



UNIVERSITETET I AGDER

**En vokalists søken etter sin sound:**

**en studie omkring å bevisstgjøre bruk av talestemmekvaliteter i  
vokaltøving for å tydeliggjøre sin vokalidentitet**

**Sophia Mendoza**

**Veiledere**

Knut Tønsberg

Michael Rauhut

Per Elias Drabløs

*Masteroppgaven er gjennomført som ledd i utdanningen ved  
Universitetet i Agder og er godkjent som del av denne utdanningen.  
Denne godkjenningen innebærer ikke at universitetet inntår for de  
metoder som er anvendt og de konklusjoner som er trukket.*

Universitetet i Agder, 2014

Fakultet for Kunstfag

Institutt for Rytmask Musikk



## Forord

Jeg ønsker å takke de som har hjulpet meg gjennom mine to år på master, og som har gjort det mulig for meg å fullføre min masteroppgave.

Takk til mine veiledere gjennom to år Knut Tønsberg, Michael Rauhut og Per Elias Drabløs som har gitt meg uvurderlige tilbakemeldinger, gitt meg råd og motivasjon! Det er inspirerende å samtale med dere, og jeg har lært utrolig mye av dere gjennom hele min masterutdannelse.

Takk til mine hovedinstrumentlærere gjennom tidene som har veiledet meg og inspirert meg til å fortsette å studere musikk og å utforske den vokale jungelen; Hilde Norbakken, Birthe Myrstad, Tove Midtbø Moe, Beate Lech, Torun Eriksen, Rolf Løvland, Ole Børud og Askild Holm.

Takk til min kjære Steinar Jeffs Tovslid som har vært en trofast skrivepartner, inspirerende medstudent og som har gjort skriveprosessen mye lettere. Det er mye koseligere å lage kaffe til to!

Takk til logoped ved Kongsgård skolesenter, Eli Tendeland for en god og lærerik samtale om kroppens mest spennende organ, stemmen!

Takk til Irene Bredal for hjelp med språkvask og korrekturlesing av oppgaven!

Sist, men ikke minst, takk til familie og venner som har støttet, hjulpet og heiet på meg fra sidelinjen!

God lesning!

Sophia Mendoza

Kristiansand, 17.april 2014.



# Innholdsfortegnelse

<b>1 Innledning</b>	<b>7</b>
1.1 Begrepsforklaring	9
1.2 Avgrensning	15
1.3 Oppgavens videre struktur	17
<b>2 Teori og litteratur</b>	<b>19</b>
2.1 Vokalteknikk	19
2.2 Populærmusikkanalyse	23
2.2.1 Analysemetoder	24
<b>3 Undersøkellesprosessen</b>	<b>27</b>
3.1 Valg av metode	27
3.1.1 Populærmusikkanalyse som metode	28
3.1.2 Aksjonsforskning	31
3.2 Reliabilitet og validitet	32
<b>4 Resultatutvikling</b>	<b>35</b>
4.1 Innsamling av data	35
4.2 Analyse og bearbeiding av data	35
4.2.1 Syklus 1 myke opp uttrykk	36
4.2.2 Syklus 2 akustisk duo	39
4.2.3 Syklus 3 fra duoformat til fullt band	42
4.2.4 Syklus 4 akustisk band	45
<b>5 Drøfting av resultatene</b>	<b>49</b>
<b>6 Avslutning</b>	<b>53</b>
6.1 Konklusjon	53
<b>Sammendrag</b>	<b>57</b>
<b>Litteraturliste</b>	<b>59</b>
<b>Vedlegg</b>	<b>61</b>



## 1 Innledning

I kapittel 1 vil leseren bli presentert for bakgrunnen for å skrive denne masteroppgaven, i tillegg til at begreper brukt i tittelen vil bli definert i henhold til hvilken definisjon det opereres med i dette arbeidet. Videre vil oppgavens avgrensing og videre struktur bli presentert.

Da jeg skulle begynne på min masterutdannelse i utøvende musikk, var målet hele veien å identifisere og utvikle mitt vokale særpreg og å utvikle min egen låtskriving. Jeg forsøkte å angripe målsettingen fra flere vinkler til jeg til slutt endte på dagens problemstilling. Jeg jobbet for å finne ut hvilken sound jeg hørte hjemme i, og veien har vært lang og tatt mange avstikkere.

Som låtskriver har jeg vært opptatt av å sende ut et budskap gjennom mine låter, og ofte kan det være vanskelig å lytte objektivt til eget låtmateriale når man er så involvert i alle aspekter. Problemet jeg stadig så ut til å støte på var at vi oppnådde en god sound i bandet mitt, men at jeg aldri følte meg hjemme i sounden. Som vokalist og ikke minst vokalpedagog har jeg alltid vært opptatt av vokalteknikk, og har fokusert på å mestre alt av teknikker fremfor å utvikle et særpreg. Det har kanskje resultert i at jeg har hatt vanskelig for å finne min plass, og i hvilken retning jeg skulle ta arrangementen av låtskrivingen min. Jeg har hatt vanskelig for å velge et fokus, og etter hvert har det ført meg inn på stier jeg har måttet snu på. Jeg ønsket i utgangspunktet å analysere en av mine vokalreferanser, den britiske artisten Adele, men etter undersøkelser kom jeg frem til at det ikke ville være fordelaktig, siden vi jobber i helt forskjellige bandformat, og arrangeringsløsningene hennes ikke så ut til å kunne hjelpe meg videre. I denne oppgaven har jeg i stedet vært opptatt av hvordan jeg som vokalist kan tydeliggjøre min vokalidentitet ved å bevisstgjøre bruk av talestemmekvaliteter, samt hvilke hensyn man kan ta i arrangement av låter, slik at man *kommer igjennom* arrangementene vokalt sett. I oppgaven tok jeg utgangspunkt i å analysere mine egne låtarrangementer over en tidsperiode på to år – fra våren 2012 til våren 2014. Formålet med oppgaven var å komme nærmere en forståelse av hva som er mitt vokale særpreg og hvilken sound jeg hører hjemme i, slik at jeg kan benytte dette i arrangement av eget låtmateriale, og dermed tydeliggjøre mitt vokale særpreg.

Problemstillingene mine til denne oppgaven er som følger

1. Hva er mine talestemmekvaliteter, og kan bevisst bruk av dem bidra til en tydeligere vokalidentitet?
2. Hvilke tiltak kan jeg som vokalist gjøre for å føle meg hjemme i utøvingen min?
3. I hvilken grad er arrangering viktig for å kunne tydeliggjøre vokalidentitet?
4. På hvilken måte påvirker arrangering bruk av vokalteknikk?
5. Hvilken vokalteknikk inngår i min vokalutøving, og hvilke hensyn må tas i arrangeringen for at denne teknikkens egenskaper skal være hørbare?

### *Målformulering*

Den bandarrangeringen som er viktig for meg er den som er tilknyttet lydmengde, og til en viss grad frekvensering. Dette er viktig fordi det påvirker hvilke vokalteknikker jeg anvender for at lydnivået på vokalen skal være kraftig nok til at den trenger gjennom lydbildet. Den vokalteknikken jeg ønsker å bruke i min utøving er den som speiler talestemmekvalitetene mine best, så ved endt forskning, ønsker jeg å sitte igjen med noen svar på hvordan jeg kan legge til rette arrangement, og bruk av vokalteknikk, for å best kunne komme gjennom i lydbildet – med mine vokale særpreg – i en utøvingssituasjon.



## 1.1 Begrepsforklaring

### *Sound*

Når jeg i denne oppgaven benytter begrepet sound, vil det være i tråd med Dybo (2013) sin definisjon som han har basert på Allan Moore (2001)<sup>1</sup>. Soundbegrepet har mange betydninger, er et mye diskutert begrep, og kan oversettes direkte til 'lyd'. I denne oppgaven velger jeg, i likhet med Dybo, å beholde den engelske versjonen, fremfor å oversette til norsk. Som Dybo (ibid.) sier, så dekker betegnelsen mer enn 'lyd', og derfor blir det ikke hensiktsmessig å oversette til norsk. Dybo (ibid.) har funnet en definisjon i Cappelens musikkleksikon som går som følger: "'Sound' (engelsk, lyd, klang), vanlig begrep også på norsk, innen jazz-, pop- og populærmusikk, betegner det klang- (lyd-) bilde som er karakteristisk for et ensemble, en individuell instrumentalist eller en sanger."

### *Talestemme*

I utgangspunktet ønsket jeg å benytte meg av begrepet 'kjernestemme' for å vise til en individuell kvalitet i stemmen til en vokalist. Jeg kunne imidlertid ikke finne noen definisjon eller forskning rundt begrepet 'kjernestemme'. Etter flere undersøkelser og utspøringer, så kunne jeg ikke finne noen som helst informasjon eller bruk av ordet i tidligere litteratur, men det viste seg at begrepet allikevel ofte blir brukt muntlig, i blant annet sangundervisning. Etter flere samtaler med vokalpedagoger med flere års erfaring, er det tydelig at begrepet innehar ulike definisjoner, og jeg anså det ikke som fruktbart å benytte begrepet i min oppgave da det kunne oppstå uenighet eller forvirring rundt min definisjon.

Jeg ønsket derfor å finne et annet begrep som viste til en funksjon eller teknikk som inneholdt identiteten til en vokalist. Cathrine Sadolin har for eksempel i boken *Komplet Sangteknik (2008)*<sup>2</sup> laget en oversikt over alle mulige måter å produsere lyd og bruke stemmen på, og de fleste vokalister er ikke bare opptatt av å synge på en sunn og teknisk måte, men også å bevare, eller skape, et særpreg som gjør at de kan tydeliggjøre en

---

<sup>1</sup> Moore (1993, 2001, 2012)

<sup>2</sup> Heretter velger å skrive komplett sangteknikk, istedenfor dens originale tittel 'Komplet Sangteknik', så  
<sup>2</sup> Heretter velger å skrive komplett sangteknikk, istedenfor dens originale tittel 'Komplet Sangteknik', så det er i tråd med norsk rettskriving.

vokalidentitet i sin utøving. Istedenfor å benytte meg av begrepet kjernestemme kom jeg frem til at å benytte begrepet talestemme ville være mer fordelaktig og tydelig i denne oppgaven. Vi kan gjenkjenne og skille talestemmer i fra hverandre og vite hvem vi prater med ved å kun høre individets talestemme. Dette er fordi hver stemme er unik og har ulike stemmekvaliteter. Stemmekvalitet står for det akustiske fingeravtrykket, eller det hørbare uttrykket, som hver stemme har. Hver enkelt stemme former seg etter personlighet, følelser og kroppen, og er som regel en bro til den ytre verden (Ericson m.fl 2012:13). Stemmen kan si noe om hvordan vi har det, og kvaliteten i stemmen vil også variere etter ulike krav som stilles til stemmen i forhold til om vi, for eksempel, snakker med et lite barn, eller til en stor forsamling. Stemmekvaliteten vil også forandre seg etter langvarig belastning som, for eksempel, etter mye roping på en fotballkamp eller langvarig forkjølelse (ibid.). Stemmekvalitetene beskriver det vi hører i en stemme, subjektivt og perseptuelt, men den kan også vurderes via databaserte analyseprogram, objektivt og akustisk. En person vil alltid sitte med et akustisk inntrykk av sin opprinnelige stemmekvalitet, og kunne vurdere den opp mot eventuelle stemmevansker som kan ha utviklet seg.

Stemmeleie, register, stemmestyrke, diplofonitet, ustabilitet, ansatser, pressede stemmebånd (hyperfunksjonell), underkomprimerte stemmebånd (hypofunksjonell), lekkasje, knirk, afoni, støy, skurr, monotonhet, klangfattighet, og klangfylde er ulike faktorer som kan spille inn på stemmekvaliteten. Både organiske og funksjonelle vansker kan forandre stemmekvaliteten. Det kan være vanskelig å definere hva som er en normal stemme, siden dette vil variere i forhold til alder, kjønn, og kultur. En stemme som oppleves som normal i et land, vil kunne anses som å ha en stemmevanske i en annen kultur. Det er ut fra dette vi vil kunne si noe om en stemme er representativ for sin alder og sitt kjønn, siden idealet varierer fra kultur til kultur.

Om vi tok utgangspunkt i at Sadolin (2008) har kategorisert produksjon av all vokallyd vi benytter innen sang, men også ved tale, så ville vi vel kunne finne ut hvilken teknikk og karakter vi benytter når vi snakker? Om vi kunne identifisere teknikken som brukes ved talestemme, og dermed benytte denne også i sangstemmen, ville den da kunne oppleves mer autentisk og inneholde mer identitet enn en teknikk som ikke ligner teknikkbruken til talestemmen?

For å gi et eksempel, la oss si at en vokalist benyttet en neutral<sup>3</sup> funksjon med mørk klangfarge<sup>4</sup> ved tale, men byttet til en komprimert funksjon med twang<sup>5</sup> og lys klangfarge når de sang, ville sangen da oppleves like ekte og nær som hvis de hadde benyttet en funksjon som lå nærmere den de snakket med?

### *Stemme kvalitet*

"A voice disorder exists when quality, pitch, loudness, or flexibility differs from the voices of others of similar age, sex and cultural group" (Arnold E. 1990:6).

Hvis pitch, styrke, eller fleksibilitet avviker fra stemmer som er representative for lik alder, kjønn, og kulturell gruppe, vil en, i følge Arnold E. Aronson, anse det som en stemmelidelse. Så for å kunne si noe om stemmekvaliteten i talestemmen og sangstemmen, må en ha forståelse for hvordan stemmekvalitet defineres ut fra hvordan en stemme uten stemmevansker høres ut. En stemme som er normal og sunn må ha god stemmekvalitet, en avpasset styrkegrad, ligge i et behagelig leie, være fleksibel, ha god resonans og god artikulasjon (Arder 1996:164). Setter man negativt fortegn fremfor disse får vi det vi kan kalle "problemstemmen". En stemme med for sterk eller svak styrkegrad vil etter hvert virke negativt inn på stemmefunksjonen. Er gjennomsnittshøyden i tale for lav eller for høy vil det anstrenge stemmen, og oppfattes som en presset stemme. En lite fleksibel stemme vil lett bli monoton og vil ikke kunne avfrasere og oppfrasere setningene sine. Har man ubalanse mellom oral- og nasalresonansen, vil det virke påfallende i både tale og sang, men hvis den er god tenker vi ikke over det. En dårlig artikulasjon vil virke veldig forstyrrende i både tale, og sang (ibid.). Har en stemme dårlig kvalitet tenker man spesielt på forstyrrelser av lyden eller tonen mens den produseres i strupen, og en kan dele disse i fire hovedkategorier:

1. den harde, grove, skjærende, grelle stemmen
2. den skurrende eller skrapende stemmen

---

<sup>3</sup> En utdypende forklaring av begrepet neutral kommer i kapittel 2.

<sup>4</sup> I denne sammenheng er det gitt at utøveren mestrer ulike vokalteknikker.

<sup>5</sup> Oppnås ved å gjøre strupehodets åpning mindre. Gjennom å la strupelokket (også kalt epiglottis) nærme seg arytenoid brusken, får lyden en skarpere, mer gjennomtrengende og sint karakter, og kan ligne en 'andelyd'. Dette kalles å twange lyden, eller å anvende twang. Effekten kan benyttes i alle sangstiler.

3. den luftfylte stemmen

4. den hese stemmen

Det kan være ulike grunner til at slike forstyrrelser av lyden eller toner oppstår. For noen kan dette være kronisk i form av at vi fysiologisk ikke har helt like stemmeorgan, og noen vil kunne ha luftlekkasjer grunnet muskelrelaterte avvik i organets funksjon hvor stemmeleppene av ulike årsaker ikke klarer å lukke seg helt igjen. I tillegg kan sykdom i eller overbelastninger hemme stemmen i perioder.

Nanna-Kristin Arder (1996: 233) presenterer i sin bok et stemmeanalyseskjema for kartlegging av sangelever, hvor hun stiller ulike spørsmål til hvordan talestemmen og sangstemmen til eleven fungerer. Ved å gå i gjennom disse punktene vil en kunne finne ut om det er avvik mellom elevens tale- og sangstemme. Er dette tilfellet, vil det være tegn på at eleven er ufri og binder seg enten ved sang eller tale. Dette kan vise at det ikke er noen selvfølge at man har et bevisst forhold til at sangstemme og talestemme bør stemme overens, og at man bør være opptatt av at de fungerer sunt innen begge bruksområder for å være fri i sin stemmebruk.

"It is obvious that there is no single sound that can be called "normal voice"; instead, there are children's voices, girls' voices, boys' voices, women's voices, men's voices, voices of the aged, and so on. In each of these types of voice both the normal and the abnormal can be recognized. The location of the threshold that separates the one from the other is judged by each listener on the basis of his cultural standards, education, environment, vocal training, and similar factors, but whenever the separation between adequate and inadequate is placed, it is obvious that each individual has acquired concepts of normalcy and defectiveness. This observation should alert the speech clinician to the fact that voice disorders are culturally based and socially determined" (Aronson 1990:5).

Her sier Aronson (ibid.), ut fra Moores teorier, at stemmeproblemer er kulturelt betinget og sosialt bestemt. Det er ikke mulig å kalle noe stemmebruk for 'normal stemme', men vi vil kunne kategorisere etter kjønn og alder, og gjenkjenne en normal eller unormal. En normal stemme vil da være representativ for dens alder og kjønn innen den gitte kulturen. Dette trenger derimot ikke å bety at dette er en sunn og fordelaktig stemmebruk, men kun være i samsvar med hva som er representativt.

## *Vokalidentitet*

Identitet, personlighet, særpreg, og karakter, er flere av begrepene som dukker opp når vi prøver å definere oss selv som personer. 'Person' kommer av det latinske ordet *persona*, som betyr 'maske'.<sup>6</sup> Ordet er utledet av *personare* som betyr 'lyde igjennom'. Even Ruud (1997:50) påpeker at dette kunne gi opphav til spekulasjoner om at det var gjennom lyd, med andre ord gjennom stemmen, man kunne identifisere noen bak masken.

Tiri B. Schei (2007) introduserer i sin doktoravhandling 'Vokal identitet' et nytt begrep, kalt identitering, som omfatter den uavsluttede prosessen som det er å skape seg selv. Hun snakker om hvordan identitet må forstås som levd praksis, og ikke noe som man har eller ikke har, at det er en prosess og ikke et resultat. Individets identitet manifesterer seg i måter å være i verden på, og i følge Schei rommer ikke identitet først og fremst det som er, men hva det betyr at det er slik. Hun har sitert Stuart Hall slik:

"(...) actually identities are about questions of using the resources of history, language and culture in the process of becoming rather than being: not "who we are" or "where we came from", so much as what we might become, how we have been represented and how that bears on how we might represent ourselves. Identities are therefore represented within, not outside representation" (Ibid:24).

Så hvor kan en finne sin vokale identitet? Schei snakker om identitering som noe som praktiseres og Hall snakker om at identitet ikke er hvor du kommer fra, men mer om hva du skal bli. Identitet er noe som skapes innenfra og ikke noe som er bestemt av ytre faktorer. En kan da tolke dette som at en ikke skal lete etter identitet ut fra noe en er, eller har fått gjennom, for eksempel, arv, men ut fra noe en kontinuerlig skaper innenfra seg selv. Jeg hadde lenge identifisert meg med vokale forbilder innen sjangeren soul<sup>7</sup>, og ønsket derfor å bevare den innflytelsen i min utøving. Skulle en ta utgangspunkt i Halls og Scheis teorier måtte en slutte å se på disse innflytelsene som noe en hadde oppnådd, og som måtte fremheves, men heller fokusere på hva en skapte der og da og videre fremover. Ville da for eksempel den identiteten jeg valgte å skape være min identitet? Å

---

<sup>6</sup> Maske med talerør som ble båret av romerske skuespillere (Ruud 1997).

<sup>7</sup> En musikkstil eller kategori av popmusikk datert fra de seneste 1950 årene. Stilistisk er det en fusjon av gospelmusikk og sekulære former av popmusikk som blues, r&b, og rock&roll. Vokalistene synger gjerne lidenskapelig fra innsiden, og lar det de føler der og da komme ut i gjennom sangen (Moore 2012).

forstå identitet på denne måten kan være problematisk om en tenker at identitet er noe kjært en har arvet fra ytre faktorer og som ikke er skapt av seg selv. Men på den andre siden kan det være spennende at identitet kan være noe som stadig utvikler seg og forandrer seg i en prosess. Slik ville en kunne lage en identitet som en selv var komfortabel med, og følte seg hjemme i, fremfor å kanskje få tildelt en identitet som kunne føles fremmed, og påtatt. I mange år har vokalistene som Aretha Franklin, Stevie Wonder og Etta James, vært mine vokale forbilder og en av grunnene til at jeg har sunget innen soul- og gospelsjangeren i så mange år. Men da jeg begynte å skrive egne låter var det tekstene som var i fokus og valg av sjanger var ikke like bevisst, og jeg endte opp i poplandskapet.

Soulsjangeren er for meg synonymt med energi, og tilstedeværelse er en viktig faktor og gir vokalisten mye rom til å waile<sup>8</sup>, parafrasere og tolke melodilinjer som man ønsker.

Selvfølgelig er tilstedeværelse og energi viktig også i popmusikk, men primært er fokuset mer på gjenkjennelighet og hooks<sup>9</sup>, som vil gi vokalisten begrensede rammer for hva de kan forandre for å ikke motarbeide hovedfokuset. Da jeg begynte å skrive låter i popsjangeren fikk jeg råd om å variere vokalfrasene mine i mindre grad enn jeg instinktivt gjorde, og heller fokusere på at man alltid skulle presentere låtene som om det var for første gang, slik at hookene ble tydelige. Jeg opplevde at låtene fikk en tydeligere struktur som følge av forenkling, og at de ble sterkere med tanke på hooks og gjenkjennelighet, men følte allikevel at jeg mistet mye av vokalidentiteten i låtene, frihet til å musisere og at det følte mindre organisk. Instrumenteringen i arrangementene mine tvang meg også til å synge med mer twang som gav en skarpere og klarere vokal, men også nesten strippet for særpreg. Stemmen kom igjennom lydbildet, men ikke fordelaktig i forhold til særpreg. Ved å synge med så mye twang ble det mer behagelig å synge på toppen av et massivt komp, men det gav også et mer metallisk uttrykk, med mindre karakter fra talestemmen.

---

<sup>8</sup> Opprinnelig en betegnelse for sørgelig gråt og klaging, men er i denne sammenheng en betegnelse på en lengre frase, i et høyt register, med en energisk vokal utførelse.

<sup>9</sup> Den delen av en sang, noen ganger tittelen eller nøkkelen i tekstlinjen som stadig gjentas. (Rudinow 2010)

Problemet mitt ble mer og mer at jeg ønsket å beholde influensene mine av soul i min egen låtskriving, men at jeg opplevde at det ikke var rom for en soulpreget vokal i de stramme rammene popmusikken krevde. Jeg følte at jeg ble frarøvet min vokale identitet, uten at jeg skjønnte hvordan jeg kunne løse problemet.

## 1.2 Avgrensning

### *Vokalteknikk*

Siden jeg var interessert i å finne ut hvordan arrangering kan påvirke vokalteknikk, trengte jeg et verktøy til å kunne identifisere de ulike vokalteknikkene i analyseringen av vokalen. Det finnes ulike teorier og metoder innen vokalteknikk, men jeg valgte å benytte meg av Sadolins (2008) metode presentert i 'Komplett sangteknikk' fordi den ville være oversiktlig for leseren da den kategoriserer all bruk av stemmen og kan dermed brukes som et analyseverktøy. Det finnes andre ledende vokalmetodikker som Estill og SLS, men de fokuserer mer på utføringsøyeblikket fremfor å kategorisere vokalteknikken. Det er omdiskutert hvilke metoder som er mest fordelaktige for det kunstneriske aspektet, og noe en kan være kritisk til i forhold til Sadolins metode, til tross for at hun hevder selv at det kunstneriske skal komme først, er det at en kategoriserer stemmebruk og dermed legger til grunn et mer programmert utgangspunkt hvor det kan virke som at det kunstneriske kommer til først etter at det tekniske er på plass. Til motsetning tar andre metoder som Estill og SLS først utgangspunkt i det utøvende og korrigerer utførelsen kun hvis det er spesifikke behov for det. Siden Sadolins metode er mer kategorisk oppbygd var det mer systematisk for meg å anvende komplett sangteknikk som analyseverktøy, fremfor Estillmetoden og SLS som kun er metoder og ikke analyseverktøy (Moore 2012).

Komplett sangteknikk tar for seg de fleste aspekter ved vokalteknikk og utøving. Sadolin deler inn vokalteknikken i fire hovedemner:

1. De tre grunnprinsipper
2. De fire funksjoner
3. Klangfarger
4. Effekter

Jeg valgte å begrense vokalteknikken i denne oppgaven til å omfatte bruk av de fire funksjonene, og klangfarger da det er disse som ligger til grunn ved både talestemme og sangstemme. Det kunne vært interessant å se på virkningen av effektbruk, men i denne omgang begrenser jeg oppgaven ved å utelukke dette. Grunnen til at jeg valgte å ikke gå nærmere inn på hva de tre grunnprinsippene<sup>10</sup> er i oppgaven er fordi jeg ønsket å anse det som gitt kunnskap for leseren, og heller fokusere på det som kunne høres i analysen.

Jeg tok ikke for meg hvordan funksjonene utføres da jeg ikke så det som relevant i denne oppgaven da lytteren ikke trenger å utføre teknikkene for å kunne forstå effekten av dem. For at leseren skal få en forståelse for de ulike karakterene til funksjonene, tok jeg for meg teorien bak hver funksjon.

Etter mange mislykkede forsøk på å finne en tydelig vokalidentitet og sound ved bandarrangering, vil det i denne oppgaven bli gjort et forsøk på å finne dette ved å velge en annen innfallsvinkel. Kan bevisstgjøring rundt bruk av talestemmekvaliteter i vokalutøvingen kunne ha en betydning for tydeliggjøring av vokalidentitet? Oppgaven avgrenses ved at analyseobjektet er forskeren selv, og låtene som blir analysert er også skrevet av analyseobjektet. Det vil hovedsakelig bli tatt utgangspunkt i Cathrine Sadolins komplett sangteknikk (2008) med tanke på vokaltekniske begrep og i analysen av arrangering vil det kun blitt analysert uti fra Allan Moores (2012) sjiktanalysering.

---

<sup>10</sup> De tre grunnprinsipper er grunnmuren som må være på plass for en hvilken som helst vokalist, for å inneha en uanstrengt og sunn sangteknikk. Et trent øre kan selvfølgelig høre spenninger, og støttebruk i en vokalanalyse, men jeg velger å ikke analysere dette i oppgaven da jeg føler det er andre aspekter som må analyseres for å finne resultater som er relevant for utvikling av vokalidentitet.



### 1.3 Oppgavens videre struktur

I kapittel 2 vil det bli gjort rede for teori og litteratur bak vokalteknikken jeg har valgt å benytte i denne oppgaven. Her vil leseren få innsikt i dens inndeling for og videre kunne forstå vokalanalysen som blir gjort i kapittel 4. Videre i kapittelet blir det gjort rede for teori og litteratur om populærmusikk og ulike tilnærminger til analysemetoder innen populærmusikk.

I kapittel 3 blir det gjort rede for undersøkelsesprosessen og valg av forskningsmetodene som er benyttet i oppgaven. Kapitlet inneholder både teori rundt valgt populærmusikkanalysemetode og forskningens likheter med aksjonsforskning, samt en presentasjon av forskningens reliabilitet og validitet.

Kapittel 4 tar for seg resultatutviklingen og hvordan jeg gikk frem i innsamlingen av data, selve analyseprosessen og bearbeidingen av data. Analysen ble systematisk utarbeidet med planlegging, utføring, refleksjon og observasjon.

I kapittel 5 vil resultatene presenteres og drøftes.

Kapittel 6 tar for seg avslutningen og konklusjonen av forskningsprosessen med svar på problemstillingene, samt forslag til videre forskning.



## 2 Teori og litteratur

I kapittel 2 vil leseren få innsikt i betydningen av vokalteknikk, og teori rundt populærmusikkanalyse. Leseren vil bli introdusert for ulike muligheter for analysemetoder, og viktige forskere innen diskursen.

### 2.1 Vokalteknikk

Hva er vokalteknikk og hvorfor benytter vi det? Sadolin (2008) forklarer det slik:

”Vokalteknikk er noe vi først og fremst bruker for å få bort spenninger som hindrer stemmen i å fungere fritt. Så teknikk er bare et middel å uttrykke seg med, mens selve uttrykket, å formidle noe, er det mest betydningsfulle” (Sadolin ibid:4).

Vokalteknikk er noe vokalister bruker i mer eller mindre bevisst grad når man synger. Vi benytter teknikk i all produksjon av lyd selv når vi snakker, men de fleste tenker nok ikke over hvilken teknikk man bruker. Selv om Sadolins metode er systematisk kategorisert, mener hun allikevel at det kunstneriske aspektet, hvor man fokuserer på formidling og uttrykk er det viktigste, men at vokalteknikk er en metode for å oppnå en sunn og fri vokalutøving. Om dette faktisk er tilfellet ved bruk av komplett sangteknikk som innehar så mange regler for korrekt teknisk utførelse kan allikevel diskuteres.

Sadolin deler først og fremst vokalteknikken inn i fire hovedemner. Ved å kombinere elementer ut av disse fire kan en selv skape akkurat den lyden en ønsker. Inndelingen gjør det også enklere å få overblikk over de ulike områdene og gjør at man enkelt kan få oversikt når man vet hva man ønsker å fordype seg i.

1. De tre grunnprinsipper trenger man for å beholde en sunn stemme.
2. De fire funksjonene trenger man for å velge hvilket 'utstyr' man skal benytte når man synger.
3. Klangfarger trenger man for å gi klangen en lysere eller mørkere karakter.
4. Effekter trenger man for å gi en bestemt lyd i tillegg til valgt funksjon og klangfarge.

De tre grunnprinsippene utgjør fundamentet som sang bygger på. Derfor er det disse prinsippene man først og fremst må kunne beherske perfekt. Det gjør det mulig å synge

alle toner, innen omfanget av den individuelle stemmens, og kunne synge lange fraser<sup>11</sup> og gjøre stemmen tydelig og sterk samtidig som man vil unngå stemmeskader som for eksempel heshet<sup>12</sup>. De tre grunnprinsippene er åpent svelg, støtte og å unngå framskutt kjeve og spenninger i leppene.

De fire funksjonene kalles neutral, curbing, overdrive og edge og de kan man også finne brukt i talestemmen. Det er en av grunnene til at jeg velger å benytte meg av denne teorien. Funksjonene kan enkelt forstås ved sammenligninger imot vår hverdagslige måte å benytte stemmen på som for eksempel hvisking (neutral), sutring og klynking (curbing), roping (overdrive) og skriking (edge), og derfor synes jeg det er en oversiktlig teori å ta utgangspunkt i. For å ha en større forståelse for de ulike funksjonenes karakter og for å kunne forstå vokalanalysen gjort senere i oppgaven, presenteres nå de fire funksjonene mer grundig.

Den første funksjonen neutral<sup>13</sup> er en ikke-metallisk funksjon hvor sounden er mykere og mildere enn de metalliske funksjonene. Neutralfunksjonen har gjennom tidene også blitt kalt klassisk, men det er noe misledende siden klassisk sang like ofte bruker de metalliske funksjonene. Neutral blir også benyttet i populærmusikk. Cathrine Sadolin valgte navnet neutral til å beskrive funksjonen fordi hun følte at den trengte et lite partisk, og mer nøytralt term. Neutral strekker seg fra toner som er myke og luftige til toner uten tilsatt luft, derfor blir neutral delt inn i to grupper; neutral med luft, og neutral uten luft<sup>14</sup>. Neutral har volumbegrensninger, og er hovedsakelig en lavmælt funksjon, men det finnes unntak. Det er nemlig mulig å oppnå større volum i neutral uten luft enn neutral med luft, men veldig høye volum 'forte fortissimo' eller 'fortissimo'

---

<sup>11</sup> En liten enhet som er satt sammen av mindre motiver. Flere fraser kan kobles sammen og kalles en periode.

<sup>12</sup> En av de første symptomene på anormal vokalproduksjon er heshet, som gir en luftig, raspete, røff, kvalitet på stemmen. Det forårsakes av en endring i endene av stemmebåndene som tillater overflødig luft å unnsnippe, og det må aldri forstås/sees på som en normal tilstand. Det kan forårsakes av noe så enkelt og forbigående som en forkjølelse eller allergi, eller mer alvorlig, så kan det være en lokal lidelse i strupehodet eller et anormalt trykk på de møtende nervene til de indre musklene i strupehodet. (Burns 1987)

<sup>13</sup> Selv om neutral enkelt kan oversettes til 'nøytral' velger jeg å holde meg til de opprinnelige navnene så det er mindre sjanse for forvirring for leseren.

<sup>14</sup> Neutral uten luft kalles også komprimert neutral.

kan bare utføres i neutral uten luft og da i det høyeste registeret av stemmen, fra c2 for kvinner, og fra c1 for menn. Det er ingen begrensinger når det kommer til å synge svakt i neutral, så generelt sett kan man si at jo bedre teknikk enn har jo svakere og sterkere kan man synge. I neutral finnes det uendelige muligheter for å justere ansatsrøret, og derfor uendelige muligheter med klangfarger<sup>15</sup>. I den vestlige verden er neutral normalt sett den funksjonen man starter å få undervisning i som kvinne, dette er blant annet fordi mange har vokst opp med å tro at karakteren til neutral er mest egnet til å skolere kor og kirkekor.

Den andre funksjonen curbing<sup>16</sup> er den eneste halvmetalliske funksjonen, som betyr at det er noe metall i tonene. Det er derfor den mildeste av de metalliske funksjonene hvor karakteren er mykere og ikke så kraftig og distinkt som overdrive og edge. Curbing er likevel kraftig i forhold til neutralfunksjonen. Sounden til curbing er ofte litt klagende og samtidig behersket. Denne beherskelsen er et resultat av etableringen av et 'hold'<sup>17</sup> som er kjennetegnet til curbing. Navnet valgte Sadolin fordi det beskriver hvordan det kan føles å synge når du holder tilbake lyden, og hindrer den i å bli hel-metallisk. Curbing brukes når man ønsker en sound som er kraftigere enn neutral, men svakere og mer tilbakeholdent enn overdrive og edge. Funksjonen blir mest brukt i et medium volum, og det er ikke mulig å oppnå curbing i volumnivåene 'forte fortissimo' eller 'fortissimo'. Klangfargen kan endres mye, og curbing blir brukt i nesten alle stiler av populærmusikk som for eksempel moderne r&b, hvor volumet er medium høyt, og en viss mengde metall trengs. Det finnes grenser for hvor langt opp i registeret man kan benytte curbing

---

<sup>15</sup> Nesten alle funksjoner kan farges mørkere eller lysere, noen i større grad enn andre. Klangfargen dannes i ansatsrøret (munnhulen) som er hele området fra stemmebåndet til munn- eller neseåpningen. Munnhulens form og størrelse har stor betydning for klangfargen. Alle sangere har ulike munnhuler og derfor har alle sangere sin egen personlige klangfarge. Om munnhulen er stor blir klangen mørkere og fyldigere – er munnhulen liten blir klangfargen lysere og tynnere. Munnhulens ulike deler kan beveges i mange retninger og derfor finnes det mange ulike måter å endre på stemmeklangen.

<sup>16</sup> Kan oversettes til demping, og det kan beskrive den karakteren funksjonen i forhold til den følelsen den gir utøveren. Man opplever at man holder noe tilbake og det kan dermed føles ut som man demper lyden noe. Navnet valgte Sadolin fordi det beskriver hvordan det kan føles å synge når du holder tilbake lyden, og hindrer den i å bli hel-metallisk. (Sadolin, 2008)

<sup>17</sup> En metode for å oppnå en halvmetallisk lyd. Oppnås ved å holde pusten eller og anvende forholdvis mye støtte. Kjennes ut som noe går inn og holder som et lett trykk på strupehodet, som om noe forsiktig holdes fast eller som om noe vrir seg. Hold er opprinnelig engelsk og kan også bety stopp eller grep.

og en må da skifte til de andre funksjonene, men den har ingen begrensninger nedover i registeret, selv om det gradvis vil bli svakere, mer presset og flat jo lavere en beveger seg i registeret. Det er derfor mer vanlig å bruke neutral eller overdrive i dybden siden disse funksjonene er i stand til å produsere en mørkere og mindre 'presset' karakter. En bør være forsiktig med å ikke synge for kraftig i curbing siden dette ofte resulterer i en hel-metallisk funksjon (overdrive eller edge). Hvis dette skjer mens holdet forblir kan det føles ukomfortabelt og belaste stemmen. Curbing blir brukt i hverdagslivet når man jamrer seg, stønner, eller klager. Klangfargen til curbing er ofte bright<sup>18</sup> og litt klagende, men du kan enkelt farge funksjonen i andre retninger, men dette krever kompetanse i de generelle prinsippene for sang, og tilstrekkelig kjennskap til de sunne grensene for stemmen.

Den tredje funksjonen overdrive<sup>19</sup> er den første helmetalliske funksjonen. Karakteren er ofte direkte, høylytt, og 'ropete' som når du roper etter noen på gaten. Funksjonen må lages uten luft, og kan oppnås ved å etablere ett 'bitt'<sup>20</sup>. Det finnes en øvre grense for hvor langt opp i registeret man kan bruke overdrive, spesielt for kvinner. Grensen ligger rundt d2/eb2 for kvinner og c2 for menn, men det er ingen nedre grense. Klangfargen kan endres, men i det øvre registeret vil den alltid ha en noe ropende karakter. Volumet er for det meste høyt, men det er også mulig å oppnå medium volum. Den blir brukt i populærmusikk i nesten alle stilarter når man synger i det lave registeret, når volumet er sterkt eller når det ønskes en del metallisk karakter som for eksempel i rockemusikk. Hovedsakelig har denne funksjonen et kraftig volum, som strekker seg fra et medium sterkt til veldig sterkt volum. Volumet kan lettere varieres i de laveste delene av registeret, siden man vanligvis kan synge overdrive svakere i det lave registeret enn i det høye registeret. Klangfargen til overdrive kan farges i forskjellige retninger, men det enkleste og tryggeste er å farge den lysere og en mer twanget retning, selv om det også

---

<sup>18</sup> Jeg velger å erstatte begreper som 'lys' og 'lysere', med det engelske 'bright' og 'brightere'. Grunnet til dette er fordi betegnelse således ikke vil kunne forveksles med volumnivåer. Å synge lysere kan bety å synge i et høyere registerleie eller å synge med en lysere klangfarge. I denne oppgaven bruker jeg begrepet bright og brighter når det er snakk om å synge med en lysere klangfarge.

<sup>19</sup> Navnet ble valgt av Sadolin siden det beskriver det pågående og aggressive sounden overdrive har. Inspirasjonen til navnet er fra effekten som kan finnes i gitarpedaler og fra femte gir i sportsbiler (overdrive gear).

<sup>20</sup> Ett bitt er en bestemt kjeveposisjon man lager ved bruk av overdrive.

er mulig å farge den med en mørkere og rikere farge. Sistnevnte krever da kompetanse i de generelle prinsippene for sang, og tilstrekkelig kjennskap til de sunne grensene for stemmen.

Den fjerde funksjonen edge er sammen med overdrive de to helmetalliske funksjonene. Karakteren til edge er lysere, skarpere og mer skrikende enn overdrive. Edge kan ikke inneha luft, og finnes ved å benytte twang. Kvinner kan bruke edge gjennom alle ulike deler av stemmen opp til en c3, men kan ikke bruke den i registeret over. Når det kommer til valg av klangfarge er det mindre muligheter for forandring enn i de andre funksjonene, spesielt i det øvre leiet. Klangfargen er generelt lys og skingrende, og ikke vanskelig å oppnå. Skulle en derimot ønske å gjøre klangfargen mørkere må en ha plettfri kontroll på de tre grunnleggende prinsippene. En må også kjenne stemmen sin så godt at en øyeblikkelig kan kjenne når man overskrider stemmens sunne grenser. Det er viktig å forstå at jo lysere en lager en metallisk funksjon, jo bedre sikrer en seg mot misbruk av stemmen. Volumet i edge er som regel veldig sterkt, men det er mulig å oppnå medium volum. Jo høyere toner, jo høyere og mer distinkt blir de skingrende tonene og vokalene blir mer twanget. Edge blir brukt i mange populærmusikkstilarter, som for eksempel hard rock, gospel og soul. Funksjonen brukes da ofte i det høyeste registeret med sterkt volum hvor det er mye metall i tonene. (Sadolin 2014)

## 2.2 Populærmusikkanalyse

Når jeg skal forklare hva som ligger i ordet populærmusikk støtter jeg meg på Tor Dybo (2013). Som han poengterer er dette et vidt begrep som raskt gjør at en vil stille seg spørsmålet; populær for hvem? Men samtidig som populærmusikkbetegnelsen har kommet til er et annen moderne begrep blitt til, nemlig 'rytmisk musikk'. Et begrep som har kommet til kanskje først og fremst innenfor fagmiljøer i utøvende rytmisk musikk. Den nye betegnelsen er et forsøk på å innføre en samlet term for gehørtraderte musikalske sjangre som; jazz, world music, reggae, folkemusikk, roots, elektronika, grunge, hip-hop, rockabilly, punk, country, metal, soul, house, r&b, funk også videre. Det oppsto etter hvert et behov for en analysemetode som kunne egne seg på gehørtradert musikk, fremfor den noterte musikken som de eksisterende analyseverktøyene var tilpasset til. Noen av de fremste forskerne på dette området er Allan Moore, Richard Middleton og Jan LaRue. Musikken jeg skriver kan stilistisk plasseres et sted blant

sjangrene i rytmisk musikk grunnet form, harmonisering, progresjoner, instrumentering og med influenser fra sjangre som soul, blues, rock og pop.

Som Dybo (ibid.) også poengterer kan en spørre seg om hvorfor populærmusikk er et viktig forskningsfelt, og et viktig argument her er den gehørtraderte uttrykksformen som de rytmiske populærmusikalske musikk sjangrene benytter. Felles for flere av disse musikkulturene er at de preges av en intuitiv og taus kunnskap som tradisjonelt sett i liten grad har vært fanget opp innenfor den akademiske verden i følge Dybo. Et av hovedproblemene i å diskutere musikk, ligger i dens 'multidimensjonalitet'. Med det menes det den strømmen av lyder som en lytter hører, som oftest består av en kompleks sammensetting av blant annet rytmer, melodier, instrumentale klangfarger, harmonier og lyrikk. (ibid.)

### 2.2.1 Analysemetoder

Allan Moore (2012) har i *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song* gjort rede for en metode for å analysere populærmusikk. Han diskuterer en låts tekstur og deler inn i tre brede kategorier; funksjonelle lag, soundbox<sup>21</sup>, og klang.<sup>22</sup> Han sier det er viktig å forstå at denne inndelingen ikke er normative regler, men generalisende beskrivelser. En låt er mer enn bare musikkteori hvor man deler inn hvem som spiller melodi, rytme og harmonier. Musikk inneholder i følge Moore (ibid.) en 'feel'<sup>23</sup>. Han forklarer hvordan denne 'feelen' ofte er det første aspektet som fenger en lytter, men som også kan være det vanskelige å beskrive med ord. Lydbilde skal gi oss en måte og begrepslig gjøre det rommet som en innspilling innehar, ved å bokstaveligtalt tillate oss å høre at innspillingene blir til. Dette rommet kan være metaforisk hvis vi hører musikken gjennom øretelefoner eller reell hvis vi hører musikken gjennom høyttaler.<sup>24</sup> Nøkkelaspektet av dette rommet er lokaliseringen. Hvor i lydbildet kan bestemte lyder se ut til å komme i fra? Denne kategorien kan brukes i analyse av musikk som er studioinnspilt hvor det kan være relevant å vite hvor de forskjellige lydene kommer fra. I min analyse så jeg ikke denne type analyse av lydbildet som fruktbar siden opptakene

---

<sup>21</sup> Heretter bruker jeg begrepet lydbilde om soundbox i tråd med Dybos (2013) oversettelse.

<sup>22</sup> Functional layers, soundbox og timbre

<sup>23</sup> Kan her enkelt oversettes til 'en følelse'.

<sup>24</sup> Mer utdypende om dette kan leses i 'Musikalsk groove' (Tambs-Lyche 2007)



jeg analyserte hovedsakelig ikke er innspilt i studio, og jeg ikke så analysens eventuelle funn som relevant i forhold til problemstillingen min.<sup>25</sup>

Richard Middleton er en av de som har jobber med å utvikle en analysemetode som kan fungere på populærmusikk. Han poengterer at all musikk inneholder repetering, som faktisk er en av nøkkelkildene til musikalsk nytelse. Derfor tenker Middleton at ved å se på repetisjoner i komposisjoner vil en kunne avdekke flere aspekt enn ved bruk av kun tradisjonell klassisk musikkanalyse. I *Reading pop (2000)* viser Middleton til en måte å benytte grafisk notasjon som analysemetode, hvor flere aspekter enn musikkteoretisk analyse vil kunne komme frem.

Det finnes mange ulike tilnærminger når det kommer til analysering av populærmusikk, hvor noen er spesielt opptatt av det kulturelle aspektet, noen av opplevelsen, noen av betydningen for musikere, og noen av betydningen for lyttere, men det alle ser ut til å ha til felles er forståelsen for at populærmusikk er mer enn kun musikkteoretisk analyse, og at det ligger en større mening i utøvelsen enn det som kan noteres.

David Brackett og Dai Griffiths er andre nevneverdige forskere som kommer med blant annet alternative tilnærminger til stemmeanalyse. Griffiths viser til hvordan en vokalists stemme kan linkes til en konkret kontekst og Brackett insisterer på at stemmen aldri betyr noe kun i seg selv, men også er et middel til å fremkalle de assosiasjonene man får av stemmen. Griffiths teori går ut på at stemmen sender oss mot biografien til personen bak sangeren, mens Brackett oppfordrer til å vurdere flere kontekster som former forståelsen av sangeren identitet. (Shank 2006).

En annen forsker innen musikkanalyse er som tidligere nevnt LaRue. Han velger å dele analysen inn i parameterne timbre (klang), dynamics (intensitet i sound), og texture & fabrics (tekstur og stoff). LaRue er opptatt av klangfarger, tonekvalitet og hvordan sounden utvikler seg over tid, hvor hele innspillingen vil utgjøre det han kaller for 'soundfabric'. Denne analysemodellen er naturlig og fordelaktig å bruke i analyse av kunstmusikk, men Dybo (2013) spør seg om den er anvendbar på den afrikansk-amerikanske musikkarven. Et argument mot denne metoden er at den kanskje ikke er

---

<sup>25</sup> Det kunne jo ha vært tilfelle at vokalutøvingen ble påvirket av at jeg for eksempel sang i en situasjon hvor jeg sto unødvendig nært en høylytt trommeslager, som overdøvet meg, og igjen påvirket min måte å synge på, men dette var ikke tilfellet i mine innspillinger.

fininnstilt nok til å fungere som et tilstrekkelig metodeapparat. Jeg valgte omsider å benytte meg av Moores systematiske analysemetode<sup>26</sup> med sjiktinndelinger da jeg var mest opptatt av å se på hvilke ulike sjiktroller instrumenteringen i mine komposisjoner innehar og hvordan dette kan påvirke min vokalutøving.

I denne delen av oppgaven ble det forklart hvordan karakteren til de ulike vokalfunksjonene er, og hva som skiller de fra hverandre. Dette for at leseren skal ha innsikt i analysen som blir gjort senere i kapittel 3, hvor disse begrepene blir brukt som analyseverktøy. I dette kapittelet ble det også introdusert en del av de fremste forskerne innen analyse av populærmusikk som Allan Moore, Richard Middleton, Jan LaRue, David Brackett, Dai Griffiths, og Tor Dybo.

---

<sup>26</sup> Moores populærmusikkanalyse vil bli utdypende presentert i kapittel 3.

### 3 Undersøkelsesprosessen

I denne delen av oppgaven vil valg av metoder bli presentert. Her vil leseren få en grundig innføring i hva som inngår i de ulike metodene, og hvordan det tenkes å bruke disse i analyseringen i denne oppgaven. Det vil også bli gjort rede for oppgavens reliabilitet og validitet.

#### 3.1 Valg av metode

Datainnsamlingen gjorde jeg ved å benytte Moores analyseringsmetode for populærmusikk hvor jeg tok utgangspunkt i opptak av egne konserter og øvinger i fire ulike sykluser utført over to års tid. Selv om arbeidet med de fire syklusene ligner en aksjonsforskning følte jeg ikke det var etisk riktig å kalle det for en slik metodebruk siden det ikke ble bevisst utarbeidet i tråd med metoden. Jeg ønsket allikevel å presentere metoden, og dra koblinger opp mot syklusene som er gjennomført i et forsøk på å legitimere de systematiske utarbeidingene av disse syklusene, og som like gjerne kunne vært utført ved hjelp av aksjonsforskningsmetoden.

Jeg valgte å ikke benytte transkripsjon som metode, fordi jeg ikke anså det som fruktbart i utviklingen av fordelaktige arrangement og sound. Grunnen til dette var arbeidsmetoden vi har hatt på innøvingene våre. Bandet innstuderer låter etter en gehørtradert musikktradisjon og den eneste noterte musikken vi benytter begrenser seg til akkordprogresjoner og form, så derfor ble det ikke naturlig å basere analysen på å videreutvikle notert musikk.

Ved hjelp av komplett sangteknikkens inndelinger av funksjoner og klangfarger gjorde jeg en auditiv stemmeanalyse. Deretter sammenlignet jeg bruk av vokalteknikken i låtene og mine generelle talestemmekvaliteter for å finne eventuelle likheter og ulikheter. For å kunne si noe om mine stemmekvaliteter har jeg i samarbeid med logoped fått vurdert egenskapene til talestemmen min. For å kunne si noe om stemmekvaliteten min må en se på hvordan min stemme fungerer i forhold til egenskapene en stemme uten stemmevansker fungerer. Min stemme har passe styrke, blir produsert uanstrengt, har god stemmekvalitet, og er fleksibel. Når det kommer til å være representativ for personens alder og kjønn, kan det tenkes at jeg har en stemme som er mer

velfungerende enn andre på min alder, da jeg har et bevisst forhold til at talestemmen og sangstemme skal stemme overens, som ikke er gitt at man har kunnskap om.

I gjennomgangen av stemmeundersøkelsesskjemaet utarbeidet av Bredtvet kompetansesenter (Ericson 2012:87) kommer det frem at jeg oppfyller alle kriterier som en sunn og velfungerende stemme innehar. I testen kommer det frem at jeg har et middelsstemmeleie i spontan tale, med uforandret leie ved økt kraft. Jeg har et middels taletempo med tydelig artikulasjon, og en rik stemmeklang. Klangplasseringen er middels, med et balansert press og lite nasalitet. Jeg har ingen grad av luftlekkasje, og en middels styrke i spontan tale. Stemmen min er smidig, med lav og fri pust, med variert prosodi. En kan også tilføye at talestemmen min er farget av en mørk klangfarge.

### 3.1.1 Populærmusikkanalyse som metode

Som nevnt tidligere anvendte jeg Allan Moores analysemetode, og her blir metoden mer utfyllende presentert. Moores metode er omfattende og han deler analysen sin inn i ni hovedkategorier; shape, form, delivery, style, friction, persona, reference, belonging, og syntheses. Den eneste av kategoriene jeg tok utgangspunkt i, i min analyse, var den første kategorien 'shape' som tar for seg låtens 'tekstur'. Moore deler kategorien inn i tre hovedområder; klang, funksjonelle lag, og soundbox. Da jeg var interessert i hvordan jeg kunne bevisstgjøre bruk av arrangering i forhold til lydmengde og en viss grad frekvensering<sup>27</sup> begrenset jeg analyseringen til å kun omfatte funksjonelle lag<sup>28</sup>.

Moore (2012) er tydelig på at hvis vi ikke snakker om tekstur kan vi risikere å miste detaljer som er avgjørende i musikken, og hvordan den relateres til oss som lyttere. Fremfor å begynne å analysere instrumentene hver for seg, er det mer fordelaktig å starte med å se på sjiktene instrumentene utgjør. Instrumenteringen i en låt kan videre fordeles mellom fire ulike sjiktroller; det rytmiske sjikt, det lavfrekvente sjikt, det melodiske sjikt, og det harmoniske sjikt.

Det første sjiktet, det rytmiske sjikt, består for det meste av slagverk og perkusjonsinstrumenter hvor presise tonehøyder er irrelevante. Dette sjiktet er det som

---

<sup>27</sup> "Equalize to make all the elements of a mix fit together better by juggling frequencies so that each instrument has its own predominant frequency range." Sadolin (2008)

<sup>28</sup> Bruker herved begrepet 'sjikt' istedenfor 'lag' etter Dybo (2013) som har oversatt Moores (2012) 'layers' til norsk.

er mest opplagt hørbart hvor dens funksjon er å artikulere et bestemt mønster av beats<sup>29</sup>, som utgjør den største bestanddelen av *grooven*.<sup>30</sup>

Det andre sjiktet, det lavfrekvente sjikt, består av musikkens dypeste frekvenser som spiller lavfrekvente toner/melodier og er gjerne et bassinstrument. Dette sjiktet fungerer som en sekundær komponent til grooven, hvor den tilføyer det funksjonelle bassjiktet.

Det tredje sjiktet, det melodiske sjikt, består av musikkens lysere toner og utgjør som oftest melodien i musikken. Dette kan være en vokalist, gitarist eller et annet soloinstrument. Vi kan finne primære og ofte sekundære linjer, hvor den primære linjen blir regnet for melodilinjen, og dens essensielle rolle er å aktivere artikulasjonen av musikkens tekst. Instrumenteringen her kan ha en sterk effekt på identifiseringen av stilen. Hvis lytterne blir bedt om å kommunisere hva de husker av en bestemt låt, tenderes det til at fokuset ligger på dette sjiktet.

Det fjerde sjiktet, det harmoniske sjikt, består av instrumenter som fyller tomrommet mellom sjikt 2 og 3, og fungerer som en harmonisk utfylling. Dette sjiktet vil i likhet med de to foregående sjiktene være kjent for lytteren. Her kan vi finne store variasjoner av instrumentering fra rytmegitar, orgel, blåserrekke, og til og med orkestre. Det er uten tvil grunnlaget av dette sjiktet og måten det er utført på som gir den tydeligste opplevelsen av en sjangerstil for en hvilken som helst naiv lytter. Selv om instrumentene tildeles sjiktroller kan de også bytte mellom ulike sjikt innad i en låt. De kan fungere som harmonisk fyll i en del av låten, til rytmisk aktivt fyll i en annen del, til å støtte opp basslinjer i en tredje del, og senere fungere som en sekundær melodi ved å for eksempel skyte inn melodier i toppregisteret.

---

<sup>29</sup> Jeg velger på bruke begrepet 'beat' fremfor å oversette, og velger denne tolkningen av ordet; En jevn rekkefølge av en rytmisk enhet. Brukes i følge James A. Stark (1999) som det norske "slag" eller "puls", men "et beat" kan også brukes synonymt med "et groove".

<sup>30</sup> Grooven her er i betydning 'et groove' i substantiv, en rytmisk motiv som kan spilles og noteres (til en viss grad). (Tambs-Lyche 2007)

I følge Moore (2012:23) sier Hans Weisethaunet følgende:

*"In performance, interplay (collaboration/communication) is based on the idea that each player finds or defines his 'space' in relation to the others. At the bottom there will be a keeper of the groove: usually the bass player and the drummer in interaction. At the next layer there will be some rhythmic 'lift-up- over-sounding' discrepancies': rhythm guitar or keyboards. On top, there will be vocals and lead guitar soloing. Together, all those layers make the groove', while simultaneously creating the 'texture'.*

En musiker vil, i følge Weisethaunet og Moore, i samspill finne sin plass i forhold til de andre, og tilsammen utgjøre de ulike sjiktene. Sammen utgjør alle disse sjiktene en groove, samtidig som det skapes en hel tekstur. På grunnlag av sine fire sjikt går Moore nærmere inn på noen parametere som kan anvendes i en analyse. Det var først tiltenkt en rockeanalyse, men senere har Moore åpnet opp for at det skal kunne anvendes i analyser av nærliggende sjangre som komponeres ved samme metode. Parameterne er som følger;

1. Notasjon
2. Instrumentenes roller
3. Rytmask organisering
4. Stemmen (vokalen)
5. Harmoniske mønstre og formelle strukturer
6. Åpne repetitive mønstre
7. Åpen/lukket-prinsippet
8. Komponering ved instrumentet

I min analyse var det to parametere som ville bli viktige, nemlig analysen av instrumentenes roller og analysen av stemmen. Moore (2012) peker på noen elementer som kan være fordelaktig å analysere. Hvilken funksjon har de ulike instrumentene ovenfor hverandre, er det noen som etablerer grooves, som en solist må forholde seg til og er det noen som har ansvar for 'riffs' eller 'patterns'? Hvilket register synger vokalistene i, hvor oppstår resonansen, og hvilke hørbare holdninger har vokalistene til rytmikk og/eller intonasjon? Han går nærmere inn på disse spørsmålene og kommer

med eksempler på hvordan en kan svare på dem, og hva man kan lytte etter i analyseringen. Moore bruker her mye metaforer og lite vokaltekniske begreper, som sikkert er naturlig fra hans forskningsperspektiv. Verdien av denne metoden kan være stor for de som ikke har vokalteknisk bakgrunn, da det gjør det mulig å analysere det man hører basert på lytteerfaringen, og opplevelsen av vokalisten fremfor å analysere hva som skjer vokalteknisk. Med min kjennskap til vokalteknikk, forståelse for dens utføring, og mulighet til å kunne høre vokaltekniskbruk ville det være mer analytisk konkret å gå nærmere inn på det vokaltekniske i min analyse. Moore trekker selv frem, ut ifra Barb Jurgr, Jo Estills vokalteknikk hvor han poengterer at nøyaktig bruk av Estillmetoden er vanskelig for en ikke-praktiserende sanger, eller ikke-selvbevisst sanger siden den krever kunnskap og forståelse for hvordan metoden utføres. Dette gjelder for øvrig også vokalmetoder som komplett sangteknikk og SLS.

### 3.1.2 Aksjonsforskning

Aksjonsforskning har flere definisjoner ifølge Karl Oluf Wennerberg (2013). Formålet ved bruk av en slik metode kan være å fremme forståelse, og medvirkning til endring. Endringene kommer ved å skape løsninger til praktiske problemer, hvor en har muligheten til å endre egen praksis og musisering ved å systematisk prøve ut løsninger på gitte utfordringer. "Målet med aksjonsforskning er å oppnå forskning, (forståelse) og handling (endring) på samme tid" (Johannessen m.fl 2006). Hver syklus trenger en systematisk oppbygging med inkludering av følgende stadier; planlegging, handling, og refleksjon.

En syklus startes ved at man først planlegger noe man ønsker å prøve ut, en tar så dette med seg inn i utprøvinger som blir selve handlingen, hvor man så i ettertid reflekterer over resultatet av handlingen i forhold til planleggingen, og til slutt sitter igjen med et resultat og en konklusjon av syklusen. Den neste syklusen planlegges ut ifra forrige resultat, med nye utprøvinger, nye resultat og konklusjoner, og etterfølgende nye sykluser. I en aksjonsforskning er det prosessen som er interessant og i fokus fremfor et sluttresultat. I tråd med aksjonsforskningens metode vil jeg ikke i min analyse forsøke å distansere eller separere meg fra meg selv som subjekt i forskningen. I likhet med aksjonsforskningens metode fordelte jeg forskningsprosessen min inn i fire sykluser, hvor første syklus var basert på utarbeiding av en mildere sound i bandet, etter å ha

oppdaget at sounden vårt var for hardt og rått med tanke på hva som kledde min vokal. Den andre syklusen var utarbeidelsen av låtene i duoformat for å finne tilbake til essensen i låtmateriale og frigjøring av vokalen min. Den tredje syklusen tok for seg utprøvingen av å overføre duoformatet over til fullt band, mens den siste og fjerde syklusen tok for seg utprøvingen av låtmaterialet i en akustisk setting med ny instrumentering.

### **3.2 Reliabilitet og validitet**

De primære og sekundære kildene til denne oppgaven slik som bøker, artikler og forskningsrapporter er nøye utvalgt, og jeg har vært kildekritisk i min utvelgelse av tidligere litteratur. Jeg har gjort grundig undersøkelser og støttet meg på forskere som er anerkjente innenfor lignende diskurser med tanke på populærmusikkforskning og vokalteknikk. I tillegg har jeg benyttet meg av fagkyndige veiledere innen ulike emner som blant annet logopedi, musikkforskning, og vokalteknikk for å sikre reliable data, i kombinasjon med å alltid kryssjekke kildebruken min. Jeg anvender og berører noen begreper som har store variasjoner i definering, og har dermed vært nøye i utvelgelsen av begrep og hvordan jeg har definert dem i oppgaven min.

Resultatene som kommer frem i oppgaven vil i hovedsak tjene meg selv som utøver da jeg har tatt utgangspunkt i min egen utøving. Jeg mener allikevel at andre som har interesse av emnet kan stole på resultatene som kommer frem i forskningen. Jeg har en annen innfallsvinkel til hvordan noe kan oppnå vokalidentitet, men emnene jeg berører har alle støtte i tidligere litteratur, og står ikke alene i denne oppgaven. Ved å analysere data produsert over en toårsperiode håper jeg og ikke ha vært for selektiv til at viktige data har blitt utelatt. All analysering av vokal og sjiktrollefordeling i henhold til Moores analysemetode er allikevel såpass konkret og tydelige at resultatene kan regnes som gyldige. Som komponist, arrangør og utøver i alt av analysert datamateriale har jeg også innsikt i hvordan alle prosesser er utført, utarbeidet og oppstått, noe som også gir mindre sjanse for ugyldige resultater.

I mange år har det vært tilgang på analysemetoder som har fungert tilstrekkelig for klassisk musikk, men det har etterhvert blitt behov for nye metoder tilpasset til populærmusikkanalyse hvor andre aspekter i musikken kunne bli fanget opp.



I dette kapitlet ble det tatt for seg hvordan tidligere forskere har banet vei for populærmusikkanalyse, og ulike aspekter som er viktige å ta hensyn til i analysering av populærmusikk, samt at det ble gjort rede for hvordan analysen i denne oppgaven vil kunne komme med data som er validerte og reliable.



## 4 Resultatutvikling

I kapittel 4 vil selve analysedelen bli presentert, og analysens data vil bli systematisert i skjema. Her kan leseren få innsikt i hvordan analysen er utført og analyseparameterne som er valgt blir presentert. Hver syklus vil bli avsluttet med både observasjon og resultatfunn.

### 4.1 Innsamling av data

I tråd med Moores (2012) populærmusikkanalyse valgte jeg å analysere med utgangspunkt i hovedkategorien 'shape' og dens hovedområde *funksjonelle sjikt*, som deles inn i de fire rollene, det rytmiske sjikt, det lavfrekvente sjikt, det melodiske sjikt, og det harmoniske sjikt. Med utgangspunkt i komplett sangteknikk analyserte jeg bruk av vokalteknikk med tanke på funksjonsbruk, klangfarge og bruk av luft eller komprimering. I utvelgelsen av låter jeg skulle analysere syntes det ikke være relevant å skulle analysere de samme låtene i de fire syklusene, siden det var bruk av vokalteknikken og sjiktrollefordeling generelt i alle mine arrangementer som var sentralt, og ikke hvordan arrangementene i en låt hadde utviklet seg over to år. Derfor valgte jeg å analysere åtte ulike låter for å forhindre at dataene skulle bli for like, og risikere å miste relevante data ved å analysere de samme låtene.

Som en forberedende prosess til innsamlingen av data analyserte jeg, i forkant av de fire syklusene, opptak fra eksamenskonserten min våren 2012, for å lettere kunne oppdage problemområder i arrangementene jeg analyserte i denne oppgaven. Analysen ble delt inn i to separate omganger, hvor første del gikk ut på å analysere bruk av sjiktinndelingen til instrumentene, og andre del gikk ut på å analysere bruken av vokalteknikk. For å systematisere og tydeliggjøre resultatene lagde jeg skjemaer som ville vise bruken av vokalteknikk, samt sjiktfordelingen til instrumentene. I tillegg til at vokalen ble analysert etter hvilken funksjon, luftlekkasje<sup>31</sup> og klangfarge som ble brukt, ord for ord, ved hjelp av fargekoder.

### 4.2 Analyse og bearbeiding av data

Jeg satte ikke noen begrensninger på hvor mange ganger jeg kunne spille av låtene under analyseringen, og avspillingsutstyr var i tråd med at musikken skulle avspilles

---

<sup>31</sup> Bruk av luft eller ikke luft.

godt nok til å fange opp svar på parametere nevnt under. Da jeg selv er komponist og arrangør ville jeg hørt om det var avvik i analyseprosessen, som gjorde at de auditive dataene ikke ville gjenspeiles i tråd med slik låtene var originalt. Lav innspillingskvalitet ødela ikke for analysen av sjiktfordeling, da alle rollene tydelig kom frem i lydbildet. Derimot kunne innspillingskvaliteten kamuflert og feilaktig fremstilt vokalbruken, men da jeg analyserte meg selv, og kjente min stemme godt, var det dermed ikke noe problem å identifisere vokalbruken til tross for at ikke alle opptakene er spilt inn i studio.

I første del av analysen tok jeg for meg følgende parametere knyttet til instrumentering;

1. Hvilke sjikt utgjør de forskjellige instrumentene?
2. Er det rollene tydelig og jevnt fordelt?
3. Hvor plasserer de seg i forhold til frekvensering?
4. Motarbeider eller støtter de opp vokalen, som har melodien?
5. Er mange av instrumentene involvert i mer enn ett sjikt? Med hvilken effekt?

I andre del av analysen tok jeg for meg følgende parametere knyttet til vokalen;

1. Hvilken funksjon blir benyttet?
2. Er funksjonen luftig eller komprimert?
3. Hvordan er klangfargen?
4. Hvilke stemmekvaliteter kommer frem?

#### **4.2.1 Syklus 1 myke opp uttrykk**

Den første syklusen ble utført i løpet av høsten 2012. Da hadde vi spilt materialet mitt på eksamenskonserten min våren 2012, og erfart at vi hadde utviklet en sound som var i overkant roket og rått i forhold til hva som kledde meg som vokalist. Jeg ble stående å twange meg igjennom de fleste låtene, i håp om å bryte igjennom lydbildet, og endte opp med å benytte minimalt av mine stemmekvaliteter. Planen ble da å myke opp sounden, spesielt ved hjelp av mer dynamisk spill, men også ved å legge mer vekt på frekvensering og lineær fremdrift i låtene. I forkant av denne syklusen hadde vi fått en

ny bassist i bandet, i tillegg til å supplere på med en pianist. Vi var da et band bestående av vokal, el-bass, piano, elgitar og trommer. Låtene jeg valgte å analysere i syklus 1 var 'Breaking out' og 'Alone'.

### 'Breaking out'

Funksjon	neutral m/ luft	neutral u/ luft	curbing	overdrive	edge
vers	mørk		mørk og lys		
vers			mørk og lys		
refreng			mørk og lys		
vers			lys		
refreng			lys og mørk		
bro			lys		
refreng			lys og mørk		lys

Tabell 1. Funksjons- og klangfargebruk i låten 'Breaking out'.

Sjikt	1 rytmisk	2 lavfrekvent	3 melodisk	4 harmonisk
Vokal			x	
Gitar			x	x
Tangenter				x
Bass		x		
Trommer	x			

Tabell 2 Fordeling av sjikt i låten 'Breaking out'.

Låten startet med to elgitarer hvor den ene var plassert i det harmoniske sjikt og den andre i det melodiske sjikt med glissando linjer som sekundær melodilinje. Når vokalen kom inn fortsatte gitarene i de samme sjiktene, mens vokalen holdt seg til curbingfunksjonen med lys klangfarge og fungerte som det primære melodiske sjikt. Bass og trommer kom inn på mellomspillet mellom versene. Her utgjorde bassen igjen det lavfrekvente sjikt og trommene det rytmiske sjiktet. I refrenget kom det mer effekter til som for eksempel fuzzgitar som røffet opp lydbilde i tillegg til flere korestemmer. Vokalen holdt seg curbing som tidligere i låten. Orgel kom gradvis inn som en del av det harmoniske sjikt. På broen la alle instrumentene av, unntatt basstromma som markerte grooven under all vokalen. Her lå det korestemmer under som frigjorde ledevokalen til å kunne waile vokalfraser på toppen. Dette gav vokalen rom til å bevege seg i et litt annet register, og vokalen gikk derfor over til edge for å ha en sterk og gjennomtrengende vokal i toppen, til den etter hvert forflyttet seg nedover i registeret, og tilbake til curbing.

## 'Alone'

Funksjon	neutral m/ luft	neutral u/ luft	curbing	overdrive	edge
vers			lys		
vers			lys og mørk		
refreng			mørk og lys		
vers			lys og mørk		
refreng			mørk og lys		
bro	lys				
refreng			mørk og lys		
outro			mørk	lys	lys

Tabell 3 Funksjons- og klangfargebruk i låten 'Alone'.

Sjikt	1 rytmisk	2 lavfrekvent	3 melodisk	4 harmonisk
vokal			x	
gitar			x	x
bass		x		
trommer	x			

Tabell 4 Fordeling av sjikt i låten 'Alone'.

Låten begynte med bass, trommer og gitar. Den riffbaserte gitaren var først og fremst i det harmoniske sjikt, men støttet opp om det rytmiske sjikt på grunn av riffet sitt. Bassen var i det lavfrekvente sjikt, og trommene i det rytmiske sjikt. Både gitar og bass markerte harmonikken. Når refrenget kom inn ble derfor kontrasten stor når det kom flerstemt vokalkor, to elgitarer som strummet med effekter, og trommene som også ble mer 'travel' i spillet sitt. Refrenget blendet derfor ikke med versene. Vokalen holdt seg til en mørk klangfarget curbing og mørk overdrive i toppen som gav et røft og mindre polert uttrykk av vokalen i toppen.

### Observasjon

Flere av linjene i 'Breaking out', spesielt i andre vers, konkurrerte med hverandre der to gitarer spilte ulike melodistemmer, bassen hadde en annen melodilinje, og vokalen en tredje melodilinje. Her ble det jobbet imot hverandre til tross for at melodilinjene ble spilt i pausene til hverandre. Den lyse klangfargen i vokalen gjorde teksten og artikuleringen tydelig, men det mistet en del bunn for å kunne ligne talestemmekvalitetene mine. Utover i låten var det korestemmer som hjalp til å frigjøre ledevokalen til å kunne waile vokalfraser på toppen av det hele. Generelt virket innspillingene som at de var preget av at man skulle holde seg til en pop/rocksjanger, og at vokalfrasene helst skulle være litt enklere enn hva jeg som vokalist instinktivt ville ha

sunget. Det skjedde veldig mye i flere av instrumentene og det var ikke mye frekvensområder igjen å frigjøre seg i. Selv om jeg tenkte at vokalen gjør det som er forventet innen sjangervalget, så kunne jeg høre at stemmekvalitetene ikke kom til sin rett i dette formatet. Det var ikke mye rom for dynamiske linjer innad i frasene, effektbruk eller variasjoner. Vokalen røpet at jeg var fersk i studio og hadde en unaturlig og overtydelig uttale. Dette gikk utover uttrykket mitt i tillegg til at det var altfor mye som skjedde i refrengene som ikke støttet opp under vokalen. Gitarlinjene var veldig dominerende og kledde forøvrig sounden, men ikke vokaluttrykket mitt som resulterte i en låst vokal, og lite rom for melodivariasjoner som gjorde at jeg ikke varierte i det hele tatt. Når det er sagt var ikke vokalteknikken her så langt fra talestemmekvalitetene mine siden jeg ofte sang med mørke klangfarger og til og med i overdrive, hvor jeg ikke benyttet noe nevneverdig twang.

### *Resultat*

Selv om arrangementene kledde instrumentene og sjangeren, så var det vanskelig å frigjøre seg som vokalist, og dermed ble ikke resultatet slik jeg ønsket for mine låter. Selv om mye av bruken av funksjonene ikke lå så langt fra talestemmekvalitetene mine, så var det fortsatt ikke nok rom for rytmiske- og frasevariasjoner som jeg ønsket i tillegg til effektbruk som vibrato, og dynamisk variasjon innad i frasene.

#### **4.2.2 Syklus 2 akustisk duo**

Syklus 2 ble satt i gang høsten 2012, som et naturlig resultat av at vi ikke alltid hadde mulighet å stille med fullt band på spillejobber, og at jeg allerede hadde jobbet mye i duo med gitaristen i forbindelse med arrangering av låtene mine. Vi fikk nye utfordringer i hvordan vi skulle løse låtene i et så lite format, hvor vi måtte fylle rollene til de andre musikerne, eller eventuelt lage nye arrangementer som fungerte for en duo bestående av kun gitar og vokal. Det første tiltaket ble at gitaristen byttet ut elgitaren med en akustisk gitar slik at vi fikk et mer akustisk lydbilde, som både kledde formatet og som var fordelaktig med tanke på frakting av utstyr til spillejobber. Vi opplevde at vi måtte være kreative i forhold til hvordan gitaren skulle løse arrangementene alene, og det ble behov for å omarrangere noen av låtene for å tilpasse de til formatet. Etter å ha spilt mye på låtene i duoformat begynte vi gradvis å komponere videre på låtene, hvor vi fjernet

deler, la til nye deler og varierte de originale melodilinjene. Låtene jeg valgte å analysere var 'Brains & Hearts' og 'Lovesong'.

### 'Brains & Hearts'

Funksjon	neutral m/ luft	neutral u/ luft	curbing	overdrive	edge
vers			mørk		
vers			mørk og lys		
refreng			lys og mørk		
vers			mørk og lys		
bro	mørk		lys og mørk		
refreng 2	lys		mørk og lys		
Bro 2	mørk		lys og mørk		
outro	lys		lys		

Tabell 5 Funksjons- og klangfargebruk i låten 'Brains & Hearts'.

Sjikt	1 rytmisk	2 lavfrekvent	3 melodisk	4 harmonisk
Vokal			x	
Gitar	x		x sekundær	x

Tabell 6 Fordeling av sjikt i låten 'Brains & Hearts'.

Gitaristen spilte en fingerspillintro som fungerte som det harmoniske og rytmiske sjiktet samtidig som han innimellom vokallinjene spilte en sekundær melodi, som plasserte han i det melodiske sjiktet. Gitaren fortsatte å spille samme figur når vokalen kom inn på versene. Vokalen benyttet først og fremst curbing med mørk klangfarge, men fra refrenget og utover skiftet vokalen til en lys klangfarge, inntil den på slutten varierer mellom både lys og mørk curbing, lys og mørk neutral med luft, og omsider endte opp i lys neutral med luft. Gitaristen la også til et ekstra sjikt ved å synge en andrestemme som gir en sekundær melodilinje.

### 'Lovesong'

Funksjon	neutral m/ luft	neutral u/ luft	curbing	overdrive	edge
vers	mørk		mørk		
refreng	lys		mørk og lys		
vers	mørk		mørk og lys		
refreng	lys		mørk og lys		
bro	mørk		mørk og lys		
refreng	lys		mørk og lys		
outro	lys	lys			

Tabell 7 Funksjons- og klangfargebruk i låten 'Lovesong'.

Sjikt	1 rytmisk	2 lavfrekvent	3 melodisk	4 harmonisk
vokal			x	
gitar	x			x

Tabell 8 Fordeling av sjikt i låten 'Lovesong'.



I denne låten fungerte gitaren som det harmoniske og det rytmiske sjiktet ved å spille akkordene med en fast rytmisk figur. Allerede i første vers varierte vokalen mellom luftig neutral med mørk klangfarge, og curbing med mørk klangfarge. Utover i låten byttet vokalen ofte mellom ulike funksjoner og klangfarger innad i frasene ved å benytte mørk og lys klangfarge i curbing, lys og mørk klangfarge i luftig neutral, i tillegg komprimert lys neutral i outroen i låten. Gitaristen la også her til et ekstra sjikt ved å synge en andrestemme som gav låten en sekundær melodilinje.

### *Observasjon*

Det er naturlig at det er mer plass i lydbildet til vokalen når det er kun gitaren en skal ta hensyn til frekvensmessig for å fremme vokalen, men det er allikevel interessant å se hvor mye mer jeg varierte funksjonsbruken innad i vokalfrasene, fremfor å 'låse' meg til en funksjon som jeg opplevde at jeg gjorde i tidligere prosjekt. Detaljer som vibrato og dynamikk innad i linjene kom tydeligere frem, og jeg tillot meg å oftere benytte luftig neutral med lys klangfarge i dette formatet. Et duoformat gir jo for øvrig et mer intimt lydbilde, som lytteren kanskje oppfatter som nærere. Vi opplevde i hvert fall å få svært positive tilbakemeldinger på det nye lydbildet og ønsket å videreføre dette til et fullt bandformat, slik at vi hadde mulighet til å frigjøre gitaristen ved at han hadde muligheten til å delegerer ut sine roller til andre instrumenter. Formatet gjorde oss også mer samspilte og dette hadde nok en positiv innvirkning på bandet totalt, da vi hadde innarbeidet en god base for å arrangere videre på.

### *Resultat*

Ved å spille låtene mine i duoformat med kun gitar og vokal oppnådde vi en mer akustisk sound, med færre konkurrerende sjiktroller som igjen frigjorde vokalen. Formatet gjorde oss mer samspilte, noe som gav oss et godt grunnlag for å arrangere videre på. Vi fikk konkrete ideer om hvor vi ville ta låtene, og vokalen ble friere i form av mer variert funksjonsbruk, og tydeligere detaljer som vibrato og dynamikk innad i frasene. Vi oppnådde også en mer intim sound, som kledde nærheten i låttekstene.

### 4.2.3 Syklus 3 fra duoformat til fullt band

Den tredje syklusen ble utført i løpet av våren 2013. Vi ønsket å overføre sounden fra duoformatet ved å prøve ut de nye arrangementene i fullt bandformat. Planen for syklusen var å bevare det nære og mer nedstrippede uttrykket vi opplevde å ha i duoformatet, i tillegg til å ha en litt friere tilnærming til arrangementene i håp om at det omsider ville frigjøre meg som vokalist slik det gjorde i duoformatet. Vi ønsket også at bandet nå fjernet seg fra pop og rocksunden, og etablerte en sound som heller kunne defineres som en blanding av sjangrene pop og soul. Låtene jeg valgte å analysere var 'Smile' og 'Everything you need'.

#### 'Smile'

Funksjon	neutral m/ luft	neutral u/ luft	curbing	overdrive	edge
vers	mørk		mørk		
vers	mørk		mørk		
refreng			lys og mørk		
vers	mørk		mørk		
bro	lys		mørk		
refreng	lys		lys og mørk		

Tabell 9 Funksjons- og klangfargebruk i låten 'Smile'.

Sjikt	1 rytmisk	2 lavfrekvent	3 melodisk	4 harmonisk
vokal			x melodi	
kassegitar				x
tangenter			x sekundær	
bass		x		
trommer	x			

Tabell 10 Fordeling av sjikt i låten 'Smile'.

I introen av låten spilte gitaren akkordene med strummingteknikk, hvor piano supplerte med et motiv som i introen kunne oppfattes som det melodiske sjikt. Når vokalen kom inn i første vers tok den over rollen som melodilinje, og da fungerte piano som en sekundær melodi til vokalen som det melodiske sjikt. Vokalteknikken i versene var hovedsakelig curbing med mørk klangfarge hvor noen endefraser ble endret til luftig neutral med mørk klangfarge. I de to første versene fungerte gitaren som det harmoniske sjikt, hvor piano tidvis skjøt inn små melodilinjer i toppregisteret mellom vokalfrasene som en sekundærmelodi hvor den sekundære melodien hele veien ledet inn til vokallinjen. Det var den samme sjiktfordelingen i refrenget og inn i påfølgende vers, hvor også bass og trommer kom inn. Trommene fungerte nå som det rytmiske sjikt

mens bassen fungerte som det lavfrekvente sjikt. Sjikt 1 og 2 konkurrerte ikke med vokalen, og fungerte som en stødig og lavmælt groove i bunn. I bropartiet støttet alle instrumentene vokalen ved å markere vokalrytmikken. På de høyeste tonene i broen og i det siste verset ble vokalteknikken skiftet til en luftig neutral med lys klangfarge. I siste refreng la bass og trommer av, mens gitar fungerte som det harmoniske sjikt og piano som en sekundærlinje til vokalen i det melodiske sjiktet. Ellers kunne en høre at vokalen startet med curbing i mørk klangfarge, og neutral i mørk klangfarge, og at det utover i låten ble benyttet lysere klangfarger innen de samme funksjonene.

### 'Everything you need'

Funksjon	neutral m/ luft	neutral u/ luft	curbing	overdrive	edge
vers			lys		
vers			lys og mørk		
refreng		lys	lys		
vers			lys		
vers			lys		
refreng		lys	lys		
outro	mørk og lys		lys og mørk		

Tabell 11 Funksjons- og klangfargebruk i låten 'Everything you need'.

Sjikt	1 rytmisk	2 lavfrekvent	3 melodisk	4 harmonisk
vokal			x	
kassegitar			x sekundær	x
tangenter				x
bass		x		
trommer	x			

Tabell 12 Fordelinger av sjikt i låten 'Everything you need'.

Denne låten startet med trommer i den rytmiske sjikt, bass i det lavfrekvente sjikt mens gitar fungerte som både sekundærmelodilinje i det melodiske sjikt ved å ha ansvar for riff, og i det harmoniske sjikt med akkordspilling. Når vokalen kom inn på verset la trommer og bass av, og det var kun gitar igjen som hadde samme rolle som i introen. I vers nummer to kom trommer og bass inn igjen, hvor trommene holdt dynamikken nede ved å benytte kun kantslag ved hjelp av stikkene. Vokalen brukte her en gjennomgående curbingfunksjon med lys klangfarge. På refrenget var bassen spesielt framtrædende med en tydelig linje som fungerte som det lavfrekvente sjikt, men som allikevel ledet grooven som også ble forsterket av trommene. Instrumentene holdt på de samme sjiktene gjennom hele låten. I outroen kom orgelet inn hvor det fungerte som det harmoniske sjikt i likhet med gitaren, men her fungerte gitaren mer som en del av rytmeseksjonen. Vokalen brukte curbing med lys klangfarge gjennom hele låten, med noen få unntak da

den vred over i komprimert neutral. I slutten av låten vekslet hver vokalfase til en funksjon med dypere klangfarge, til den tilslutt endte oppe på en luftig neutral med lys klangfarge.

### *Observasjon*

I denne syklusen merket jeg at arrangementene generelt støttet godt opp om vokallinjene i melodisjiktet, og at det ble tatt bevisste valg i forhold til rollefordeling frekvensmessig i tråd med fokuset vi hele veien hadde ønsket å ha i forhold til den lineære framdriften. Stort sett er alle instrumentene jevn fordelt på de ulike sjiktene, hvor piano og gitar veksler mellom sjikt 3 og 4. Jeg kunne se at i de arrangementene hvor gitar og piano ofte bytter mellom rollene sine, så kunne det fort bli usikkert hvem som skulle gjøre hva, og derfor oppsto en generell utydelighet i arrangementet. Det endte ofte med at det ble kollisjoner frekvensmessig, og at man konkurrerte i lydbildet fremfor å fremheve hverandre, dette skapte igjen mindre plass til vokalen i det samme sjiktet. I låten 'Everything you need' hvor kompet fikk en mer jammete feel, kunne en høre at vokalen løsnet i løpet av låten, og det kunne tenkes at det var fordi kompet følte forutsigbart, og at det da ble enklere å variere melodilinjene over dette. I refrenget på samme låt kunne jeg derimot høre at jeg gjennomgående sang med strupehodet høyt plassert, som hørtes anstrengt ut. Hele låten igjennom hadde vokalen en lys klangfarge og byttet over til en komprimert neutral i toppen.

### *Resultat*

I denne syklusen lå vokalteknikken som oftest nært talestemmekvalitetene mine, og arrangementene var gjennomtenkte med tanke på å ikke overskygge vokallinjene, men hele tiden være i samspill med vokalen. Selv om arrangementene var fine, og bandet generelt hadde fått en softere og mer avslappet sound, var det fortsatt noe som hindret vokalen å løsrive seg. Siden det forandret seg så drastisk i vokalen når arrangementene lå å 'jammet' på akkordprogresjonene, så kunne det tenkes at det skjedde for mye nytt i sjikt 1, 2 og 4 til at det var rom for å variere i sjikt 3. Bandet låt utrolig bra, men som vokalist hørte jeg fortsatt ikke helt hjemme her. Det var kvaliteter i stemmen min og musikalske ferdigheter som ikke kom frem i det hele tatt eller i den grad det kunne gjort som for eksempel time, og register, og effekter som for eksempel vibrato.

#### 4.2.4 Syklus 4 akustisk band

Vinteren 2013 bestemte jeg meg for at jeg skulle prøve ut en ny metode for å finne frem til en sound jeg kunne føle meg hjemme i. Det startet med at jeg fant en referanse jeg kunne relatere meg til, og at jeg i samspill med gitaristen begynte å omarrangere og endre de originale låtene mine. Vi satte ingen begrensninger for hvor mye vi kunne endre, men i utgangspunktet begynte vi med å jamme frem nye melodier, rytmiske figurer, og hooks over akkompagneringsfigurer vi plukket opp i referansen jeg hadde funnet. Jeg hadde tidligere vært skeptisk til å endre melodi eller tekst i låtene, men bestemte meg for at tiden var inne for å knuse låtene og bygge de opp på ny. Tanken her var at styrken i låtene ville bestå, og svakhetene kunne bli erstattet av nye ideer. Gitaristens rolle ble å lage riff som jeg kunne improvisere nye vokallinjer over, med utgangspunkt i elementer jeg ønsket å beholde om det så var tidligere tekster eller melodilinjer. I løpet av et par dager hadde vi åtte nye arrangementer som var klare for å arrangeres i en større besetning. Jeg bestemte meg for å utvide duoen vår til et band bestående av akustiske instrumenter, og engasjerte derfor en kontrabassist, en perkusjonist og en korist i håp om at det ville bidra til å oppnå en løsere bandsound med et akustisk preg. Låtene jeg valgte å analysere var 'Soul' og 'I won't give in'.

#### 'Soul'

Funksjon	neutral m/ luft	neutral u/ luft	curbing	overdrive	edge
vers			mørk og lys		
vers	mørk		mørk		
refreng	lys		lys		
vers	mørk		mørk og lys		
vers	mørk		mørk		
refreng	lys		lys		
bro	mørk		mørk		
refreng	lys		lys		
refreng	lys		mørk		

Tabell 13 Funksjons- og klangfargebruk i låten 'Soul'.

Sjikt	1 rytmisk	2 lavfrekvent	3 melodisk	4 harmonisk
vokal			x	
korvokal			x sekundær	
kassegitar			x sekundær	x
kontrabass		x	x sekundær	
perkisjon	x			

Tabell 14 Fordeling av sjikt i låten 'Soul'.

Låten startet med perkusjon, gitar og kontrabass, hvor perkusjonen var i det rytmiske sjikt, gitaren fungerte som det harmoniske sjikt og kontrabassen som det lavfrekvente sjikt. Disse rollene fortsatte når vokalen kom inn i første vers, og fungerte som det melodiske sjikt. Vokalen vekslet gjennom hele låten mellom curbing med lys og mørk klangfarge, og luftig neutral med lys og mørk klangfarge. I refrenget spilte kontrabassen en linje som fungerte som en sekundær melodilinje i tillegg til den sekundære melodilinjen koristen sang. I mellomspillet spilte kontrabassen en forlenget sekundær melodilinje som han senere forkortet til å kun spille i vokalpausene i versene. I broen fungerte kontrabassen igjen kun som det lavfrekvente sjikt, mens gitaren tok over rollen som den sekundære melodilinjen i melodisksjiktet sammen med koristen. Perkusjonen beholdt det rytmiske sjiktet gjennom hele låten. I siste refrenget la alle instrumentene av unntatt gitar og vokal, hvor gitaren først og fremst fungerte som det harmoniske sjikt, men også tilførte toner som gav en virkning av en sekundær melodiføring i toppregisteret.

### I won't give in

Funksjon	neutral m/ luft	neutral u/ luft	curbing	overdrive	edge
vers	mørk		mørk og lys		
vers			mørk og lys		
refreng			mørk og lys		
vers			mørk og lys		
refreng	mørk		mørk og lys		
bro			mørk og lys		
refreng	mørk		mørk og lys		
outro			mørk og lys		

Tabell 15 Funksjons- og klangfargebruk i låten 'I won't give in'.

Sjikt	1 rytmisk	2 lavfrekvent	3 melodisk	4 harmonisk
vokal			x	
korvokal			x sekundær	
kassegitar				x
kontrabass		x	x sekundær	
perkusjon	x			

Tabell 16 Fordeling av sjikt i låten 'I won't give in'.

Låten startet med kun kontrabass hvor den da fungerte som det melodiske sjikt, og spilte en melodilinje. Når vokalen kom inn tok den over med primærmelodien, og kontrabassen forenklet linjene og gikk over til å fungere som det lavfrekvente sjikt. Gitaren fungerte som det harmoniske sjikt, og perkusjonen som det rytmiske sjikt. Disse

rollene fortsatte frem til refrenget. I broen spilte gitaren med strummingteknikk, som gav den en rytmisk funksjon i tillegg til å være i det harmoniske sjikt, så da var den med å bygge grooven til perkusjonisten. I nest siste refrenget åpnet lydbildet seg helt for vokalen ved at alle instrumentene la av, unntatt gitaren som la akkordene på eneren i takta. Alle instrumentene kom så inn til siste refreng i samme sjiktrolle som før de la av. I outroen kom flere korestemmer<sup>32</sup> til og fungerte som en sekundær melodilinje. Koringen laget en frihet for vokalisten til å kunne frigjøre seg over med primærmelodien. Vokalen på 'I won't give in' besto først av en luftig neutral med mørk klangfarge, men skiftet raskt over til curbing hvor det omtrent annenhver frase ble endret mellom lys og mørk klangfarge, men i refrenget var vokalen hovedsakelig curbing med mørk klangfarge, med unntak av kun et par ord. Slik fortsatte det gjennom hele låten, til omsider vokalen avsluttet i curbing med lys klangfarge i outroen.

### *Observasjon*

I analysen av vokalen i 'Soul' var det allerede ved fargekodeanalysen avslørende at vokalen oftere varierte mellom ulike funksjoner og klangfarger enn i tidligere arrangementer og bandformater. I analysene fra de andre syklusene kom det frem at vokalen ofte endret funksjonsbruk fra frase til frase, men i analysen av syklus 4 kom det frem at vokalen endret funksjon og klangfarger også innad i frasene. I 'I won't give in' var ikke endringene så hyppige, men vokalen holdt seg allikevel for det meste til curbing med mørk klangfarge, med noen variasjoner med bruk av mørk og luftig neutral eller til curbing med lys klangfarge. En lys klangfarge tillater vokalisten å forme tonen langt fram i munnhulen, og i dette tilfellet gav det en tydeligere diksjon. Dette er noe jeg har jobbet bevisst med det siste året, noe som er grunnen til at jeg ikke alltid farger alle funksjonene med mørk klangfarge selv om det ligger min talestemmekvalitet nærmest.

### *Resultat*

Ved å benytte en mørk klangfarge i funksjonsbruken min vil jeg fremme talestemmekvalitetene mine, men ved å bruke en lysere klangfarge gir det en mulighet til å oppnå en tydelig diksjon formet langt fremme i munnhulen. Bevisst jobbing med dette gir utslag i vokalutøvingen, og gir en klar og tydelig vokal med tanke på

---

<sup>32</sup> Koringen i outroen på 'I won't give in' er det opprinnelig hele bandet som har sunget når vi har spilt live.

tekstformidling og pustbruk. I analysene i de tre første syklusene kom det frem at vokalen endret funksjonsbruken kun mellom frasene, men i analysen av syklus 4 kom det frem at vokalen endret funksjon og klangfarger også innad i frasene, som gir en mer nyansert og variert uttrykk av vokalteknikken.

I denne delen av oppgaven fikk man se resultatene av analysen som ble utført til denne oppgaven. Det ble gjort en gjennomgang av dataene som dukket opp i analysen, og leseren fikk innblikk i forskjellene mellom de ulike syklusene. Hver analyseperiode ble forklart i forhold til planlegging, gjennomføring og reflektering i syklusform, i likhet med aksjonsforskningsmetoden.



## 5 Drøfting av resultatene

I denne delen av oppgaven vil dataene som er funnet i kapittel 4 bli drøftet og diskutert i tråd med problemstillingene i oppgaven. Det vil bli forsøkt å svare på problemstillingene.

I oppgaven ønsket jeg å finne svar på hva som er mine talestemmekvaliteter, og om bevisst bruk av dem kan bidra til en tydelig vokalidentitet. Hvilke tiltak kan jeg som vokalist gjøre for å 'føle meg hjemme' i utøvingen min? Jeg ønsket også å få svar på i hvilken grad arrangering er viktig for å kunne tydeliggjøre vokalidentitet, på hvilken måte arrangeringen påvirker bruk av vokalteknikk, og hvilke hensyn som må tas i arrangeringen for at vokalteknikken jeg benytter skal være hørbare.

Metodene jeg brukte for å komme frem til svarene var å analysere åtte låter jeg selv har skrevet og fremført med eget band, uti fra Moores (2012) sjiktanalyse beregnet på analyse av populærmusikk. Jeg benyttet den vokaltekniske teorien til komplett sangteknikk som et analyseverktøy for å identifisere og kategorisere bruk av vokalteknikk i låtene, og talestemmekvalitetene mine fikk jeg dokumentert hos en logoped. Gjennom å analysere de fire ulike syklusene fikk jeg data som sier noe om hva som har endret seg i bandet og i arrangementene i løpet av to år. I musikkstudier lærer man at en må tenke på frekvensering i arrangeringen av flere instrumenter, men det er allikevel ikke alltid så enkelt å vite hvordan man skal løse det i praksis. Hadde jeg brukt transkribering som metode så hadde det muligens kommet frem nøyaktig hvilke toner og melodilinjer som konkurrerte med hverandre, men å rydde opp i tonene ville ikke automatisk ryddet opp i sjiktrollefordelingen. I analyseringen kom det frem at klargjøring av roller med tanke på sjikt gir en tydeligere agenda for musikerne, og det skapte mindre usikkerhet for alle involverte. Moores analysemetode gir et tydelig bilde på når flere beveger seg i samme sjikt, og kan dermed være en god metode å konsekvent benytte i all arrangering for å hindre rollefordelingskonflikter. Om verken vokalisten eller instrumentalistene tar ansvar for at det først og fremst er vokalen som skal komme igjennom lydbildet, kan vokalen raskt komme sist i rekken, og vokalisten kan ende opp med å måtte forme vokalen sin ut ifra instrumentene istedenfor. Det er ikke gitt at vokalen da kommer igjennom lydbildet, da det ikke er lagt opp til det i utgangspunktet. Vokalen bør derfor få det primære fokuset i arrangeringen for at valg av ønsket

vokalteknikk skal kunne være hørbar. Resultatene viser dermed at valg av arrangement har stor påvirkning på vokalistens valg av vokalteknikk, så hvis man ønsker å tydeliggjøre vokalen bør en sørge for at arrangementen er utarbeidet deretter. Skal det være rom til frasevariasjoner, vibrato og dynamikk innad i vokalfrasene må arrangementen tillate dette i form av at den ikke er for stram, og har fylt opp alle frekvensområdene slik at det ikke er rom til å fylle inn mer vokalt.

Å jobbe i duoformat med kun vokal og gitar som gjort i syklus to, kan se ut til å ha en positiv effekt på utarbeidelsen av tydelige arrangeringsideer, samspill og ved å gi en forståelse for hvordan det kan låte når ikke alle frekvensområder er fylt opp. Finner man da en sound man liker kan man deretter legge til instrumenter ved å bygge opp rundt denne ideen som allerede er godt utarbeidet, istedenfor å jobbe ut alle instrumentene parallelt fra starten av. I analysen kom det frem at bruk av stemmekvaliteter i vokalutøvingen alene ikke nødvendigvis er nok til å oppnå en tydelig vokalidentitet, da flere av arrangementene tillot bruk av vokalteknikk som speilet talestemmekvalitetene, men som ikke gav plass til variasjoner i vokalfrasene. En kan dermed oppnå ulike klanger, og en mykere sound på denne måten, men ikke nødvendigvis åpne opp for andre detaljer i vokalen som for eksempel vibrato, dynamikk innad i frasene, bevisst pustbruk og andre detaljer som trenger rom i frekvensområdet for å høres. I syklus tre prøvde vi å utvide duoformatet tilbake til fullt band og man kan høre at arrangementene denne gangen var gjennomtenkte ved at sekundære melodilinjer ikke skulle konkurrere med vokallinjene. En kunne tro at dette skulle lage nok plass til vokalen i frekvensområdet til at den ble frigjort, men det kan se ut til at det ikke holder. Er det stramme figurer i instrumenteringen og gjennomarbeidede arrangementer kan det se ut til at det også påvirker vokalen om vokalen for eksempel ubevisst eller bevisst imiterer sounden som de andre instrumentene utgjør. Skulle en ha mistanke om at dette er tilfellet, men vokalisten allikevel ikke klarer å løsrive seg, kan det ut ifra analysen se ut til å hjelpe hvis kompet spiller en mer jammet groove som ikke er så gjennomkomponert og stram til at det låser vokalen. Dette kan muligens også fungere som en oppvarmingsøvelse for bandet for å komme i riktige frigjorte modus før en øvelse, en konsert eller en studioinnspilling. Det er en sammenheng mellom talestemme og sangstemme, og ved å bevisstgjøre seg dette har betydning for den vokale helsen. Mange sangere fokuserer på å bruke riktig og sunn teknikk i sang, men glemmer kanskje å

bevisstgjøre viktigheten av å ha en god kroppslig forankring også ved bruk av talestemmen. Det kan tenkes at en bevisstgjøring av bruk av talestemmekvaliteter i sang kan ha en positiv effekt på vokalisters forhold til at den sunne teknikken bør samsvare i både tale og sang. Jeg tenker at det har vært spennende å se på en annen innfallsvinkel til hvordan man kan finne sin vokalidentitet, ved å trekke inn talestemmekvaliteter, men at det ikke er eneste vei for å finne et særpreg i vokalutøvingen. Det er ikke til å komme bort i fra at mange artister har sterke særpreg når de synger, som ikke ligner deres talestemme i det hele tatt. Dette viser at det ikke er en vei til å finne sin vokalidentitet. Denne forskningen har allikevel hjulpet meg å forstå hva jeg ønsker å fokusere på i min utøving, og i arrangeringen av låtene mine, ved å bevisstgjøre effekten av å ta utgangspunkt i talestemmekvaliteter, tenke mindre vokalteknisk under utøving og heller bare slippe kreativiteten og følelsene løs.

I dette kapittelet ble resultatene av analysen drøftet i lys av problemstillingene, og det kunne se ut til at bevisstgjøring av bruk av talestemme kan ha en viss effekt på vokalutøving, men at det alene ikke trenger å resultere i en tydeligere vokalidentitet.



## 6 Avslutning

I dette kapittelet vil det bli presentert en konklusjon av funnene, hvilke erfaringer som er gjort og forslag til videre forskning.

### 6.1 Konklusjon

Etter kyndig veiledning av logoped og egne undersøkelser vet jeg nå hva mine talestemmekvaliteter er. Jeg har en velfungerende stemme, uten stemmevansker, som tilsier at jeg har en stemme som har god stemmekvalitet, har en avpasset styrkegrad, ligger i et behagelig leie, er fleksibel, har god resonans og har god artikulasjon. Jeg vet at talestemmekvaliteten min er farget av en mørk klangfarge, og at jeg verken har luftlekkasjer eller nasaluttale. Funksjonen som ligger nærmest talestemmen min er en komprimert neutral eller curbing hvor begge farges i en mørk klangfarge og har tydelig artikulasjon. Jeg vet nå at det er dette jeg må benytte i vokalutøvingen min for å oppnå en likhet til talestemmen min. Ved å bruke denne likheten kan jeg oppnå en nærhet til lyttere som kjenner talestemmen min, siden stemmer fungerer som et fingeravtrykk til en person. Det kan tenkes at artister som prater mellom låtene sine på konserter og bevisst benytter talestemmekvaliteter konsekvent i både sang og tale vil kunne få en nærere kontakt med publikum grunnet samspill mellom tale og sang og at det dermed bidrar til å oppleves som en tydelig vokalidentitet.

For å unngå å låse meg i vokalteknikken har jeg erfart at det er vesentlig at instrumentene i arrangementene har klare roller som ikke konkurrerer med hverandre, slik at det ikke oppstår usikkerhet i bandet som forplanter seg til vokalisten. Den største forskjellen fra de første to syklusene til de siste to syklusene er uten tvil bruken av dynamikk innad i vokalfrasene, effektbruk, og hyppigheten i funksjons- og klangfargevariasjoner. Arrangeringen påvirker vokalutøvingen i stor grad da den styrer hvor mye plass det er til vokalvariasjoner, og deretter hvor vokalen kommer gjennom med tanke på frekvenser i lydbildet. Ønsker man en tydelig vokal som har frihet til å utfolde seg, så må en lage plass til dette i arrangementene. Frasen 'less is more' kan i så fall være en viktig pekepinn. Erfaringen min etter denne oppgaven er at til tross for at det er en fordel å ha god vokalteknisk oversikt så bør en kanskje heller fokusere på at noe skal 'føles' fremfor å 'tenkes' i utøvingen. En kan få en tendens til å overanalysere og låse teknikkbruken fremfor å gjøre det som føles organisk der og da, og dermed miste

mye av uttrykket og formidlingen av musikken. For første gang har jeg erfart at ved å kun føle musikken, fremfor å tenke ut hva som skal gi best mulig resultat, så har jeg vært fornøyd med innspillingsresultatene i studio. Dette til tross for at opptakene ble spilt inn ved at alle spilte inn samtidig, og at det kun ble gjort på et forsøk uten noe redigering i ettertid.

Mange har nok hørt uttrykket om at øynene er sjelens vindu, mens logopedier sier også at 'stemmen er sjelens ekko'. Jeg synes det oppsummerer kort hva jeg føler jeg har opplevd i denne prosessen. Jeg som har vært så opptatt av teknikk og målbare resultater hadde ikke trodd at løsningen på problemene mine ville være så 'enkel' som at hvis jeg følte det jeg gjorde så ville det også høres riktig ut, og jeg dermed ville føle meg hjemme i min sound. Det høres jo logisk ut at hvis man prøver å formidle følelser gjennom noe tekstlig så må man formidle teksten med følelser. Jeg har jo vært spesielt opptatt av det når jeg har formidlet på en scene hvor jeg har hatt en rolle i forskjellige skuespill, men har kanskje glemt det i utøving av eget materiale. Hvis stemmen er sjelens ekko, så er jo stemmen etterklangen av sjelen, og alt jeg føler i sjelen vil gjenspeiles i stemmen min, ergo vil de følelsene jeg føler kunne høres i stemmen min.

Selv om en av fordelene med å analysere seg selv har vært at jeg til en hver tid vet hva jeg har tenkt, gjort og følt gjennom hele prosessen, så har også utfordringen med denne oppgaven vært at det kan være vanskelig å lytte objektivt til ens egen stemme da man er så vant til å høre sin egen stemme, og kan raskt høre seg litt blind på den. Jeg tror allikevel at det har vært fordelaktig siden jeg ikke har mulighet til å sensurere meg selv, for meg selv. Å være vokalist er ikke noe en skrur av og på i det man slutter å øve fordi man bruker stemmen sin og dermed instrumentet sitt utenfor øvingstiden også. Ved å analysere seg selv har man dermed muligheten til å være der til en hver tid å analysere prosesser som foregår fysisk og mentalt i en identiteringsprosess som en ikke hadde hatt samme mulighet til ved å analysere noen andre. Det beste med hele denne prosessen er at jeg mener jeg sitter igjen med svarene på hvordan jeg kan legge til rette arrangementer, og bruk av vokalteknikk for å best kunne komme igjennom med mine vokale særpreg i lydbildet, og at jeg har en større forståelse for hva som er mine særpreg. Jeg tror ikke nødvendigvis jeg trenger å finne kun en sound jeg føler meg

hjemme i, så lenge det jeg utøver kommer fra sjela og ikke hjernen. Men når det er sagt føler jeg meg 100 prosent hjemme i sounden bandet mitt og jeg nå har kommet frem til

*Forslag til videre forskning og nye problemstillinger:*

Med tanke på hva som kan være interessant å forske videre på tenker jeg spesielt på om det ville være en effekt ved bevisst bruk talestemmekvalitet i konsertsammenheng, hvor artisten også har mulighet til å kommunisere med publikum mellom låtene. Forslag til nye problemstillinger kan da være;

1. Vil en bevisst bruk av talestemme i sang og tale skape en nærere relasjon til publikum for en sanger/låtskriver?
2. Vil denne relasjonen mellom publikum og artist da kunne bidra til at artisten får en sterkere vokalidentitet for publikum?

Jeg synes også aspektet med at man kan høre hvor mye vokalen løsriver seg vokalt når bandet kun jammer en groove, og tenker at det kunne vært interessant å forske på hva slags effekt dette kan ha som en forberedende fase til bandøvelser, konserter og studioinnspillinger. Forslag til ny problemstilling kan da være;

1. Hva slags effekt har en løsrevet og 'laid back' akkompagnering, i bandet, på vokalutøvingen?
2. Hvilke effekter vil en kollektiv oppvarming, med fokus på frigjøring og improvisasjon, i forkant av en øving, konsert, eller studioinnspilling ha på et band?

I dette kapittelet ble det gjort rede for hvilke fordeler og ulemper ulike deler av forskningen har hatt, og hva jeg fikk fått svar på gjennom denne forskningsprosessen. Resultatene av prosessen vekket til live andre problemstillinger som ble stående som forslag til videre forskning.





## Sammendrag

I dette kapitlet vil det bli gitt et kort sammendrag av oppgaven.

Opgaven er en studie omkring bevisstgjøring av bruk av talestemmekvaliteter i vokalutøving for å tydeliggjøre sin vokalidentitet.

Problemstillingene en kan finne svar på i denne oppgaven er hva som er forskningsobjektets talestemmekvaliteter. Kan bevisst bruk av talestemmekvaliteter bidra til en tydeliggjøring av vokalidentitet? Hvilke tiltak kan en som vokalist gjøre for å 'føle seg hjemme' i utøvingen sin? I hvilken grad er arrangering viktig for å kunne tydeliggjøre vokalidentitet, på hvilken måte påvirker arrangering bruk av vokalteknikk, og hvilke hensyn må tas i arrangeringen for at vokalteknikken en benytter skal være hørbar. Av metodene som ble brukt for å komme frem til svarene var Allan Moores (2012) populærmusikkanalyse beskrevet i *Song means* ledende ved å benytte hans analyseverktøy hvor en kan kategorisere instrumentrollene inn i ulike sjikt. Metoden ble i oppgaven brukt til å analysere åtte selvskrevede låter. Til den vokaltekniske analysen ble teorien til Cathrine Sadolins (2008) komplett sangteknikk benyttet som analyseverktøy for å identifisere og kategorisere bruk av vokalteknikk i låtene, i tillegg til å identifisere eventuell bruk av talestemmekvaliteter. Resultatene i oppgaven vil si noe om hvorfor valg av arrangering har stor påvirkning på vokalistens valg av vokalteknikk, og hvilke hensyn man kan ta i arrangeringen for at vokalens tekniske egenskaper skal være hørbar. I oppgaven vil en også finne svar på hvorfor en sier at stemmen er sjelens ekko, og hvilken effekt det kan gi på en vokalutøving og en innspillingssituasjon å kun tenke på formidling av følelser fremfor å tenke vokalteknisk.



## Litteraturliste

- Arder, N. (1996). *Sangeleven i fokus*. Oslo: Ad notam Gyldendal.
- Aronson, A.E. (1990). *Clinical Voice Disorders: An Interdisciplinary Approach*. New York: Thieme.
- Burns, G. (1987). *Popular music: A typology of 'hooks' in popular records*: Vol. 6: 1-20: Cambridge University Press.
- Dybo, T. (2013). *Representasjonsformer i jazz- og populærmusikkanalyse*. Trondheim: Akademika.
- Ericson, P., Aarflot, E.C., Løvbakk, J., Bøyese, B., Tveterås, G., & Devold, J. (2012). *Logopedisk stemmetrening: praktiske øvelser*. Oslo: Bredtvet kompetansesenter.
- Johannessen, A., Tuft, P.A., & Christoffersen, L. (2006). *Introduksjon til samfunnsvitenskapelig metode*. Oslo: Abstrakt forlag.
- Middleton, R. (2000). *Reading pop: approaches to textual analysis in popular music*. Oxford: Oxford University Press.
- Moore, A. F. (2001). *Rock: the primary text: developing a musicology of rock*. Aldershot: Ashgate.
- Moore, A. F. (2012). *Song means: analysing and interpreting recorded popular song*. Farnham: Ashgate.
- Rudinow, J. (2010). *Tracking pop: Soul music: tracking the spiritual roots of pop from Plato to Motown*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Ruud, E. (1997). *Musikk og identitet*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Sadolin, C. (2008). *Complete vocal technique*. Copenhagen: Complete Vocal Institute/Shout Publishing.
- Sadolin, C. (2014). *An introduction to the 4 vocal modes*. Tilgjengelig fra <http://completevocalinstitute.com/cvtresearchsite/vocal-modes/general/?rev=4174>. (Hentet: 03.03. 2014).

- Schei, T. B. (2007). *Vokal identitet: en diskursteoretisk analyse av profesjonelle sangeres identitetsdannelse*. Bergen: Griegakademiet, Institutt for musikk, Universitetet i Bergen.
- Shank, B. (2006). *The Popular music studies reader*. London: Routledge.
- Stark, J.A. (1999). *Bel Canto: a history of vocal pedagogy*. Toronto: University of Toronto Press.
- Tambs-Lyche, T. (2007). *Musikalsk groove*. Kristiansand: Fakultet for kunstfag, Høyskolen i Agder.
- Weisethaunet, H. (2001). *Popular music: Is There Such a Thing as the 'Blue Note'?* Vol. 20: 99-116: Cambridge University Press.
- Wennerberg, K. O. (2013). *Elektroakustisk trommesett i sanntid*. Kristiansand: Fakultet for kunstfag, Institutt for musikk, Universitetet i Agder.

## Vedlegg

### Vedlegg 1: CD

Alle sporene er spilt inn våren 2014.

#### **Spor 1: Soul**

*Komposisjon:* Sophia Mendoza

*Musikere:* Sophia Mendoza (vokal), Steinar Jeffs Tovslid (gitar), Marius Trøan Hansen (perkusjon), Espen Grundetjern (kontrabass) og Kristin Dahl (kor)

*Lydtekniker og mix:* Steinar Jeffs Tovslid

*Spilt inn:* Mars 2014

#### **Spor 2: Breaking Out**

*Komposisjon:* Sophia Mendoza

*Musikere:* Sophia Mendoza (vokal), Steinar Jeffs Tovslid (gitar), Marius Trøan Hansen (perkusjon), Espen Grundetjern (kontrabass) og Kristin Dahl (kor)

*Lydtekniker og mix:* Steinar Jeffs Tovslid

*Spilt inn:* Mars 2014

#### **Spor 3: Come Back**

*Komposisjon:* Sophia Mendoza

*Musikere:* Sophia Mendoza (vokal), Steinar Jeffs Tovslid (gitar), Marius Trøan Hansen (perkusjon), og Espen Grundetjern (kontrabass)

*Lydtekniker og mix:* Steinar Jeffs Tovslid

*Spilt inn:* Mars 2014

#### **Spor 4: Brains & Hearts**

*Komposisjon:* Sophia Mendoza

*Musikere:* Sophia Mendoza (vokal), Steinar Jeffs Tovslid (gitar), Marius Trøan Hansen (perkusjon), Espen Grundetjern (kontrabass) og Kristin Dahl (kor)

*Lydtekniker og mix:* Steinar Jeffs Tovslid

*Spilt inn:* Mars 2014

**Spor 5: I Won't Give In**

*Komposisjon:* Sophia Mendoza

*Musikere:* Sophia Mendoza (vokal), Steinar Jeffs Tovslid (gitar), Marius Trøan Hansen (perkusjon), Espen Grundetjern (kontrabass) og Kristin Dahl (kor)

*Lydtekniker og mix:* Steinar Jeffs Tovslid

*Spilt inn:* Mars 2014