre forskning</b>	55
<b>LITTERATURLISTE</b>	56

# 1. Innledning

## 1.1 Bakgrunn for tema

En utbredt oppfatning er at man ikke skal synge repertoar som er på tvers av det man kan kalle "medfødt stemmetype", fordi dette kan være ødeleggende for å tilegne seg en sunn og velpleiet normal-stemme. Likevel er det enkelte sangere som gjør nettopp det, og noen med hell. Dette "fenomenet" har fanget min interesse og jeg har lenge vært interessert i hva det er som gjør at disse sangerne kan synge roller på tvers av sine stemmetyper. Hva slags spesielle forutsetninger har de for å kunne gjøre dette?

## 1.2 Tema/formål

I løpet av de årene jeg har studert sang, både privat og ved musikkonservatoriet, har jeg ofte hørt at dramatiske stemmer normalt er for tunge til å synge lyrisk sangrepertoar, og at lyriske stemmer normalt er for lette til å synge dramatisk sangrepertoar. Dette er en oppfatning som finnes både blant sangere og sangpedagoger, og dette gir føringer i arbeidet med å utvikle sangere. Likevel hender det at noen studenter begynner tidlig på et repertoar som ikke passer deres stemmeutvikling. Dette kan både sees og høres i form av feilspenninger. Også blant sangere som er ferdig med sin utdanning kan man oppleve at de gjør repertoar som ikke passer til deres naturlige medfødte stemmetype. Et eksempel her er Maria Callas, en dramatisk sopran som synger både dramatiske og lyriske roller, bl.a. *Gilda* i *Rigoletto* som er en rolle for en lyrisk koloratursopran. På den andre siden har man Kiri Te Kanawa som er en lyrisk sopran, men som også gjør dramatiske roller. Hva er det som gjør det mulig for disse og andre lyriske og dramatiske sangere å gjøre roller på tvers av stemmetyper?

## 1.3 Bakgrunn for problemstilling

Det er vanskelig å klassifisere unge stemmer innenfor en bestemt stemmetype. Likevel velger mange pedagoger å gjøre det for å gi studentene en pekepinn på hvilken retning stemmen kommer til å ta. Dette er som oftest på grunn av hensyn til valg av repertoar. Det er ikke alltid at denne klassifiseringen er riktig, og stemmen kan føres i en uheldig retning. Jeg vil belyse dette problemet ved å prøve å gi svar på denne problemstillingen:

## 1.4 Problemstilling

*”Bør sangstemmer tidligst mulig spesialiseres for avgrensede stemmefag, eller er det mulig å tilrettelegge vokalpedagogikk på en slik måte at sangeren får mulighet til å bevege seg friere på tvers av stemmegrenser?”*

## 1.5 Underliggende spørsmål

Hvilke elementer er viktig under oppbyggingen av stemmeinstrumentet?

Hvordan klassifiseres stemmetypene innen sopranfaget?

Hvilke elementer må ligge til grunn for å kunne gjøre roller/repertoar på tvers av stemmefag?

Hva er de ødeleggende resultatene av å synge repertoar som er på tvers av naturlig stemmetype?

Hva er langtidsettervirkningen av å synge repertoar på tvers av naturlig stemmetype?

Hvorfor ”guider” noen vokalpedagoger sangere i denne uheldige retningen?

## 1.6 Metodevalg

Jeg har brukt kildegransking som primær metode for denne oppgaven. For å finne ut hvilke momenter som ligger til grunn for å kunne gjøre repertoar på tvers av stemmetyper, har jeg benyttet litteratur om sangteknikk, klassifisering av stemmetyper og mulige ødeleggelse av stemmeinstrumentet. Verdi regnes som en av våre store dramatiske komponister. Jeg har lest litteratur om Verdis vokalkomposisjoner, komposisjonsstil og hans syn på sangere for å finne ut hva han forventer av sangere som gjør musikk av dramatisk karakter. Litteraturen til disse emnene har jeg hentet både fra bøker, artikler fra diverse tidsskrifter og artikler fra internett. Jeg har lyttet til en del innspilt musikk av kjente sangere som synger arier fra et utvalg av Verdi sin vokalkomposisjon.



## 1.7 Begrensninger i oppgaven:

Under klassifisering og kategorisering av stemmetyper, har jeg valgt å skrive om den lyseste kvinnestemmen, sopranen.

Når jeg snakker om repertoar i denne oppgaven, så er det vokalrepertoar fra operalitteraturen. Innen romanserepertoaret brukes det ikke så snever inndeling av stemmetypene som det gjøres i operalitteraturen.

Under antagelsen om at sang av dramatisk karakter kan få lyriske sangere til å forsere og kanskje ødelegge sine stemmer, har jeg valgt å se på hva som kreves av sangere for å synge repertoar på tvers av stemmetype. Dette er et omfattende emne. Jeg har lagt mest vekt på lyriske stemmer som gjør dramatisk repertoar. Det ser ut til at det er for disse stemmene det kan skje flest feilspenninger og ødeleggelse av stemmeinstrumentet.

På grunn av oppgavens omfang har jeg valgt å ta utgangspunkt i en av de dramatiske komponistenes vokalskriving når jeg skal gi eksempler på hva som kreves av stemmetyper for å gjøre dramatisk repertoar. *Giuseppe Verdi* regnes som en av de største dramatiske komponistene. Det sies at hans repertoar er en stor fallgrube for mange stemmer pga. hans vanskelige vokalskriving. Jeg har valgt å se på hvilke sopranstemmer han benyttet i sin vokalskriving, og sett på hvilke musikalske og dramatiske virkemidler han brukte i sine vokalkomposisjoner.

I problemstillingens første del stiller jeg spørsmål om sangere tidlig bør spesialiseres innen en bestemt stemmekategori. Det kunne vært interessant å gjøre en spørreundersøkelse blant pedagoger og studenter om hvilket repertoar studenter blir anbefalt å synge ved starten av en vokalutdanning. På grunn av oppgavens omfang har jeg valgt å utelate dette.

Jeg har under arbeidet med denne oppgaven lyttet til og analysert en del profesjonelle sangere som gjør og har gjort repertoar på tvers av stemmetyper. På grunn av oppgavens omfang, har jeg valgt å ikke ta med selve analysene, men nevner noen av funnene underveis i oppgaven og under emnet om å gjøre repertoar på tvers av stemmetype etter endt utdanning.

Det kunne ha vært berikende for oppgaven å undersøke om de profesjonelle sangerne som gjør repertoar på tvers av stemmetyper, klarer å følge de anbeførelser komponistene har

foreskrevet. Det kunne også vært interessant å undersøke om de foreskrevne tempi holdes av sangerne, og hvor lang tid de forskjellige ariene tar, sett ut i fra hvilken stemmetype som har gjort rollene. På grunn av oppgavens omfang har jeg dessverre måttet utelate dette fra oppgaven.

## 2. Klassifisering av stemmetyper

Stemmetypene deles inn i tre hovedkategorier både for menn og kvinner. Kvinnestemmene inndeles i sopran, mezzo-sopran og alt. Mannstemmene inndeles i tenor, baryton og bass. Stemmetypene deles inn i underavdelinger alt etter hvilken stemmetype og rollefag de er klassifisert i.

Klassifisering og plassering av stemmetyper er meget problematisk. På samme måte som at ingen individer er like, er det ingen stemmer som er like. Et stemmeinstrument er bygget opp av både medfødte betingelser og ulike symptomer som gjør de ulike stemmene til den særegne stemmetype.

Måten å klassifisere stemmetyper på, er først og fremst å lytte til stemmens klangfarge og volum. Det å være lyrisk, soubrette, spinto eller dramatisk sopran har ikke noe å gjøre med hvor stort eller sterkt du synger. Det avgjørende er vekten (tung, lett) og klangen (mørk, lys) på stemmen. Det er dette som gjør klassifisering og plassering av stemmetyper problematisk. Klangen og fargen på stemmen vil alltid være den samme.

I tillegg til klangfargene og volumet i stemmen, er stemmens omfang og tessitura, vibrato, hurtighet og personligheten/karakteren (dramatisk/lyrisk) til sangeren viktige elementer når stemmer skal klassifiseres.

Nedenfor følger en klassifisering av de ulike kvinnestemmene innenfor sopranfaget med stemmefag, stemmekvalitet og karakter. Det normale stemmeomfang for en sopran er fra h til  $c^3$  ( $f^3$ ). Men det aktuelle stemmeomfanget er i utgangspunktet sjeldent identisk med det teoretisk mulige på grunn av feilspenninger eller andre funksjonsfeil. Dette fører til at man ikke kan utnytte hele det mulige stemmeomfanget før de nødvendige tekniske ferdigheter er utviklet.

Det er mange elementer som kan hindre sangere i å bruke hele sitt omfang. Dette vil jeg komme tilbake til senere i oppgaven under kapitlet om hvilke feilfunksjoner som kan skje med stemmeinstrumentet når man gjør repertoar som ikke passer til ens naturlige stemmetype.

Mange har problemer med ro i plasseringen av Larynx (strupehodet). Noen har som vane å løfte larynx når tonehøyden øker som fører til overbelastninger og mange mister egaliteten i stemmen (registerbrudd). Andre bruker for stor luftkompresjon slik at Larynx blir presset nedover, og luften får dermed ikke flyte fritt gjennom strupehodet.

Under stemmekvalitet har jeg gjort en teknisk sammenfatning av hva som kreves av for eksempel tessitura og volum for å kunne bekle rollene, og under karakter har jeg beskrevet personlighetstypen som rollen skal forestille. Innenfor de ulike stemmefagene kommer jeg til å nevne noen typiske sopranroller.

## 2.1 Klassifisering av sopranstemmetypene

Den letteste og lyseste sopranstemmen kalles **lyrisk koloratorsopran**. Den har en klar, instrumental tone, god høyde og en fin bevegelighet som gjør den skapt til å synge koloratur, triller og løp. Meget høy tessitura (forventes å kunne synge opp til f<sup>3</sup>). Kjennetegnes ved letthet og fleksibilitet i høyderegisteret.

Flørtende piker, kammertjenerinne, glad elskerinne av lavere rang.

*Gilda* fra **Rigoletto**, *Juliette* (**Roméo et Juliette**), og *Cunegonde* (**Candide**) er typiske Lyriske koloraturroller.

En annen lys (klang) og lett (karakter) sopran er **soubretten**, en sopran som tilhører det lystige og kokette rollefaget. Soubretten har et bra mellomleie og har en god høyde opp til c3. Har ikke noen særlig høy tessitura. Typiske soubretteroller er listige og lure kammerpiker og flørtende unge piker.

*Nanetta* (**Falstaff**), *Musetta* (**La bohémé**), og *Susanna* (**Le nozze di Figaro**) er typiske soubretteroller.

Den tredje lyseste sopranstemmen er den **lyriske sopranen**. Klangens i stemmen er lys og klar med fylde og varme uten mangel av letthet og fleksibilitet.. Stemmen har et stort omfang og styrken ligger i det øvre register. Stemmen uttrykker ungdom og uskyld, og den passer til uskyldige ungpikeroller. Den lyriske sopran har større stemme enn soubretten og den lyriske koloraturen, men et relativt begrenset volum gjør at den ikke kan ha for sterkt orkesterfølge.

Den lyriske sopranen har en mykere, mer sympatisk personlighet enn soubretten og den lyriske koloratorsopranen. Stemmeafaget dekker unge søte piker.

*Pamina (Die Zauberflöte)*, *Micaëla (Carmen)* og *Rusalka (Rusalka)* er typiske lyriske sopranroller.

Neste kategori er **lyrisk-dramatisk** sopran eller **spinto** som den også kalles. Stemmetypen ligger mellom den lyriske og dramatiske stemmetypen og er mindre delikat enn de lettere stemmetypene. Stemmen er varm, kraftfull med stort volum, noe som gjør at den kan synge i partier med stor orkestrering uten å bli sliten. Denne stemmetypen har et større emosjonelt register enn de lettere stemmetypene. Den har et velutviklet lavere register uten at det går for mye på bekostning av høyden.

Dette rollefaget inkluderer litt mer dramatiske roller med vakker, sentral, sympatisk og ungdommelig figur.

*Chimène (Le Cid)*, *Leonora (Il Trovatore)* og *Desdemona (Othello)* er typiske spintoroller.

Den **Dramatisk koloratorsopran** har en bra bevegelighet og en meget god høyde, virtuos koloraturteknikk og større volum og fokus enn den lyriske koloratorsopranen.

Noblere og mer kraftfulle figurer. I sangstemmens kvalitet ligger en viss ustadighet og lettbrekkelighet, noe som passer godt til roller som unge desperate piker på randen av sammenbrudd.

*Violetta fra La Traviata*, *Donna Anna (Don Giovanni)*, *Amina (La sonnambula)* er typiske dramatiske koloratorsopranroller.

Den **Dramatiske sopranen** har større kraft og volum enn spintoen. Dette er den stemmetypen som kreves for kvinneroller med store emosjonelle dyp.

*Aida (Aida)* og *Amelia (Un ballo in maschera)* og *Tosca (Tosca)* er typiske dramatiske roller.

Den **høy-dramatiske sopranen** er den tyngste og minst fleksible sopranstemmen. Stemmen er volumiøs og ofte mer varm og energirik enn klangmessig vakker. Stemmens nederste register er velutviklet, noe som kan gå på bekostning av høyden. Stemmen utstråler modenhet og erfaring, og egner seg til de heroiske kvinneroller med makt og styrke, som bl.a gudinner.

*Tosca (Tosca)* er en typisk høydramatisk rolle.

De lyriske sopran stemmene kjennetegnes ved lys og lett stemmeklang. Disse stemmene brukes til å representere ung piker i operalitteraturen. De kan synge i alle dynamiske nivåer, men ikke lenge i *ff* i høyden.

De dramatiske stemmetypene kjennetegnes ved en mørk og varm stemmeklang. Disse stemmetypene representerer litt mer modne kvinner i operalitteraturen. Rollekarakterene som disse stemmetypene karakteriserer ofte kvinner med mye makt og styrke og emosjonelle dyp. Disse sangerne har store uttrykksvariabler og har større kraft og volum i stemmen enn den lyriske sopranen. Disse sopranene kan også synge *pp*, men ikke noe sørlig i høyden. Styrken til de dramatiske stemmene er at de kan synge sterkt og uttrykksfullt over tid.

## 2.2 Sopranstemmetypene Verdi benyttet i sin vokalskriving

I sine tidlige operaer benyttet han den dramatiske koloratur-sopranen kalt *dramatico di agilitá* etablert av bel canto komponistene Donizetti og Bellini. Den dramatiske koloratur-sopranen kjennetegnes ved heftige og til tider voldsomme vokale passasjer med triller, koloratur og utsmykninger. Disse vokalkomposisjonene stiller bort i mot uoppnåelige krav til sopranstemmene. Her har han fulgt reglene for vokalskriving som satt igjen fra 1700-1800 tallets komponister der sangernes virtuositet var viktig å vise fram i arier. Sopran rollene fra Verdis første komposisjonsfase (fram til **Ernani**) er vanskelige å synge.

Fra Verdis andre komposisjonsfase begynte hans tekniske og dramatiske ferdigheter å komme i balanse. Han begynte gradvis å eliminere bort den virtuose sangen. Etter hvert var det stemmens bevegelse og klang tilnærmet lik talestemmen han vektla i sine komposisjoner. Han insisterte på at vokalskrivingen måtte vise en umiddelbar refleksjon av karakterens psyke med en hurtighet og stemningsforandring som var ukjent fra tidligere komponister.

I hans siste komposisjonsperiode blir rollene hans mer dramatiske. Disse dramatiske sopranrollene er mindre aggressive og kamplystne enn hans tidligere sopranroller. Dette kan skyldes utelatelsen av cabalettaen<sup>1</sup>. Ved utelatelsen av cabalettaen forsvant også hurtigheten i melodien. Men den drømmende renheten og den himmelske villskap til hans helter er enda mer hyppig. De dramatiske rollene krever stemmer med en mørkere klang og et sterkere og mer gjennomtrengende volum enn den dramatiske koloratur sopranen.

---

<sup>1</sup> *Cabaletta*; Cabaletta er den hurtige, briljante delen i den tredelte arien som Verdi benyttet mye i sine arier. Denne delen har ofte et annet følelsesmessig innhold enn cantabile, som er første del av den tredelte arien.

### 3. Elementer som spiller inn for å kunne gjøre roller fra operalitteraturen

Forutsetninger for å kunne gjøre repertoar av dramatisk karakter og på tvers av stemmetype, er avhengig av at sangeren har **utviklet en god stemmeteknikk**, har **god forestillingsevne** (med bruk av alle emosjonelle variabler) og at sangeren kan **følge komponistens anførelser**. Jeg kommer til å belyse viktigheten av disse forutsetningene i de tre kommende kapitlene.

#### 3.1 Hvordan utvikle en god stemmeteknikk?

Stemmebegavelser og sangeremner er det mange av, men mange stanses underveis, ofte av gal sangteknikk. Hvis mange stemmebegavelser og sangeremner ødelegges av gal sangteknikk, hvordan er da riktig produksjon av naturlig stemmeteknikk?

Sopranen Luisa Tetrazzini sier at det er bare en korrekt måte å synge på og det er å synge naturlig, lett og komfortabelt. Det vil si å være i stand til å synge egalt fra den ene enden av stemmen til den andre, nå tonene klart og fremdeles med styrke og la alle tonene lyde med samme kvalitet og tonale skjønnhet som tonene før og etter (Tetrazzini/Caruso 1975: 10). Tetrazzini sier altså at måten å utvikle en naturlig stemme på er ved produksjon av stemme med letthet, skjønnhet og perfekt kontroll.

Det å synge på denne måten er den optimale teknikk som alle sangere streber etter å oppnå. Dette er sangteknikken som kalles den italienske skolen, eller *bel canto* sang, som utviklet så mange store sangere på begynnelsen av det 20 århundret. Det tar tid å tilegne seg denne syngemåten.

##### 3.1.1 Stemmens anatomiske struktur

Musklene i strupehodet og stemmebåndene er ikke underlagt vår bevisste kontroll. En instrumentalist spenner eller avspenner bestemte muskler under øving som han bevisst kan beherske og ha under stadig kontroll. Sangeren derimot må ledes nesten som en blind frem til en ledig og naturlig behandling av sitt stemmeinstrument.

De indre muskler i Larynx har begrenset sensibilitet, dvs. man får liten tilbakemelding om tilstanden i disse muskler under sang. Derfor kan man ikke utvikle direkte muskelkontroll over denne sentrale delen av stemmeinstrumentet. Men gjennom bevisst arbeid med bestemte delfunksjoner som pusteapparatet, resonansen og artikulasjonsorganene, kan man ved hjelp av en rekke reflekser oppnå indirekte kontroll over funksjonene i strupens indre (Hansen 1993: 10).

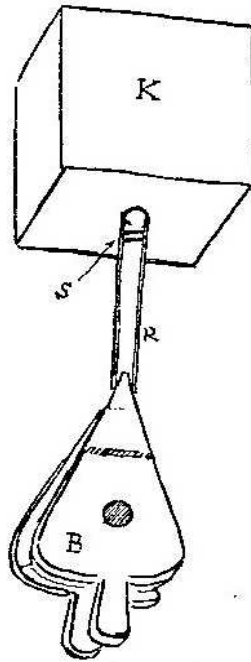
Det menneskelige sanginstrument er anatomisk sett meget innviklet og kan for mange virke både forvirrende og avskrekkende. Derfor er det mange sangere som velger å ikke sette seg inn i stemmeinstrumentets anatomiske struktur. Selv mange pedagoger velger å ikke gå for dypt inn på emnet bl.a av frykt for at studenten skal miste interessen for studiet pga. dets vanskelige anskuelighet.

Både sangere og pedagoger bør ha kunnskap om stemmeinstrumentets anatomiske struktur, spesielt strukturen på halsen, munn og ansikt, med deres resonans rom. Denne kunnskapen er nødvendig for å kunne produsere riktig toneproduksjon. Studenten må også forstå/kjenne til hvordan lungene, mellomgulvet og hele pusteapparatet fungerer, siden grunnlaget for sang er pust og pustekontroll. I tillegg må studenten vite hvordan stemmeleppene fungerer.

”... det er ønskelig så raskt som mulig å komme fram til en helhetsopplevelse som kan frigjøre fra fokusering på tekniske ferdigheter. Men, hvis denne opplevelsen skal baseres på noe mer enn flaks, bør eleven etter mitt syn ikke bare satse på oppbygging av helt nødvendige tekniske ferdigheter, men også på å utvikle kunnskaper om stemmeinstrumentet. For å kunne fungere selvstendig og utnytte sine egne kreative og formidlende evner bør eleven ha kunnskaper om de kontrollmuligheter man har for å styre de ulike variable funksjoner i sangstemmen. Dessuten trengs det kunnskaper om sangerens øvrige ekspressive beredskap og om musikalske og tekstlige spørsmål”(Hansen 1993: 2).

Jeg kommer ikke til å legge fram noen detaljert beskrivelse av sanginstrumentet men vil henvise til Lilly Dahls enkle skjematiske beskrivelse av stemmeinstrumentet (Dahl 1949: 10).





Dahl anskueliggjør sangapparatet med en blåsebelg (B), og oppå den et rør (R), hvor det øverst står spent to strenger (S). Røret munner ut i en kasse inndelt i flere rom (K), som alle sammen står i forbindelse med røret gjennom åpninger i skilleveggene.

Blåsebelgen representerer lungene, røret luftrøret med stemmebåndene, og kassen hodet med sine resonansrom.

Når blåsebelgen settes i bevegelse stiger luften opp gjennom røret og treffer strengene som derved settes i vibrasjon og omdanner luftstrømmen til tonestrøm, denne stiger videre opp i resonansrom kassen – og fyller etter behov rommene der.

Det er i disse rom tonen finner sin ressonans - gjenklang – som utformer og utdyper den, og det er den riktige utnyttelsen av disse ressonansrommene som fremkaller tonens individuelle klangcharme (Dahl 1949: 10).

Jeg skal nedenfor beskrive hva som må til for å produsere en sunn stemmeklang i den teknikken som er benyttet i den italienske skolen og som for mange er kjent som bel canto teknikken.

### 3.1.2 Kroppsstøtte

Alt arbeid med å utvikle en sunn stemmeteknikk begynner med kroppsholdning og forståelse og kunnskap om pustemekanismen. Det er derfor viktig at sangeren har en riktig og komfortabel kroppsholdning for å kunne puste riktig og for å kunne produsere en sunn stemme.

Bena skal være litt fra hverandre, omtrent på linje med hoftene.

”I utgangsposisjonen skal vekten ligge langt framme på foten. Man må ikke stå på tærne, men kjenne at tredeputene bak tærne har aktiv kontakt med gulvet. Hælene må ikke bære tyngden av kroppen – bare så vidt berøre gulvet. Samtidig skal vekten forskyves noe mot utsiden av føttene. Når man har oppnådd dette, vil det være en viss spenning i leggmusklene på framsiden av lårene”(Hansen 1993: 39).

Noen ganger kan det være riktig å plassere kroppen i en annen utgangsposisjon. En tidligere studiekamerat hadde drevet med body building før han startet med sangstudier. Han hadde temmelige store overarmer, så store at han ikke klarte å legge armene naturlig og avslappet ned langs siden av kroppen. Dette ble kommentert av en tilreisende pedagog som skulle holde master class ved skolen. ”You look like you’re about to start a fight”, var pedagogens første replikk da sangeren hadde gjort seg klar for å synge arien han skulle framføre.

Pedagogen tipset sangeren og tilskuerne om en annen utgangsposisjon der du flytter den ene foten bak den andre, og lar tyngdepunktet av kroppsvekten hvile på det bakerste benet. Sangeren fikk et roligere kroppsuttrykk og en kroppsholdning som var mer komfortabel.

Hansen definerer kroppsstøtte som en antagonistvirkning (Hansen 1993:21). Med antagonistvirkning menes her at to muskelgrupper arbeider samtidig med motsatt rettet kraft.

”Kroppsstøtte består i antagonistisk arbeid i de musklene som har hovedansvar for innpust og utpust. Spenningsbalansen mellom de nederste bukmusklene og mellomgulvet gir kontroll over luftforbruket. Samtidig utløses det betingede reflekser som har betydning for stemmefunksjonen. Når bukmusklene aktiveres utløses som refleks økt spenning i adduksjonsmusklene i larynx, dvs. de musklene som har ansvar for å stenge stemmespalten under sang. Det betyr at den svingende delen av stemmeleppenes motstand får større masse.

Samtidig øker stemmeleppenes motstand mot lufttrykket, dvs. det blir større kompresjon og dermed større andel av høye partialtoner i primærtonen.”(Hansen 1993:21).

Ved innpust er det viktig at sangeren ikke hever skuldrene eller brystkassen, likevel skal brystkassen utvides men være avslappet. De øverste ribbenene er lite bevegelige, mens de nederste, og mellomgulvet, har ganske stor bevegelighet. Når brystkassen beveger seg, følger lungene med, og luften strømmer inn og ut (sml. blåsebelgen). Ved mellomgulvets senkning, blir det mindre plass i bukhulen så tarmene presser bukveggen noe frem. Ribbenenes bevegelse er lett å kjenne rundt hele livet.

Hele brystkassens bygning sier tydelig at det er den nederste delen som skal utføre åndedrettsbevegelsene – de nederste ribben og mellomgulvet. Spenningsbalansen som kjennes i bukmusklene og mellomgulvet skal også kjennes i de nedre ribbena og bakover til ryggen.

Kroppsstøtte er altså dyp pust regulert av diafragma. Her er det snakk om å plassere pusten langt ned, ca 2-3 cm nedenfor navlen, og la den bli der. Beverly Sills forklarer fornemmelsen av kroppsstøtte som ”It’s like filling a balloon ... expand to fill out my rib cage”.

(Hines 2003: 304).

Det finnes mange måter å tilnærme seg kunnskap om riktig kroppsstøtte på. Tidligere sa mange pedagoger at studentene skulle tenke seg at de måtte fryktelig på toalettet. Dette bør alle sangere og pedagoger se på som en misvisende tilnærming av riktig kroppsstøtte.

På et seminar med *Norsk stemmepedagogisk forum* holdt Britt Bøyese et foredrag om fonasjon i rør. Britt Bøyese, logoped ved Bredtvedt kompetansesenter, viste hvordan god kontakt mellom pust, kropp og stemme kan øves ved å blåse gjennom et rør og ned i ei brusflaske med vann<sup>2</sup>. Dette kan være nyttig for sangstemmen ved at det:

Skaper dynamisk balanse mellom de indre strupemuskler

Gir regelmessige stemmebåndssvingninger

Skaper dynamisk balanse mellom åndedrettsmuskler

Egaliserer stemmeregistrene

Gir større fleksibilitet i ytre strupemuskulatur og svelgsnører

---

<sup>2</sup> Britt Bøyese, pedagog ved Bredtvedt kompetansesenter, foredrag om *fonasjon i rør*  
<http://nspf.net/aktivitet.html>

Bedrer stemmelyden med mindre anstrengelse

Kan forebygge utvikling av funksjonelle stemmevansker

### 3.1.3 Balansert Pusteteknikk og muskelavslappelse/åpen stemme

Ved produksjon av sang trenger man strengt tatt ikke mer innpust enn det man trenger for å produsere tale. Anna Moffo anfører dette ved sammenligning med svømming og sier "I used to try and exhale all of the air in order to come up and take another breath. I suddenly realized there's no need for that. Just come up and take what you need."

I tillegg sier hun "if I know I have a big phrase, I must work not to take an extra big breath. I have found I have more breath than I think I have." (Hines 2003: 185).

I et tv-overført operaseminar i regi av Opera Island kunne vi overvære en masterclass med Ragnar Ulfung. Det første han gjorde etter at han hadde presentert seg for utøverne, var å dele ut en rose til hver av de aktive deltakerne. Deretter ba han de om å lukte på rosen. Så fortalte han at dette var det som skulle til av innpust før man skulle synge en frase. Rêgine Crespin henviser også til denne måten å tilnærme seg riktig innpust-teknikk. (Hines 2003: 82).

Joan Sutherland ble opplært til å alltid puste gjennom nesen, både ved starten av en sang/arie og gjennom resten av sangen. Men koloraturrepertoaret hennes gjør dette vanskelig.

..."When I have to sing that florid types of music, I don't have time to close my mouth most of the time (Hines 2003: 326).

Når sangeren har pustet inn, skal hun vente litt med å sette an tonen, la noe luft få sive ut gjennom nese og munn, eller lage en liten pause, før tonen settes an. Dette vil minske lufttrykket og faren for å synge med en overkomprimert stemme blir mindre.

For at sangeren ikke skal begynne en frase med for hard ansats, kan det være en ide å sette an tonen med en slags luftfylt ansats; dvs. sette an tonen med en -h for at tonen skal være myk og vakker. Denne typen ansats kalles for åndeansats. "Åndeansatsen har en hørbar overgangsfase, hvor luften danner en hviskelyd, som minner om en h foran tonen ... Det er viktig å unngå at luftfasen fører til forsinkelse av tonestarten, dvs. ansatsen må starte før tonen skal klinge". (Hansen 1993: 65). Margolis kaller denne ansatsen for en halv – h. Åndeansatsen er det motsatte av glottis-ansats som kan være fryktelig skadelig for stemmen.

(Hines 2003: 154).

Når man synger, er det viktig å synge på flyten av utpust, uten press fra halsen. Mengden lyd er kontrollert av luften. En sanger må lære seg å kontrollere flyten av luft, slik at ikke noen muskulær spenning i halsen presser den ut.

Det å synge på flyten av luft (It. *Sul fiato*), betyr å synge uten noen knebling av luften underveis. *Col fiato* er det motsatte, må ikke brukes som en basis teknikk, men kan brukes av og til som en spesiell effekt eller fargelegging av enkelte vokaler (Hines 2003: 128).

En forutsetning for å klare å holde strupe og svelg helt åpent, er at kjeven er helt avslappet. Noen snakker om å åpne strupen ved å fornemme begynnelsen av en gjesp eller å trekke kjeven litt lenger ned enn det man vanligvis gjør ved tale eller vanlig sang. Når man trekker kjeven litt ned, blir tungen automatisk flatet ut bakerst i festet.

Samtidig som man trekker kjeven litt ned, må man løfte den myke ganen og samtidig puste inn både gjennom nesen og munnen. Hvis den myke ganen presses ned, mister sangeren kontakten med hodetonene.

Et dypt hengende strupehode gir dypere grunntone, klarere og mindre komprimert stemmedannelse og sangformantene blir mer framtrædende. Stemmeklangen virker rundere fordi den har en dypere grunntone<sup>3</sup>.

Beverly Sills oppnådde å synge med åpen stemme da hun ønsket å gjøre stemmen tyngre og mørkere. Ved forklaring av hvilken følelse hun har i strupen/halsen når hun har denne åpne følelsen sier hun, ” I thought of keeping it out of the head as much as I was able. I placed everything in the mouth and on the hard palate. When i go for the head tones, I go for the soft palate....But when I wanted to produce more sound and get a darker quality, I put it into my hard palate; it went into the front of my mask, so to speak.”

Videre forteller hun at for henne er det mer vokallyden som gjør at hun klarer å åpne strupen. ....”If I want to go into head tones it becomes an awe (å), almost with an oo sound in it that pushes it into the head. If I want an open throat, It’s real aah...”(Hines 2003: 305).

---

<sup>3</sup> Kåre Bjørkøy, professor ved institutt for musikk, NTNU, artikkel om strupehodets bevegelser <http://nspf.net/aktivitet.html>

Når man skal synge i høyden må kjeven enda litt lenger ned og den myke ganen lenger opp. På spørsmål om det er forskjell på tilnærming av høye og lave toner svarer Martina Arroyo: "I believe in matching them both in quality and placement. There is the discrepancy...the low C and high C are not exactly in the same place, but mentally you should be in the same place. You should stay mentally high throughout the entire scale.....I feel more space in the very high. That doesn't mean you start small or closed on the low. As I go up, I think deeper in my breath support. That opens my throath more, but without forcing it open. High notes should be at maximum natural....". (Hines 2003: 33-34).

Den amerikanske operasangeren Rosa Ponselle sier at utgangspunktet for vokalteknikk er "...to keep a square throat", noe hun hadde lært av Caruso. "...He kept a little stretch in the back of the throat to keep it open...open in the back and relaxed. It feels like a square, but only on the high notes."

Kvadratet skal fornemmes bakerst i halsen "... The palate is high and the back of the tongue flat,...."this is the square". (Hines 2003: 253-255).

Hines har laget en nedtegnelse av kvadratet som Ponselle og Caruso benyttet for forklaring på det å synge med åpen hals. De to øverste hjørnene av kvadratet representerer kreftene (the forces) som løfter den bløte ganen og de to nederste hjørnene representerer flaten av tungen bak i halsen.



Ponselle uttalte at dette bare gjaldt for toner i høyden og at måten å klare å synge med åpen hals generelt på er ved å ... "keep the tone dark".

Det er viktig å ha en så avspent kropp som mulig når man synger. Selvsagt er det en muskel spenning (f.eks *diafragma*, mellomgulvet), men en sunn spenning. Uten spenning utfører kroppen ingenting. Kroppen skal være aktiv men aldri slik at den blir overspent, for det lager spenninger i stemmen. Jo friere og avspent kroppen er, dess høyere, mer resonant og sunnere høres stemmen ut. Når du presser, høres stemmen mindre (svakere).

Derfor må sangeren lære seg å ikke blande seg inn i den naturlige funksjon for strupens muskelspill. All fiksering av muskulatur leder gjerne til skade på sikt. Dette gjelder også strupehodets muskulatur. Å fikse strupehodet i en lav posisjon under sang kan lede til store stemmelidelser, likeså vel som det kan gi stemmeslitasje å synge med en konstant hevet strupehode. Sangere reagerer ulikt på slitasje avhengig av alder, stemmefag og belastning<sup>4</sup>.

Knebling av luftstrømmen har ført til mange sangeres ruin. Hvis luftstrømmen knebles på veien fra lungene til ressonansrommene av en muskelspenning, så både kjennes det for sangeren og høres for den ukyndige som det er pusten som kommer til kort. (Dahl 1949: 14).

Pressete toner er forårsaket av gal pusteteknikk og fører ikke til målet med en fri åpen stemme, men fra det. Press godkjennes nok ikke av noen, fordi muskelspenningene er lett å se, preger tonen så hørbart og er en synlig plage for sangeren. Joan Sutherland har uttalt at “if i feel anything in the throat, I know I’m singing badly” (Hines 2003: 327).

Muskelspenninger som hindrer luftstrømmen:

Kjevespenninger

Leppe- og tungespenninger

Nakke- og skuldrespenninger

Spenninger i mellomgulvet (diafragma)

Spenninger i brystet

Spenninger i bukmuskulaturen

Å løfte den bløte ganen i gjespestilling for å gi tonen videst mulig plass i munn og svelg er så vanlig, at framgangsmåten er kjent under navnet den gutturale metode.

Denne framgangsmåten driver stemmen langsomt mot en undergang. En guttural stemmes levetid er avhengig av halsens fysikk. Men i de fleste tilfeller setter ødeleggelsen spor etter relativt kort tids trening (med bl.a heshet, bilyder, urenhet, tungpustethet). Klangene som produseres av denne framgangsmåten kan ha stor charme og godkjennes (dessverre) av de fleste. Sangere som bruker guttural teknikk, kan vanskelig synge med egal klanglinje og heller

---

<sup>4</sup> Kåre Bjørkøy, professor ved institutt for musikk, NTNU, artikkel om strupehodets bevegelser <http://nspf.net/aktivitet.html>

ikke synge frie *pp* – toner pga den løftede ganen, som stenger for nasal – og overresonansen (pianissimo – tonenes viktigste klangrom).

Den sanger som har fått bukt med alle muskelspenninger, kan synge i timevis uten å føle tretthet. Med overlegen letthet og helt egal klanglinje synger hun hele stemmens register, crescendo og diminuendo. Hun har tydelig, naturlig tekstuttale og en overlegen pustføring.

#### 3.1.4 Toneplassering og nasalteknikk

Under et studieforløp får sangeren/studenten vanligvis flere fysiske holdepunkter for toneplassering av stemmen. Toneplassering går ut på å ”lokke” eleven til å slappe uvedkommende muskler, slik at luftstrømmen kan flyte uhindret fra lungene (blåsebelgen) til ressonansrommene. Og på denne måten ledes sangeren til å finne tonenes riktige klangpreg. For å oppnå en fritt flytende tonestrøm er arbeidet med å frigjøre passasjen til nesehulen og dens bihuler (nasalresonansen) av fundamental betydning. Dette arbeidet kalles nasalteknikk og har til mål å lære eleven den bevisste bruk av nasalresonansen – gi ham et fast fysisk holdepunkt for toneplassering. Det er nasalresonansen som får stemmen til å være bæredyktig.

For plassering av toner i dybderegisteret og høyderregisteret, dynamiske variabler (*pianissimo* og *forte*) og artikulasjon, er nasalresonansen så uunnværlig, at nasalteknikken vel må regnes som en av sangteknikkens grunnpilarer. Denne bevisste bruk av nasalresonansen gir sangeren en direkte fornemmelse av medtoningen i hodets knokler. Og gjør at han kan fornemme en sterk dirring i neseben, kinnben og kjeveben.

Noen sangere som bruker denne nasalteknikken, sier at de arbeider med å få tonen ”opp og fram”. Med dette mener de så høyt og langt framme som mulig. John Alexander sier at ”Placing it high means nothing below the upperlip, and nothing behind the front teeth.” (Hines 2003: 27). Og Martina Arroyo sier ”You never start the tone from underneath, always from above.” (Hines 2003: 32).



Å humme <sup>5</sup>(Gjerne på *n* som holder tungen plassert langt fram, eller *m* der du former lippene som om du sier en *å* med lukket munn) kan være en fin innfallsvinkel for å få den rette følelsen av riktig plassering av stemmen. Hummingen kan sees på som en slags utgangsposisjon for produksjon av lyd.

Når du åpner munnen for å produsere sang, må du ikke forandre stilling på munnen, og innpust skjer ved åpning av munnen (Hines 2003: 170).

En sanger må aldri overse bruken av hodetoner eller overtonene i stemmen. Overtonene gjør stemmen mer vibrant, gir den mer bærende styrke og lar stemmen virke ”yngre”. De rene hodetone hører små og spinkle ut for sangeren selv men det er denne kvaliteten som fasinere lytterne. Hodetone har en skarp og gjennomtrengende kvalitet og det er denne overtoneklangen som gjør at sangere kan høres gjennom et orkester og av tilhørere i en stor konsertsal eller et teater.

Når sangeren benytter nasalresonansteknikken og rikelig bruk av overtoner, kalles dette å synge med kjerne i stemmen. Å synge med kjerne i stemmen vil si å synge med en stemmeklang som inneholder harmoniske overtoner med høy grad av partial-tonestruktur som gir en glitrende og gjennomtrengende klang (på eng. ringing sound/tone, Ping/pling, Bell-like-ring og på it. core og squillo).

Lilly Pons hadde en liten stemme når det er snakk om tyngden på stemmen, men siden hun hadde tilegnet seg å synge med rikelig bruk av overtoner (kjerne i stemmen), kunne hun høres godt bakerst i teateret uten å måtte bruke mikrofon.

Målet med toneproduksjon er ikke å oppnå så høy kompresjon som mulig, men å kunne kontrollere graden av kompresjon, og velge det som gir det beste klanglige utgangspunktet for å løse de musikalske og uttrykksmessige kravene i en sangoppgave. Både for lite og for mye luft kan forringe kvaliteten på toneproduksjonen. Hvis man arbeider med en overkomprimert stemmefunksjon vil det lett oppstå slitasjeproblemer. På den annen side vil en konstant underkomprimert stemmefunksjon føre til en klang som blir for fattig på overtoner og dermed for lite fleksibel og bæredyktig.

---

<sup>5</sup> Å humme er nesten det samme som å nynne, men her mener jeg at det gjøres som om du sier ”hum”, med kjeven lavt plassert, munnen luket forsiktig igjen uten å bite sammen tennene. På denne måten skal sangeren kjenne en dirring i nese, panneben og kinnben.

Ta med kvaliteten fra hodetonene ned til nedre- og midtregisteret. Uten denne kvaliteten vil den fineste stemme fort bli utslitt og lett synge surt og gjerne høres gammel ut.

Mange sangere har ikke tilegnet seg denne bruken av stemmen og ofte kan stemmen høres støyfull ut med en slags heshet. Hvis man bruker kvaliteten fra midtregisteret, blir stemmen ”muffled” (eller ”wobbling”, en stemme med en vid, sakte vibrato), tung og ikke særlig vibrant.

En annen årsak til at sangere kan utvikle en bred, langsom vibrato, er at de synger med en overkomprimert stemme. Franco Corelli hadde dette problemet før han hadde sin debut ved New York operaen Metropolitan. Han mener at årsaken var at pusten ikke var riktig plassert. Han har uttalt at ...”When the breath was thought to go to the right place, the voice became steady. It was a vibrato that came from a certain physical force. It’s not that you think of the breath itself. When I sang in the beginning, I never thought where to place a note, I opened my mouth and I sang. That is not singing with technique, that is natural singing. Singing with technique is when you think where to place the voice. All the notes must go toward the same point...”All vowels must be directed to the same point. As my voice found an easier path, it grew steady. However, what changed was only the use of the breath, since the color of my voice remained unchanged”. (Hines 2003: 65-66).

Richard Miller mener at “vibrato can be the distinguishing feature between good and bad vocal timbre.”(Miller 1986: 182). Den akseptable vibrato, er den som høres som ”the ring” og spinning av tonen, og den er et resultat av balansert pusteenergi, stemmeleppene og resonanssystemet arbeider sammen og påvirker hverandre positivt.

John Burgin definerer vibrato som ” a periodic pulsation in pitch frequencies, the average of which is approximately 6.2 til 6.6 per second, varying with the emotional impulse involved.” (Burgin 1973: 76). Som Burgin, observerer Richard Miller den normale vibrato til å ha omtrent 6 svingninger per sekund og at 6.5 er vanlig for internasjonale rangerte sangere. (Miller 1986: 182).

Denne typen vibrato må ikke forveksles med *tremolo*, som er en annen type falsk vibrato. Selv om det er forskjell i disse to termene bruker noen sangere og pedagoger de om en annen.

Deriblant Tetrizzini: “The tremolo is a sure sign that the vocal chords have been stretched beyond their natural limits....”. (Caruso/Tetrizzini 1975: 37).

Man må være forsiktig med å ikke prøve å gjøre tonene non-vibrato (straight tone) ved å stivne tungen, eller ved å stramme halsmusklene. Straight-tone singing fjerner vibrasjonen og varmen i stemmen.

Etter hvert som tonene klinger vakkert og føles frie og trygge, vil deres volum (omfang) vokse gjennom en stadig friere innstilling. Jo friere tonen plasseres – dess mer føles den uavhengig av pusten. Alle resonansrom får anledning til å gjøre seg gjeldende, og sangeren føler tydelig vibrasjonen i hodets og brystkassens knokler.

### 3.1.5 Vokalplassering

Stemmebåndene omdanner som tidligere nevnt luftstrømmen til tonestrøm, og denne skyller fritt opp i resonansrommene. Fra den ideelle nasaltone er veien kort til en fri, klangfull vokaltone. Det er resonansen som avgjør hvilken vokal tonestrømmen skal klinge med. Tonestrømmen er den bærebølgen som vokalene preges av ved tunge- og lepparbeid, det man kaller ”artikulasjon”.

John Alexander har uttalt at ”if you look at yourself in the mirror, you should try to have, in essence, the same vowel formation with the lips in singing as in speaking.”(Hines 2003: 29). Lindquest mente at den riktige/mest effektive tungeposisjon for sang var ”ng” - posisjonen<sup>6</sup>.

Det skal altså liten variasjon i tunge- og leppestillingen til for en distinkt uttale av de forskjellige vokaler når sangeren innehar en fri toneplassering. Hvis ikke alle vokalene kan dannes ved tilnærmet like klanglige og dynamiske betingelser, vil det føre til at det blir vanskelig å synge på tekst i ytterkantene av stemmefaget. Ved forming av vokaler i høyden, bør man ikke ha for stor kjeveåpning. Her kan det være lurt å ta utgangspunkt i ”the square throat” (Ponselle og Caruso) beskrevet på s.20.

---

<sup>6</sup> David Jones, artikkel om *The dangers of the flat or retracted tongue*  
<http://voiceteacher.com/tongue.html>

### 3.1.6 Dynamikk og variasjon i sangstemmen

Når sangeren har lært riktig bruk av kroppsstøtte, pustefunksjon og plassering av stemmen, kan hun lettere lære seg å variere stemmen med alle dens dynamiske variabler. Forutsetningen for å kunne kontrollere dynamikken, ligger i et bevisst samspill mellom pustemusklene, kroppsstøtte og kompresjon. Nøkkelelementet for å oppnå dynamisk variasjon, er å kunne kontrollere pustefunksjonen ved bruk av balansert kompresjon mellom luftstrømmen og stemmeleppenes motstand mot luftstrømmen. Målet er ikke å oppnå så høy kompresjon som mulig, men å velge den kompresjon som gir det beste klanglige utgangspunktet for å løse de musikalske og uttrykksmessige kravene som en komponist har anført i sin vokalkomposisjon.

Forskjellen mellom sterke og svake toner ligger i luftstrømmens størrelse. De musklene som kan påvirke styrkegraden er først og fremst bukveggen, mellomgulvet og de indre stemmeleppemusklene. Det er størrelsen av de svingninger stemmebåndene utfører, som sammen med resonansen er bestemmende for sangtonens styrke. En kraftig luftstrøm setter stemmebåndene i store svingninger – gir altså en sterk tone, - en liten luftstrøm gir små svingninger – altså en svak tone.

I svakere styrkegrader kjennes det nærmest som tonene gjør seg selv, pusten strekker til for de lengste passasjer, uten særlig omsorg for verken fylling eller økonomisering, men selv de sterkeste frie toner har ikke bruk for annet enn den elementære pusteteknikk og sangerens forståelse av fornuftig økonomisering av pusten.

Høydetonene utvikles tryggest med utgangspunkt i en fri pianissimo-tone. Denne gis så sterkere luftstrøm, og sangeren føler hvordan tonens volum øker etter hvert ved en stadig mer intens fornemmelse av nasal- og munnresonans.

De frie høye *ff* – toner har bruk for så mye munnresonans at sangeren kjenner en påtagelig dirring i overkjevens jeksler, men da gjelder det i høyeste grad at ingen muskelspenning stenger for den frie utnyttelse av nasal – og overresonansen (pannehulene), ellers vil tonene bli harde og skarpe.

Den harde, skarpe klangen skremmer, og her finner man vel årsaken til at mange pedagoger lar eleven ”dekke” de høye tonene, d.v.s. skaper en kunstig overresonans fra svelgrommet ved et bevisst – eller ubevisst – ganearbeid som trekker tonen mot den bløte ganen.

Tonen mister nok sin harde klang, men den mister sin frihet ved muskelspenningen i ganen.

Martina Arroyo har uttalt i forhold til pianissimo og fortissimosynging at ...”I always use the entire voice, even when singing softly. The center of the tone must always be there. I’m talking of singing *pp* with the complete sound, not volume. Crescendo is simply giving more with the whole body. The increase starts with the mind and the body does it. Of course, giving more breath is involve. Now, your nerves always get involved in actual performance and you do not always have complete control. The nerves wipe out about twenty percent, but that still leaves you eighty percent control from an instinctive retaining of technique.”

(Hines 2003: 33).

Jeg har ovenfor beskrevet en sangteknikk som bygger på full muskelavslappelse og gir fri beherskelse av alle stemmens naturlige virkemidler. På denne måten synger man med åpen strupe og luften får dermed passere fritt til resonansrommene i hodet.

Sangere som benytter seg av denne teknikken, opplever at de kan bevege seg friere innenfor stemmetyper. Noen sanger velger da å ikke klassifisere seg selv som verken lyrisk eller dramatiske sangere. Og andre har valgt å ikke definere seg helt klart innenfor kategoriseringen av kvinnestemmen heller (alt, mezzo, sopran).

I et intervju med Operanet sier Grace Bumbrey at hun ikke ser på seg selv som verken mezzo eller sopran. Hun ser på seg selv som en sanger som bruker hele stemmen.<sup>7</sup>

Alt for mange sangere ”låser seg” til et bestemt stemmefag. I stedet for å bruke hele stemmeinstrumentet sitt, bruker de bare den delen som er anbefalt på et bestemt tidspunkt, i stedet for å prøve å gjøre alt de kan gjøre med hele stemmeapparatet.

### **3.2 Studentens forestillingsevne og bruk av de emosjonelle variabler**

Det grunnleggende ansvaret til alle stemmepedagoger er å guide studentenes stemmeutvikling. Arbeidet med å lede studenten fram til en fri stemmeteknikk tar lang tid.

---

<sup>7</sup> Intervju med Grace Bumbrey  
<http://www.culturekiosque.com/opera/intervie/rhebumb.htm>

Det er viktig at studenten har tilegnet seg en del elementære tekniske ferdigheter før de begir seg ut på operarepertoaret. Poul Erik Hansen har uttalt at ”... det er ønskelig så raskt som mulig å komme fram til en helhetsopplevelse som kan frigjøre fra fokusering på tekniske ferdigheter. For å kunne fungere selvstendig og utnytte sine egne kreative og formidlende evner, bør eleven ha kunnskaper om de kontrollmuligheter man har for å styre de ulike variable funksjoner i sangstemmen. Dessuten trengs det kunnskaper om sangerens øvrige ekspressive beredskap og om musikalske og tekstlige spørsmål”(Hansen 1993: 2).

For mange studenter og pedagoger blir ofte det tekniske og pedagogiske aspektet ved sangen viktigere enn det uttrykksmessige. Pedagogen skal lede studenten til å opparbeide seg et stemmeinstrument som er i stand til å uttrykke emosjonelle tanker og følelser gjennom musikk. Samtidig skal han oppøve sangerens stemmemekanisme slik at han kan møte de tekniske og artistiske aspektene som vokalmusikken krever.

Det er ikke nok å være utstyrt med et flott stemmemateriale når man skal gjøre arier fra operalitteraturen. Mange sangere tror at det viktigste ved en konsertframføring er å synge pent og vakkert. En arie er ikke bare en tirade av vakre toner. Den skal være med å understreke en persons/rollekaracters sinnsstemning, det være seg glede, hat, sinne, kjærlighet, osv.

Det var enklere for sangere å interpretere operaer før Verdi og den romantiske perioden. Da fremstilte en arie bare ett aspekt av følelseslivet. Hos Verdi kommer menneskenes stadig vekslende motstridende følelser til uttrykk gjennom en musikksats. Solistene må veksle mellom glede og fortvilelse, hat og kjærlighet, misunnelse og medfølelse innen en enkelt arie. Disse rollene krever sangere som kan uttrykke alle typer emosjonelle variabler, og er vanskelige roller å interpretere.

Vi er alle utstyrt med forskjellig forestillingsevne og den emosjonelle, sosiale og tekniske utviklingen varierer fra person til person. Dette er elementer som pedagogen må ta hensyn til når han skal foreslå repertoar for studentene.

Studenten må være på vakt overfor pedagoger som gir repertoar som er for vanskelig for det tekniske og uttrykksmessige nivået. Unge lyriske sangere bør synge sanger som ikke har for store stemningsmessige skift, passe på at de ikke skal synge for lenge i høyden og ikke for mye *fff*. Hvis de prøver seg på det dramatiske repertoaret før de er teknisk og emosjonelt klar for det, kan det få store konsekvenser for sangeren. For sangere tidlig i en utdannelsesprosess

må repertoar av dramatisk karakter sees på som en øvelse for å utvikle ett større følelsesmessig og emosjonelt spekter og ikke gjøre det på konsert. På konsert må de framføre det repertoaret de mestrer godt. Publikum må få høre sangerens beste kvaliteter både musikalsk og uttrykksmessig.

Det tar en stund før studenten kan projisere en uttrykksfull framføring til publikum. Noen sangere framfører ariene sine før de er godt nok innlært. Ariene er ikke godt nok innlært før sangeren kan kanalisere meningen bak teksten, de emosjonelle aspektene, i tillegg til å framføre den teknisk riktig. Ofte står sangere og bare tenker teknikk og utelater den uttrykksmessige delen av framføringen. Noen gjør dette fordi de er livredd for å gjøre noen tekniske ”bommerter”.

Andre sangere igjen kan være redd for å bli konfrontert med sine egne følelser. De prøver å holde en rasjonell distanse fra seg selv. De fokuserer på teknikk, diksjon og musikk og prøver så godt de kan å få stykket til å høres bra ut. Disse studentene må over tid finne ut hvem de er og hva de vil uttrykke med musikken. Sangerne må finne ut at de selv er fundamentet for hva de kan uttrykke emosjonelt og følelsesmessig.

Disse studentene burde bli oppfordret til å fokusere på å kanalisere følelser i stedet for å kontrollere stemmen sin før de skal framføre den for publikum. De må trenes til å bruke sine indre følelser og oppfatning av teksten til å kanalisere komponistens visjon av arien. Hvis ikke studenten har en følelse av hva hun synger, kan hun ikke kanalisere denne følelsen til publikum.

Når en sanger framfører en arie skal både dikterens ord og komponistens verk projiseres gjennom sangen og ordene. Fortolkningen skal vise sangerens personlige oppfattelse av teksten. Ved sang må sangeren vise den totale dramatiske visjonen til komponisten. Den indre opplevelse av ord og melodi som skapes i hans sinn skal gjenspeiles i hans framføring.

Når man innstuderer en rolle, skal man først jobbe med tekst, meningen bak ordene og vokale aspekter. Så må en fri seg fra disse forberedelsene. Studenten må da bruke kreativiteten sin til å lete fram de følelsene og emosjonelle variablene som trengs for å kunne gi en riktig overføring av komponistens visjon til publikum. Dette kan ikke pedagogen gjøre for sangeren.

Det må sangeren gjøre selv. Men pedagogen kan stille studenten spørsmål som kan lede han til å lettere finne fram til den sinnsstemningen som trengs til de ulike ariene.

For å kunne projisere komponistens visjoner til andre må sangeren ha en god forestillingsevne og kunne bruke hele det menneskelige emosjonelle spekter.

Dramaundervisning ved utdanningsinstitusjonene hadde gjort det lettere for studenter å tilegne seg evnen til å formidle musikk og ord til publikum og ville vært medvirkende til å frigjøre studentens musikalske foredrag. En annen hjelp for studenten er at pedagogen kan stille spørsmål angående teksten som kan lede henne til å finne fram til den sinnsstemningen som trengs i de ulike ariene.

Det å kunne bruke sine indre følelser og de emosjonelle variablene i stemmen, er spesielt viktig når man skal gjøre arier av dramatisk karakter. Det kan være en fordel å vente med det dramatiske repertoaret til man har utviklet en sikker teknikk og sangeren har flere uttrykksmessige variabler å føle eller bruke i musikken.

Verdi var opptatt av at sangere fremfor alt skulle være en dyktig skuespiller. Verdi ble sett på som en dramatist mer enn en komponist. Han var en artist som brukte musikk som et instrument til å uttrykke det klassiske drama. (Weaver/Chusid 1979). I Verdis operaer er ordene lagt til musikken for å produsere drama. Ord og musikk er ikke uavhengige domener, og kan derfor ikke bli forstått fullt ut når de er isolert. Ordene uttrykker en dramatisk situasjon, mens musikken forsterker inntrykket, ofte på en veldig sterk måte. (Balthazar 2004: 88).

### **3.3 Å følge komponistens anvisninger**

Det er ikke bare ved forestillingsevnen alene at sangeren kan klare å projisere komponistens visjoner ved framføringen. En rolle og ariens karakter oppnås også ved å rette seg etter komponistens angivelser i dynamikk og tempi. Den gode musiker retter seg i høy grad etter disse angivelsene. Hvis man analyserer en sang, vil man oppdage at komponisten nesten alltid har hatt sin hensikt med å bruke de dynamiske angivelsene som står, og at man oppnår en bestemt stemning i teksten, når man følger dem. Hvis sangeren nøyaktig følger komponistens



angivelser av tempo, dynamikk og stemning, blir fortolkningen av verket lettere. (Schiøtz 1970:31)

Verdi har uttalt [...] I'll never stop urging you to study closely the dramatic situation and the words; the music will come by itself. In a word, I would rather you served the poet than the composer.[...] Keep the dramatic situation well in mind [...] Pay attention to the markings and the words [*accenti*] to the “pp and f...” noted in the music [...] (Weaver/Chusid 1979: 185).

I tillegg til å kunne formidle komponistens og poetens visjoner kreves det at sangeren har en god historisk oversikt over musikkepokene for å kunne gjøre roller på tvers av stemmefag. Sangeren må ha viten om hvordan komponisten levde og arbeidet og være fortrolig med periodens kulturelle og sosiale struktur. Ellers får man ikke stilfornemmelse av musikken fra de forskjellige periodene/epokene og det vil da være vanskelig å gjøre handlingen tidsriktig.

På 1700 og 1800 tallet kunne sangere gjøre som de ville i forhold til å endre på komponistenes visjoner med musikken. Dette endret seg med Verdis inntreden i det italienske operaliv. Før Verdi var sangen og sangerne utgangspunktet for enhver operakomposisjon. Komponistene tilrettela ariene for den enkelte sanger slik at deres beste kvaliteter kunne komme fram. En fremragende sanger (ofte med halsbrekkende koloratur) gav flere kunstneriske muligheter enn en middelmådig. Komponistene måtte ofte kapitulere overfor de store operastjernene. De var vant til å få sine ønsker oppfylt og den opprinnelige scoren kunne risikere å bli omarbeidet utallige ganger for å tilfredsstille sangerens ønsker. Hvis sangerne ikke likte eller passet til de tiltenkte ariene, var det vanlig å transponere arier eller omskrive ariene for at de skulle tilpasses andre sangere enn det som opprinnelig var påtenkt. De feterte operastjernene byttet gjerne ut en arie med annen hvis det passet dem bedre, selv om dette skred mot verkets dramatiske helhet. Denne tradisjonen var en overlevning fra kastratsangertiden hvor imponerende teknikk og briljans hos sangerne var viktigere enn operaens enhet og handling.

Vel vitende at sangerne var sentrale for suksessen av en opera, rettet Verdi oppmerksomheten mot deres egnethet og ferdigheter for deres dramatiske og vokale roller. Det var viktig for ham at rollehaverne skulle passe rollen både stemmemessig og dramatisk. Han var tydelig på

at han skulle være med å bestemme hvem som skulle inneha rollene ved ulike oppførrelser av hans produksjoner, og hans voksende berømmelse tillot ham i økende grad å få igjennom sine meninger.<sup>8</sup> Denne utvidede autoriteten vakte større respekt for den originale ”scoren” av sangerne når de skulle innstudere roller og arier.

Verdi insisterte på at det skulle være ypperlig sang, men fremfor alt ypperlig skuespillerkunst fra solistene. Han synes det var viktigere at sangeren hadde stor scenetilstedeværelse og evne til å interpretare rollene overbevisende, enn at de skulle inne ha spektakulære akrobatiske stemmeinstrument. Men i rollen som *Desdemona* (**Othello**) mente han for øvrig at den rette for denne rollen vil alltid være den som synger best.

Han insisterte også på at sangere, musikere og spesielt dirigenter skulle forholde seg til hans intensjoner. I hans senere kontrakter hadde han en klausul som sa at hvis noen gikk imot hans intensjoner og retningslinjer, det være seg musikalsk, scenisk, angående kostymer, osv., måtte de betale erstatning for å utelate eller gjøre noe annet enn det som var foreskrevet. (Weaver/Chusid 1979).

I Verdis operaer er altså sangerens fortolkningsevne, med alle dens emosjonelle variabler, viktigere enn sangerens vokale ferdigheter. Sangere som ikke er godt nok teknisk forberedt til å mestre de tekniske vanskelighetene de møter i hans vokalkomposisjoner, vil lett ødelegge stemmen etter å ha sunget dette repertoaret i noen år.

Verdi var tydelig på at både sangere, musikere og særskilt dirigenter måtte holde de foreskrevne anførelser i hans komposisjoner. Han var ikke nådig med sangere og dirigenter som tok seg musikalske friheter i forhold til hans musikk. Dette understrekte han i et brev i 1875:

[...] And whats more, a conductor who takes the liberty of changing the tempos!!! [...] we don't need conductors and singers to discover new effects; for my part, I declare that no one has ever, ever, ever been able, or known how, to draw out all the effects conceived by me...No one!!! Never, never...neither singers nor conductors! [...] (Weaver/chusid 1979: 183).

---

<sup>8</sup> Dette er dokumentert gjennom utallige brev fra Verdi og Strepponi, hans andre kone, til bl.a librettister, utgivere, teaterledelse, impresarioer og sangere.

I et brev til Leone Hertz i 1844 skrev Verdi [...] The tempos are all marked on the score with the [greatest] possible clarity. Enough that you pay attention to the dramatic situation to the dramatic situation and the text, [and only] with difficulty can you mistake a tempo. Only I caution [you that] I do not like slow tempos; it is better to err on the side of liveliness than to drag[...](Weaver/Chusid 1979: 175-176). Dette brevet indikerer hvor viktig det var for ham at sangerne holdt de foreskrevne anvisningene hans.

Hvis dirigentene sakket tempoet, ville det være vanskelig for sangerne å synge med letthet og egalitet i stemmen. Dette vises i et brev Verdi sendte ektemannen til sopranen Teresa Giuli-Borsi, som skulle gjøre Gilda i Rigoletto. [...] as to the cavatina in the first act [”Caro nome”], I do not understand where there’s [a problem of] agility. Perhaps you have not divined the tempo, which must be an allegretto molto lento. With a moderate tempo and a performance sotto voce, there can be no difficulty [...] (Weaver/chusid 1979: 178).

Vi vet at Verdi både innstuderte verkene (ledet/rettledet dem) sammen med de aktuelle primadonnaene, og noen ganger dirigerte han verdenspremierene sine selv. Derfor kan man være temmelig sikker på at disse sangerne stort sett gjorde det som krevdes av dem for å gjøre seg hans heltinneroller verdig. De måtte følge hans anførsler til punkt og prikke, hvis ikke var han rask med kritikk og til og med erstatningskrav.

### 3.3.1 Særtrekk ved Verdis vokalkomposisjoner

Komponistene før Verdis inntreden skrev som nevnt arier som uttrykte en enkelt følelse eller sinnsstemning. Verdi lot ariene uttrykke mange forskjellige følelser og sinnsstemninger i løpet av en enkelt arie. Han viser skifte av sinnsstemninger og følelser bl.a ved plutselige sprang, vanligvis fra dybden til langt opp i høyden og noen ganger fra høyden til dybden. Dette var ikke noe nytt komposisjonssystem ved Verdi men han brukte dette fenomenet oftere enn sine samtidige.

En annen måte han viser skifte av følelser og sinnsstemninger på, er ved hyppige kontraster i bruk av intensitet og fargelegging.

Verdi bruker mange og raskt skiftende dynamiske fortegn, noe som komponister før ham ikke vektla på samme måte i sine komposisjoner. Alle grader av dynamikk brukes (til og med *pppp* og *fff*), også anvisninger for *cresc.*, *dim.*, *con dolcessa*, *con forza*, osv.

Verdis vokalskriving krever også varierte grader av toneproduksjon, både mykt/forsiktig, sterkt/kraftig og middels. Verdi bruker en spesiell komposisjonsstil med ekstremt høye passasjer for sopranstemmen. Det hender han forlanger at sangeren skal produsere en høy (i tessitura), myk tone fra dramatiske roller som krever sangere med store, robuste stemmer som det nesten er praktisk umulig å produsere denne ønskelige dynamikken.

Ofte kan en irregulær pusterytme vise seg i hans komposisjoner. Melodiene er da satt sammen av svært lange fraser, uten pausetegn, som ikke tillater sangeren å trekke naturlig pust mellom frasene. F.eks slutten på *Leonoras* dobbelt-arie (*Tacea la notte*) fra **II Trovatore**. Sangerne er i disse tilfellene nødt til å benytte ”stjålen” pusteteknikk for å komme igjennom melodilinjen. Det vil si å trekke pusten med små, korte ”gulp”. Melodiføringen tillater ikke sangeren å ta en naturlig innpust fordi det vil ødelegge flyten av musikken, og sangeren vil miste rytmen. Dette er også et fenomen som er nytt ved Verdis vokalskriving.

En annen effekt som er typisk for Verdis vokalskriving, er at sangerne noen ganger må synge med full stemme (sterkt) unisont med orkesteret. For å kunne synge på denne måten, må sangeren ha utviklet å synge med rikelig bruk av hodetoner og åpen stemmeteknikk. Dette kalles å synge med kjerne i stemmen, og er det som må til for at sangeren skal kunne høres gjennom orkesteret.

Verdi ble av en av sine venner kalt for ”the master of the quick tempos”. Og det er ikke uten grunn. Rolige partier er sjeldne i hans operaer. Sammenhengen mellom tempo og karakter er tydelig i hans komposisjoner. Kategorier som *andante*, *andantino* eller *larghetto* skal ikke klassifiseres som sakte i tempo (Weaver/Chusid 1979: 175). Disse betegnelsene er mer en forklaring fra komponisten på hvordan sangeren i form av uttrykk (i ansikts og kroppsholdningen) skal klare å projisere komponistens visjon i fortolkning, altså; ikke rolig i henhold til tempo.

En Verdisopran må ha en solid teknikk for å kunne produsere alle de forskjellige klangspektrene og de dynamiske ferdighetene som kreves av hans vokalkomposisjoner.

Verdis komposisjoner krever at sangeren må kunne høres over de store orkestrene og ensemblene som benyttes i hans operaer.

De fleste sopranrollene i Verdis operaer krever stemmer som er spesialisert innen det italienske dramatiske repertoaret, ikke bare begrenset til Verdi. De sangere som kan kalle seg Verdisopraner (eller sopraner som har spesialisert seg til det italienske repertoaret), har stemmer med varme og fylde, god teknikk, pustekontroll og fleksibilitet og som gjør at sopranene kan benytte seg av de dynamiske variasjonsmulighetene i hele stemmens register, særlig i det høyeste registeret (B'er og C'er) da det er et særtrekk for hans komposisjoner at de ligger mye i kvinnenens øvre register av stemmen. Teknikken deres er så godt utviklet at de klarer å lage noen fantastiske *messa di voce*.<sup>9</sup> Sangere som mestrer denne måten å synge på er opplært i den sangteknikken som hører inn under den italienske skolen (bel canto teknikken).

Det som kreves av teknikk for å kunne følge Verdis anførelser, stiller store krav til sangeren. En lyrisk sanger vil slite for å klare å synge så lenge i *ff* i høyden som Verdi forlanger med sine komposisjoner. Noen ganger krever han også at sangeren skal ligge på *pp* i høyden, noe som er vanskelig for en dramatisk stemme. En ung lyrisk sanger vil kanskje ikke ha samme mulighet til å uttrykke komponistens og poetens visjon som en dramatisk sanger. De store skiftene i både tempi, dynamikk og stemning sliter ut enhver sanger. Mest av alt er dette vanskelig for den lyriske sangeren. Den varierte graden av toneproduksjon (mykt/forsiktig, sterkt/kraftig og middels) stiller krav om at sangeren har utviklet en balansert pusteteknikk samtidig som hun må kunne forestille seg sinnsstemningen som ligger bak den foreskrevne dynamikken. Verdis komposisjoner er ofte anført med lange fraser, uten anførte pausetegn. Selv de gangene han har anført pausetegn, gjør rekken og blandingen av korte og lange fraser det ukomfortabelt for sangeren og det er slitsomt både for stemmen og for sangeren.

Riktig og god pust er basis for sang. God toneproduksjon er avhengig av pusteteknikk og riktig balanse mellom inn og utpust og synge på flyten av utpust uten avbrudd.

Denne måten å synge på krever stemmer som har en godt utviklet pusteteknikk, noe som tar lang tid å tilegne seg.

---

<sup>9</sup> *Messa di voce*; består i å forme en tone med stigende og fallende styrke, dvs.; et jevnt *crescendo* etterfulgt av et langt og jevnt *diminuendo*.

#### 4. Å GJØRE ROLLER/REPERTOAR PÅ TVERS AV NATURLIG STEMME TYPE

Når sangere skal velge repertoar, må de ta hensyn til stemmens omfang, tessitura, klang, tekniske utvikling og hennes evne for emosjonelle uttrykk. I tillegg må hun ta hensyn til stykkets omfang, dynamikk, tempo og gjerne lengden på stykket. Noen gjør repertoar som passer perfekt til ens naturlige stemmetype. Andre gjør repertoar som ikke alltid passer helt til deres naturlige stemmetype.

Vanligvis blir unge stemmer/sangere anbefalt å synge sanger fra romanselitteraturen og det lyriske operarepertoaret tidlig i utdanningsprosessen. De lyriske rollene representerer ungdom og uskyld, derfor er det lettere for disse sangerne å interpretere arier fra disse karakterene. En annen ting er at de lyriske rollene ikke skal synge sterkt over tid, heller ikke synge unisont med store orkestre. Det gjør at de ikke trenger å forsere stemmene sine for å nå igjennom akkompagnementet. Det lyriske repertoaret kan sees på som en fin oppvarming til det dramatiske repertoaret.

Barbro Marklund sier at det er viktig at stemmer ikke overbelastes med for tungt repertoar. ”Vi går ju heller inte till träningsstudion och lyfter femtio kilo, om vi är tränade för fem kilo. Arior i för stora röstfack innebär fortlöpande ett hinder för att uppnå den optimala röstpotentialen i utvecklingsprocessen”.<sup>10</sup>

Klart at man kan synge ulike arier fra operalitteraturen for å strekke stemmen både i dybden og høyden, og jobbe med ulike klanger (lys/mørk) for å utvikle et større emosjonelt spekter. Men det er ikke dermed sagt at sangene/ariene skal øves inn for å kunne brukes på konserter og auditions osv. Til disse formål skal sangeren velge det repertoaret han/hun synger best, liker, og som viser alle sangerens kvaliteter både vokalt og emosjonelt.

Marilyn Horne refererer i en av sine tidligere biografier til sine studier med William Vennard. Marilyn var en lyrisk sopran men ønsket å ta til på et større og mer dramatisk repertoar. William Vennard nektet å undervise henne dette tunge repertoaret, så hun gikk til en annen pedagog som tillot henne å synge det hun ville. Hun sier selv at hun ”kom krypende tilbake til

---

<sup>10</sup>Barbro Marklund, professor ved Norges musikk høgskole, artikkel om *Röstfack, vad er det för något? Jag är väl bara en helt vanlig sopran?*  
<http://nspf.net/aktivitet.html>

Vennards dør etter seks uker uten en eneste høy tone igjen”. Marilyn Horne hadde nå oppdaget de tidlige advarende tegnene ved å synge for tungt repertoar med en lyrisk stemme. Det sunne instinktet ved å gå tilbake til Vennard var avgjørende for hennes videre utvikling og karriere. Dette valget brakte henne tilbake til den som forberedte henne til en lang karriere. Karrieren videre ble ikke som lyrisk sopran, men som mezzo-sopran. Hun var nå blitt ”redd” for å jobbe med tonene i høyden. Noen ganger er sangere redd for/ikke villige til å jobbe med å få åpnet opp stemmen sin. Horne var en av disse sangerne.<sup>11</sup>

Det å kunne synge roller/repertoar på tvers av stemmetype avhenger litt av hva slags akkompagnement som følger sangene. Noen tror at det avgjørende er størrelsen på salen sangen synges i, men det er ikke hele sannheten. Det viktigste er at sangeren har utviklet god teknikk med kjerne i stemmen, samt størrelsen på akkompagnementet. Lyriske stemmer kan synge dramatisk repertoar i mindre operahus hvis det gjøres med et mindre orkester eller med pianoakkompagnement, men ikke med stort orkesterfølge i store teatre. Stort orkesterfølge kan føre til at sangeren presser/forserer stemmen for å bli hørt gjennom orkesteret.

Det har også ganske mye å si hva slags repertoar og hva slags rollekarakter sangeren skal gjøre og hvilket operahus sangeren synger i. Sangere som kan synge med et orkesterfølge når de gjør Mozarts sopranroller, kan oppleve at stemmen ikke holder når de prøver seg på rollene til Verdis primadonnaer. Både lyriske og dramatiske stemmer kan synge dramatisk repertoar og synge i store konsertsaler, forutsatt at man har utviklet god sangteknikk med rikelig bruk av overtoner i stemmen (synge med kjerne i stemmen), og toneproduksjonen gjør at sangeren kan utføre rollens emosjonelle variabler uten å forsere stemmen. Det beste er nok å gjøre det ens stemmetype gjør best og la andre gjøre de andre tingene.

Det å synge en arie med pianoakkompagnement eller lite orkesterfølge i et lite mindre teater/konsertsal, er ikke en indikasjon på at sangeren kan klare å gjøre hele rollen i et hus med et stort orkester. Mange unge sangere tror at når de kan synge dramatiske arier med klaverakkompagnement, så kan de også gjøre hele rollen med et orkester.

For å kunne si om en sanger passer en rolle eller ikke, må man høre sangeren gjøre hele rollens partier i operaen. Sangeren må synge gjennom hele scoren, deretter må hun kjenne

---

<sup>11</sup> David Jones, artikkel om The dangers of singing heavy repertoire with a lyric voice  
[http://voiceteacher.com/heavy\\_repertoire.html](http://voiceteacher.com/heavy_repertoire.html)

etter hvordan det føles i kroppen og stemmen etter at hun har sunget hele rollen. Er hun sliten i stemmen?

*Violetta* fra **La traviata** er en meget vanskelig rolle å interpretere. I første akt kreves det sang av lett, lyrisk karakter. Karakteren i musikken og rollens emosjonelle variabler blir mer og mer dramatisk utover i operaen og krever stemmer som er mer dramatiske og meget gode teknisk.

For å kunne synge roller fra Verdis komposisjoner, må sangerne ha en stemme med farge og styrke. Verdis sopranroller krever stemmer med mørk klang, styrke og en godt utviklet teknikk. Hvis sangerne ikke har en stemme som kan fylle disse kravene bør de ikke synge dette repertoaret. Lyriske sangere har lett, lys klang, ikke evne til å synge mye i fortissimo i høyden og kanskje heller ikke det temperamentet som trengs for å kunne følge komponistens og poetens visjoner med teksten. Ved å følge komponistens anførelser kan sangerne lettere gjøre rollene slik det var tiltenkt fra komponistens side.

Alle kan gjøre lyrisk repertoar, men er stemmen blitt for stor og tung, vil det ikke lønne seg å gjøre disse sangene på en operascene. Alle dramatiske sangere bør imidlertid lære seg å synge lyrisk. Derimot kan ikke alle sangere gjøre dramatisk repertoar.

Noen roller innenfor operalitteraturen er såkalte "border line" -roller; dvs. at de kan castes av forskjellige nærliggende undergrupper innenfor en stemmetype. *Violetta* fra **La traviata** er en typisk "border line" -rolle. Denne rollen synges noen ganger av en koloratursopran og noen ganger av mer lyriske sopraner og andre ganger av mer dramatiske sopraner. Desdemona synges vanligvis av en lyrisk sopran eller en spinto, men noen ganger castes rollen med en dramatisk sopran. Gilda fra *Rigoletto* castes som oftest av en lyrisk koloratur eller en lyrisk sopran. Det kommer litt an på hva slags stemmetype og karakter den musikalske ledelsen og regissører hadde i tankene da de planla forestillingene. Noen legger vekt på livfull agering og andre legger mer vekt på et roligere uttrykk av rollekarakteriseringen. Så valget mellom hvilke stemmetyper som skal bekle de ulike rollene, avhenger av hvordan ledelsen ønsker å framstille rollekarakteren.



## **5. HVORFOR GJØR STUDENTER/SANGERE REPERTOAR PÅ TVERS AV NATURLIG STEMMETYPE ?**

Sangere gjør roller på tvers av stemmetype både under og etter endt utdanning. Noen gjør dette med hell fordi de har en godt utviklet teknikk. Andre kan føre stemmen sin til ruin fordi de synger repertoar som ikke passer til deres tekniske og emosjonelle utvikling.

Noen tar fatt på repertoar som ikke passer den naturlige stemmetype fordi de ønsker å utvide stemmens omfang, uttrykksvariablene, hurtighet, dynamiske muligheter. Unge sangere må frarådes å synge/ta fatt på det dramatiske repertoaret før de har en moden nok stemme til å synge/representere rollene, både teknisk, emosjonelt og klangmessig.

De fleste sangere vet lite eller ingenting om stemmen når de begynner å studere sang. De vet heller ikke hva som er sunn eller usunn vokalteknikk. De er helt avhengig av en pedagog som har full viten og forståelse om hvordan stemmeapparatet fungerer. Pedagogen skal guide studenten til å bli mer nysgjerrig på hvordan stemmeinstrumentet fungerer, både ved å lese litteratur om emnet og utforske stemmen etter hvert som han begynner å ”trække de rette stiene” i stemmeutviklingen. Og til oppbyggingen av stemmeinstrumentet hører det med at studenten skal tillære seg en viten om stemmens anatomi, fysiologi og akustikk og at de sammen med sin pedagog skal kunne overføre denne viten til øvelser og eventuelle korreksjoner av stemmetekniske ferdigheter.

Studenten kan ikke la sin progresjon av og viten om stemmeinstrumentet bare avhenge av stemmepedagogen gjennom sangkarrieren. Det er studentens eget ansvar å lære hvordan stemmen fungerer. Etter hvert skal studenten være i stand til å ta beslutninger om motstridende tekniske synspunkter/retninger som må tas av alle sangere i den profesjonelle verden. Evnen til å veie motsatte tekniske begreper kan oppnås bare hvis sangeren har en slags måleenhet til å vurdere de ulike oppfatningene. Studenten som har en slags forståelse av hvordan stemmeinstrumentet fungerer vil være i stand til å velge pedagoger som kan guide dem til forståelse av hva som er riktig måte å løse de tekniske problemene i stemmeutviklingen.

De fleste sangere blir guidet av sin pedagog til å ta fatt på repertoar som er tilpasset studentens forutsetninger som tekniske nivå, modenhet og evne for å uttrykke seg emosjonelt. Noen sangere får forelagt et utvalg av repertoar som de kan velge blant. Det er også studenter som har en helt klar mening om hva de liker av repertoar og hva de vil synge. Disse sangerne vil kanskje ikke lytte til pedagogens råd angående repertoar, toneproduksjon og teknikk. De tror også gjerne at de kan synge alt innenfor operalitteraturen fordi de har en stor stemme. Ofte velger de repertoar som ikke passer deres tekniske nivå, men kanskje passer bedre deres robuste temperament. Det er lettere å forsere stemmen og stemmeleppene når sangeren har et robust temperament, enn det er å lære rolig og forsiktig en rett og naturlig stemmeplassering. Det er også lettere å lage så mye lyd som mulig i stedet for å bruke de forskjellige resonansrommene fornuftig for å produsere en perfekt tone.

En student bør ikke stole på medstudenters eller andre sangeres meninger om de bør synge dramatisk repertoar eller ikke, spesielt ikke de som ikke har erfart å synge i store operahus/konserteraler selv. De vet som oftest ikke hvordan dramatiske stemmer eller godt projiserte lyriske stemmer (som kan høres gjennom et orkester) høres ut.

Mange sangere blir fortalt av sine pedagoger (også korledere/dirigenter) at de har store stemmer. Denne psykologiske fellen fører til at noen sangere presser for mye luftkompresjon gjennom stemmeinstrumentet og begynner å utvikle stemmeproblemer fordi de tror de må bevise at de har store stemmer hele tiden. Her gjør mange pedagoger, dirigenter og sangere en stor feil. Problemet er at noen mener at stor stemme betyr å være dramatisk. En stemme kan gjenkjennes ved klangen (lys/mørk), vekten (lett/tung) og volumet (stor/liten). Ofte sammenliknes termene tung (vekten) og stor (volumet) selv om de ikke er det samme i det hele tatt. Det er en vesentlig forskjell på en stor stemme og en dramatisk stemme. Det å ha stor stemme, betyr ikke at en synger presset eller skrikende. Store stemmer kan synge over et orkester i et stort auditorium, konsertsal osv. Når det gjelder stemmevolum, må det gjøres klart hva som er forskjellen på en stor tone (som er resonant) og en høy, skrikende tone som bare oppleves som støy. Sterk synging er både uartistisk og skadelig for stemmen, og må absolutt unngås. En bør synge stort uavhengig av hva slags stemmetype en har. En stor tone er essensiell for den musikalske kvaliteten og indikerer at en tone er veldig resonant. Når en sanger synger med en projisert stemme med resonante toner, synger hun helt uten anstrengelse og kraft, og med full muskelavslappelse.

Det er mange lyriske sangere som har store stemmer, men de er ikke dramatiske av den grunn. Stemmene deres er resonante og tonene deres kan fylle en sal, men stemmene er fremdeles lyriske.

For å velge riktig repertoar, må studenten ha en klar mening om stemmetypen sin og dens potensial. Fram til studenten har denne viten, bør pedagogen ta valget av repertoar. Det er pedagogen som skal bedømme sangerens frie og ufrie toneproduksjon, og det er pedagogen som må endre studentens repertoar hvis han oppdager ufri stemmeteknikk.

### **5.1 Å gjøre roller på tvers av stemmefag etter endt utdanning**

Det er ikke bare under utdanning at sangere gjør repertoar som ikke passer til deres naturlige stemmetype. Fenomenet at sangere gjør repertoar på tvers av stemmetyper, finner man også blant sangere som prøver å etablere seg som profesjonelle musiker og blant sangere som allerede har en karriere.

Det er teatrenes sjefer, i samarbeid med oppsetningenes regissører og dirigenter, som har hoveransvaret for rollebesetninger. Arbeidet med å besette roller er en balansegang mellom ulike interesser. De største interessene for teateret er inntjening og renommé. I mange operahus i Europa er sangerne beskyttet bl.a. mot problemet med ”miscasting”, men mange sangere må ofte gi etter for ledelsens overtalelser og finansielle lokkemidler. Det hender at teaterledelsen presser unge sangere til å gjøre roller som er for tunge. Ledelsen tror noen ganger at en sopran kan synge hva som helst innen operalitteraturen. Noen lyriske sangere ansatt i små kompanier har opplevd at ledelsen ønsker at de skal synge dramatisk repertoar og føler at dette er svært uheldig. Selv om de har godt projiserte stemmer, betyr ikke det at de er dramatiske sangere. Sangernes kapasitet og individuelle utvikling burde her blitt bedre ivaretatt. Når stemmen er blitt en ruin og sangeren kollapser, er ikke sangeren lenger interessant for ledelsen. Da kan det hende de dropper henne til fordel for andre sangere. Ledelsen burde vært dyktigere til å se potensialet hos sangerne og de burde ta hensyn til hvilket stadie sangerne er på i karrieren. Når det gjelder rolletildeling, er det gjerne her ledelsens manglende kompetanse er mest synlig. Det er lite som tilsier at denne situasjonen vil endres så lenge det ofte er ikke-musikalske ledere som skal ta de finansielle og andre endelige beslutninger i forhold til ulike oppsetninger.

Veletablerte sangere er gjerne i den situasjon at de nærmest kan velge hvilke roller de vil ha, bare de får betalt for det. Uten å tenke på at tilhørerne gjerne lytter til en forestilling der rollene er miscastet, helt i strid med ideen og viljen til komponisten. Det er ikke lett å si hvem som har skylden i at dette skjer. En skulle tro at artisten er i stand til å stole på beslutninger om riktig rollekasting fra stemmepedagoger, dirigenter, managere og den økonomiske ledelse.

Etter hvert som sangere modnes, både teknisk, emosjonelt og i alder, hender det at de går over til roller som er tyngre enn det som tidligere var deres naturlige stemmetype. Man kan ofte høre at sangere har gjort både dramatiske og lyriske roller/arier ved innspilt musikk. De første rollene de har gjort etter endt utdanning er som regel av lyrisk karakter. Det ser ut til at lyriske sangere som gjør dramatiske roller/repertoar vanligvis gjør dette sent i karrieren sin. Det virker som om at de ikke tar fatt på dette repertoaret før stemmen er godt teknisk utviklet og sangerens alder og modningsprosess har ført til at de har utviklet et større emosjonelt spekter.

I 2005 satte Göteborgsoperan opp **Falstaff** med Carolins Sandgren som mamma *Alice Ford*.

Tolv år tidligere, i 1993, gjorde hun rollen som *Nanetta*, datteren til *Alice Ford*.

*Nanetta* bruker å castes av lyriske eller lyriske koloratursopraner. *Alice Ford* bruker å castes av mer dramatiske sopraner som trenger å ha en moderlig varm tone enn den lyse, lette karakteren *Nanetta*.

En årsak til at lyriske koloratursopraner gjerne går over til den mer lyriske stemmetypen når de modnes i alder, kan være at de ikke lenger passer til ungpikerollene og at fargen har fått en mer moden og dermed mørkere klang.

Den lyriske sopranen har en mørkere klang enn den lyriske koloraturen. I tillegg krever rollene som disse stemmene representerer et større emosjonelt spekter.

Mange lyriske sopraner går over til spintofaget når de modnes i alder og teknikk.

Spintoen eller den lyrisk dramatiske sopranen har evne for også å gjøre dramatisk repertoar.

Hun har en projisert stemme som kan nå igjennom et orkester.

Adelina Patti startet f.eks sin karriere som koloratur sopran og gikk etter hvert over til lyriske roller og senere et mer dramatisk repertoar/roller.

Kiri Te Kanawa er en lyrisk sopran. Hun har gjort rollen som *Desdemona* fra **Othello**<sup>12</sup>. Denne rollen gjorde hun uten livfull innlevelse. Hun valgte nok å ikke forsere stemmen med å synge sterkere og mer uttrykksfullt for å nå igjennom orkesteret med stemmen sin. Her fungerte hun i rollen som en teknisk rutinert sanger men ikke fullt så emosjonelt involvert og variert som kreves av en Verdi sanger. Verdi har selv sagt at til denne rollen er det den som synger best som passer best i rollen og ikke den som er den beste skuespilleren.

Renata Tebaldi, verdenskjent lyrisk sopran, var utstyrt med et nydelig instrument med varme og god bæreevne. Hun gikk dessverre for tidlig over til det dramatiske repertoaret. Det som en gang hadde vært et lett og nydelig øvre register, var nå blitt presset og skrikende og stemmen var ikke lenger egal. Stemmen hennes begynte å miste sin naturlige kvalitet og hun kunne ikke lenger synge rent i det høyeste registeret i stemmen. Dette er et tragisk eksempel på ødeleggelse av en nydelig stemme. Hennes feiltrinn ved å gå over til det dramatiske repertoaret med å forsere stemmen (ved for stor luftkompresjon og tungekompresjon), ødela stemmen hennes. Hun fant aldri noen som kunne reparere stemmeproblemet hennes. Sangkarrieren minsket gradvis i løpet av kort tid.

Det er sjeldent at profesjonelle sangere begir seg ut på det dramatiske repertoaret før de er klar for det. Lyriske sangere bør vente med å begynne på dette repertoaret til de har utviklet god teknikk med en projisert stemme (synge med kjerne i stemmen), en modnere klang til å kunne representere disse rollene og til de har evne til å uttrykke de sinnsstemningene som de dramatiske rollene fordrer. De fleste profesjonelle sangere tar hensyn til dette. Derfor opplever man at sangere er ganske voksne når de begir seg ut på å gjøre de mer dramatiske rollene.

Når sangerne blir eldre og stemmen får en mer moden mørkere klang, kan de gjøre dette repertoaret bare de ikke forserer stemmene sine. Når man har nådd en viss alder og en synger med en riktig projisert stemme kan man egentlig synge det meste av repertoar. Men da kan det gjerne være at klangen i stemmen og sangerens fysikk og utseende tilsier at de er for gamle til å framføre/forestille de unge karakterene i operaer som de gjorde tideligere i karrieren sin.

---

<sup>12</sup> Innspilt hos Decca, med Georg Solti

Maria Callas er en sanger som har gjort sanger av både lyrisk og dramatisk karakter. Hun er utstyrt med en naturlig dramatisk stemme. Likevel gjorde hun mange sanger/roller av lyrisk karakter. Når hun sang disse rollene av lett karakter, lettet hun stemmen for å kunne synge dem (ved å løfte strupehodet) i tillegg sang hun mange *pp* i høyden. Denne kombinasjonen gjorde at hun etter hvert begynte å miste høyden.

Hun har gjort rollen som *Gilda*<sup>13</sup>. I denne rollen gjorde Maria Callas en figur med mer kraft og følelser enn det som passer til en forelsket ungpике.

Joan Sutherland blir av noen kalt en heroisk sopran fordi hun behersker både det dramatiske og koloratur repertoaret. Selv kategoriserer hun seg som en sopran som også synger koloratur<sup>14</sup>. Hun har også gjort rollen som *Gilda*<sup>15</sup> men var noe i det modneste laget, både aldersmessig og klangmessig, for denne rollen.

## **6. HVA ER DE ØDELEGGENDE RESULTATENE AV Å SYNGE REPERTOAR PÅ TVERS AV NATURLIG STEMME TYPE?**

For å kunne gjøre roller på tvers av stemmetype, er det viktig at sangeren har tilegnet seg en riktig teknikk. I tillegg må sangeren være flink til å gjøre alle de emosjonelle aspektene ved rollekarakterens følelser og sinnsstemninger. Hvis man ikke tar hensyn til dette, om ikke med det første, vil dette vise seg etter en tid i form av feilspenninger både på stemmeinstrumentet og annen muskulatur i kroppen, høyderegisteret forsinkes og intonasjonen kan påvirkes negativt. Dette kan føre til at den naturlige stemmekvaliteten forringes. Derfor er det viktig å forklare hva som skjer når sangere studerer/innstuderer repertoar som er for tungt/lett for den naturlige stemmetypen. Nedenfor følger en beskrivelse om farene ved å synge repertoar på tvers av naturlig stemmetype. Deretter følger en forklaring på hva som må til for å rette opp skadene for å få tilbake en sunn og velpleiet naturlig stemme.

---

<sup>13</sup> Innspilt hos EMI, med Tullio Serafin

<sup>14</sup> Fra *The bell hour, The four divas of the opera* (Når, og med hvilket forlag?) Snakke med Anne Åse

<sup>15</sup> Innspilt hos Decca, med Richard Bonyng

## 6.1 Faren ved å synge for tungt repertoar med en lyrisk stemme

Lyriske stemmer har i utgangspunktet evne til å synge pp i høyden lett og har muligheter til å synge i alle dynamiske nivåer, bortsett fra å synge lenge i *f/ff* i høyden. Når en lyrisk sanger velger å gå over til et mer dramatisk repertoar, må hun begynne å forsere stemmen for å kunne klare å synge lenge i *ff*. De fleste fristes til å hjelpe på tonens styrke ved å presse den frem, d.v.s. de forsøker å tvinge luftstrømmen opp til resonansrommene på tross av muskelspenninger som stenger veien. Sanger og arier som er konstant over den andre passasjen, kan forårsake muskulære spenninger som sliter ut stemmemekanismen. Dette bør stemmepedagogen være nøye med når eleven skal ta sine repertoarvalg. Det må i tillegg tas hensyn til riktig tessitura ved valg av repertoar.

For å kunne produsere en større lyd/klang, må den lyriske sangeren begynne å bruke en voldsom tungekompresjon som trykker ned strupehodet. Dette fører til en tykkere stemmebåndmasse som er usunn for stemmen. Denne tunge mekanismen kan resultere i stemmetretthet, registerbrudd, vibrato-problemer, pusteproblemer og vanligvis en betydelig tungespenning.

Stemmetrettheten er et resultat av både flatpresset tunge og at en tykk stemmebåndmasse er benyttet i det øvre registeret. Når en sanger benytter (flat-)presset tunge som støtte, er forbindelsen til resten av kroppen vanligvis redusert, og stemmen kan ikke lenger ”spinne” med en vakker glitrende kvalitet i tonene (som oppnås ved å synge med fokusert stemme/kjerne i stemmen). Grunnen til dette er at strupehodet blir presset ned slik at stemmeleppene ikke klarer å vibrere uten komprimert pusteteknikk.

Et av resultatene av å synge med en overkomprimert stemme er at sangeren utvikler en bred, langsom vibrato (”wobble”, oscillation, muffled tone). “The tremolo is a sure sign that the vocal chords have been stretched beyond their natural limits...”. (Caruso/Tetrazzini 1975: 37).

Forutsetningen for å kunne kontrollere dynamikken ligger som sagt tidligere i et bevisst samspill mellom pustemusklene, kroppsstøtte og kompresjon. Hvis det er snakk om store endringer av styrkegraden, kan man også risikere at nakke- og skuldermusklene spennes unødvendig. Dette gir en liten fleksibilitet i nakken og sangeren klarer ikke å bevege hodet fritt ved synging. Hos utrente sangere kan det også oppstå tunge- og kjevespenninger. Stiv og

flat tungekropp gir ofte utslag i forsterket spenning i ytre nakkemusklene. Alt dette er påvirket av uriktig pustefunksjon og for tung kompresjon i pustemekanismen.

Bjørkøy har beskrevet forholdet mellom nakkemusklene og strupehodet:

”Nakke- og skuldermusklene har to oppgaver: enten å stabilisere - eller å bevege ryggstøtten, hodet og tilgrensede organer. Er nakkemuskulaturen stiv, kort og stram, vil dette uvilkaarlig få effekt på musklene og sener som har kontakt til området i overdel av strupehodet, dvs. tungebeinet, tungen, svelgveggen, gane og underkjeve. Særlig synes det som stylohyoidmuskelen kan påvirkes på denne måten. Blir muskulaturen som går fra strupehodet og oppover/bakover stram og kort, vil dette påvirke stemmeproduksjonen radikalt.

Stemmebåndene får redusert sin strekkeevne, glottisbølgene blir stivere slik at registerskillene blir mer tydelige; luftkompresjonen under stemmebåndene kan bli ugunstig kraftig og stemmeomfanget reduseres”.<sup>16</sup>

Under kildegranskingsarbeidet med denne oppgaven har jeg vært innom nettsidene til ulike stemmeforskningscentre i England og USA. Under dette arbeidet har jeg kommet over en del artikler om magesyre som gir heshet på stemmen, kalt LPRD (Laryngopharyngeal Reflux disease). Dette fenomenet er beskrevet som at det skyldes for stor luftkompresjon ved synging: ”... singers may be at increased risk for reflux merely by using proper diaphragmatic breath support...”<sup>17</sup>

I artikkelen fra Texas voice center er symptomene listet opp som følgende:

Heshet	Dårlig smak i munnen (særlig om morgenen)
Kronisk forkjølelse	Astma-liknende symptomer
Hyppig krempting	øresmerter
Halsonde	rennende nese
Promblemer med å svelge	Ved sang: Vanskelig å treffe toner i det øvre register

LPRD kan bl.a forekomme av stress, mat, overvekt, tettstående klær og røyking. Det finnes mange sangere som opplever at stemmen blir hes før diverse opptaksprøver og konserter.

---

<sup>16</sup>Artikkel av Kåre Bjørkøy, professor ved institutt for musikk, NTNU, om *strupehodets bevegelser*  
<http://www.nspf.net/artikler.html>

<sup>17</sup><http://www.texasvoicecenter.com/disorders.html>



Dette fenomenet skyldes for det første stress i form av nervøsitet. LPRD kan lett diagnostiseres hos lege og kan medisineres med syrenøytraliserende medisiner.

Sangere tror ofte at de er allergiske eller astmatiske når de kremter og får forkjølelssymptomer under og etter synging.. Årsaken er snarere at de har misbrukt stemmen ved å synge med en overkomprimert pustefunksjon og stemmeleppene er blitt ”mørbanket” ved å synge for tungt repertoar uten viten om hva som er sunn stemmeproduksjon.

Når man fører for stor kompresjon gjennom stemmeinstrumentet kan man miste evnen til å synge *pp* både i høyden, dybden og midtregisteret. I tillegg vil sangeren oppleve at egaliteten i stemmen forsvinner og hun vil merke brudd i overgangen til stemmeregistrene.

## **6.2 Faren ved å synge for lyrisk/lett repertoar med en dramatisk stemme**

Sangere som har dramatiske stemmer føler ofte at de ’kjemper med stemmen sin’ for å kunne kontrollere den. I en utdanningssituasjon er ofte pedagogene redde for å gi studentene for stort repertoar av frykt for å forsere unge stemmer. Dette er forståelig med tanke på oppbygging og utvikling av sunne stemmer. Det hender at sangere/studenten som har en naturlig stor stemme blir ”undersunget”, eller synger med en underkomprimert stemme for å følge pedagogens anvisninger om sunn stemmeoppbygging. De er offer for det som kalles å ”lette opp stemmen” syndromet. Pedagogen prøver å ”lette opp” stemmen til studenten for å få studenten til å synge mer sunt. Studenten løfter strupehodet i en høy posisjon, noe som fører til en underkomprimert stemmefunksjon. En konstant underkomprimert stemmefunksjon vil føre til en klang som blir fattig på overtoner og vil dermed være lite fleksibel og bæredyktig. Dette kalles å synge ”off the voice” eller ”off the bodysupport”.

Kirsten Flagstad regnes som en av de største dramatiske sangerne gjennom tidene, men hun har ikke alltid sunget fra det dramatiske operarepertoaret. I 1916 fulgte foreldrene henne til Stockholm for å finne en egnet pedagog for hennes videre stemmeutvikling. I denne perioden prøvesang hun for stemmespesialisten/(strupespesialisten) Dr. Gillis Bratt, som i tillegg var operasanger og sangpedagog. Et av de første spørsmålene han stilte henne var, ”Have you been singing in public?” Da hun svarte ja på dette spørsmålet sa han, ”I’m surprised that your audience could hear you. You have the voice of a child; very small and breathy.” Dr. Bratt

mente at hun bare brukte en liten del av stemmen. Dr. Bratt arbeidet med henne to ganger i uken. Etter tre måneder hadde stemmen hennes utviklet seg til det dobbelte av hva den var tidligere, både i omfang og styrke/dynamikk.<sup>18</sup>

Sangere med store stemmer har ofte det felles problem at de overkomprimerer pusten. Dette er ofte et resultat av at sangeren desperat prøver å ”støtte” et stort instrument. Problemet er at disse sangerne tenderer til å overengasjere kroppen til det punkt at musklene i kroppen stivner. Dette fører til en enorm pustkompresjon og glottis blir ”over-preset” av ”gag reflex” på tungeroten. Dette fører ikke til sunn syngemåte. Stemmeleppene får et enormt press ved for stor tungekompresjon, noe som fører til at luften ikke får passere fritt gjennom strupehodet. Denne situasjonen fører både til en presset og ikke så vakker klang, men kan også føre til stor skade på stemmeleppene.<sup>19</sup> De fleste sangere som har en dramatisk stemme, har så sterke stemmelepper at de kan synge lenge på denne måten før skaden på stemmeleppene kan synes/høres.

## **7. HVA KAN REPARERE SKADENE OG GI SANGERNE DERES NATURLIGE STEMME TILBAKE?**

For å kunne gi sangerne deres naturlige stemme tilbake, må sangeren først finne ut hva som er årsaken til at de har fått problemer med stemmen. Hvis ødeleggelsen er oppstått på grunn av feil bruk av stemmeapparatet, kan den som oftest korrigeres hvis sangeren er motivert for det og er villig til å ”få bukt med” problemet.

Sangere som har utviklet en ”wobbely” vibrato, må lære seg å stoppe med å forsere tonene. De må lære å synge friere og med en bedre pusteenergi. Dette kan oppnås ved å lære å være mer fornuftig i fornemmelsen av resonasjon, vibrasjon, spenninger, avslapping og åpning av stemmeapparatet.

Musklene trenger å bli trent opp på nytt og dette tar tid og er arbeidskrevende. Kroppen er utstyrt med muskelminne, og vi må hjelpe musklene til å glemme de gamle uvanene og erstatte de med nye, sunne vaner. I noen tilfeller må absolutt stemmehvile over tid til før arbeidet med dette stemmeproblemet kan begynne. Deretter må man gå tilbake til utgangspunktet for stemmeoppbyggingen og starte med enkle vokaløvelser for å lette opp

---

<sup>18</sup> Artikkel av David Jones, *Kirsten Flagstad and Manuel Garcia II's Coup de glotte*  
<http://voiceteacher.com/coupdeglotte.html> s. 2

<sup>19</sup> Artikkel av David Jones, *Special considerations in training dramatic voices*  
[http://voiceteacher.com/dramatic\\_voice.html](http://voiceteacher.com/dramatic_voice.html) s.1

stemmen igjen. Sangerne må i tillegg lære seg å synge friere og med en bedre pusteenergi. Jeg får si som en av mine stemmepedagoger (Neil Mackie) sier:

”Don’t make it happen. **Let it happen!**”

Hvis neurologiske faktorer (for eksempel muskelsvekkelse) er involvert i den falske vibratoen, kan den være vanskelig å få fjernet. Det sies at problemet med falskt vibrato forekommer oftere hos kvinner enn hos menn. Det er den hormonelle faktor som spiller inn hos kvinnene, særlig når kroppen eldes og muskelapparatet ikke lenger er som det en gang var.

Hvis man arbeider med en overkomprimert stemmefunksjon, vil det lett oppstå slitasjeproblemer. Sangere som synger med for stor kompresjon må lære seg å synge svakere, det vil si med mindre luftkompresjon. De trenger ikke skrike for å bli hørt. Dette gjelder både lyriske og dramatiske sangere. Et tips er å la tungen være i ng posisjon (med tungespissen i nedre del av gummen) som utgangsposisjon for tekstuttale og sang. Når man puster inn med tungen i ng posisjon, unngår man press på strupen og tillater stemmen å få resonere fritt med en sunn stemmeklang.<sup>20</sup>

David Jones forteller i sin artikkel om dramatiske stemmer om Kirsten Flagstad som hadde henvendt seg til en ung dramatisk sanger og sagt ”Remember dear, we ’large-voice’ singers tend to sing loud all the time and we are the ones who do NOT have to.”<sup>21</sup> Dette var nok den hemmeligheten i Flagstads arbeid med stemmen som førte til hennes lange karriere som dramatisk sanger.

En overstøttet stemme har mindre mulighet til å kunne frasere musikalsk. Det må rettes opp i problemet med overkomprimert pust for at en dramatisk sanger skal kunne ha mulighet til å synge lyrisk. Lyrisk synging kan bare gjøres med en balansert kroppsstøtte. En måte å gi sangeren visshet om balansert kroppsstøtte, er å holde sangeren rundt midjen, eller få henne til å gjøre det selv ved diverse vokaløvelser. På denne måten får hun en fornemmelse av hvordan musklene fungerer og hvor mye luftkompresjon og elastisk støtte som trengs for dynamiske

---

<sup>20</sup> Artikkel av David Jones, *The danger of singing heavy repertoire with a lyric voice*  
[http://www.Voiceteacher.com/heavy\\_repertoire.html](http://www.Voiceteacher.com/heavy_repertoire.html)

<sup>21</sup> Artikkel av David Jones, *Special considerations in training dramatic voices*  
[http://voiceteacher.com/dramatic\\_voice.html](http://voiceteacher.com/dramatic_voice.html)

variasjonsmuligheter (også *crescendoer* og *diminuendoer*) under sang. Alle sangere må lære å synge mykt/forsiktig i relasjon til størrelsen på hans/hennes naturlige stemmeinstrument. En dramatisk sanger innehar nok ikke samme mulighet som en lyrisk sanger til å synge pianissimo, men en balanse er nødvendig for alle sangere. Det er viktig for en dramatisk sanger å forstå at selv om man har et stort instrument, må de kunne omfavne alle de musikalske aspektene innen musisering i sang (*Pianissimo, crescendo, decrescendo* osv.). Dette er like viktig som å synge riktig rytme og noter.

## **8. HVOR MYE KORTER DET Å SYNGE REPERTOAR PÅ TVERS AV STEMME TYPE NED PÅ EN STEMMEUTVIKLINGS-PROGRESJON OG EN EV. KARRIERE?**

Det går ikke an å angi i tid hvor lenge det korter ned på en eventuell karriere å synge repertoar som ikke passer en sangers naturlige stemmetype, men arbeidet med å rette opp skader på stemmeinstrumentet og kroppens muskulatur tar lang tid. Det kan være snakk om måneder og år, avhengig av hvor villig sangeren er til "å få bukt" med problemet og om pedagogen hører hva som er problemet og at pedagogen vet hva som må til for å kunne produsere en sunn stemmeteknikk.

Beverly Sills er lyrisk koloratur sopran som stemmetype. Etter hvert som hun ble voksen og fikk en mer moden stemme, tok hun fatt på roller innenfor spintofaget som er noe tyngre enn det lyriske faget. Hun er beundret av mange fordi hun klarer å beholde lettheten i stemmen når hun interpreterer dramatiske roller. Men det å gjøre disse rollene har tydeligvis kortet ned på eller forsinket karrieren hennes. Hun har selv kommentert at arbeidet med **Roberto Devereux** (Donizetti) kortet ned karrieren hennes med fire år.

## **9. HVORFOR GUIDER NOEN VOKALPEDAGOGER STUDENTER I DENNE UHELDIGE RETNINGEN?**

Pedagogens rolle er ikke bare å formidle viten, men spesielt å være en igangsetter, inspirator, rammesetter og konsulent. Pedagogen skal guide studenten til å utvikle den mest mulige frie,

vakre klang, og til å utvikle stemmen til den blir stabilt tilgjengelig og uttrykksfull. I tillegg skal han lede studenten til en ledig framføring av komponistens visjoner.

Pedagogens musikkfaglige og pedagogiske kompetanse er avgjørende for om pedagogen skal klare å kanalisere sin viten om stemmeinstrumentets funksjon og anatomiske struktur til studentene. For å klare å projisere denne viten til studentene, må pedagogen ta utgangspunkt i de forutsetningene som studentene bringer med seg til undervisningen og bygge videre på disse. Dyktige pedagoger tar utgangspunkt i disse forutsetningene og leter etter stadige nye måter å rettlede studentene sine på. Disse pedagogene har gjennom mange års studier og erfaring oppnådd viten og kunnskap om stemmeinstrumentet og har etter hvert mange råd og innfalsvinkler til å lede studenten til god teknikk og riktig toneproduksjon. De har et oppøvet øre og vet hvordan de skal bruke det til å gjenkjenne og bedømme ufri stemmeklang og har evne til å kanalisere denne kunnskapen videre.

Desverre finnes det mange stemmepedagoger som ikke har satt seg godt nok inn i stemmeapparatets anatomi og funksjon og de vet ikke hvordan de skal få kanalisert denne kunnskapen til studentene sine. Disse pedagogene kan forårsake store problemer for sangere som stoler blindt på deres viten.

Det er mange studenter med stort stemmemateriale som aldri får vist hva de kan være god for pga. pedagogers manglende evne til å projisere viten om stemmeinstrumentet og fordi de ikke vet hva som må til for at den enkelte sanger skal komme videre i stemmeutviklingen.

Noen pedagoger lærer bort det de selv har blitt tillært av sine pedagoger uten å ta hensyn til studentenes forutsetninger. De tror at det de har lært er det eneste rette og prøver å overføre dette til sine studenter.

Det er også sangere og pedagoger som vet hva som skal til for å produsere en fri naturlig stemmeproduksjon, men de har ikke gode nok pedagogiske forutsetninger for å kunne projisere denne viten til sine studenter.

Enkelte sangere som har hatt en lang karriere går ofte over til å undervise når karrieren er på hell. Det er ikke sikkert at en sanger som har hatt en karriere med en fantastisk stemmeføring, er like flink som pedagog. Ofte er dette sangere som har hatt en lett og problemfri stemmeutviklingsprosess hos pedagoger som har visst hva de skulle lytte etter under studentenes stemmeoppbygging. Claudio Muzio var en sopran av stort format som sang med en skjønnhet og teknisk kontroll mange har misunt henne. Hun hadde uttalt til en av sine

venner at hun ikke visste hvordan hun produserte denne klangen (Brown 1996: 4). Hun hadde rett og slett ikke nok viten til å kunne forklare hvordan tonestrømmen kunne flyte så fritt og vakkert.

Man kan jo spørre seg om hvordan disse naturbegavelsene kan klare å videreføre sangstemmens gåtefulle tilnæringsvei til andre.

Det kan være litt av et sjokk for disse naturbegavelsene hvis de skulle være så uheldig at de på grunn av sykdom skulle komme til å miste stemmen. De har kanskje aldri strevd med toneplassering, riktig kroppsstøtte, variasjon i luftforbruket, det bare ligger naturlig for dem. Dette opplevde den danske kjente tenoren Axel Schiøtz. Han hadde hatt en lang karriere da han plutselig ble rammet av slag og mistet stemmen og førligheten i kroppen. Etter en lang rekonvalesens ble han fysisk rask. Men problemet var nå å gjenoppdage stemmen, noe som ble en lang og hard prøvetid. Han måtte begynne helt på nytt med å finne fram til hvordan han skulle få kontroll over muskelapparatet og pustemekanismen slik at han igjen kunne oppnå en jevn og fast stemmefunksjon. I denne perioden lærte han nok mer om stemmefunksjonen enn det han kunne før han ble rammet av sykdom.<sup>22</sup>

Pedagoger som selv har ødelagt sine stemmer på grunn av feil bruk av stemmen, er nok forsiktig med hvordan de guider sine studenter til en sunn stemmeproduksjon. De underviser gjerne med den innstilling at de vet hva som har ødelagt deres stemmer og vil derfor hjelpe sine studenter til å unngå å oppleve det samme. De hører nok lett hvordan stemmer kan produseres friere og sunnere og har sikkert mange gode råd for at studentene skal kunne unngå stemmeslitasje og ruin.

Ved starten av et studieforløp prøver pedagogen finne ut hvor langt studenten er kommet teknisk på sitt instrument. Samtidig skal han prøve å klassifisere hvilken stemmetype sangeren har og/eller hvilken stemme han etter hvert kommer til å utvikle. Hvis ikke pedagogen har gode nok forutsetninger til å bedømme studentens stemme, kan det være at noen studenter blir klassifisert feil innenfor en stemmetype pga. en lærers uvitenhet. Det kan føre til at de begynne å innstudere repertoar som kan være usunt eller ødeleggende for stemmen. Da kan det ofte oppstå problemer i form av ubevisste spenninger, høyderegisteret

---

<sup>22</sup> Han begynte å holde konserter igjen, ikke som tenor, men som baryton. Det sies at stemmen hans aldri gjenvant den samme skjønnhet og charme den hadde før sykdommen.

forsinkes og intonasjonen kan påvirkes negativt. Dette kan føre til at den naturlige stemmekvaliteten forringes, og utviklingsprogresjonen kan ta lengre tid enn normalt.

Det er viktig at pedagogene har erfaring fra opera og konsertscenen for å kunne kanalisere viten om lyriske vs. dramatiske stemmer og repertoar som passer de forskjellige stemmetypene. Hvis ikke kan det lett gjøres feil bedømming av om sangeren har et dramatisk stemmemateriale, eller om den er en lyrisk sopran med stor stemme (synger med kjerne i stemmen).

Pedagogen må også vite hva de ulike rollene krever stemmemessig og fortolkningsmessig og ha kunnskap om stemmens ressurser. Pedagogen må ta utgangspunkt i sangerens stemme og individuelle egenskaper (klang, dynamikk, fleksibilitet, raskhet og klangkarakter) ved valg av repertoar.

Det er ulike oppfatninger blant pedagoger i hvilken grad de skal ta hensyn til de individuelle egenskaper ved valg av repertoar. De fleste pedagoger er redde for at sangerne skal forsere stemmene sine og velger ut repertoar som ikke skal føre til noen skade. Disse pedagogene er forsiktig med å antyde hvilken stemmetype studenten har. Noen av disse strekker seg kanskje til å fortelle hvilken stemmetype de kanskje kommer til å få når de har utviklet en bedre teknikk og de får en mer moden klang og et større spekter av følelsesuttrykk.

Noen pedagoger er tidlig ute med å klassifisere stemmene innenfor en bestemt kategori, og denne plasseringen gir føringer i valg av repertoar.

Andre igjen, lar studenten velge fritt hva hun skal synges. Dette ut i fra at de mener at eleven da vil øve mer og dermed kommer til å ha en hurtigere progresjon, både tekniske og emosjonelt, ved repertoar de selv har valgt og liker. Disse pedagogene tar ikke alltid hensyn til om sangeren synger repertoar som gjør at de forserer eller underkomprimerer stemmene sine.

Når det er så fatale utfall av å synges repertoar som ikke passer en naturlig stemmetype, er det betenkelig at noen pedagoger guider studentene i denne uheldige retningen.

Valg av korrekt og tilpasset repertoar er avgjørende for elevens tekniske og emosjonelle utvikling.

Det er også noen pedagoger som ikke vil være for pirkete vedrørende teknikk under en students stemmeoppbyggingsperiode. De velger å bare jobbe musikalsk, det vil si å få studenten til å synge fritt med riktig frasering, holde pauser osv. uten å ta høyde for at studenten ikke er teknisk klar til å mestre repertoaret de synger. Disse pedagogene mener at teknikken vil komme etter hvert. Under denne ”slepphendte” måten å utvikle sangere på, er det også mange sangeremner som går til grunne. Sangerne kan lett forsere stemmene sine, uten at de får skikkelig tilbakemelding om det, og de er heldige hvis ”de får bukt med” problemet mens de ennå studerer ved en musikkutdanningsinstitusjon. Er disse studentene heldige kan de ”vekket opp” av andre som hører at stemmen føres i en uheldig retning, det være seg av andre stemmepedagoger eller sangere. Når sangeren tar dette opp med sin pedagog, får hun kanskje høre at hun ikke trenger å tenke på at det ikke er helt bra teknisk akkurat nå og at hun synger fint. Studenten kan oppleve tilbakemeldingen fra sin pedagog som ros. Denne rosen kan ødelegge en sangers stemmeutvikling. Det å rose vakre toner som er basert på en ødeleggende sangteknikk, gjør at sangeren fortsetter på sin farlige vei inntil giftens virkninger en dag blir åpenbare for alle – da våkner man opp – men kanskje for sent.

Det er ikke bare pedagogens ansvar å overføre sin viten og kunnskap til studentene. Pedagogens oppgave er også å guide studenten til å bli nysgjerrig på hvordan stemmeinstrumentet fungerer, både ved å lese litteratur om emnet og til å utforske stemmen etter hvert som han ”trækker de rette stiene” i stemmeutviklingen. Pedagogen indikerer en retning, men det er studentenes eget ansvar å finne sporene til den riktige stien.

Studenten bør allerede ved studiestart få en innføring i hvordan hun selv kan være med å bidra til å oppnå større forståelse for denne kunnskapen. Studieforløpet burde starte med et innføringskurs i stemmefysiologi og stemmemetodikk allerede første året i grunnutdanningen. Disse emnene er så store og ikke lett tilnærmelige. Det holde ikke med 6-7 timers kurs eller prosjekter for å få viten og kunnskap om dette omfattende emnet. Stemmefysiologi og metodikk bør f. eks kjøres som et obligatorisk fag allerede fra første året i grunnutdanningen. Deretter bør det modnes i elevens bevissthet underveis i studieforløpet samtidig som eleven får bevissthet om stemmens funksjon og fri stemmeproduksjon gjennom de tekniske øvelsene hun lærer av sin pedagog. Pedagogen kan stille spørsmål om hvor studenten fornemmer/kjenner det i kroppen når toneproduksjonen er fri eller ufri. Dette kan føre til at studenten lettere klarer å tilegne seg hvordan stemmeinstrumentet skal fungere og hvordan de korrekte tonene kan produseres om og om igjen.



Det er viktig at pedagog og student sammen finner ut hvor ”skoen trykker” teknisk og hva som må til for at studenten skal oppnå fri stemmeproduksjon.

En annen som kan fortelle sangeren om hun produserer ufri stemmeteknikk, er akkompagnatøren ved skolen. I andre land fungerer repetitøren/akkompagnatøren ved sangutdanningsinstitusjonen som en vocalcoach; dvs. stemmetrener. Coachens funksjon er ikke bare å akkompagnere studenten og gi tilbakemeldinger og forslag ang. det musikalske foredrag. Coachens funksjon er også å fortelle studenten når hun synger ufritt og hjelpe med uttalelse og forståelse av teksten i sangene. I Norge fungerer akkompagnatøren stort sett bare som pianist.

Pedagoger må ha karakter og mot til å erkjenne når feilen kan ligge hos dem og ikke hos studenten hvis det ønskede resultat ikke oppnås. De må søke råd og bistand til å stille riktig stemmediagnose når de selv kommer til kort.

***”Den som har sett en sangers bunnløse fortvilelse over sin stemmes ruin, vil forstå at en slik ødeleggelse ikke bare er et stemmemord, men også et sjelemord, - forbrytelser som ikke kommer inn under samfunnets domstoler, men derfor desto kraftigere bør være en samvittighetssak.”***

**(Dahl 1949)**

## 10. AVSLUTNING

### 10.1 Sammendrag

Sopranstemmene er delt i sju underkategorier; lyrisk koloratursopran, soubrette, lyrisk, lyrisk-dramatisk (spinto), dramatisk koloratursopran, dramatisk sopran og høy dramatisk sopran. Det er ikke lett å klassifisere sangere innenfor disse underkategoriene. De elementene man skal lytte etter er først og fremst stemmens klang (lys/mørk) og vekt (tung/lett). I tillegg må det tas stilling til elementer som omfang, vibrato, hurtighet, volum og sangerens personlighet (dramatisk /lyrisk). Den snevre underkategoriseringen av kvinnestemmer brukes for å representere ulike kvinneroller innen operalitteraturen. Lyriske stemmer representerer som oftest unge piker. De dramatiske stemmene representerer ofte kvinner med makt og styrke, gjerne heroiske kvinneskikkelser.

Forutsetningen for å kunne gjøre repertoar på tvers av en naturlig stemmetype er at sangeren har utviklet en god stemmeteknikk. I tillegg må han ha god forestillingsevne (og kunne bruke de menneskelige emosjonelle variabler). Denne forestillingsevnen skal hun bruke til å fortolke rollekarakterens sinnsstemninger og formidle meningen bak teksten til tilhørerne og følge komponistens anvisninger. En sanger oppnår letter å gjøre en rollekarakter ved å rette seg etter komponistens anførelser av dynamikk og tempi. Hvis sangeren ikke har oppnådd tilstrekkelige vokale ferdigheter og fortolkningsevne, med alle dens variabler, til å mestre de vanskelighetene de møter i en komposisjon, kan dette få konsekvenser for sangerens naturlige stemmeinstrument. Det å synge repertoar på tvers av stemmetype avhenger av hvilket akkompagnement som følger sangen, hvilket lokale sangen synges i, hva slags repertoar, hvilken rollekarakter som fortolkes og om sangeren har utviklet en projisert stemme.

Både lyriske og dramatiske sangere kan synge dramatisk repertoar i store konsertsaler, bare de har utviklet god sangteknikk med rikelig bruk av overtoner i stemmen (projisert stemme) og sang og toneproduksjon tilsier at sangeren kan utføre rollens emosjonelle variabler uten å forsere stemmen.

Når sangere skal velge repertoar, må de ta hensyn til stemmens klang, tessitura, dynamikk, tyngde, hurtighet, den tekniske utviklingen, evnen for emosjonelle uttrykksvariabler og stykkets omfang, dynamikk og tempi. Det er ikke alle som tar hensyn til dette.

Noen sangere gjør repertoar på tvers av stemmetype med hell, pga. en godt utviklet stemmeteknikk. Andre forsinker stemmeutviklingsprosessen og i verste fall føres stemmen i

ruiner. Det at studenter gjør repertoar som ikke passer deres naturlige stemmetype kan skyldes uvitenhet ang stemmeinstrumentets funksjon og karakteristikk, at de fritt velger repertoar eller at de ikke tar hensyn til pedagogens veiledning om hva som er riktig valg av repertoar. Andre begynner på dette repertoaret fordi pedagogen eller andre har klassifisert de feil innenfor en stemmetype. Noen tar fatt på dette repertoaret for å utvide stemmen i dens ytterkanter (Omfang, dynamikk virkemidler, uttrykksvariabler, hurtighet).

Sangere som ikke har utviklet en god teknikk og en projisert stemme begynner lett å forsere stemmen sin når de prøver å utvikle de dynamiske variablene i stemmen. Hvis de skal prøve å synge ff i høyden begynner noen å bruke en voldsom tungkompresjon. Denne tungekompresjonen presser ned strupehodet som fører til en tykkere stemmebåndsmasse. Luftstrømmen presses gjennom den tykke stemmebåndsmassen opp til resonansrommene og stemmen klarer ikke lenger å produsere en fri, naturlig klang. Store endringer av styrkegraden kan resultere i stram nakke og skuldermuskulatur som har innvirkning på stemmeinstrumentet (registerbrudd og redusert omfang). Noen sangere prøver å lette opp stemmen sin etter anbefaling fra pedagoger som er redd for at sangere skal ødelegge stemmen sin ved å synge for sterkt. De letter opp stemmen sin ved å løfte opp strupehodet for å gjøre stemmen mindre enn den naturlig er. Dette fører til en underkomprimert stemmefunksjon som er fattig på overtoner og blir lite fleksibel og bæredyktig.

Sangere med store stemmer overkomprimerer store stemmer når de prøver å støtte ett allerede stort instrument. Når de gjør dette overengasjerer de kroppen slik at musklene i kroppen stivner. Dette fører til stor luftkompresjon og tungeroten presser ned strupehodet. Fører til stor skade på stemmeleppene. Stor luftkompresjon kan føre til magesyreproblem (LPRD) noe som gjør at sangerne har en konstant følelse av forkjølelse og astmasymptomer. I tillegg kan sangerne utvikle et bredt langsomt vibrato, som gjør at stemmen høres eldre ut enn den er.

For å få tilbake en sunn velleiet stemmefunksjon må studenten sammen med sin pedagog finne ut hva som er årsaken til stemmeproblemene. Sangere som har overkomprimert stemmene sine må lære seg å stoppe med å forsere fram tonene. De må lære seg å synge svakere og med en bedre pusteenergi. Noen ganger må absolutt stemmehvile over tid til før arbeidet med å få tilbake en sunn stemmeklang kan begynne.

Det er ikke så lett å angi i tid hvor mye det koster ned på en stemmeutviklingsprogresjon eller en ev karriere med å syng repertoar på tvers av stemmetype. Det man vet er at dette arbeidet tar tid og det krever tålmodighet og arbeidsvilje fra sangeren for at utviklingen skal gå i riktig retning.

Det finnes pedagoger som ikke har satt seg godt nok inn i stemmeinstrumentet, dets anatomiske struktur, klassifisering av stemmetyper og hvordan de skal lede studentene til en fri stemmeteknikk. Disse pedagogene vet ikke helt hva som er riktig klassifisering av stemmetyper og dette kan føre til uriktig repertoarvalg for studenten. Noen pedagoger har både teoretisk og stemmeteknisk kompetanse men har ikke gode nok pedagogiske evner til å formidle denne kunnskapen til studentene. Noen pedagoger har en slepphendt holdning til studentens repertoarvalg i den forstand at de lar studentene synge det de selv vil og at de dermed vil ha en hurtigere teknisk progresjon. Valg av riktig og tilpasset repertoar er avgjørende for studentens tekniske og emosjonelle utvikling.

## **10.2 Konklusjon**

Arbeidet med denne oppgaven indikerer at det å begynne med for tungt repertoar før man er teknisk godt nok utviklet, kan føre til forsinkelse av en stemmeutviklingsprogresjon og i verste fall at stemmen kan bli forringet eller ødelagt. Det viser at studenter/sangere ikke bør spesialiseres for avgrensede stemmefag tidlig i et utdanningsforløp. I starten av en stemmeutvikling bør sangere la stemmen få utvikle seg i takt med alder, modenhet og den tekniske utviklingen de er på. Valg av tilpasset repertoar er avgjørende for at studenten skal kunne utvikle seg i takt med det individuelle nivå. For at studenten selv skal kunne velge riktig repertoar må studenten ha en klar mening om stemmetypen sin og dens potensial. Det har ikke studenten før stemmen er godt nok utviklet og de har tilegnet seg viten om stemmeinstrumentet. Fram til hun har oppnådd denne innsikten, bør pedagogen være den som velger repertoar som er tilpasset studentens tekniske, musikalske og emosjonelle nivå. Etter hvert som studenten selv begynner å få et oppøvet øre og har opparbeidet ulike holdepunkter til å kunne bedømme hva som er riktig eller galt valg i forhold til stemmens utviklingsnivå, kan studenten være med å ta repertoarvalget. Hvis pedagogen har en slepphendt holdning til styring av repertoarvalg, og studenten får gjøre som hun selv ønsker, kan det få store konsekvenser for sangerens stemmeutvikling.

### **10.3 Implikasjoner for videre forskning**

Arbeidet med denne oppgaven har gjort at jeg har fattet dypere interesse for påvirkninger på stemmeinstrumentet. Det er ikke bare misbruk av stemmeapparatet som har konsekvenser for sunn toneproduksjon. Det kunne vært interessant å forske mer innen dette området og finne ut hva slags psykiske og fysiske påvirkninger som har innvirkning på stemmeinstrumentet. Denne oppgaven har vært et forsøk på å belyse et område som ikke er særlig belyst fra før, og jeg håper at den kan ligge som et grunnlag for videre forskning.

## LITTERATURLISTE

- Cristofoli, Francesco: *Giuseppe Verdi*  
*Myten, mennesket og komponisten*  
Gyldendal 2000
- Chapin, Schuyler: *sopranos, mezzos, tenors bassos, and other friends*  
Crown publishers, inc. New york 1995
- Caruso/ Tetrzzini: *Caruso and Tetrzzini on the art of singing*  
Dover publications, Inc., New York 1909 og 1975
- Miller, Richard: *The structure of singing, system and art in vocal technique*  
Schirmer Books; Inc. New York 1986  
Collier Macmillan Publishers, London
- Miller, Richard: *Training Soprano voices*  
Oxford University Press 2000
- Eken, Susanna: *Den menneskelige stemme*  
Hans Reitzels Forlag, København 1998
- Brown, Oren L.: *Discover your voice, How to develop healthy voice habits*  
Singular Publishing Group, Inc.  
San diego, London 1996
- Balthazar, Scott L.: *The Cambridge Companion to Verdi*  
Cambridge University Press 2004
- Alba, Lois: *Vocal Rescue, Rediscover the beauty, power, and freedom in your singing.*  
William Andrew Publishing, 2005

- Hines, Jerome: *Great singers on great singing*  
Limelight editions, New York 1982/2003
- Dahl, Lilly *Stemmen – bruk og misbruk*  
J. W. Cappelens forlag, Oslo 1949
- Hansen, Poul Erik *Sangstemmen del 1, vokalmetodikk*  
Agder musikkonservatoriums publikasjoner 1993
- Burgin, *Teaching singing*  
Metuchen, NJ: The Scarecrow Press, 1973
- Nordica, Lillian *Hints to singers*  
Dover publications, Inc. 1998
- Weaver/Chusid *The Verdi companion*  
Northon & Company, Inc., 1979
- Hvidsten, Tone Holberg *Opera som drama; Verdis operaer fra Nabucco til La traviata*  
Hovedoppgave, 1995
- Schiøtz, Axel *Sangerens kunst*  
J. Vintens forlagsbokhandel, København 1970.

Artikler fra internett:

<http://voiceteacher.com/tongue.html>

The dangers of the flat or retracted tongue

[http://voiceteacher.com/heavy\\_repertoire.html](http://voiceteacher.com/heavy_repertoire.html)

The danger of singing heavy repertoire with a lyric voice

<http://voiceteacher.com/coaching.html>

Taking a profesional coaching and protecting your voice

[http://voiceteacher.com/dramatic\\_voice.html](http://voiceteacher.com/dramatic_voice.html)

Special considerations in training dramatic voices

<http://voiceteacher.com/coupdeglotte.html>

Kirsten Flagstad and Manel Garcia II's "coup de glotte"

<http://nspf.net/aktivitet.html>

Kåre Bjørkøy: strupehodets bevegelser

Barbro Marklund: Röstfack, vad er det för något? Jag är väl bara en helt vanlig sopran?

Britt Bøyesen: Fonasjon i rør

<http://www.texasvoicecenter.com>

<http://www.cosmopolis.ch.english/cosmo/verdi.htm>

<http://www.r-ds.com/verdiana.htm>

<http://villaverdi.org/>

operanet

operanews

Bob's opera world

Bel canto society

Operafanatics

Casa verdi.com

Artikler fra magasiner:

Journal of singing