



LUNDS UNIVERSITET EXAMENSARBETE
Musikhögskolan i Malmö
Höstterminen 2008
Läroarbilden i musik
Linn Kaunitz

Belting i undervisning

En studie i syn- och arbetsätt

Handledare: Stephan Bladh

Abstract

Title: Belting in teaching. A study on views and teaching-procedure.

Language: Swedish

Keywords: Belting, vocal technique, vocal coaching, voice physiology.

The purpose of this study is to map how the singing teachers at a Swedish college of music describe and implement the vocal technique 'belting' in their curriculum.

This study is based on watching and interviewing six different teachers. The theoretical part deals with voice physiology and four different theories surrounding belting.

The results show that the descriptions of belting vary between teachers and experts alike. Education and background play a huge part in how much weight and time the individual teacher spends teaching different techniques, such as belting, and also how they choose to teach and work around the aforementioned. One of the sources often refers to the research and theories of Jo Estill. Estill is widely considered the leading expert on the topic, although her definition of belting deviates from what many other experts consider 'right'. Another source is educated in Alexander technique, and also has a great understanding in the body's reflexes, and her responses and thoughts are driven by a strong perspective of health. She speaks a lot of finding the optimal balance in your body, regardless of technique preferred or used.

The experience of belting greatly varies among the informants. Some are unsure as to what belting is about, others have just scratched the topic while some, according to themselves, have a good understanding and knowledge of it.

Sammanfattning

Titel: Belting i undervisning. En studie i syn - och arbetssätt.

Språk: Svenska

Nyckelbegrepp: belting, sångteknik, sångundervisning, röstfysiologi.

Uppsatsens syfte är att kartlägga hur pedagogerna vid en musikhögskola i Sverige beskriver och använder sångtekniken Belting i sin undervisning. Intresset ligger i att undersöka och jämföra pedagogernas syn- och arbetssätt.

Denna uppsats är baserad på en kvalitativ metod, med intervjuer av sex stycken pedagoger. I teordelen beskrivs röstfysiologin och fyra olika röstforskares teorier kring belting.

Resultaten visar att beskrivningarna av belting skiljer sig mellan de olika pedagogerna, precis som i forskarvärlden. Utbildning och bakgrund spelar stor roll när det gäller hur stor vikt pedagogerna lägger vid att definiera olika sångtekniker, däribland belting, och även när det gäller deras arbetssätt. En av informanterna hänvisar mycket till Jo Estills forskning. Estill anses av många vara den ledande röstforskaren på området. Hennes beskrivning av belting ser dock annorlunda ut än den som många andra röstforskare anser vara den rätta. En annan av mina informanter är utbildad i Alexanderteknik och har även stor kunskap om kroppens reflexer. Hennes svar genomsyras av ett hälsoperpektiv och hon pratar mycket om att hitta den optimala balansen i kroppen, oavsett vilken sångteknik man använder sig av.

Det skiljer en hel del mellan hur mycket erfarenhet informanterna har av belting. Några har gått fortbildningskurser där de snuddat vid ämnet, någon har gått långa utbildningar där det lagts relativt stort fokus på denna sångteknik och någon är inte riktigt säker på vad belting är för något.

Innehållsförteckning

Inledning	5
Syfte.....	5
Teori	6
Röstinstrumentets uppbyggnad som helhet.....	6
Andningsapparaten.....	6
Struphuvudet.....	9
Stämläpparna.....	10
Artikulationsapparaten.....	11
Inre och yttre muskulatur.....	12
Beskrivningar av register.....	13
Teorier kring belting	14
Jo Estill.....	14
Cathrine Sadolin.....	16
Johan Sundberg.....	16
Lisa Popeil.....	17
Metod	19
Metodologi	19
Kvalitativ metod.....	19
Reliabilitet och validering	20
Urval.....	20
Genomförande.....	20
Deltagare.....	21
Etiska överväganden.....	22
Resultat	23
Om hur de beskriver belting:.....	23
Om hur de introducerar tekniken för elever:.....	26
Om vilka elever de lär ut belting till:.....	29
Om vilka genrer de placerar belting i:.....	31
Om huruvida det finns en skillnad i att undervisa belting med killar respektive tjejer:.....	33
Om alla kan lära sig att belta:.....	35
Om belting är en skadlig teknik:.....	37
Diskussion	40
Beskrivningen av belting.....	40
Belting i undervisningen.....	41
Belting och genrer.....	42
Belting - undervisning och kön.....	43
Belting – någonting för alla?.....	44
Belting - en skadlig teknik?.....	44
Förslag på fortsatt forskning.....	45
Referenser	46

Inledning

Redan som barn sjöng jag med stark och energisk röst i förhållande till andra och detta har hängt med mig i alla år. Båda mina föräldrar har kraftiga röster och det har tydligen gått i arv till deras enda dotter. Under de år då jag tog lektioner hos en sångpedagog på kommunala musikskolan liksom under min gymnasietid hos sångpedagoger som var mer klassiskt skolade än pop/rockinriktade, fick min kraftiga röst stryka på foten för en mer traditionell sångstil. Min sångpedagog på gymnasiet sa uttryckligen: ”Den sångstil du naturligt har och som du använder i ensemblesituationer vet jag inte så mycket om, utan den får du utveckla själv.” Trots att hon inte visste hur man skulle arbeta med sångstilen, ville hon ändå beteckna det som belting. När jag sedan började min utbildning på musikhögskolan mötte jag sångpedagoger som hade kunskapen att utveckla även den tekniken hos mig, men i diskussioner med olika sångpedagoger och studenter har jag stött på mängder av olika åsikter i ämnet. Det verkar som att det finns lika många beskrivningar av belting som pedagoger och att alla således hanterar det olika. Detta har lett till en önskan hos mig att fördjupa mig dels i själva begreppet belting, dels i tillämpningen.

Jag studerar vid Musikhögskolan i Malmö på rocklinjen och läser till musklärare med fördjupning i sång. Dessutom har jag jobbat i 3.5 år på Folkuniversitetet i Malmö med enskild undervisning i sång. Jag anser det vara min skyldighet och en del av min gärning som sånglärare att behärska olika sångtekniker, däribland belting, och kunna förmedla denna kunskap till mina elever. Därför är det av extra stort intresse för mig att se hur andra pedagoger arbetar med det.

Syfte

Mot bakgrund av det nyss sagda har jag därför valt att ta tillfället i akt att undersöka hur sångpedagogerna vid en musikhögskola resonerar kring sångtekniken belting. Studier som kartlägger beskrivningen och diskussionen av belting har redan gjorts och jag väljer därför att istället vinkla min undersökning. Syftet är att kartlägga vilken syn och vilka åsikter pedagogerna vid en och samma skola har. Hur beskrivs tekniken? Hur olika ser beskrivningarna ut? Är det någon skillnad på hur en klassiskt inriktad pedagog beskriver belting jämfört med en rocksångpedagog? Har de fått någon utbildning eller fortbildning där tekniken behandlats? Syftet är också att undersöka om pedagogerna använder belting i sin undervisning, och i så fall på vilket sätt. Vilka elever får lära sig tekniken? Måste eleverna själva efterfråga det eller är det pedagogerna som introducerar det?

Min forskningsfråga lyder som följer:

Hur beskrivs och används sångtekniken belting i undervisningen vid en musikhögskola i Sverige?

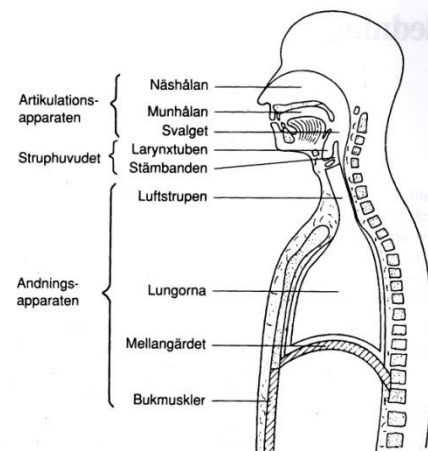
--

Teori

I detta avsnitt presenteras röstfysiologi och fyra olika forskares beskrivningar av belting.

Röstinstrumentets uppbyggnad som helhet

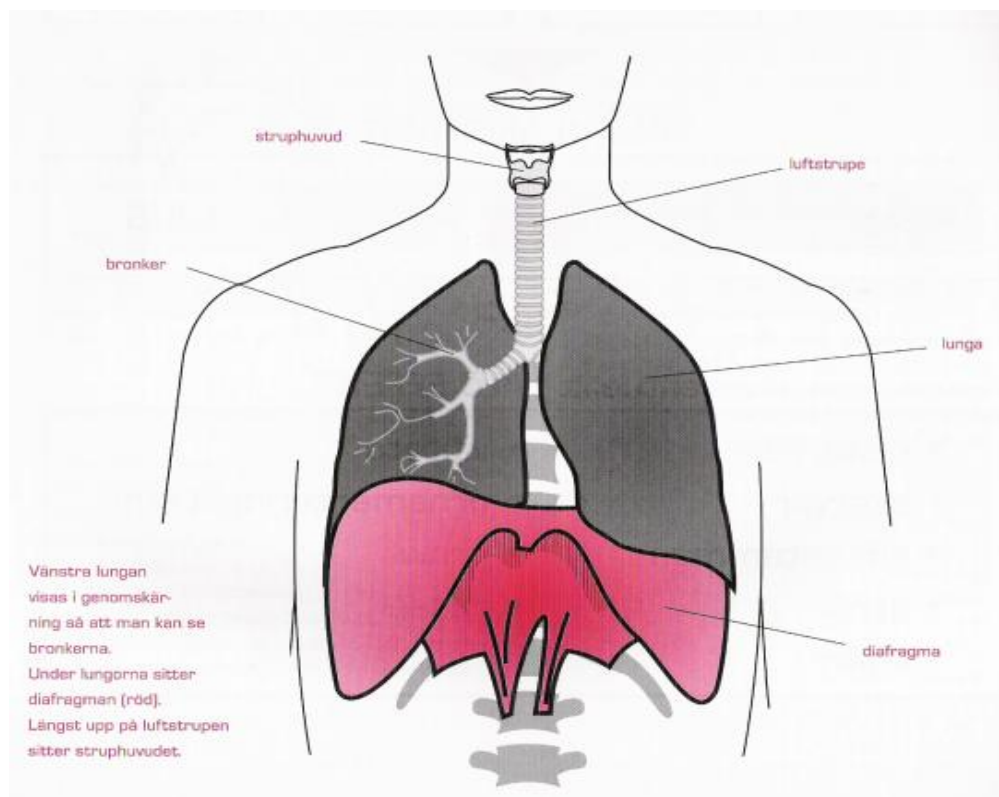
Röstorganet utgörs av hela talapparaten vilken består av tre delar; *andningsapparaten*, *struphuvudet* och *artikulationsapparaten* (se figur 1). För att rösten ska bli tonande krävs det att alla tre delar är aktiva. Ljudet uppstår i struphuvudet med hjälp av den luft som andningsapparaten åstadkommit. Luften försätter stämläpparna i vibration och därvid bildas ljudvågor som ett råmaterial. För att ljudet ska bli tonande behövs resonans, vilket skapas i de håligheter som befinner sig ovanför stämläpparna, till exempel munhåla, svalg och näshåla. Alla delar har sin funktion och kan på sitt sätt ändra olika aspekter i ljudbilden. Genom att ändra stämläpparna i struphuvudet kan man förändra alla tre variabler; tonhöjd, röststyrka och karaktär. Dock är röststyrkan allra mest styrd av lufttrycket från andningsapparaten och kvaliteten av resonansen bestäms i huvudsak av artikulationsapparaten (Lindblad, 1992, s. 13).



Figur 1. Röstinstrumentet i sin helhet
(Källa: Lindblad, 1992 s. 10).

Andningsapparaten

Andningsapparaten består av lungorna samt de muskler som påverkar lungvolymen. Lungorna är en säck av svampartade strukturer som hänger inne i bröstkorgen. De består av en elastisk vävnad som ligger vägg i vägg med bröstkorgens insida och nederst ligger de tätt emot mellangärdets ovansida. Detta medför att lungorna följer med i deras (bröstkorgen och mellangärdets) rörelser. Lungornas vävnad bildar en förgrenad struktur med mycket stort antal små blåsor längst ut, lungblåsorna. Cellerna i den svampartade strukturen är förbundna med tunna rör som kallas bronker, vilka förenar sig till luftstrupen (trachéa), som i sin tur avslutas uppåt av struphuvudet med stämläpparna (Sundberg, 2001, s. 15; Lindblad, 1992, s. 14).

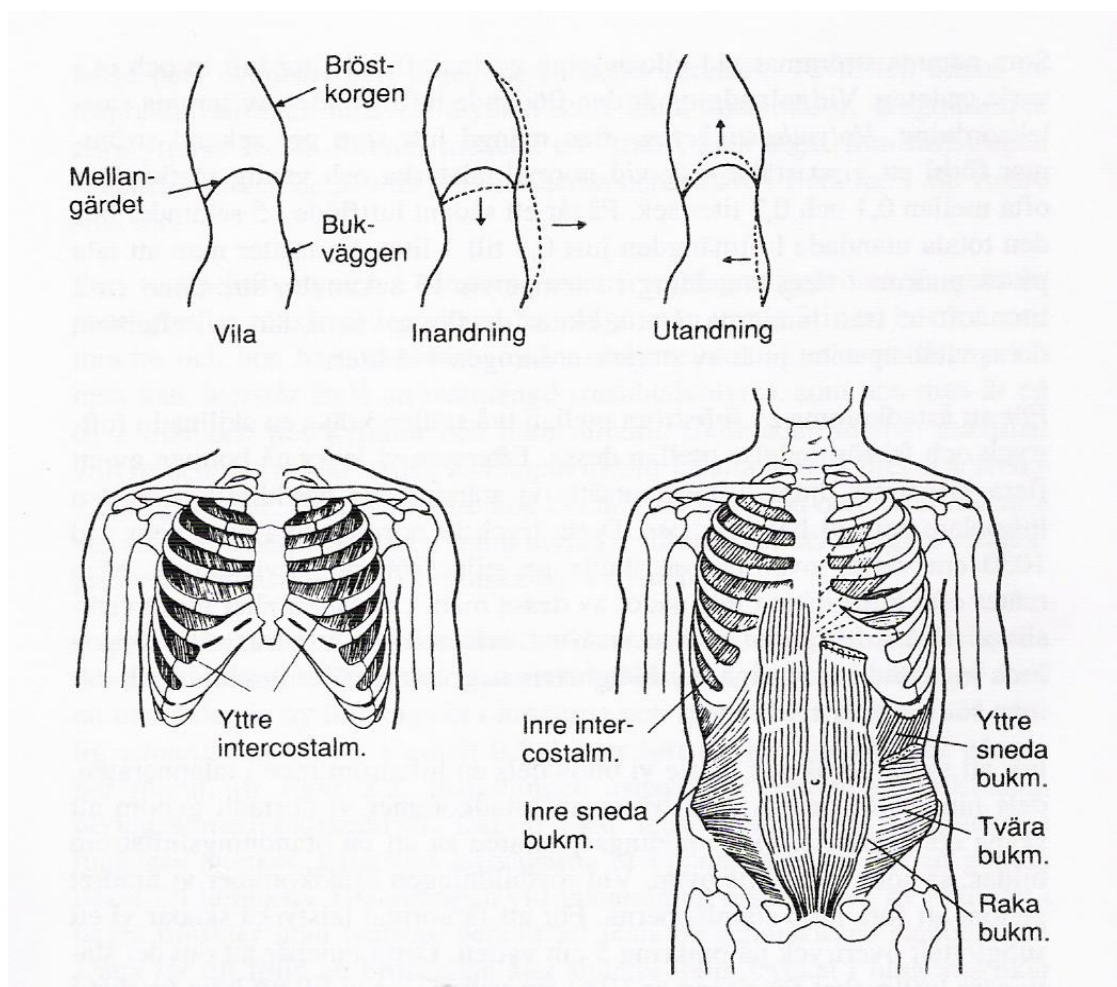


*Figur 2. Bilden föreställer diafragman, lungor (den vänstra i genomskärning), bronker, luftstrupen och struphuvudet.
(Källa: Komplet sångteknik, Sadolin 2006 s. 18.)*

När vi sjunger/talar gör vi det vanligtvis på utandning. Inandningsfasen i talsituation är kortare än utandningsfasen vilken styrs av ett komplicerat muskelarbete, i kontrast till vilandning. När man sjunger eftersträvas ytterligare förlängning av utandningen, i jämförelse med talet. Inandningen ska vara snabb och djup, medan utandningen ska vara länge. Muskelarbetet som möjliggör förlängningen av tiden för utandningen har som mål att upprätthålla ett konstant övertryck i luftstrupen, vilket kallas, subglottalt övertryck eller subglottalt tryck. Det subglottala trycket regleras som sagt med hjälp av andningsapparaten vilket innebär att om man ökar detta tryck, ökar även den utandade luftens volymhastighet, så länge vi inte förändrar motståndet i struphuvudet (Lindblad, 1992, s. 15; Dahl, 2002, s. 23).

De viktigaste inandningsmusklerna är mellangärdet, eller diafragman, de yttre intercostalmusklerna (de muskler som förbinder revbenen) och scalenusmusklerna (muskler mellan de två översta revbensparen och flera halskotor). De viktigaste utandningsmusklerna är de inre intercostalmusklerna (ett inre skikt av muskler mellan revbenen) och flera muskler i bukväggen (se samtliga muskler i figur 3). Andningsmusklernas jobb är att förändra brösthålans volym. Inandningsmusklerna vidgar den och utandningsmusklerna i sin tur minskar den. Diafragman (mellangärdet), en stor muskel som sitter likt en kupol mellan lungor och inälvor, lämnar plats åt lungorna eftersom dess form vid mus-

kelarbete blir flackare vid inandning (se figur 3). När vi andas lugnt sänks diafragman cirka 2 centimeter, tills den når inälvorna. De andra inandningsmusklerna höjer och vidgar bröstkorgen. Vid utandning höjs diafragman eftersom inälvorna pressas uppåt av att bukmusklerna pressar bukväggen inåt. Det som gör muskelarbetet vid utandning komplicerat när det gäller sång och tal, är att man eftersträvar ett jämnt och konstant subglottalt tryck. Det innebär att musklernas arbete måste balanseras och varieras sinsemellan och samarbeta (Lindblad, 1992, s. 16; Dahl, 2002, s. 23).



Figur 3. Illustrationen föreställer de viktigaste in- och utandningsmusklerna. Den översta bilden demonstrerar även vad som händer med mellangärdet (diafragman) och bukväggen vid in- och utandning. (Källa: Lindblad, 1992 s. 16)

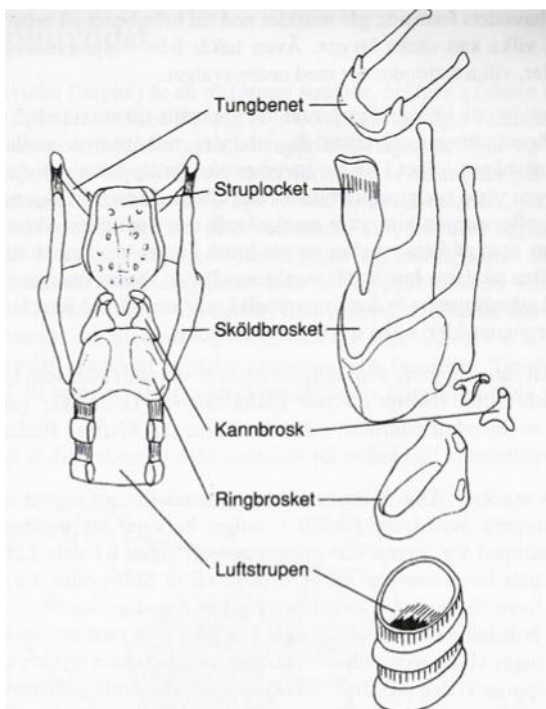
Struphuvudet

Struphuvudet (larynx) fungerar alltså som ljudkälla vid bland annat tal och sång. Det är här det grundläggande ljudet, råljudet, skapas med hjälp av den utandningsluft som andningsapparaten producerar. En annan viktig funktion som struphuvudet innehar är att täcka för, likt en ventil, luftstrupens översta mynning. Larynxventilen stängs automatiskt när vi sväljer och täpper därmed för, så att inte födan eller drycken hamnar i luftstrupen utan i matstrupen, vilken är belägen precis bakom (mot ryggraden). Denna ventil är även aktiv vid hosta, tunga lyft eller kast med armarna och ger då extra stadga åt bröstkorgen (Lindblad 1992 s. 20, f).

Struphuvudet är beläget i främre delen av halsregionen och är en rörformig struktur med höjd och bredd på några centimeter. Dess nedre mynning är sammanbunden med luftstrupen och den övre utmynnar i svalget. Det består av ett antal olika brosk, vilka är rörliga i förhållande till varandra, förenade med membran och ligament (elastiska band). En slemhinna klär hela insidan av struphuvudsröret och går hela vägen från svaljet ner i luftstrupen. Struphuvudet är sammanbundet med ett antal olika muskler och bindväv i sin närhet och är mobilt i den mening att det kan röra sig uppåt och neråt från sitt viloläge. De muskler som sänker struphuvudet går från tunghenen och struphuvudets framsida ner till bröstbenet på bröstkorgens framsida. Även vid struphuvudets baksida sträcker sig muskler, vilka förbinder det med nedre delen av svalget. Vid inandning dras struphuvudet nedåt på grund av dess förbindelse med luftröret och lungorna (Lindblad, 1992, s. 20 f; Dahl, 2002, s. 23).

Inuti struphuvudet sitter stämläpparna (stämbanden). När man höjer eller sänker struphuvudet påverkas de olika broskerna som förskjuts, vilket i sin tur förändrar stämläpparna och därmed rösten.

Även vissa svalgmuskler påverkar på samma sätt stämläpparna, men denna sorts yttre påverkan är endast marginell i förhållande till de inre musklerna i larynx (Lindblad, 1992 s. 21).



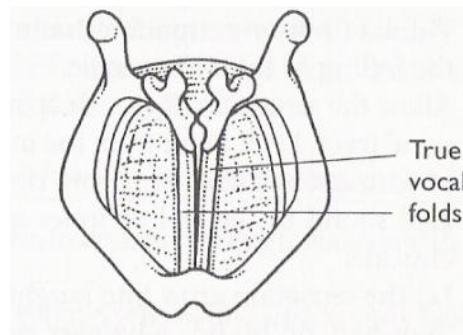
Figur 4. Bilden visar struphuvudets brosk samt tunghenen och en del av luftstrupen. (Källa: Lindblad, 1992 s. 22)

De brosk som larynx är uppbyggt av är; sköldbrosket, ringbrosket, kannbrosken samt struplocket. Sköldbrosket (thyroid-brosket) består av två plattor som möts i en vinkel likt ett V framtill och har som funktion att skydda larynx. Hos män syns konturerna av detta tydligt i form av det så kallade Adamsäpplet. Sköldbrosket har utskjutande delar både upptill och nertill vilka kallas de övre och nedre hornen. De sistnämnda leder mot ett annat brosk, ringbrosket (cricoid-brosket) vilket precis som namnet antyder ser ut som en ring. Närmare bestämt en klackring, där plattan sitter baktill och ringen fram i förhållande till kroppen. Ringbrosket är basen i konstruktionen och sitter direkt på luftstrupen. Längst upp på plattan av ringbrosket sitter två pyramidformade brosk som heter kannbrosken (arytenoid-brosken). Dessa är invävda i varsin stämläpp och öppnar och stänger dessa. Struplocket (epiglottis) är ett brosk med form av ett salladsblad och är fäst mellan sköldbroskets plattor. I viloläge sträcker sig struplocket uppåt i svalget bakom

tungan, men kan fällas neråt. Vid sväljning lägger sig struplocket ovanpå och skyddar ingången till luftstrupen så att inget oönskat föremål tillåts täppa till luftstrupen och därmed andningen. Tungbens funktion är att vara stabiliserande i en mjuk miljö. Brosk är mjukt, ben är hårt (Lindblad, 1992 s. 21, ff).

Stämläpparna

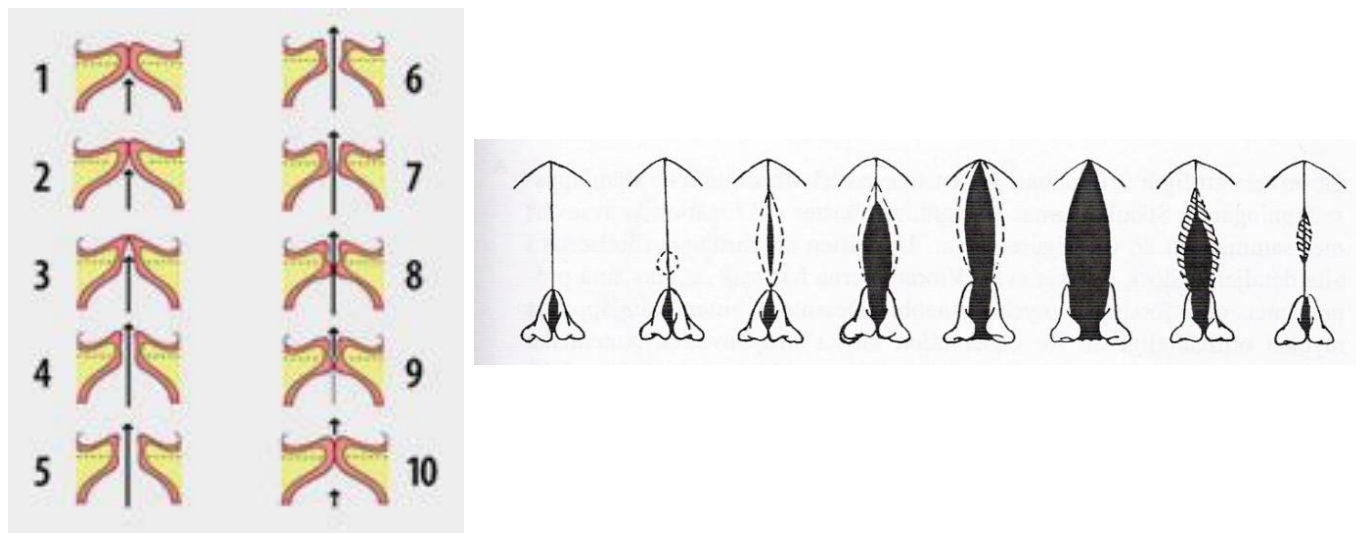
Stämläpparna är två slemhinneklädda veck inuti struphuvudet. De är symmetriskt belägna till höger och vänster och löper horisontellt framifrån och bakåt. De fäster baktill i var sitt utskott från kannbrosken och framtill i vinkeln mellan sköldbroskets plattor. Se nedan figur 5.



Figur 5. Bilden föreställer stämläpparnas placering i struphuvudet. (Källa: Efter Kayes, 2004 s. 11)

De främre fästpunkternas inbördes läge kan inte ändras, medan avståndet mellan de båda bakre fästena kan varieras eftersom kannbrosken är rörliga. Även avståndet mellan stämläpparnas bakre och främre fästen kan skiftas och detta gör att man kan förändra dess läge, längd, form och spänning (en viktig funktion som reglerar tonhöjdsvariationen till exempel vid språkintonation och vid sång). Vocalismuskeln kallas det skikt av stämläppen som genom formförändring påverkar röstens karaktär

I viloläge bildas en trekant mellan stämläpparna och kannbrosken, vilken kallas röstspringan (glottis). När fonation (ljudande) sker, uppstår stämläppssvängningar vilka är koordinerade i ett bestämt och komplicerat mönster av muskelarbete. Vid bröströst (se register) rör sig stämläpparna som en våg och börjar mötas vid kanterna nerifrån. Det subglottala trycket gör sedan att kontaktytorna pressas samman uppåt. Se figur 6 och 7 (Lindblad, 2001, s. 38, ff).



Figur 6 och 7. Bilderna föreställer stämläppssvängningens fasskillnad under en svängningsperiod, i genomskärning framifrån sett på bilden till vänster och ovanifrån på bilden till höger. (Källa: t. v. http://www.voicefoundation.org/voiceproblems_anatomy.htm; t. h. Lindblad, 1992 s. 41)

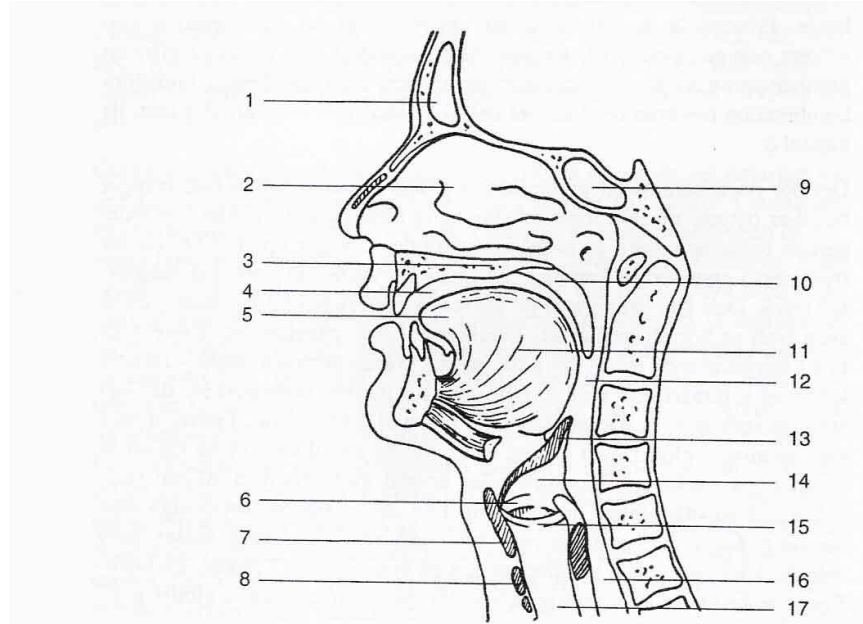
Viktigt att notera är att vågformen endast är fullständig när det är vår bröströst (modalregister) vi använder. Vid huvudklang är endast de yttre delarna av stämläpparna aktiva. Rörelsen är principiellt densamma, men endast en mindre mängd muskelmassa är i rörelse (Lindblad, 2001, s. 39).

Strax ovanför stämläpparna och parallellt med dessa sträcker sig *fickbanden*, även kallade de falska stämläpparna. Liksom de äkta stämläpparna utgörs fickbanden av slemhinneklädda muskelveck i larynxväggen. De fäster också fram till i vinkeln mellan sköldbruskplattorna och baktill i kannbrosken, fast lite högre upp. Mellan vardera sidans äkta stämläpp och fickband finns en ficka. Dessa fickor kallas *ventriklarna* (Morgagnis fickor). Ventriklarna är normalt öppna, vilket innebär att vardera sidans äkta stämläpp och fickband inte berör varandra mer än nära ändpunkterna. Vid normal fonation är fickbanden, till skillnad från de äkta stämläpparna, särade och vibrerar inte. I vissa fall spelar de dock roll. Sålunda vibrerar de i ett slags mycket skrovlig röst, så kallat fickbandsröst, som man kan höra till exempel vid stark vrede (Lindblad, 1992, s. 26). Louis Armstrong hade på grund av vänstersidig stämläppsförlamning inslag av den här typen av skrovlig röst vilket blev ett speciellt kännetecken i hans artisteri.

Artikulationsapparaten

Som nämnts tidigare fungerar artikulationsapparaten som resonanslåda till rösten. Normalt kallas artikulationsapparaten för ansatsröret. Det råljudsmaterial som skapats via stämläpparna passerar flera håligheter och diverse strukturer. Genom att variera resonansen i dessa håligheter i form av ljus eller mörk röstfärg, ändras resonansverkan. Därigenom varieras klangfärgen. Det som gör att klangfärgen varieras är förändringar i övertonsspektrat, kallat formanter i röstsammanhang. Ett par av

håligheterna kan med hjälp av rörliga organ, varieras kraftigt såsom munhåla och svalg, men också den tidigare nämnda sänkningen av struphuvudet (Lindblad, 1992, s. 46, f.).



Figur 8. Artikulationsapparaten och larynx genomskurna i profil. I håligheterna genomgår råröstmaterialiet från glottis resonansomvandling. De olika delarna: 1. Pannhåla 2. Näshåla 3. Hårda gommen 4. Munhålan 5. Tungspetsen 6. Fickband 7. Sköldbrosket 8. Ringbrosket 9. Kilbenshålan 10. Mjuka gommen 11. Tungan 12. Svalget 13. Struplocket 14. Larynxtuben 15. Stämläpp 16. Matstrupen 17. Luftstrupen (Källa: Lindblad, 1992 s. 46)

Inre och yttre muskulatur

Det finns två typer av muskulatur i kroppen: den inre och den yttre. Den yttre muskulaturen är viljestyrd och har som huvuduppgift att röra. Detta är den typen av muskler vi känner bäst till och är mest förtroliga med. Den inre muskulaturen är icke-viljestyrd och har till uppgift att stabilisera. Denna muskulatur finner vi bland annat mellan kotorna och i strupen. Medan den yttre muskulaturen styrs av viljan och står i förbindelse med logiska och rationella tankegångar, står den inre muskulaturen i förbindelse med det undermedvetna och känslorna (det självstyrda/autonoma nervsystemet).

När man utsetts för stora psykiska påfrestningar, såsom död, skilsmässa, chock, förälskelse, bröllop, födelser etc., kan man uppleva att den inre muskulaturen försvagas. Följden blir att den yttre muskulaturen blir spänd och man kan få en spänd nacke, stela axlar eller oförklarligt ont i kroppen. Det är viktigt för mental och fysisk hälsa att upprätthålla en balans mellan den inre och den yttre muskulaturen (Dahl, 2002, s. 22).

Beskrivningar av register

”Därom tvista de lärda” är ett bra sätt att sammanfatta synsätten och debatten kring denna rubrik. I det här avsnittet ska jag försöka åskådliggöra den mest vedertagna uppfattningen. Jag vill dock tillägga att den skiljer sig avsevärt från några av de röstforskare som jag nämner i nästa kapitel där ibland Jo Estill.

Johan Sundberg beskriver register på följande sätt:

Tyvärr finns det ingen bra definition på register. Den mest använda låter såhär: Ett register är ett fonationsfrekvensområde inom vilket alla toner låter på ett liknande sätt och verkar som om de producerats på likartat sätt. (Sundberg, 2001, s. 69)

I mansrösten skiljer man oftast på modalregister (fullröst, talregister, normalregister) och falsettre-gister. Detta motsvaras oftast av det lägre respektive det högre tonomfånget (fonationsfrekvensom-fånget/området). I kvinnorösten brukar man istället göra en indelning med tre register: modal-(bröströst, talröst), mellan- och huvudregister (huvudklang) och precis som med mansrösten motsva-rar detta hur högt i fonationsfrekvensområdet man befinner sig röstligt. Det finns även ett visselre-gister (flöjtregister) i kvinnorösten som inträder vid mycket höga toner. När man byter register från ett till ett annat kan det hända att ett registerbrott inträffar, vilket man i vardagligt tal kallar för skarv. De olika registrens fonationsfrekvensområden går om lott, vilket innebär att samma ton kan tas med olika register. Hur dessa överlappningar ser ut varierar kraftigt från individ till individ (Sundberg, 2001, s. 69).

När man använder sitt modalregister är en stor mängd muskelmassa i stämläpparna i svängning. Stämläpparna är då relativt korta, tjocka och slappa och ljudbildningen är effektiv med en stark grundton och ett stort antal övertoner av avsevärd styrka. Kontrasten är stornär man använder de öv-riga registren och endast en mindre mängd muskelmassa i stämläpparna är aktiva. Stämläpparna är då långa, tunna och spända. Skillnaderna kan liknas vid strängarna på exempelvis en gitarr, då en grov sträng inte förmår att nå de höga tonhöjderna som de tunnare strängarna (Sundberg, 2001, s. 69, ff; Lindblad, 1992, s. 142, f.).

Teorier kring belting

Som jag nämnde tidigare om register att man är oense om begreppsförklaringen gäller det i ännu högre grad begreppet belting. Därför kommer jag i det här kapitlet att beskriva tre olika etablerade och välrenommerade röstforskarens teorier i ämnet och även nämna ytterligare en mycket erkänd sångpedagog som bör finnas med i bakgrunden till denna undersökning.

Jo Estill

Jo Estill är en röstforskare från USA som från början var klassisk sångerska, men mest blivit känd för att ha givit belting ett ansikte. Hon har skapat EVT (Estill Voice Training), vilket är ett utbildningssystem som bygger på att avmystifiera röstbegreppen och istället fokusera på vad som händer i realiteten. Hon konkretiserar vad som sker i röstorganet och har utarbetat ett omfattande program av övningar, för att eleven ska lära sig att medvetet hantera sin röst. EVT riktar sig till alla som på något sätt använder sin röst och vill utveckla och lära känna den, såsom sångare, skådespelare, lärare, talare m.fl. (<http://www.trainmyvoice.com/>).

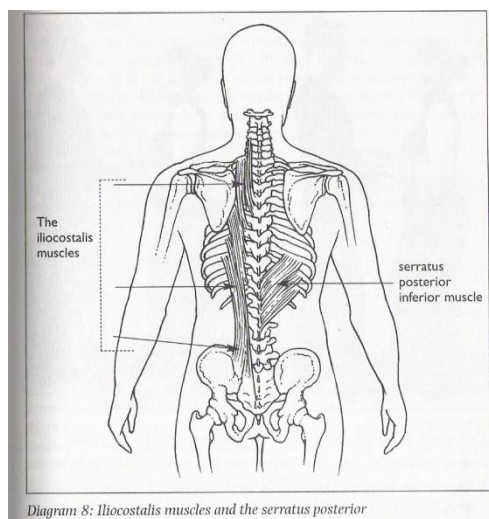
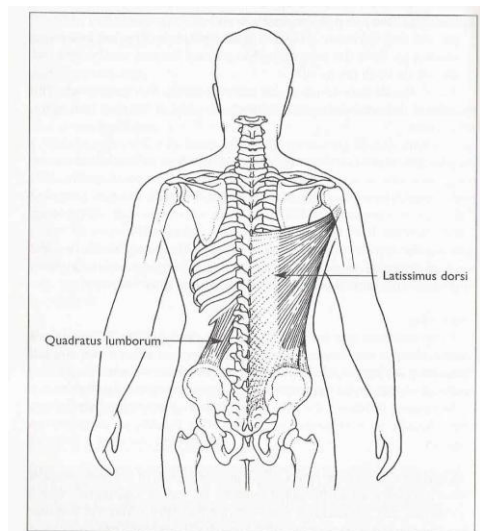
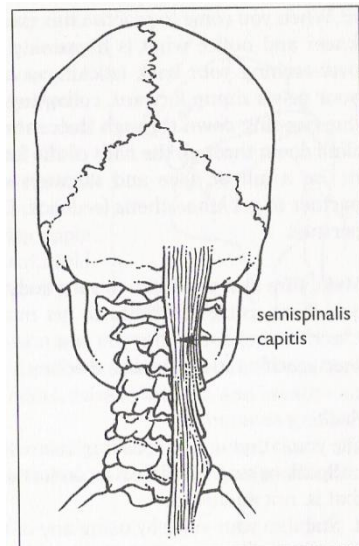
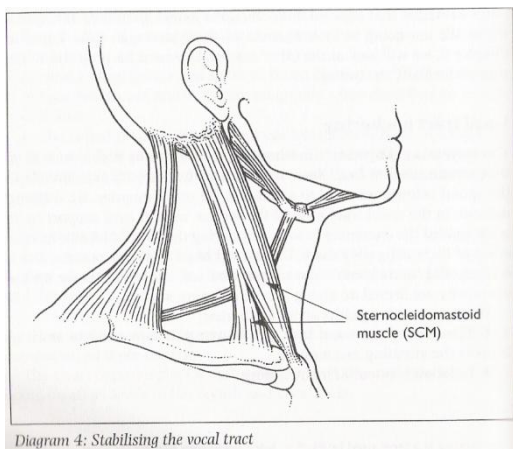
Estill beskriver belting som en stark röst vilken används flitigt i amerikansk musikalisk musik och popmusik. Den används också i vardagen av tränare vid sidan av fotbollsplanen och av barnen på lekplatsen. Det är den första rösten vi använder oss av när vi som nyfödda anländer till denna värld och fortsätter att använda tills vi börjar socialisera oss in i vår omgivning. I andra etniska kulturers musik används tekniken frekvent och det är tack vare belting som gospel är en så exalterande sångform. Av människor som håller klassisk sång som den högsta formen av sångsätt, anses belting ofta som någonting fult och skrikigt, men Estill säger att det finns stora tenorer som använder tekniken i sina högsta och mest passionerade toner. Estill menar att eftersom belting är en högintensiv teknik, riskerar man att skada sina stämband, om man på något sätt använder tekniken fel, men rätt använd är belting helt ofarligt. Belting är ett fångsländande ljud, dels på grund av att det kräver totalt engagemang av sångaren, dels för att det är en riskabel teknik. Det används för att addera känslösvall till musiken vid passande ställen, sällan beltar en sångare en hel låt igenom (Estill, 2005).

Estill tar avstånd från de som säger att belting är bröströst uppressat i ett högt register (jmf Sundberg s. Xx). Enligt hennes forskning är bröströst någonting som används under e1, medan belting, enligt henne, går att använda över hela sångarens register. Hon anser att den enda likheten mellan belting och bröströst är de tjocka komprimerade stämläpparna (Estill, 2005).

Det som definierar belting, enligt Estill, är att sköldbrosket är lutat, vilket skapar förutsättningar för att kunna använda tjockare stämband. Det lutade ringbrosket möjliggör även att stämbanden kan ha en längre slutefas, 70% i varje cykel (se figur 6 och 7). Detta medför att stämbandet klarar av ett större subglottis tryck, vilket leder till ljudvågor med hög amplitud, det vill säga att en stor del av massan i stämläpparna är i rörelse. Struphuvudet ska ha en hög placering när man använder sig av belting, vilket innebär att andningen måste hållas grund, eftersom djupandning medför en sänkning av struphuvudet (Estill, 2005).

Estill har infört begreppet ”förankring” i sin sångmetodik och menar att vissa sångtekniker, däribland belting, kräver mer muskelarbete och extra förankring än andra. De två sorters förankring som är specifika för Estillteknik är ”huvud&nackeförankring” (se figur 9 och 10) och ”torsoförank-

ring” (se figur 11 och 12). När förankringen är tillräcklig understöder och underlättar dessa stora muskelgrupper för de mindre, däribland muskulaturen i struphuvudet (Estill, 2005).



Figur 9 (o.v.), 10 (o.h.), 11 (n.v.) och 12 (n.h.). Bilderna demonstrerar de muskler som Estill kallar förankringsmuskulatur. De två översta bilderna föreställer nacke- och halsförankringsmusklerna medan de nedersta demonstrerar torsoförankringsmuskulaturen. (Källa: Kayes, 2004 s. 76, 77, 80, 81)

Cathrine Sadolin

Cathrine Sadolin är grundaren av Complete Vocal Institute (CVI) i Köpenhamn, där sångundervisning bedrivs på hög nivå inom alla genrer. Hon är sångerska, sångpedagog, röstforskare m.m. och har via CVI och boken *Complete Vocal Technique* spridit sina teorier runt om i världen (<http://www.completevocalinstitute.com/>).

Sadolin beskriver att sång bygger på tre fundament: öppet svalg, kontroll över stödet (förenklat andningsmuskulaturen) samt undvikande av framskjuten käka och spänningar i läpparna. Dessa tre principer ska alltid följas. Vidare har hon skapat ett system där hon har delat in rösten i fyra funktioner där belting är en av dessa funktioner. Hon beskriver belting som en ”helmetallisk funktion”, där hon menar att det låter metalliskt och att det är mycket kant på tonerna, med vilket jag tror hon menar en tydlig och skarp ansats. Beltings karaktär är ljus, skarp, påträngande och skrikig, som till exempel när man imiterar ett dykande flygplan. Hon anser att belting används inom vissa genrer såsom heavy metal och gospel och mest i ett högt tonläge när man önskar kraftiga och metalliska toner. Inom klassisk musik används belting när män sjunger starkt i ett högt tonläge, till exempel av tenorer när det sjunger höga c (c2). Kvinnor använder inte belting alls i klassisk musik. Hon säger även att man använder belting när man skriker. Hon skriver att förutsättningar för belting är ett högt struphuvud, bred tunga, stor kontroll över andningsmuskulaturen och en så kallad ”twangad larynx-tub”, vilket Sadolin beskriver att man hittar genom att härma en ankas läte eller ett spädbarns gråt. Det som sker när man ”twangar” är att struplocket närmar sig kannbrosken (s. 5), vilket medför att det ljud man producerar blir skarpare, mer genomträngande och får en mer ilsken karaktär (Sadolin, 2006, s. 15, 112, f, 152).

Det är endast på specifika vokaler som belting kan användas, enligt Sadolin, speciellt i det höga tonläget. Dessa är E (ser), Ä1 (häst), Ä2 (kär, ärlig) och Ö (snö). Ljudstyrkan är kraftig och ju högre tonläge belting sjungs i desto kraftigare och mer utpräglad bli beltingens skrikiga karaktär (Sadolin, 2006, s. 15).

Exempel på sångare/sångerskor som Sadolin anser använder sig av belting: Anastacia, Chris Cornell (Soundgarden, Foo fighters), Bob Dylan, Chaka Kahn och Steven Tyler (Aerosmith).

Johan Sundberg

Johan Sundberg, professor i musikakustik vid Kungliga Tekniska Högskolan i Stockholm, har forskat på rösten i tal och sång i över trettio år. I sin bok *Röstlära* skriver han om sin egen och andras forskning kring hur rösten fungerar. I denna bok nämns belting i det kapitel som handlar om hur en sångare ändrar sitt sångsätt, när denne sjunger i olika stilar.

Sundberg skriver att belting är en sångstil som förekommer i musicals, s.k. ”Broadwaystil”. Belting låter pressad och intensiv, och kombineras med tydlig artikulation av ofta förlängda konsonanter. De flesta sångerskor anser att de kan använda belting endast upp till tonhöjderna h1 eller c2. En del sångare använder belting genomgående, andra använder det som ett uttrycksmedel på vissa toner eller fraser, beroende på det musikaliska sammanhanget. Det kännetecknas av mycket högt subglottiskt tryck (s. 3) och som tidigare framgått stor amplitud med stor svängande massa i stämläpparna. Själva termen kan antas sammanhänga med hur sjungandet upplevs av den som sjunger. Ett högt subglottalt tryck sprids ned till bukhålan och utövar alltså ett tryck på bukväggen, som kanske på-

minner om den känsla man får av ett hårt spänt bälte kring midjan. Belting anses av många experter vara skadligt för rösten (Sundberg, 2001, s. 259, f.).

Den amerikanska sångerskan och sångpedagogen Jeany Lovetri och hennes medarbetare jämförde tre sångstilar hos hennes egen röst: operastil, belting och en stil hon ansåg vara ett mellanting av dessa två (Sundberg och al., 1993). I belting jämfört med operastilen var det subglottiska trycket ca 50% högre och ljudnivån 10 dB starkare. Tolkat i registertermer verkade sångerskan använda bröstregister på de testade tonhöjderna i belting och mellanregister i operastilen. Liknande observationer och slutsatser har gjorts i andra undersökningar av belting (Sundberg, 2001, s. 260).

Sundberg sammanfattar belting som ett mycket speciellt sångsätt som kan beskrivas som en stark sång i bröstregistret, i ett tonhöjdsområde där operasångerskor använder mellanregister. Han skriver även att om belting används genomgående skadas ofta rösten (Sundberg, 2001, s. 260).

Han nämner Jo Estill och säger att hon är en röstforskare som forskat mycket på just detta område. Sundberg menar att hon definierar belting annorlunda än gängse standard (Sundberg, 2001, s. 260). I Anna-Maria Nordströms C-uppsats *Belting, En kontroversiell sångteknik under debatt*, skriver hon att hon haft personlig mailkontakt med Sundberg för att reda ut hans ståndpunkt kring huruvida Estills definition skiljer sig från andras. I uppsatsen skriver Nordström:

Han svarade att Jo Estill är en pedagog som har en speciell metodik som hon inte sticker under stol med. När hon talar om belting är det nog något som liknar belting men som inte är det på riktigt, åtminstone inte om man går efter hur belting definieras av andra (han preciserar inte vilka han hänvisar till). (Nordström, 2006, s. 29)

Nordström frågar även Sundberg om han anser att belting är en skadlig teknik och hans svar lyder som följer:

Sundberg skriver också att skadlighet är en het men hopplöst obesvarad fråga. Han konstaterar dock att det finns sångare som kan belta i årtionden utan att krokna, medan andra skadar sina stämband efter bara en kort tid. Han tror inte att det bara handlar om vävnaders stryktålighet, utan också om teknik, men forskning och objektiv evidens saknas. Han menar också att långlivade artister med säkerhet använder sin röst vist och ser till att vila när rösten inte orkar med. De som tror att de kan belta från första till sista låten på en konsertkväll kroknar nog, eller så har de ”plåstämband” enligt honom. (Nordström, 2006, s. 29)

Lisa Popeil

Lisa Popeil är till skillnad från de andra inte röstforskare utan enbart sångpedagog och röstcoach, men hon har på senare tid hörts och setts i respektabla fora och har en del nydanande idéer om belting. Popeil grundar sina definitioner av belting på erfarenheter från flera pedagoger och från sina egna sångliga och pedagogiska teorier. ”Beprovad erfarenhet” kan man kalla hennes pedagogik (Linden, 2008). Det har inte varit helt lätt att hitta information om hennes rön, men i tidskriften *Röstläget* har det publicerats en sammanfattning av den workshop hon höll vid organisationen *Röstfrämjarnas* årsmöte i april 2008 där en del, dock ganska korthuggen, information finns.

Popeil definierar belting som ett talliknande eller skrikliknande ljud. Hon säger att det är en **teknik** som används i kommersiella musikstilar och en **stil** som används inom musicals. Hon skiljer alltså mellan det som kallas belting inom kommersiell musik (pop, country, rock, jazz, r&b m.m.) och det inom musikal. Hon har även gjort en indelning av substilar inom musikalbelting och definierat exakt hur de låter och hur de används.

Hon säger att stämläpparna skall ha en slutenfas på minst 50% när man beltar (jmf Estill 70%). Stämläpparna ska vara tjocka, det vill säga stor svängande massa och det subglottiska trycket högt. Det ska nästan kännas som om man håller andan. Hon har utvecklat ett system för hur högt struphuvudet ska stå beroende på vilken genre man sjunger i med sin belt och pekar här återigen på att det finns flera olika beltingvarianter (*Popeil, 2008*).

Metod

Detta avsnitt börjar med en beskrivning av metodologin gällande kvantitativ respektive kvalitativ metod och följs av en fördjupning i kvalitativ metod. Därefter följer en inblick i begreppen reliabilitet och validering. Efter det redogör jag för urval, genomförande och beskriver mina informanter. Slutligen kommer ett avsnitt om mina etiska överväganden.

Metodologi

Metodlitteraturen berättar om två alternativa metoder som man antingen kan använda var för sig eller tillsammans i kombination. Dessa är *kvantitativ* respektive *kvalitativ metod*. Den förra svarar mot en kvantitativ fråga, till exempel vilken genomsnittlig längd och bredd har svenska män och kvinnor vid 40 års ålder och hur har den förändrats under de senaste hundra åren? Det vore meningslöst att börja besvara frågan med att männen är något längre än kvinnorna osv. Ingen skulle få ut något meningsfullt i ett kvalitativt svar på den här frågan. Det är också den kvantitativa metoden som är all forsknings systematiska ursprung, framförallt inom naturvetenskaperna liksom medicin. Men det har också varit helt dominerande inom andra discipliner såsom psykologi, pedagogik och sociologi sedan tidigt 1900-tal. Genom att kvantifiera data kan man hantera stora undersökningar, typ surveyundersökningar på nationell eller europeisk nivå (Patel & Davidsson, 2003, s. 14,). Genom att studera ett mindre antal individer i en stickprovsundersökning kan man uttala sig om miljontals individer i populationen, förutsatt att stickprovet utgör ett representativt urval ur denna. Denna metod svarar mot en kvalitativt ställd fråga, till exempel hur arbetar körpedagoger med röstvård i sin undervisning? Det vore meningslöst att börja besvara frågan med siffror, tabeller och diagram utan det är med hjälp av våra vanliga ord och begrepp som bäst kan upplysa forskaren om svaren. Sammanfattningsvis har den kvantitativa metoden med numeriska data att göra och kvalitativ metod med vanliga ord och begrepp att göra. Det är således syftet eller forskningsfrågan som är själva nyckeln till om man ska arbeta kvantitativ eller kvalitativ, alternativt båda (Patel & Davidsson, 2003, s. 54). Då min forskningsfråga är kvalitativt tänkt och formulerad kommer jag därför att här mer ingående beskriva den kvalitativa metoden.

Kvalitativ metod

Kvalitativ metod, som numera har blivit den kanske vanligaste forskningsmetoden inom humaniora och samhällsvetenskap, är ett samlingsbegrepp för olika metoder. Den mest använda är intervjun, men observation är också väl företrädd. Syftet med en kvalitativ intervju är att upptäcka och identifiera egenskaper och beskafterheter hos något, t.ex. den intervjuades livsvärld eller uppfattning om något fenomen. Detta innebär att man aldrig i förväg kan formulera svarsalternativ för respondenten eller avgöra vad som är det "sanna" svaret på en fråga (Patel & Davidsson, 2003, s. 78). Jag ville att mina intervjuer skulle likna ett vardagligt samtal, för att informanterna skulle känna sig fria att själva beskriva sin uppfattning i ämnet, vilket gjorde att jag hade en låg grad av standardisering och strukturering av mina intervjuer. Med detta menas att jag formulerade frågorna på ett passande sätt utifrån samtalets förlopp och ställde i den följd jag ansåg var lämplig vid intervjutillfället. Frågorna gav informanterna stort utrymme att svara med egna ord.

Jag har valt att endast använda mig av kvalitativa intervjuer som metod för insamling av information, även om jag genom observation hade kunnat verifiera de beskrivningar som informanterna gett mig under intervjun. Jag anser dock att mängden material hade blivit allför stort för en undersökning som denna om bägge metoderna hade använts. Jag hade för att underlätta kunnat dra ner på antalet

informeranter, men jag prioriterade att ha ett större antal informanter eftersom jag ansåg att ett stickprov med färre hade inneburit ett för snävt urval och därmed ett för tunt underlag för undersökningen.

Reliabilitet och validering

För att säkerställa en hög kvalitet av den kvalitativa studien använder man sig av begrepp som reliabilitet och validering. Genom validering får undersökningen sin reliabilitet, vilket stärker tillförlitligheten. Validiteten i kvantitativa studier innebär främst att man studerar rätt företeelse, vilket kan stärkas med god teoriunderbyggnad, bra instrument och noggrannhet vid själva mätningen. Eftersom ambitionen i kvalitativa studier är en annan gäller validiteten snarare hela forskningsprocessen. Begreppet reliabilitet har även det olika innebörd mellan en kvantitativ och en kvalitativ undersökning. Om en informant svarar olika på samma fråga vid två olika tillfällen betraktas detta i en kvantitativ undersökning som ett tecken på låg reliabilitet, medan det i en kvalitativ studie inte behöver betyda detsamma. Orsaker till förändringen kan vara att intervjupersonen har ändrat uppfattning, att personen i fråga har fått nya insikter eller lärt sig något, kanske som en följd av den tidigare intervjun etc. För en kvalitativ forskare behöver inte detta vara ett tecken på låg reliabilitet (Patel & Davidsson, 2003, s. 102, f). Detta styrker det faktum att reliabiliteten i min studie inte sänkts på grund av att jag via mail fått kompletterande svar från mina informanter. Patel & Davidsson (2003) skriver vidare att många kvalitativa studier innebär att skriva ut intervjuer och att det i denna transkriptionsprocess ofta sker en mer eller mindre påverkan på underlaget för analysen. Talspråk och skriftspråk är inte samma sak och till exempel försvinner ofta gester, mimik, betoningar, ironier och kroppsspråk vid transkriptionen av samtalet till text (Patel & Davidsson, 2003, s. 104). För att inte påverkas av detta, och därmed riskera att validiteten blivit lidande, har jag i mina transkriptioner försökt återge samtalet så rättvist som möjligt och i största möjliga mån spegla även det osagda i texten.

Urval

Ett antagande är att sångpedagoger på högskolenivå för en dialog kring yrkesfrågor, och att skiljaktigheter dem emellan därför blir av extra stort intresse. Av den anledningen har mitt urval av informanter fallit på sex sångpedagoger vid en och samma musikhögskola i Sverige. Det ultimata hade givetvis varit att intervjua alla sångpedagogerna, men antalet sångpedagoger vid lärosätet är för stort för att rymmas i denna undersökning.

Jag har försökt att eftersträva en stor spridning när det gäller pedagogernas utbildning, ålder, genreinriktning och kön. Alla utom en är högskoleexaminerade sångpedagoger och anledningen till att jag valt att även ta med en som inte är formellt examinerad är dels att det är en man, till skillnad från de andra fem pedagogerna, dels att han undervisar specifikt och endast i rocksång vilket även det avviker från de övriga. Tyvärr finns det endast två verksamma manliga sångpedagoger på skolan och den andre hade ej möjlighet att medverka i min undersökning på grund av tidsbrist.

Genomförande

Jag började med att läsa tidigare skrivna examensarbeten som behandlade närliggande forskningsområden och studerade därefter litteratur om röstfysiologi och olika forskares beskrivningar av belting. Efter det tog jag via telefonkontakt med mina informanter och bestämde tid för intervjun. Intervjuerna ägde rum på informanternas arbetsplats. För att kunna koncentrera mig så mycket som

möjligt på det pågående samtalet gjorde jag ljudupptagning av alla intervjuer förutom en. Vid detta undantagstillfälle förde jag istället anteckningar, eftersom denna informant inte ville bli inspelad.

När jag genomfört samtliga intervjuer, transkriberade jag dem, läste igenom transkriptionerna och började urskilja vad de olika personerna sagt om de områden jag anser vara av intresse att uppmärksamma. Det kom fram flera intressanta data ju fler intervjuer jag genomförde och jag fick därför anledning att maila kompletterande frågor till några av de första informanterna. Dessa är kompletment i respektive transkription.

Deltagare

Maria har läst musiklejarprogrammet, grund- och gymnasieskola med inriktning sång och rytmik. Hon är anställd som timlärare och undervisar elever som har sång som tillval. Hon undervisar främst i jazz och afroamerikansk musik och de flesta elever hon undervisar har sång som huvudinstrument och afroamerikansk musik som huvudgenre, men undantag förekommer. Hon har inte genomgått så mycket fortbildning, men berättar att hon varit med på diskussionskvällar med andra sångpedagoger, där de ventilerat åsikter och diskuterat olika frågor och tekniker kolleger emellan. Maria är i 40-årsåldern.

Anna läste först musiklejarprogrammet, grund- och gymnasieskola med inriktning sång och piano. Efter det byggde hon på sin utbildning och gick två år på sångpedagog- och solistprogrammet. Dessa två utbildningar var nästan enbart inriktade på klassisk musik och för att bredda sig har hon gått många fortbildningar och kurser i andra genrer. Sedan 2001 har hon utbildat sig i en skola som grundar sig på Jo Estills forskning. Hon tog sin första examen 2001 och kommer inom de närmsta månaderna att bli CMT, vilket innebär att hon då även får hålla i utbildningar och seminarium. Hon undervisar elever i årskurs 1 och 2 på G-utbildningen i deras grundutbildning, där samtliga får undervisning i sång. Meningen är att de ska prova på att sjunga i olika genrer. Hon har även tillvalselever. Dessa kan vara G eller IE-studenter med sång och diverse instrument som huvudinstrument och även musiker med andra huvudinstrument än sång. Anna är i 55-årsåldern.

Ingrid gick musiklejarprogrammet grund- och gymnasieskola och har efter det utbildat sig till logoped. Hon har en magisterexamen i musikpedagogik och en magisterexamen i kognitionsforskning. Utöver detta har hon även gått mängder av kurser och fortbildningar, däribland level 1 och 2 av Jo Estillsskola. Hon undervisar elever på G-utbildningen i deras grundutbildning och har många tillvalselever med varierad bakgrund. Hon undervisar i alla genrer. Ingrid är i 50-årsåldern.

Gustav läste till grundskole- och gymnasielärare med inriktning elgitarr och ensemblelärare. Efter det gick han en producentlinje. Han började undervisa i ensemble efter en färdig examen, på musikhögskolan och han fick där önskemål av en elev att undervisa honom i sång. Tillsammans utformade de ett nytt ämne som de kallade interpretation, där de fokuserade på element som frasering, wailing och timing. Eftersom Gustav inte har någon sångpedagogsexamen, har han endast elever i tillval som valt honom specifikt och vill ägna sig åt rock. Han går dock inte in på sång rent röstfysiologiskt med sina elever, eftersom han känner att han inte behärskar det fullt ut. Hans elever har alltid en annan sånglärare för att de ska utveckla dessa kunskaper. Gustav är i 35-årsåldern.

Sonja är utbildad på musikerlinjen i sång (solosång), vilken inkluderade två års pedagogik och metodik. Efter det studerade hon tre år på Operaskolan. Hon har även gått ett år hos en audionom och studerat röstfysiologi. Samtidigt lärde hon sig om reflexer och kroppens automatik hos en gammal

dam med stora kunskaper på det området. Hon har även läst en treårig utbildning i Alexanderteknik¹. Hon är tillvalslärare och undervisar i sång, sångmetodik, scenisk beredskap och Alexanderteknik. Många av de elever som väljer att ha henne i enskild sång gör det på grund av hennes specialkunskaper. Sonja är i 55-års åldern.

Lisbeth gick musiklärarprogrammet, grund- gymnasieskola, med fördjupning i sång och piano med störst vikt på sång. Hon läste först till tvåämneslärare, men sökte över till renodlad musiklärare. Efter examen gick hon en producentutbildning. Fortbildningar med inriktning på sång har hon inte gått så många, men hon har varit på en kurs med inriktning på Jo Estills sångteknik. Hon arbetar som timlärare i sång på skolan och det varierar hur stor del av tjänsten som ligger på sångundervisning. I enskild sång undervisar hon i år studenterna i ett kurslag (en grundutbildning på G-utbildningen) och ett par elever som har sång som tillval. Lisbeth är i 50-årsåldern.

Etiska överväganden

Från början hade jag tänkt mig att mina informanter skulle stå med eget namn och inte ha fingerade namn, eftersom jag anser att det finns en poäng med det, men när jag bad informanterna om tillstånd för detta var det en som uttalade en önskan om att få vara anonym. Jag respekterar givetvis detta och med hänsyn till informantens önskemål har alla informanter därför blivit tilldelade fingerade namn. Några av de intervjuade personerna har även uttryckt en önskan om att få kontrollera min resultatdel innan publicering för att inte riskera att bli felciterade, vilket jag tillåtit.

¹ Alexanderteknik gör dig medveten om hur din balans, hållning och ditt rörelsemönster påverkas av dina känslor och tankar. Metoden innebär att du får öva dig på att "stanna upp" och bli medveten om vanemönster i vardagliga aktiviteter som att sitta, stå, böja dig med mera.
(http://www.alexandertechnique.se/alexander_index.html)

Resultat

Eftersom jag hade en låg standardisering på mina frågor och höll intervjuerna väldigt öppna har jag valt att inte dela in resultat i frågeställningar, utan istället beskrivit vilket intresseområde informan- tens uttalande gäller.

Om hur de beskriver belting:

Maria beskriver belting som en ropsång med hög energinivå, komprimerat och starkt. Hon säger att:

... det är mycket mer tryck, mycket mer lufttryck alltså, nerifrån [...] därmed många fler muskler som måste vara med och hålla stämbanden på plats, för att motsvara det trycket.

Jag tror att hon syftar på är det subglottala trycket och samarbetet mellan detta och muskelarbetet i struphuvudet. Att musklerna håller stämbanden på plats är ingenting som röstfysiologiskt går att säga, utan jag tror att hon menar att det är mer muskelmassa i svängning i stämläpparna. Uttalandet bör ses som jargong. Hon jämför här belting med det hon kallar ”normal sång”.

Vidare beskriver hon belting som:

Det är det alla människor har i sin hals. Ett rop. När man behöver det. Sedan kanske man inte använder det så mycket eller en del använder det hela tiden när de talar, men ett rop.

Jag tolkar det som att hon menar att belting är den teknik man använder när man ropar och att det finns hos alla människor, något som är mycket ursprungligt.

Anna definierar belting utifrån Estills forskning. Hon säger att, det jämte opera, är en av de sångtekniker som genererar mest styrka i volym och att det därför är väldigt viktigt att man i struphuvudet:

... faller bak ringbrosket, vilket gör att stämbanden går ihop och blir tjockare och kan då stå emot ett hårt subglottiskt tryck. Slutfasen av stämbanden är då 70%.

Hon anser att många förväxlar belting med en högt uppdragen och förstärkt bröströst, men påpekar att det är två helt olika tekniker. För att poängtera skillnaden visar hon hur en förstärkt bröströst låter och sedan belting. Hon reser sig sedan upp och demonstrerar hur förankringen i torson och förankring i huvud- och nackmuskulaturen hjälper henne att belta korrekt. Hon visar även hur inandningen ser ut och berättar att den är grund. När hon använder orden ”inandningen är grund” tolkar jag det som att hon menar att man inte ska djupandas, eftersom struphuvudet då sjunker, vilket motverkar den rätta positionen vid belting. Struphuvudet ska hållas högt. Hon säger att även trutande med läpparna gör att struphuvudet sänks. Sedan lutar hon överkroppen bakåt, öppnar munnen brett och visar hur man i detta läge har optimala förutsättningar för att belta. Hon säger att:

”Receptet” är: Mjuk/glottal ansats, falska stämbanden utåt, tjock stämbandsslutning, vertikalt sköldbrosk, tiltat ringbrosk, trångt svalg, högt struphuvud, hög tunga, höjd gom, huvud och halsförankring, och torsoförankring.

Anna hänvisar med andra ord helt och hållet till Estills forskning och definierar belting i enlighet med vad hon gör. Med receptet går hon in i detalj och förklarar exakt hur man gör för att utföra tekniken. Med mjuk/glottal ansats menas att stämläpparna möts mjukt och inte hårt. Detta uppstår om man sätter igång stämläppvibrationen med en liten luftström, som vid ljudandet av konsonanten h. Ordet ”tiltat” tolkar jag som att hon menar det engelska ordet ”tilt”, vilket betyder luta.

Ingrid säger att det finns olika sätt att beskriva det på, men väljer själv att benämna det som ett väldigt högt uppdraget modalregister. Hon säger även att belting är en i högsta grad särpräglad teknik. Hon säger:

Andningstekniken i belting är ju speciell, struphuvudets placering är speciell, trycket är speciellt, placeringen är *väldigt* speciell.

Med speciell andningsteknik tror jag att hon syftar på den grunda andningen som Estill nämner som en förutsättning för belting. När hon påpekar att struphuvudets placering är speciell tror jag att hon menar den höga placering som både Estill och Popeil nämner i samband med belting. Hon beskriver vidare att belting är spetsigt klangligt sett och att det är en ropteknik. Hon vill dock poängtera att det finns flera olika sorters belting och hänvisar till en kurs, hon gått hos Lisa Popeil, där de fick lyssna på ett tjugotal olika sångerskor med olika beltingkaraktär i rösten. Hon berättar:

Tänk såhär, en svart sångerska som har enormt stark sångröst, man kan ju aldrig sjunga på samma sätt som en sådan om man nu är en ljus lyrisk sopran. Då, förstör man sig om man försöker härma det ljudet. Och därför tror jag att det har uppstått många olika typer av belting. Också beroende på olika genrer. Musikalgenren å la 40-tal och å la 2000-tal tillexempel.

Jag tolkar det som att Ingrid menar att belting låter olika beroende på vilken genre man ägnar sig åt och vilken rösttyp man har, men att det finns gemensamma nämnare, vilka hon beskriver i det första citatet.

Gustav säger att han inte känner sig tillräckligt kunnig på området för att kunna beskriva exakt vad belting är, men säger:

Jag använder ju inte den terminologin riktigt, så jag kan inte riktigt beskriva det så. Jag är så pass okunnig, så att [skrattar] jag liksom inte riktigt... det är väl liksom när man sjunger starkt i någon sorts mellanregister för mig.

Lite senare under intervjun lägger han dock till i sin beskrivning:

Jag brukar snacka om falsettkaraktär också och det kan väl vara en del av belting, tror jag. Jag menar att om man har en viss typ av lite softare falsett-

karaktär på rösten, då blir det lite för mycket BJs, Beach Boys, så att säga. Då sjunger man mer kontrollerat dynamiskt egentligen och man har ju stort uttryck, väldigt fint uttryck, men det låter ju ganska mesigt. Då tänker jag mig att man sjunger i det registret som är för högt för rösten, då är det nog det som är belting för mig. När man pressar på lite, så att det inte är den riktiga fullrösten, utan mer en tuffare falsett.

Jag tolkar det som att Gustav menar är att han inte med korrekta terminologiska eller anatomiska begrepp kan förklara vad belting är. Han utgår istället från örat och tycker sig ha en uppfattning om vad belting är utifrån röstklängen. Han menar även att belting inte tillhör den riktiga fullrösten, man utgår istället från falsetten och gör den starkare och kraftigare.

Sonja vill egentligen inte prata så mycket om det konkreta i vad belting är för någonting. Hon anser att man ofta i diskussionen kring belting, och även i undervisning, fokuserar för mycket på ”utförande” och vad som händer i halsen och:

...med det resultatet att spänningsnivån blir för hög och man tappar förmågan att släppa muskelns spänningsnivå när ”antagonisten” drar igång. [...] Belting skapas ju genom att man gör en liten trumpet här nere [pekar på larynx], men jag tycker att det är bättre att göra det [använda belting] utifrån hörsel, imitation och härmning på ett naturligt sätt, än att börja fundera på hur man fysiologiskt ska utföra det.

Sonja verkar tycka att många sångpedagoger och andra röstkunniga, ofta fokuserar på utförande istället för att hitta belting naturligt, vilket kan resultera i en för hög spänningsnivå. Med ”antagonisten” menar Sonja den växelverkan, som finns mellan de flesta muskler parvis i all motorik. Hon ger sedan en snabb beskrivning av vad som händer rent fysiskt, i struphuvudet när man beltar (med trumpet menar hon den formation som bildas när man faller bak ringbrosken) men föredrar att inte fokusera på det. Sonja berättar vidare att hon varit på en kurs i belting hos elever till Estill, där de pratade väldigt mycket om hur man skulle ”ställa” ringbrosken för att utföra denna sångteknik, men Sonja har även varit på en annan kurs som leddes av Estill själv i början på 80-talet, och tyckte sig se en stor skillnad i hur hon arbetade med beltingstekniken. Sonja ansåg att hon utgick mer från härmning och det naturliga än de två lärarna i Köpenhamn och att hon hade inte samma fokus på konstruerandet av ljudet, hur man gör rent fysiskt.

Lisbeth beskriver belting som en sångteknik, som man framförallt använder i populärgenrerna, för att få fram en stark och ren röst. Hon jämför tekniken med operasångteknik för att förklara.

Man har ett liknande andningsstöd som i opera [...] man har en högkomprimerad röst som liknar en ropröst så att säga fast du har ett väldigt stort stöd bakom det du gör. Det som skiljer beltingen från operan är att i operan så utnyttjar du en massa håligheter i huvudet och [...] resonansrum i kroppen. I beltingen så breddar du istället för att öppna på vertikalen, så att du

har en mer horisontal inställning i käkområdet och har en annan press på stämbanden.

Lisbeth påvisar alltså likheter och skillnader mellan sångteknik som används i opera och beltingteknik. Hon menar att det som definierar belting är ett högkomprimerat tryck på stämbanden med stor förankring och kontroll från stödet, det vill säga andningsmuskulaturen, och att detta liknar tekniken man använder sig av när man sjunger opera, men att skillnaden däremellan är klangen. Lisbeth menar att resonansen placeras annorlunda i artikulationsapparaten när man beltar än när man sjunger opera, vilket får konsekvenser för formantspektrat (s. 7).

Om hur de introducerar tekniken för elever:

Maria utgår från ropet i rösten och hjälper eleven att hitta en korrekt roptechnik där stödet är aktiverat. Hon beskriver det på detta sätt:

Vi står i varsin ände (av rummet) och skäller på varann, eller ropar på hjälp.

När eleven väl har hittat tekniken för hon sedan över den in i själva låten de arbetar med. Hon säger att det säkert finns bättre och mer korrekta sätt att lära ut tekniken på och att hon velat lära sig mer om detta, men att hon hitintills inte gått någon utbildning inom området. När jag frågar om hon någonsin förklarar för eleven hur belting fungerar anatomiskt för att hitta tekniken den vägen svarar hon:

Jag föredrar att visa själv. Men det är ju för att jag själv kan det och för att jag inte kan förklara det anatomiskt, det kan jag inte.

Hon säger att hon skulle vilja lära sig om hur belting fungerar anatomiskt eftersom:

För en del elever är det så enkelt att härma en förebild, andra vill ha en mer... naturvetenskaplig förklaring och kan hitta sin väg genom det. Genom att läsa. Där är vi alla så olika.

Maria pekar här alltså på olika inlärningsstilar och uttrycker en vilja att kunna använda mer än bara en väg, härmning, i sitt arbete med belting.

Anna berättar att hon baserar all sin undervisning på Braingym®² där hon börjar med att ställa dominansprofil på alla sina elever innan hon börjar arbeta med dem och får där reda på vilka inlärningspreferenser eleven har. Efter detta skraddarsyr hon vilken metod hon ska använda sig av i initialskedet av inlärningsprocessen. Hon berättar:

² Brain gym® är ett program av fysiska rörelser som förenar kropp och hjärna och gör inlärningsprocessen mer effektiv, oavsett område. Braingym® har funnits sedan 1970-talet och är utvecklat av Dr. Paul Dennison och Gail E. Dennison.

Om eleven är visuell (vilket innebär att eleven lär sig lättast via synintryck) plockar jag i första hand fram till exempel en modell av larynx eller ritar och förklarar vad belting är och vad som händer i kroppen. Är eleven auditiv (lär sig lättast via information som ges muntligt/ljudande) får eleven till exempel lyssna till hur belting låter, med någon artist, innan man går vidare. En kinestetisk person (som lär sig via att känna i kroppen och röra på sig) får kanske först prova sig fram på golvet och jag börjar då med att demonstrera fysiskt hur belting förbereds och genomförs.

Anna sammanfogar alltså sin gärning som sångpedagog med sina kunskaper och färdigheter inom Braingym och använder detta i initialskedet av all ny teknikinläring, däribland belting. Hon ger ett exempel på hur hon kan förklara belting för en elev:

Man kan till exempel föreställa sig hur man är på en fotbollsmatch och hemmalaget gör mål. Ropa: ”Yeah” av glädje med hela kroppen eller lek grönsakshandlare på torget under de sista 10 minuterna av affärstiden när alla ska överrösta varandra och sälja slut sina varor. Gärna med sydländsk ”touch” och energi.[...] Man börjar också i ett bekvämt läge och vidgar tonomfånget neråt/uppåt sakta men säkert efterhand som förankringen fungerar. Det krävs mer förankring ju högre upp man kommer.

Anna visar här hur en vardagssituation på ett enkelt sätt användas i introduceringen av belting. Hon poängterar även vikten av att vara försiktig inledningsvis och inte gå för fort fram, utan gradvis öka tonomfånget. Med förankring syftar hon till Estills forskning (se figur 9-12).

Ingrid säger att hon lär ut belting genom att eleven får härma henne i rop med exempelvis ”Heeeej” och att hon är noga med att inte gå upp i för högt tonläge i början. Hon påvisar även likheten mellan belting och tal:

Jag tror också att man ska förstå vad tal är för någonting eftersom tal och belting inte ligger alltför långt bort ifrån vartannat. Det är ju i samma register tillexempel. Och samma kvalitet.

Jag tolkar det som att Ingrid menar är att det är bra att utgå från talet när man ska lära sig att belta och att det därför är viktigt för eleven att känna till hur dessa två röstkvaliteter är sammanlänkade. Hon har även ett speciellt sätt att förklara för eleven hur de ska tänka på höjden:

Jag bygger ju mycket av min beltingteknik på grantänkandet. Att man går upp i spets, nu visar jag med händerna här, ju högre upp man kommer att man inte låter stämbanden vara öppna. För det sliter mycket, mycket hårdare.

Genom att använda ordet grantänkandet demonstrerar Ingrid bildligt med hjälp av en metafor hur man ska tänka för att styra över sin teknik och stämläpparnas slutning. Ingrid poängterar också senare under intervjun vikten av att inte gå upp för högt i början när man lär ut belting.

Gustav känner sig osäker på beskrivningen av belting, som nämnts tidigare, men säger att det sätt han visar sin variant av vad belting är, är genom att visa var han själv har tydliga skarvar i sin röst och sedan sjunga en fras med olika variationer. Han säger:

Jag kallar det alltså, jag använder inte vissa ord på olika rösttekniker, utan jag bara menar det mer som en sorts skarvgrej. Att vi tar, vi sjunger först tonerna med en sorts fullröst och sen med någon sorts falsett och så där-emellan gör vi någonting annat. Någon blandning. Så kanske man sjunger frasen på ett sätt som gör att den blir mer musikaliskt rolig genom att blanda det.

Jag tolkar det som att Gustav menar att han lär ut genom att utgå från sin egen röst och förebilda olika typer av klanger och sångideal som eleven får härma och genom detta hitta tekniken. Han menar även att själva syftet med övningen, är att hitta olika vägar till att sjunga en och samma fras, för att sedan ha möjlighet att utnyttja det ideal man önskar.

Sonja vill först och främst påpeka att hon inte är någon beltingexpert och att hon inte speciellt inriktar sig på just belting, men om en elev är nyfiken på tekniken eller redan använder sig av den och av någon anledning inte känner att det är riktigt rätt, tänker hon såhär:

Jag jobbar egentligen mycket lekande med rösten. Både att man rör på sig och att man härmar och imiterar. Sen märker man att; Oj! Kan jag göra så! Och så ta ner det till en medveten användning efter ett tag. Men jag går alltid via det frigörande, kroppsliga, det naturliga du har i dig och ”slänger ut det” liksom. Jag ser det hellre som en upptäcktsfärd. Sedan förklarar jag teoretiskt om reflexer, automatik och balans och kopplar efter det ihop den teoretiska kunskapen med den kroppsliga känslan. [...] men jag ber aldrig personen att utföra det, för jag tror att felet ligger just där [...] Struphuvudet är ett fantastiskt instrument som har en automatik som är helt gudabenådad. Om man börjar styra det, [...] vip-pa ringbrosket hit och dit och prata på det viset, är chansen stor att man utvecklar en tendens att ”hålla tag” i muskulaturen, en statiskhet, som hindrar ”flowet” hellre än att bejaka det.

Jag förstår det som att Sonja menar att det är bättre att utgå från det naturliga i rösten och att senare hitta tekniken, än att utifrån försöka bestämma över struphuvud och kropp hur den ska agera för att nå önskat resultat. Hon menar att det är bättre att hitta flödet och ha ett dynamiskt förhållande till muskulaturen.

Lisbeth berättar att hon överlag använder sig väldigt lite av rena teknikövningar i sin undervisning, utan brukar plocka in det i arbetet med en låt frasmässigt, dvs. i små bitar dela upp texten och arbeta

utifrån dessa. Hon säger att hon först visar tekniken och rättar sedan till om eleven gör någonting fel, dock tycks hon ha svårt att förklara *hur* hon visar tekniken.

Jag: Hur skulle du visa tekniken (belting)? Pondera att det är en person som bara hört talas om det och vill prova.

Lisbeth: Då säger jag ju oftast, om det är en elev som är väldigt i början i sin utveckling att det är någonting som vi får ta senare. Vi lägger grunden först och då jobbar jag väldigt mycket med stödet först, men man kan lägga in lite grann av de olika teknikerna i käkföringen och så. Oftast har de varit inne och jobbat lite grann med det själva, sjungit poplåtar och slaggers eller vad det nu kan vara för något.

Jag tolkar det som att Lisbeth sällan arbetar med teknik via skalor eller annan typ av övningar, utan låter teknikträning komma in i instuderingsfasen av en låt. Även om hennes svar var något otydligt när vi diskuterade denna fråga, tolkar jag det som att om någon vill lära sig just tekniken belting, sjunger hon den utvalda frasen i beltingsteknik själv och sen får eleven härma. Därefter rättar hon till om eleven gör något felaktigt. Hon säger även att hennes elever ofta själva provat på att belta, när de sjungit låtar i populärgeometrien.

Om vilka elever de lär ut belting till:

Maria säger att:

Jag har rätt liten erfarenhet av att stöta på belting i min egen undervisning. Det kan vara att folk inte tar upp det med mig för att de har tagit upp det med någon annan. [...] Eller så är det så att vi ger oss på det utan att nämna det vid namn, så att säga, att det ingår rätt mycket i de genrerna som jag jobbar med och för dem som arbetar med det lätt och enkelt de bara och har nära till det, de bara jobbar med det och så finns det liksom inte något ord för det.

Hon säger lite grann emot sig själv när hon säger att hon inte stöter på belting så mycket i sin undervisning, men senare i intervjun säger att belting ingår mycket i de genrer hon jobbar med, på frågan om vilka genrer hon placerar belting i. Jag tolkar det som att hon menar att hon sällan stöter på uttrycket belting och att hennes elever istället använder tekniken naturligt utan att veta vad det heter.

Anna tycker att alla sångare och blivande musklärare bör veta skillnaden mellan förstärkt bröströst och belting och går därför igenom och visar båda teknikerna för i stort sett alla sina studenter. Hon anser att det är centralt att eleven har en god grundteknik innan man börjar med belting. Detta innebär att hon inte lär alla elever belta meddetsamma. Hon säger att många elever redan har testat det själv på ett eller annat sätt, men att det oftast saknas tillräcklig förankring och teknisk kännedom för att det inte ska skada rösten. Med förankring syftar Anna till den torso- och huvud/halsförankring i muskulaturen som Estill anser vara oerhört viktig när belting ska utföras (s. 11).

Ingrid kollar alltid elevens grundläggande teknik och medvetenhet kring rösten innan hon lär ut belting och säger:

Först vill jag se vad den personen kan. Jag tror att belta utan en grundläggande teknik på andra plan, alltså, belting är ju speciellt, är nog inte så smart och jag tror att även om man handleder en person i belting så bör man kunna referera till annan teknik, som den klassiska grundläggande tekniken.

Hon berättar dock att hon med alla kan använda belting i uppsjungningssammanhang för att stärka talet.

Då kommer det in lite naturligt, men då går jag inte för högt. Så att alla får lite av det för att om man sen vill börja belta, eller försöker på egen hand, så har man kanske en bra grund att stå på och förstår. Man medvetlighetsgör.

Ingrid säger här att alla hennes elever får prova på att belta i uppsjungningssammanhang. Jag tolkar det som att hon tycker att alla kan ha användning av att ha en god teknik i talet och att beltingstekniken kan gynna detta. Hon påpekar dock att det är stor skillnad på den sortens arbete med belting och det sätt hon arbetar med andra. Hon säger:

Men inte så att; nu ska vi renodla belting. Det gör jag bara med de duktiga, fyrorna till exempel, som kommer och vill ha det. [...] Och som har en god grund att stå på, som har förståelse för vad tal och sång är. Kanske också vet vad twang och sob är. Då kan man introducera det. Folk som kanske i sin gärning sjunger gospel eller rock och skulle behöva en bra teknik för att inte slita sönder sig, så där använder jag det.

Jag tolkar det som att det bara är de som hon anser ha tillräcklig kunskap och kännedom och röstfysiologi och tillräckligt god grundteknik som hon lär ut belting i dess helhet. Hon klargör även att det främst är med de elever som sjunger i genrer såsom rock och gospel, som belting är aktuellt. Hon nämner även uttrycket ”twang” (s. 12) och ”sob”. Sob är ett uttryck som Estill myntat och är en röstkvalitet som påminner om sörjande människors gråt. Klangen är mjuk, mörk och känslomässig intensiv (Estill, 2005).

Gustav säger att alla hans elever beltar, mer eller mindre. Han säger:

Jag tror att det beror på att de elever som väljer mig som sånglärare eftersträvar en viss sorts röst uttryck, som de har hört mig utöva. Då ingår belting. Jag tycker det är viktigt att prova på många olika tekniker och uttryck, så att man till slut kan skapa sig sin egen ”röst”. En blandning av olika tekniker för ett bredare uttryck. Alla bör prova på, tycker jag.

Jag tolkar det som att Gustav menar att på grund av den röst och den teknik han själv använder, finns det elever på skolan, som väljer honom och dessa elever använder ofta belting, förmodligen eftersom det ligger i den genre Gustav undervisar i. Han tillägger att han tycker att alla lärare som

undervisar i sång, *bör* lära sig att förebilda med belting, även om man inte väljer att själv använda tekniken i sitt eget musicerande.

Sonja poängterar att hennes primära intention är att hjälpa sångaren/sångerskan att få optimal tillgång till sina resurser, oavsett vilket klangideal som personen ifråga eftersträvar, men hon berättar att hon framförallt använder tekniken i sin undervisning, när hon försöker hjälpa jazzsångerskor att täta mellanregistret. Hon säger såhär:

Då använder jag det, för det är ju ofta de inte kommer upp i höjden, de har inte den klassiska ”tekniken” så att de kommer upp. Då får de av och till problem med skarvar. Då kan jag ibland referera till belting.

Med ordet skarvar menar Sonja förmodligen de avbrott, som kan komma av att man inte har en helt jämn röst över alla register (s. 9). Med jämförelsen hon gör med ”den klassiska tekniken” tror jag att hon anser att klassiska sångare/sångerskor eftersträvar ett annat ideal än sångare/sångerskor med afroamerikansk inriktning, och att detta ideal innefattar oftast en jämnhet.

Lisbeth säger att hon inte använder belting så mycket i sin undervisning överhuvudtaget, eftersom hon mest undervisar elever som går de två första åren på musikhögskolan och därför inte har kommit tillräckligt långt i sin sångliga utveckling för att hon ska lära ut tekniken. Hon berättar:

Det är viktigare tycker jag att man lägger en bra basteknik, för att belting är någonting som man behöver... du måste ha ett rejält understöd först innan du kan jobba med belting.

Jag tolkar det som att hon med uttrycket ”rejält understöd” menar att eleven måste ha tillräcklig kontroll över stödmuskulaturen (inandnings/utandningsmuskulaturen), för att kunna belta korrekt och att de flesta som hon undervisar inte haft det. Däremot säger hon att det har hänt att hon jobbat med belting tillsammans med elever, som har kommit längre och efterfrågat det.

Om vilka genrer de placerar belting i:

Maria säger:

Ja, för mig är det så förknippat med afroamerikansk musik och med folkmusik. Alltså, soul blues och funk. Och gospel.

Hon säger även att hon är medveten om att uttrycket används mycket i samband med musikal, men att:

Ja, för mig är belting ett ord som kommer från musikalvärlden, men soundet kommer inte därifrån upplever jag. Eller ja, ingenting kan ju komma därifrån, det är ju en rätt ny stil, men när jag vet att det kallas belting upplever jag det ändå som ett annat sound. [...] Ja, det är väl en annan sorts bel-

ting. Det är ju ett rop, men det är mycket mer komprimerat, upplever jag. Det är mycket mindre... rakt från hela, rakt från urgrunden. Från djupet av kroppen. Det händer mer i halsen. [...] Jag upplever det inte som att kroppen är med på samma vis som ropet i en funklåt, till exempel.

Jag tolkar det som att hon anser att det är stor skillnad på det sound hon förknippar med uttrycket belting och det sound som musikalartister har i sin röst när de beltar. Hon förklarar vidare:

Det kan ha med volym att göra. Det har nog med volym att göra. Eller så har det mycket med att göra hur mycket man är uppe i huvudet. [...] Hur mycket man tänker på vilket ljud man ska producera och hur mycket man bara gör det. Men jag upplever det mindre naturligt på en musikalscen. Mer skolat. Men nog får man ändå kalla det för att det kommer ur samma teknik.

Hon pekar här på olikheterna mellan belting i musikalgenren och i afroamerikansk musik och på hur hon verkar anse att det ena är en skolad och väldigt medveten teknik, medan det andra mer är ett naturligt uttryck. Dock poängterar hon att det nog är i stort sett samma teknik som de använder, men på olika sätt.

Anna ser på belting som en effekt man kan använda i stort sett i vilken genre som helst, men att det generellt sett används mest i musikal, gospel och rock. Hon säger att även italienska tenorer använder belting i sitt höga register när uttrycket kräver det, men att kvinnliga operasångerskor aldrig använder tekniken.

Hon gör med andra ord samma bedömning som Estill.

Ingrid säger att:

... i första hand beltar man i de så kallade ”andra genrerna”, till exempel viss musikal, rock pop, gospel mm. Män kan sträcka sina stämband även i klassiska genrer. Frågar man herrar kan de anse att det är en form av belting. Kvinnor går istället över i mellanregister. Om jag skulle drista mig att tycka, skulle jag säga att belting är en genrefri metod.

Jag tolkar det som att hon anser att belting *kan* användas i alla genrer, men att det i först och främst är en teknik som används i musikal, rock, pop och gospel. Inom klassisk sång kan män ibland använda en teknik, som kan liknas vid belting, men att kvinnor inte använder det alls eftersom de byter register.

Gustav känner sig lite osäker, men tänker lite och säger:

Ja du... Ja... hårdrock och musikal. Var kan det finnas mer? Hmm... Folkmusik kanske.

Sonja placerar belting i populärge­ner­erna först och främst och säger att hon själv inte använder det i sin klassiska sång, men gör det när hon sjunger folkmusik och kular. Hon säger att även klassiska tenorer använder det när de inte vill slå över till falsetten, även om vissa använder en annan teknik som kallas att ”täcka”. När hon tänker efter huruvida klassiska sångerskor använder det säger hon:

Jag är säker på att Birgit Nilsson beltade rätt som det var. När man verkligen ska gnälla till det lite. När det ska bära extra, så då gör väl jag det också, men då är det mer... inte att jag går över till en annan genre, men att det har med uttryck att göra och med skarpheten att göra. Vad du vill ha sagt, vad du vill uttrycka med just detta parti eller just den här sången.

Jag tolkar det som att hon menar att belting generellt sett används mest i populärge­ner, dvs. pop, rock, men att det även används i folkmusikgenren, exempelvis när man kular³. Vidare menar hon att belting även kan användas av klassiska sångare och sångerskor och att de då använder tekniken snarare för att spetsa till det, än att de skulle använda belting på samma sätt som de andra genrer­na. Med termen ”täcka” menar hon en teknik, som innebär att hålla ner struphuvudet och samtidigt sträcka gommen. Hon menar med andra ord att det finns olika sätt att använda tekniken på och att det till syvende och sist handlar om att få fram den känslan och det uttrycket man eftersträvar, oavsett vilken genre man sysslar med, och att belting är ett redskap man då kan använda sig av.

Lisbeth säger:

Jag skulle nog placera belting i pop/rockgenren enbart. Möjligen har det hänt saker inom andra genrer som jag missat, men jag tror att det tillhör bara pop/rock.

Lisbeth ger här alltså uttryck för en osäkerhet kring vilken/vilka genre som belting kan appliceras på, men tror själv att det endast tillhör pop och rock.

Om huruvida det finns en skillnad i att undervisa belting med killar respektive tjejer:

Maria tycker inte att det ligger någon skillnad i att lära ut belting till killar eller till tjejer. Inte heller att något av könen skulle ha svårare eller lättare att ta till sig tekniken.

³ Kulning är en speciell sångstil med mycket gamla anor från det gamla bondesamhället, som användes inom fäbodskulturen för att kalla på boskap och fodrar alltså höga och genomträngande ljudnivåer. I likhet med belting krävs det ett högt subglottiskt tryck och ett högt struphuvud för att åstadkomma dessa ljud (Sundberg, 2001, s. 260).

De killar som identifierar sig med att låta så, som kräver belting, de har hittat det. Eller jobbar med det. Och likadant med tjejer. Och de som inte har identifierat det, de som, för de som det är nytt för, för de som hört ett ord och skulle vilja veta vad ordet innebär, men som inte har någon röstlig erfarenhet eller identitet, som inte har lyssnat på det, för de är det skitsvårt. Och det är likadant för killar och tjejer.

Jag tolkar det som att hon anser att den stora skillnaden för hur lätt eller svårt det är att ta till sig tekniken inte ligger i könsfrågan, utan i huruvida man identifierar sig och har erfarenhet av soundet och tekniken.

Anna tycker inte att det finns någon skillnad alls mellan att lära ut belting till killar och tjejer. Hon säger:

”Receptet” är ju detsamma för alla.

Med ”receptet” tror jag att hon syftar till den beskrivning av hur belting ska utföras som hon nämnde tidigare.

Ingrid tycker att det är stor skillnad mellan att belta med killar och tjejer eftersom:

Den kommer ju in ganska tidigt i deras (tjejers) röst eftersom deras modalregister är kortare än killarnas. Så därför är det olika. Jag är mycket angelägen om att tjejerna får rätt teknik från början, så att de inte skriker sönder sig. [...] Det är mycket mer eftertraktat hos tjejer att lära sig belta, medan killar oftare vill jobba med sin falsett istället.

Jag tror att Ingrid menar att det är skillnad på att arbeta med belting med killar och med tjejer, eftersom tjejernas register ser annorlunda ut än killarnas. Det hon menar är att tjejers modalregister är kortare och att man brukar slå över till huvudklang, byta register, tidigare än killar, vilka sjunger i sin fullröst i större utsträckning.

Gustav tycker att det är svårare att undervisa en tjej i belting eftersom skillnaderna mellan mansrösten och kvinnorösten är så stor. Han säger:

Det är svårare att förebilda någon med väldigt olik röst, jämfört med en själv. Men man kan visa hur man själv gör och sen ge kreativa tips om hur man gör. Man kan ju ändra tonart när man själv sjunger till exempel.

Jag tolkar det som att det Gustav säger syftar till att män och kvinnor oftast inte sjunger i samma röstläge eller i samma register, och att det kan göra det mer komplicerat att visa för en tjej än för en kille, som för det mesta kan härma i samma röstläge som Gustav själv.

Sonja vill inte fokusera på huruvida det finns någon skillnad på att belta med tjejer eller med killar. Hon säger:

När jag jobbar relaterar jag hela tiden till den människan som står framför mig och skiljer inte på kön utan lyssnar och tittar och försöker få personen att släppa fram den optimala balansen.

Jag tolkar det som att Sonja menar att det är oviktigt att ta i beaktande vilket kön ens elev har, utan att det är viktigt att alltid se varje människa som en unik individ och hjälpa på bästa sätt.

Lisbeth tycker att det är stor skillnad att undervisa tjejer i förhållande till killar eftersom:

Flickor, yngre flickor, de sjunger oftast med sin huvudklang och då är det mycket större motstånd, eller mycket längre sträcka så att säga, att lära sig belting på ett bra sätt. Det kan ta mycket längre tid. [...] ... killarna när de sjunger så sjunger de i naturligt från början med sin fullröst. Så de har det på något vis redan.

Hon påpekar dock att även motsatsen existerar, tjejer som hela sin uppväxt sjungit starkt och med mycket kompression i rösten och att de oftast inte har någon huvudklang alls. Hon resonerar kring vad detta kan leda till:

Och det brukar resultera i att de är rätt så hesa och så. Inte alltid, men det kan vara så. De kan helt enkelt inte sjunga *Gläns över sjö och strand* eller någon visa med en liten söt huvudklangsröst. De kan bara sjunga hårt på.

Lisbeth verkar mena att det kan vara svårare för tjejer än för killar, eftersom vissa tjejer tidigt lärt sig att sjunga med sin huvudklang, vilket står i kontrast till beltingens röstkvalité och att de har svårt att släppa på den röstkvalitet som de lärt sig från början. Hon menar även att tjejer som har motsatt problem och endast kan sjunga starkt och med sin bröströst, oftast inte använder korrekt teknik och därför blir hesa. Hon menar därför att det är lättare för killar att belta tack vare att dessa problem inte riktigt finns på samma sätt, eftersom killar oftast sjunger i sin fullröst hela tiden.

Om alla kan lära sig att belta:

Maria säger att belting är någonting som finns hos alla naturligt och att det därför är möjligt för alla att lära sig att använda belting. Hon tar som exempel en amatörcör som hon leder för tillfället:

Där är problemet snarare det motsatta! Många av dem har bara två lägen. Det att ropa, alltså, verkligen belta upplever jag det som, och då har de liksom ett jättebegränsat register och sen har de ingenting runt det.

Jag tolkar det som att hon menar att många endast hittar roprösten och inte någon huvudklang eller någon mjukare sångteknik, vilket innebär att det möjliga tonomfånget blir väldigt litet. Hon lägger dock till att det inte alltid är korrekt belting som de ägnar sig åt:

De går mellan att ropa och att skrika skulle jag vilja säga.

Jag tror att hon menar att det inte är samma sak att skrika och att belta korrekt. Hon säger att det ena tröttar ut rösten på 10 minuter och att:

... ska man använda det där ordet (belting) så ska det väl ändå vara det som är, det som är en sångteknik som håller i längden.

Under diskussionen ändrar sig alltså Maria och säger att deltagarna i kören kanske inte alltid ägnar sig åt det som hon tycker motsvarar hennes definition av belting, utan pendlar mellan korrekt belting och skrik.

Anna säger att alla kan lära sig att belta, det krävs bara tid, träning och god kännedom. Det som brukar vara svårast och det man måste lägga ner mest tid och energi på är att få tillräcklig förankring, så att de stora musklerna skyddar de små.

Jag tror att hon menar att det viktiga är att eleven har tillräcklig kontroll över den muskulatur som Estill har kartlagt i sin forskning och kallar förankring (se figur 9-12).

Ingrid säger att hon tror att alla kan lära sig att belta, men att det är centralt att man får god handledning. Dock på pekar hon att det kan vara väldigt olika från person till person hur lätt man tar till sig tekniken.

Jag skulle vilja säga såhär; personlighetsmässigt, om man är utåtriktad, som jag är, så har jag det i mitt tal. När jag blir upphetsad så kommer det automatiskt för mig. Men jag tror att en mer sansad person kanske inte kan känna att det ligger naturligt.

Det hon verkar mena är att ens personlighet kan spela en viss roll när man beltar, på grund av den fysiska kraft och den energi som krävs för att använda tekniken och att det kan vara lättare för en utåtriktad person än för en mer tillbakadragen människa. Detta tar hon dock endast upp som en faktor i inlärningsfasen och hon menar att alla kan lära sig, men kanske har olika lätt för det.

Gustav tror definitivt att belting är någonting alla kan lära sig.

Sonja tror att alla kan hitta belting i sin röst. Hon säger:

Ja, jag får i alla fall alla mina (elever) att hitta det. De som vill. [...] Jag ser på det här som någonting väldigt naturligt.

Lisbeth säger:

Ja, alla kan lära sig tekniken, men det är precis som med alla andra tekniker att man är bättre eller sämre på någon, man har bättre eller sämre förutsättningar för någonting. Men jag tror nog att alla kan lära sig det. [...] Jag tror att det har med rent fysiska förutsättningar, hur man är född helt enkelt.

Jag tror att Lisbeth med fysiska förutsättningar menar hur ens struphuvud är byggt och till exempel hur tjocka stämläppar man har.

Om belting är en skadlig teknik:

Maria säger att det absolut inte är något skadligt att ägna sig åt belting så länge man gör det med rätt teknik. Dock lägger hon till:

Trött kan man ju bli! Och det är ju av kraften man lägger an, men det kan man ju bli av vad som helst.

Jag tolkar det som att hon menar att belting kan vara fysiskt utmattande, eftersom det subglottiska trycket är så stort och att det är fysiskt ansträngande för muskulaturen att arbeta med detta tryck, men att det inte sliter på stämbanden.

Anna säger att skaderisken är större om man gör fel när man sysslar med belting än med många andra tekniker, eftersom det är ett så högt tryck på stämbanden. Men korrekt utfört är belting inte någonting skadligt. Hon lägger till:

Man beltar ju inte heller en hel sång rakt igenom, utan använder det som ett röstuttryck.

Hon säger att om man blandar ihop belting med ett högt uppdraget modalregister, kan man åsamka sin röst stora skador och att det är viktigt att lära sig tekniken rätt från grunden.

Ingrid säger att belting inte är skadligt om man använder rätt teknik, men att det absolut är större skaderisk vid belting än vid andra tekniker om de används fel. Hon säger:

Det är jag övertygad om! För man är uppe i ett annat register egentligen. Man drar upp sitt modalregister, sitt talregister, så högt som man egentligen inte bör göra. Man brukar ju säga såhär att 30% över gränsen till nästa register kan man dra utan att det händer saker och ting, men gör man det fre-

kvent, alltså jämt, så är ju risken jättestor. Därför måste man verkligen ha rätt teknik. [...] Det gäller att som lärare vara mycket lyhörd och säga ifrån när eleven inte gör rätt och hela tiden fråga eleven ”Känns det bra?” och om eleven tycker att det är jobbigt säga ”Men då väntar vi.”

Jag tolkar det som att Ingrid menar att det gäller att inte trötta ut rösten och att hela tiden vara lyhörd för vad som känns och låter hälsosamt och att genast avbryta om eleven upplever att det känns fel eller om man som lärare hör att någonting inte stämmer.

Gustav tror inte att belting är en skadlig teknik om den utförs korrekt:

[...] och helst med en kunnig lärare som instruerar, så att man inte använder rösten fel. Men det tycker jag gäller alla sång tekniker. Samtidigt vill jag framhålla att vissa sångare kan använda rösten på ett utmärkt sätt utan inblandning av lärare.

Det jag tror Gustav menar är att det finns många framgångsrika och tekniskt skickliga sångare och sångerskor som använder beltingtekniken korrekt, utan att kanske någonsin ha tagit sånglektioner.

Sonja återvänder hela tiden under intervjun till att hela hennes förhållningssätt när hon undervisar, är att allt ska vara naturligt och icke skadligt för rösten. Hon säger:

Kroppen har väldigt mycket automatik och reflexer och vi måste bejaka relationen mellan det psykiska och fysiska, på så sätt att det bejakar den kroppsliga balansen optimalt. Därigenom uppnår man en muskeltonus, som gör det möjligt för muskulaturen att hålla sig frisk och ta upp syre och då blir man av med slaggprodukter. Om du är i en sådan balans kan du egentligen sjunga hur som helst. Bara man aktar så att inte spänningsnivån blir stående för högt för länge, det är då folk får röstproblem. Men utöver det kan man egentligen tåla vad som helst.

Jag tolkar det som att Sonja lägger stor vikt vid hur psyket kan påverka det fysiska i kroppen och att det är viktigt att vara medveten om detta samband. Med muskeltonus menas spänningsnivån i muskulaturen och Sonja verkar anse att denna har stor betydelse för att rösten ska hålla i många år. Hon lägger till:

Det är inte skadligt, om du har förmåga, att när du inte beltar så ”släpper du taget”. När man använder den utåtgående luftströmmen så sugts främre och bakre kroppsvägg in mot inälvorna. Och det är ju en baskunskap, att när du sjunger och när du beltar, så är det aktivitet, men när tonen är borta MÅSTE du släppa. Och om man behåller denna dynamik i muskulaturen optimalt vid liv, bejakar den, så tror jag att du kan sjunga hur som helst.

Jag tolkar det som att Sonja alltså menar att det inte är skadligt att belta, så länge som man släpper inandnings- och utandningsmuskulaturen när de inte ska jobba, och lyssnar på kroppens signaler och reflexer.

Lisbeth säger att det alltid när det gäller högkomprimerad röst är större skaderisk än i andra tekniker, men att belting korrekt utförd med tillräckligt stöd inte är skadligt. Hon säger att samma sak gäller för opera men att:

Alltså, skillnaden, anledningen till varför man säger just rockmusiken kan slita mer är för att en operasångare tränas oerhört länge och intensivt och de övar oftast fruktansvärt mycket också för att den genren är så svår. Den är så svår sångtekniskt så att man måste öva mycket för att kunna sjunga en låt. En rocklåt kan vara ganska lätt att lära sig så att vem som helst kan sjunga den med kass teknik.

Hon jämför här återigen operasångteknik och belting med varandra, eftersom båda dessa tekniker genomförs med ett högkomprimerat tryck, kraftigt subglottalt tryck, men säger att det är stor skillnad mellan hur skadefallet slår, mycket på grund av att operasångare har en bättre grundteknik och övar mer än rocksångare.

Diskussion

Jag kommer här att nu diskutera mina resultat utifrån min forskningsfråga *Hur beskrivs och används sångtekniken belting i undervisningen vid en musikhögskola i Sverige?* och även väva in den teoretiska bakgrund jag redovisat.

Beskrivningen av belting

Det är intressant att se att informanternas beskrivningar skiljer sig avsevärt åt sinsemellan, även om vissa gemensamma drag återkommer. Maria använder ordet rop för att beskriva belting, vilket på ett sätt även Ingrid gör, men säger istället ”ropteknik”. Även Lisbeth använder det, men säger istället ”ropröst”. Anna visar även hon tydligt med sin beskrivning av den utropande italienaren att det handlar om något slags rop när man pratar om belting. Ingen av de andra informanterna använder något av dessa ord i sina beskrivningar. En aspekt i diskussionen är att både Sadolin och Popeil använder ordet ”skrik” i sina beskrivningar och frågan är vad som skiljer rop från skrik? Maria verkar anse att det är en skillnad mellan rop och skrik, vilket hon ger uttryck för när hon beskriver sin amatörkör (s. 32). Kanske är även en frågeställning vad som anses vara korrekt skrik och korrekt rop? Möjligtvis ligger en del av nyckeln till svaret på detta i kontrollen av andningsmuskulaturen (s. 3) och möjligtvis även i det Estill kallar förankringsmuskulaturen (s. 11.), eftersom samtliga forskare, Sundberg, Estill, Popeil och Sadolin, är rörande överens om att ett högt sublottiskt tryck krävs vid korrekt belting och även flera informanter nämner detta.

Anna är noga med att påpeka att många missförstår och tror att belting är sång i ett högt uppdraget modalregister, medan Ingrid använder exakt dessa ord i sin beskrivning. Dock påpekar Ingrid att det finns flera olika beskrivningar, men hon väljer ändå att benämna belting som ”ett högt uppdraget modalregister”. Hon är den enda som nämner att det finns olika beskrivningar och är även ensam om att hänvisa till Lisa Popeij och hennes teorier kring belting om olika varianter (s. 14). På denna fråga är det tydligt att Anna är mycket präglad av sin utbildning inom EVT (s. 10) och att Ingrid har andra erfarenheter utbildningsmässigt som gör att de har så vitt skilda uppfattningar. Trots att Ingrid tagit del av EVT och Estills forskning använder hon ändå Sundbergs beskrivning (s. 12) av belting. Varför hon gör det är svårt att veta, men kanske är det så att hon anser att den senares beskrivning verkar vara en mer gängse uppfattning. Kanske är Estill i sin uppfattning för radikal för att Ingrid ska vilja använda sig av hennes beskrivning som en generell förklaring.

Anna är ensam om att helt och hållet använda Estills benämning av belting, vilket är intressant eftersom Estill ofta nämns som den ledande forskaren på området i debatten och i den litteratur jag läst. Även Sonja nämner Estills forskning, men väljer inte själv att följa hennes teorier helt och hållet, eftersom hon tycker att det blir för stort fokus på vad som händer i struphuvudet vid diskussion.

Det som är mest framträdande beträffande likheter mellan hur informanterna beskriver belting, är att alla är överens om att belting är en mycket ljudstark och kraftig röst. Detta är även någonting som även Estill (s. 10), Sundberg (s. 13), Sadolin (s. 12) och Popeil (s. 14) nämner. Gustav är den enda som uttrycker en känsla av okunnighet när det gäller att beskriva belting, men även han nämner styrka och att belting inte är något som skapas med hjälp av modalregister (s. 9), vilket även Anna säger. Gustavs osäkerhet grundar sig förmodligen i att han inte har någon utbildning när det gäller röstfysiologi och sångmetodik.

Begrepp inom sång är en djungel av otydlighet. Det är tydligt att det råder stor oenighet mellan informanterna om vilken definition som gäller och vad belting egentligen är. En oenighet som även avspeglas i forskarvärlden. Det kanske är för mycket begärt att alla pedagoger skall använda sig av samma begrepp och beskrivningar, men jag tror att det hade underlättat för eleverna. På musikhögskolan är det vanligt förekommande att man byter pedagog eller har två stycken samtidigt och begreppsskillnader kan nog göra många elever förvirrade. Det är även stor skillnad på vilken vikt informanterna lägger vid att använda begrepp. Vissa föredrar att inte använda för mycket terminologi och tycker inte att det spelar så stor roll vad man kallar saker och ting, medan andra lägger stor vikt vid att kunna verbalisera med stor precision och tycker att allt har sina specifika namn. Vissa väljer att gå många fortbildningar och följa med i diskussionen kring definitioner och olika rön, medan andra inte gör det. Varför det är på detta sätt är omöjligt att svara på.

Belting i undervisningen

Jag tolkar det som att imitation är någonting som alla mina informanter på något sätt använder sig av vid introducering av belting för eleven. Maria, Ingrid och Anna beskriver alla att de börjar med roppet för att sedan föra in det i sången. De enda som nämner att de förklarar för eleven hur belting fungerar anatomiskt är Anna och Sonja, även om det är stor skillnad mellan de båda hur stort fokus de lägger på det. Då Anna ser på det som en väg i inlärningsfasen för vissa elever, medan Sonja inte vill gå igenom anatomin förrän efter det att eleven hittat optimal balans och teknik. Till skillnad från dessa två pedagoger, som anser sig ha god insikt i det röstfysiologiska, uttrycker Maria en önskan om att lära sig mer om hur belting fungerar, för att kunna nå fler av sina elever och använda fler inläringstekniker. Jag tror själv att det är viktigt att ha olika tillvägagångssätt och möjligheter i sitt pedagogiska arbete för att, precis som några av informanterna nämner, kunna nå alla elever. Om man har en förståelse för att alla lär sig på olika sätt, är det lättare att hitta vägar som leder till önskat resultat. Kanske bör man även här ha i åtanke att de olika informanterna beskriver belting olika och att det kanske är olika sorters belting som de lär ut, vilket kanske spelar roll i hur de introducerar tekniken och vilken vikt de lägger vid olika inlärningsstilar.

Att introducera tekniken frasmässigt i låtar, är någonting som Gustav och Lisbeth använder sig av. Båda säger att de inte använder sig av rena teknikövningar vilket skiljer sig från de övriga. Vad detta beror på Gustavs fall är förmodligen att han, som tidigare nämnts, har större fokus på det musikaliska än det tekniska. Kanske hade han haft ett annat synsätt om han hade gått en sångpedagogisk utbildning.

Det skiljer sig mellan de olika informanterna i vilken utsträckning de använder belting i sin undervisning. Maria, Lisbeth och Sonja säger att de inte använder belting så mycket, medan Anna, Ingrid och Gustav stöter på det frekvent. Beroende på hur man tolkar Marias uttalande kan man dock placera henne till dem som stöter på det ofta, men med den reservationen att varken hon eller eleven nämner det vid namn. Varför de har olika stor erfarenhet av belting i sin undervisning kan bero på om de sin utbildning/fortbildning på något stött på tekniken belting. Kanske reflekterar man inte lika mycket över vilken teknik eleven använder sig av om man inte i sin utbildning stött på begreppet. Varför Anna och Ingrid stöter på det mer frekvent än de andra är förmodligen deras egna val att in-

introducera tekniken för i stort sett alla deras elever. Kanske kan detta leda till att elever som har ett medvetet intresse av att lära sig/utveckla sin beltingteknik väljer dessa lärare när de har möjlighet.

Anna, Ingrid och Lisbeth är de som nämner att de anser det vara av högsta vikt att eleven har en bra grundteknik, för att de ska våga lära ut och arbeta med beltingteknik fullt ut. Deras ståndpunkt kring huruvida alla på något sätt ska prova på det och känna till det skiljer sig dock. Ingrid och Anna säger att de infliktar belting i sin undervisning med alla medan Lisbeth säger att hon endast introducerar tekniken till de som har tillräcklig grundteknik. Jag frågar mig om det kanske finns en fara med att vara alltför försiktigt med att introducera belting, eftersom det kan finnas en risk att eleven i fråga ändå provar själv, använder en felaktig teknik och på så sätt kanske skadar sin röst. Kanske är det ibland bra att demonstrera för att eleven skall få begrepp om vad det är och förstå, så att man inte bara avfärdar eleven helt.

Det verkar som att Sonja sällan introducerar belting för någon, utan mest ser sig själv som den som hjälper till om någonting låter ohälsosamt och låst. Nästan samtliga av Sonjas uttalanden speglar hennes förhållningssätt till kroppen, vilket kan sammanlänkas med det som jag i min litteraturbeskrivning nämnt som att hitta balans mellan inre och yttre muskler (s. 8). Jag vill dock påpeka att detta bara är en ytterst liten inblick och inte alls en fullständig redogörelse för komplexiteten i att arbeta med ohälsosamma röster och finna balans i kroppen som Sonja nämner i sina svar. Dock nämner hon att hon kan använda tekniken belting för att täta klangen, så på något sätt bekräftar hon ändå att tekniken finns med i hennes undervisning.

Belting och genrer

Jag tolkar det som att meningarna går isär bland mina informanter när det gäller vilka genrer som belting kan appliceras på. Det spänner alltifrån Anna och Sonjas syn på belting som en tämligen fri teknik, som kan användas oavsett vilken genre man sjunger i, till Lisbeths tanke om att belting endast används inom pop och rock, även om hon lämnar en öppning för sin egen osäkerhet om att hon kanske inte har tillräcklig kunskap i denna fråga. Kanske ligger även förklaringen till de olika uppfattningarna i vilken beskrivning av belting de olika informanterna givit.

Estill (s. 10, Sundberg (s. 12), Popeil (s. 14) nämner främst musikal i samband med belting och alla är eniga om att uttrycket har stor förankring i denna genre. Av mina informanter är det Maria, Anna, Ingrid och Gustav som förknippar belting med musikal, även om Maria tydligt pekar på en skillnad mellan att belta i musikalgenren och den belting som används i afroamerikansk musik. Hennes uttalande kan jämföras med Popeils teorier och hennes uppdelning mellan populärargenren och musikal. Även hon anser att det finns en skillnad mellan belting som används i populärargenrer och det som benämns som belting inom musikal (s. 14).

Ett gemensamt drag som samtliga informanter är ense om är att belting definitivt hör hemma i pop/rock genren. (Maria använder visserligen aldrig orden pop eller rock i sitt svar, men oftast brukar dessa genrer sammanlänkas med de stilar hon nämnde dvs. soul, blues, funk och gospel). Forskarna är inte lika tydliga på denna punkt, exempelvis Sundberg nämner endast att tekniken används i

musikalgenren (s. 12). Jag vill dock poängtera att han inte påstår att belting **inte** används i pop/rock och det går därför inte definitivt att säga att han helt utesluter denna möjlighet, men det står inte nämnt i den litteratur jag har tagit del av.

Huruvida belting används inom klassisk musik är en fråga med flera olika svar. Anna och Ingrid anser att män som sjunger i den klassiska genren/opera använder belting, då framförallt tenorer på höga toner enligt Anna, medan Sonja påstår att både män och kvinnor kan använda sig av tekniken, men kanske inte på samma sätt som i andra genrer. Både Sadolin (s. 12) och Estill (s. 10) anser att män, men inte kvinnor använder sig av belting i klassisk sång, vilket ju stämmer överens med Annas åsikt. Här blir det återigen tydligt att vilken utbildning och fortbildning man har gått spelar roll, eftersom Anna här tillämpar det hon har lärt sig i sin utbildning inom EVT (s. 10). Kanske är det så att genrefrågan mycket är beroende på vilken beskrivning av belting man tillämpar. Om man är av den uppfattningen att belting är att dra upp modalrösten i ett högt register, vilket Sundberg förespråkar (s. 13), förstår jag om man anser att belting främst används i pop/rock (med alla dess undergenrer som till exempel funk, soul, hårdrock, metal osv.), gospel och i vissa rockmusikalerna. Om man däremot gör samma bedömning som Estill (s. 10) eller Sadolin (s. 12) när det gäller vad belting är för någonting, kanske belting kan höra hemma i fler genrer, framförallt i musikal och även användas av manliga klassiska sångare. Varför dessa forskare anser att kvinnliga klassiska sångerskor inte använder sig av belting är förmodligen för att belting skiljer sig alltför mycket från den teknik som kvinnor använder inom klassisk sång. Klassiska sångerskor sjunger med sänkt struphuvud på höjden, medan belting kräver ett högt struphuvud enligt Estill (s. 10), Sadolin (s. 12), Popeil (s. 14). Även Sundberg framhåller att klassiska sångerskor inte använder sig utav belting, utan beskriver det som att de går över till sitt mellanregister i de lägen då belting används i andra genrer, då i bröstregistret (s. 13). Popeil har, enligt mig, en mycket intressant beskrivning om flera sorters belting (s. 14) och jag hoppas att mer litteratur och vetenskapliga undersökningar kring hennes teorier inom kort publiceras. Kanske kan problemet med olika begreppsdefinitioner då lösas, eller åtminstone ytterligare förklaras.

Belting - undervisning och kön

I denna fråga delar sig lägret på hälften då Maria, Anna och Sonja inte ser någon skillnad i att undervisa belting med killar respektive tjejer medan Gustav, Ingrid och Lisbeth tycker sig se skillnader. De tre sistnämnda anser att belting är svårare och mer komplicerat att arbeta med tjejer och alla tre hänvisar till att skillnaden ligger i registerskillnader mellan könen, det vill säga att det underlättar att killar oftast sjunger mest i sitt modalregister och inte byter till falsett lika tidigt som det inträder i en tjejröst och att det underlättar när man beltar. Gustav avviker dock från de andra, eftersom han tycker att problemet är att tjejrösten skiljer sig från hans egen, vilket skapar problem i undervisningssituationen och att det är mer komplicerat med imitation än med killarna. Detta kan återigen grunda sig i att han har mindre erfarenhet av att undervisa i sång och inte heller någon egentlig utbildning på just detta område. Det faktum att han är den enda mannen i diskussionen kan även det spela roll. Kanske är det lättare från ett kvinnligt perspektiv att undervisa tjejer i belting än ett manligt? Eftersom undersökningen inte innefattar någon annan manlig pedagog är det omöjligt att dra några generella slutsatser i denna fråga. Ingrid och Lisbeth beskriver snarare komplexiteten i tjejrösten och bägge talar om tjejers bröstström kontra huvudklang och komplikationer som kan uppstå om

man sjunger med en felaktig teknik. Bägge säger även att dessa problem inte är lika framstående eftersom killar redan naturligt oftast sjunger i sin fullröst och har ett längre modalregister, vilket underlättar för inläringen av belting, eftersom kontrasterna inte blir lika stora som hos tjejrösten. Ingen av forskarna nämner att det skulle finnas någon röstlig skillnad mellan könen när det gäller belting, men det står ingenstans uttryckligen att det inte finns någon skillnad i den litteraturen jag använt mig av. Dock är det ju inte riktigt det heller som någon av informanterna säger, de uttrycker endast svårigheten i själva undervisningssituationen.

Varför inte Anna eller Sonja anser att det finns någon skillnad kan bero på olika saker. Sonjas arbetssätt och metoder verkar i så hög grad genomsyras av ett hälsoperspektiv och ett helhetstänk att jag inte blir förvånad över att hon inte anser att det finns några skillnader att använda belting med killar än med tjejer. Jag kan tänka mig att hennes utbildning och erfarenheter gör att det för henne låter som en konstig tanke att det skulle finnas skillnader. Även för Anna tror jag att anledning ligger i utbildning och erfarenheter. Eftersom jag inte någonstans kan hitta att Estill anser att det finns skillnader mellan könen när det gäller belting, gör heller inte Anna det eftersom det är därifrån hennes kunskaper om belting härstammar.

Belting – någonting för alla?

Informanterna är eniga om att alla kan lära sig att belta. Maria och Sonja säger att belting är någonting som finns väldigt naturligt i allas röst, medan Ingrid och framförallt Anna påpekar att det krävs god och korrekt handledning och mycket övning för att belta. Dessa uttalanden behöver egentligen inte stå i motsats till varandra, utan de speglar kanske bara olika perspektiv. Även fast det skulle vara så att belting finns naturligt i alla röster kanske det ändå i många fall krävs handledning och mycket övning, som med vilken annan sångteknik som helst.

Både Ingrid och Lisbeth anser att man kan ha olika lätt för att ta till sig tekniken, men deras mening om vilka förutsättningar som är av vikt skiljer sig. Ingrid tar upp personlighetens roll medan Lisbeth nämner de fysiska förutsättningar man är född med. Ingrids uttalande om att en mer utåtriktad person kan ha lättare att ta till sig belting kan styrkas av det som exempelvis Estill nämner om att det krävs totalt engagemang av den som beltar och att belting är en teknik som är högintensiv (s. 10). Lisbeths uttalande är svårt att styrka röstfysiologiskt i den litteratur jag har tagit del av och frågan är om det överhuvudtaget har bedrivits någon forskning i just denna fråga. Det är mycket möjligt att en person född med korta, kraftiga stämläppar har lättare att använda sig av belting än en person med långa, smala eftersom det krävs hög amplitud och stor andel svängande muskelmassa i stämläpparna vid belting, någonting som Estill (s. 10), Sundberg (s. 12) och Popeil (s. 14) nämner.

Belting - en skadlig teknik?

Alla informanter är överens om att belting inte är en skadlig teknik, men samtliga menar att det är beroende av ett korrekt utförande. Anna, Ingrid och Lisbeth påpekar även att det är större skaderisk när det gäller belting och andra sångtekniker med ett högt subglottiskt tryck än andra tekniker. Bland forskarna nämner Sundberg (s. 13) och Estill (s. 10) att det är en riskabel teknik, där Sund-

berg skriver att tekniken kan vara skadlig om den används frekvent, medan Ellis mer verkar lägga fokus på att det kan vara skadligt om man utför tekniken inkorrekt. Dock vill jag poängtera att dessa två forskare inte har samma syn på vad belting är vilket försvårar jämförelsen.

Förslag på fortsatt forskning

Under den tid jag ägnat mig åt denna undersökning har jag märkt att relativt lite forskning finns om belting och ämnet är långt ifrån uttömt. Jag tycker att det hade varit intressant att se vilka resultat man hade fått om man gjort en liknande undersökning, men då innefattat samtliga sånglärare vid ett och samma lärosäte. Man hade även kunnat genomföra en likartad studie riktad mot pedagoger vid estetiska programmet på gymnasiet, i kulturskolan eller kanske jämfört om det finns en skillnad i syn- och arbetssätt mellan pedagoger som arbetar i olika skolformer. Det hade även varit intressant att undersöka i vilken utsträckning belting har funnits med i undervisningen historiskt sett. Har det skett en utveckling och i så fall varför och på vilket sätt?

Referenser

Dahl, T. B. (2002) *Körkonst*. Göteborg: Bo Ejeby Förlag.

Estill, J. (2005) *The Estill voice training system level two. Figure combinations för six voice qualities*. California: Think voice international.

Kayes, G. (2004, andra upplagan) *Singing and the actor*. London: A & C Black.

Lindblad, P. (1992) *Rösten*. Malmö: Studentlitteratur.

Linden, H. (2008, oktober) Lisa Popeil flitigt i elden. *Röstläget*. (Red. Linden, H.) Vänersborg: Abris. Tidsskrift för röstfrämjandet.

Nordström, A-M. (2006) *Belting – en kontroversiell sångteknik under debatt*. Göteborg: C-uppsats vid Musikhögskolan i Göteborg.

Patel, R. Davidsson, B (2003, tredje upplagan) *Forskningsmetodikens grunder – Att planera, genomföra och rapportera en undersökning*. Studentlitteratur.

Popeil, L. (2008, oktober) Belting workshops – Lisa Popeil. *Röstläget*. (Red. Linden, H.) Vänersborg: Abris. Tidsskrift för röstfrämjandet.

Sadolin, C. (2006) *Komplett sångteknik*. Köpenhamn: Gehrman's musikförlag.

Sundberg, J. (2001) *Röstlära, Fakta om rösten i tal och sång*. Stockholm: Propius Förlag.

Internetkällor:

2006-09-08, http://www.alexandertechnique.se/alexander_index.html. 2008-11-27.

2008, <http://www.braingym.org/about>. 2008-11-23.

<http://www.completevocalinstitute.com/>. 2008-11-05.

2006. <http://www.popeil.com/>. 2008-11-18.

<http://www.trainmyvoice.com/>. 2008-11-06.

2006, http://www.voicefoundation.org/voiceproblems_anatomy.html#. 2008-11-26.