

SANG I TEATRET

— EN UNDERSØKELSE OM BETYDNINGEN AV SANG I TEATRET I NORGE

HEGE TUNAAL



SANG I TEATRET

En undersøkelse om betydningen av sang i teatret i Norge

- HEGE TUNAAL -

Hege Tunaal

SANG I TEATRET

En undersøkelse om betydningen av sang i teatret i Norge

- HEGE TUNAAL -

TAKK

Hjertelig takk til alle informanter som har bidratt til undersøkelsen.

TAKK TIL KUNSTHØGSKOLEN I OSLO:

FoU-utvalget for økonomisk støtte til å gjennomføre prosjektet; Even Lynne, Teaterhøgskolens dekan, og Gianluca Iumiento, høgskolelektor og programansvarlig for skuespillerfag, for faglig støtte og interesse; Grete Refsum, seniorrådgiver for kunstnerisk utviklingsarbeid og forskning, for oppmuntring og veiledning; Anette Sture Iversen, rådgiver, seksjon for studier og forskning, for gode råd og oppfølging.

TAKK OGSÅ TIL:

Elisabeth Juell, førstelektor ved Fakultet for teknologi, kunst og design, Institutt for estetiske fag på Høgskolen i Oslo og Akershus, for hennes eksterne blikk, gjennomlesning og korrektur.
Sanger og sangpedagog Ståle Ytterli for eksternt faglig vurdering.
Marianne Hollum Lydersen for grafisk design.
Billedarkiv fra Den Nationale Scene, Nationaltheatret, Trøndelag Teater og Teaterhøgskolen.

TRYKKERI: 07 Media. Printed in Oslo 2015.

HEFTET ER SATT MED: Univers

PAPIR: Arctic Matt 250g. /115g.

DESIGN: Marianne Hollum Lydersen.

OMSLAGSBILDE: Fra operaen *Mestersangerne i Nürnberg* på Nationaltheatret år 1933. Skuespiller og sanger Ola Isene (1898-1973). Foto: Rude foto.

ISNB: 978-82-92613-50-4

UTGITT MED STØTTE FRA KUNSTHØGSKOLEN I OSLO

KUNSTHØGSKOLEN I OSLO
OSLO NATIONAL ACADEMY OF THE ARTS

INNHOLD

SAMMENDRAG	7
INTRODUKSJON	9
BAKGRUNN	11
Innblikk i sangutøvelse gjennom norsk teaterhistorie	11
Teater i Christiania – Oslo	11
Teater i Bergen	13
Teater i Trondhjem – Trondheim	14
Litterære kilder om eksisterende forskning på sang	17
METODE	19
Innføring	19
Informanter	19
Spørsmålene	22
RESULTAT	25
Presentasjon og analyse av innsamlet materiale	25
Kortversjon av svarene	44
Konklusjon	47
SANGUNDERVISNINGEN VED TEATERHØGSKOLEN	49
Opprettelsen av norsk teaterskole	49
Sangundervisningens historie på Teaterhøgskolen	49
Forslag til forbedring	52
Dagens utfordringer for sangundervisningen på Teaterhøgskolen	53
Sangøvelser og sangutøvelse som næring til utvikling av talestemmen	53
Bevegelse i forkant av sangundervisningen	53
Satsing på musikk lære	54
Øvelse med ulik type akkompagnement	54
Mikrofonkunnskap/erfaring i sang og tale	54
Videooptak i pedagogisk øyemed	54
Sangerfaring fra små og store scener	55
Allsidighet vedrørende sangsjangre	55
Vektlegging av språk og tekst samtidig med klangutøvelse	55
Vektlegging av skuespillerarbeid i sangutøvelse	56
Utvidelse av prøvetid og visninger i flerkunstneriske oppsetninger	57
Rekruttering av framtidige sangpedagoger	57
BILDER	59
LITTERATURLISTE	61
Vedlegg 1: Utdanningsinstitusjoner i sang	63
Vedlegg 2: Forandringer i dagens teaterlandskap	65

SAMMENDRAG

«Sang er viktig i dagens teater. Dette står i kontrast til nedprioriteringen av sangfaget på Teaterhøgskolen.»

Den individuelle sangundervisningen ved Teaterhøgskolen har i de senere årene blitt sterkt redusert. Ut fra min erfaring som sangartist og sangpedagog i 35 år, er min påstand at sang, som består av både tone og tekst, beriker innholdet som formidles fra scenen på et emosjonelt plan hos tilhøreren. Den syngende skuespiller anvender samtidig melodi, klang, ord og kroppen sin i utøvelsen av menneskelig uttrykk på scenen. I tillegg understøttes det hele som regel av en musiker eller et orkester – og alt dette til sammen kan gi et sterkt inntrykk, både mentalt og følelsesmessig. Spørsmålet jeg har reflektert over i flere år er: Hvor viktig er det i dag for en skuespiller å kunne synge? For å besvare dette spørsmålet har jeg gjennomført en kvalitativ spørreundersøkelse blant fagpersoner i teatret, som søker å klargjøre i hvilken grad sang er viktig for skuespillere i dagens teater. Ut fra min kjennskap er det ikke tidligere gjort slike undersøkelser i Norge. Resultatet av prosjektet er ment å kunne gi et bakgrunnsmateriale som kan legges til grunn for forbedring, utvikling eller eventuelt avvikling av faget sang i skuespillerutdanningen ved Teaterhøgskolen på Kunsthøgskolen i Oslo (KHiO).

Undersøkelsen viser at sang har stor betydning for en skuespiller på forskjellige måter. Funnene gir grunnlag for å revurdere faget i skuespillerutdanningen. Å være skuespiller er ett yrke, å være sanger er et

annet. De to selvstendige kunststartene forenes tidvis i teatret. Som sanger søker man sin egen naturlige stemmeklang og måte å frasere på, men som skuespiller skal man kunne uttrykke seg gjennom sang i ulike roller og ulike stilarter. Gjennomgangen av det innsamlede materialet viser også at det i sang stilles større krav til skuespilleren nå enn tidligere. Konkurransen om sangrollene har økt fordi det er et stort tilfang av syngende skuespillere. De kommer også fra andre utdanningsinstitusjoner som i stor grad vektlegger sangfaget.

Teaterhøgskolens skuespillerstudenter har først og fremst et genuint skuespillertalent. Som sangpedagog ser jeg dette artistiske talentet som en forse som kan utnyttes bedre i sangutøvelse enn tilfellet er i dag. For eksempel vil det å kunne opprettholde samme rollekarakter i skifte mellom tale og sang kunne være en avgjørende forskjell fra andre utdanningsinstitusjoners mål med sang og tale i teater. Denne kunnskapen vil blant annet kunne bli avgjørende for studenten i kampen om roller i det profesjonelle teaterliv. I tillegg er det å synge samtidig som man vektlegger formidlingen av et innhold, en trening som bør styrkes. Da vil studenten oppnå trygghet når han eller hun skal agere som syngende skuespiller. Dette krever at studentens sangstemme utvikles og forankres godt i kroppen for at uttrykket skal bli troverdig. Tid til øvelse og refleksjon er avgjørende for å oppnå det gode resultatet.

Sang er viktig i dagens teater. Dette står i kontrast til nedprioriteringen av sangfaget på Teaterhøgskolen. I rapportens siste kapittel Sangundervisningen ved Teaterhøgskolen framsettes forslag til forbedring.

INTRODUKSJON

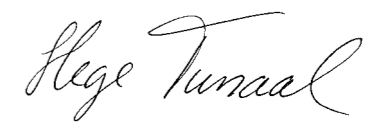
Den individuelle sangundervisningen ved Teaterhøgskolen har i de senere årene blitt sterkt redusert. Ut fra min erfaring som sangartist og sangpedagog i 36 år, er min påstand at sang, som jo består av både tone og tekst, beriker innholdet som formidles fra scenen på et emosjonelt plan hos tilhøreren. Den syngende skuespiller anvender melodi, klang, ord med formidling og hele sin kropp samtidig i utøvelsen av menneskelig uttrykk på scenen. I tillegg understøttes det hele som regel av en musiker eller et orkester, og alt dette til sammen kan gi et sterkt inntrykk, både mentalt og følelsesmessig. Spørsmålet jeg har reflektert over i flere år er: Hvor viktig er det i dag for en skuespiller å kunne synge?

Det finnes i dag en mengde kunnskap forbundet med sang. Faget spenner over utallige sjangre, sangteori og sangdidaktikk. Hva er viktig å vektlegge overfor skuespillerstudenter? Hvilket omfang skal undervisningen ha? For å kunne bidra til å gi svar på disse spørsmålene spør jeg: Er faget sang viktig for skuespillere i dagens teater?

For å besvare dette spørsmålet har jeg gjennomført en kvalitativ spørreundersøkelse blant fagpersoner i teatret som søker å klargjøre i hvilken grad sang er viktig for skuespillere i dagens teater. Ut fra min kjennskap er det ikke tidligere gjort slike undersøkelser i Norge. Resultatet av prosjektet er ment å kunne gi et bakgrunnsmateriale som vil kunne legges til grunn for forbedring, utvikling eller eventuelt avvikling av faget sang i skuespillerutdanningen ved Teaterhøgskolen på Kunsthøgskolen i Oslo (KHiO).

I kapitlet Bakgrunn gis et lite innblikk i sangutøvelse gjennom norsk teaterhistorie. Her har jeg gjort en avgrensning, og kun valgt teaterlivet i Oslo, Bergen og Trondheim. Deretter gir jeg noen eksempler på bøker og forskningsmateriale som foreligger i Norge og internasjonalt vedrørende sang. I kapitlet Metode presenteres utviklingen av prosjektet, oversikt over informanter og utarbeidelse av spørsmål. I kapitlet

Resultat følger analysen av svarene som framkom, samt mine refleksjoner rundt informasjonen i materialet. Noen av svarene til informantene i de forskjellige kategoriene er sammenfallende hva innhold angår. Jeg har likevel funnet det riktig å la dette stå. At mange mener det samme, viser enighet eller uenighet på tvers av kategoriene. Videre gir jeg en kortversjon av svarene og konkluderer. Til slutt i kapitlet Sangundervisningen ved Teaterhøgskolen beskriver jeg litt historikk vedrørende opprettelsen av en teaterskole og drøfter undersøkelsens mulige konsekvenser for sangundervisningen på Teaterhøgskolen med forslag til forbedring.



Hege Tunaal, Førsteamanuensis Teaterhøgskolen, Kunsthøgskolen i Oslo, 2015



Fra operaen *Mestersangerne i Nürnberg* på Nationalteatret 1933
 Tekst og musikk: Richard Wagner (1813-1883)
 Operasangerne Kirsten Flagstad (1891-1962) som Eva Pogner
 og Conrad Arnesen (1891-955) som Walter von Stolzing.

BAKGRUNN

INNBLIKK I SANGUTØVELSE GJENNOM NORSK TEATERHISTORIE

Sang i teatret er et omfattende tema som er mer innholdsrikt enn det jeg kan behandle her. Gjennom årene har det eksistert mange teatre som, ved siden av å spille litterære stykker, har framført forestillinger hvor sang er framtrekkende. Det ble framført varietéer, kabareter, lystspill, revyer, operetter, musikaler og opera. Alle de nevnte sjangrene har sangen i seg.

TEATER I CHRISTIANIA — OSLO

I midten av det forrige århundre var det i Akersgaten en have ved en åpen plass, og ved siden av haven med fasaden vendt mot Akersgaten, et teater. Haven, plasset og teatret til sammen ble kaldt Grændsehaven og tilhørte James Collett. På dette teatret ble det fra 1760 (sic, skal være 1780) til 1799 oppført av og til mange slags skuespill. Over teatret (scenen) sto med transparent: «Du som sitter der og ler, er det ei deg selv du ser» (Conradine Dunker 1780 -1866).

Hensikten var å oppføre lystspill, men det ble også oppført sørgespill. Sitatet og denne informasjonen er hentet fra Sverre Ingstads beretning om *Det dramatiske Selskab i Christiania* (Ingstad 2005: 9–10). Grændsehaven ble utparsellert til gartneri, Gevæxthuset, og det ble senere innredet til konsertsal.

I lystspillene kan man anta at det har blitt utøvet sang, slik som det også ble sunget i konsertsalen.

Det dramatiske selskap var forgjenger for et offentlig teater i Christiania, og i tiden etter 1850–1890 oppstod mange forskjellige teaterscener som for eksempel Christiania Theater, Folketeatret, Møllergatens Teater og Fahlstrøms Theater (Eldorado). De sistnevnte ble også kalt folketeater som Folketeatret på Youngstorget, reist i 1932–34. Fra 1957 til 2007 holdt Den Norske Opera til der. I 2008 flyttet imidlertid Den Norske Opera og Ballett inn i sitt nye storslagne bygg på Kirsten Flagstads plass nr. 1.

Grændsehaven skiftet navn og eiere, og fra 1890–1897 oppstod varietéteatret Alhambra der, populært kalt Ølhambra (Schulerud 197: 6). Artistene som opptrådte der, finnes det lite spor etter. Et unntak er når Ingstad siterer en avis: «En russisk chansonette var

gjenstand for meget Bifall» (Ingstad 2005: 26). Beskrivelsen viser et eksempel på sangens popularitet den gang. I 1897 skapte Alma og Johan Falstrøm Centralteatret i Akersgaten 38, der Grændsehaven og senere Alhambra lå. Åpningsforestillingen i Grændsehaven fant sted 24. okt. 1780, så på denne tomten har det vært spilt teater i over 230 år. Det er imidlertid ingenting igjen av privatteatret Grændsehaven. Restene ligger skjult under Centralteatrets gulv (Schulerud 197: 7). Operetten *Cornevilles klokke* med teatrets eiere, ekteparet Alma og Johan Fahlstrøm i hovedrollene, var en av suksessene på dette teatret. For den gang som nå måtte man ofte ty til sangen og musikken for at økonomien skulle balansere. Teatret har senere skiftet sjefer og satt opp mangfoldige operetter og også operaer som Puccinis opera *Tosca* eller *Flaggermusen* av Johann Strauss. *Taterblod* av Wilhelm Dybwad, Central Teatrets den gang klassiske sangspill, med Bokken Lasson og Harald Steen i hovedrollene (1909), var svært populært (Ingstad 2005: 48). I 1931 overtok Det Norske Teatret Central Teatret, og etter nye stengninger overtok Oslo Nye Teater i 1971.

Det Norske Teatret som til 1931 levde et omflakkende liv, kjempet for bruk av nynorsk (målet) som scenespråk. Senere, etter krigen, ble språkformen akseptert. Det ble spilt og sunget på nynorsk, og med *Cats* og *Les Misérables* som store publikumssuksesser i 1980-årene, har teatret nesten hvert år satt opp en musikal – på nynorsk.

Alle teatrene som hadde eksistert i byen fram til 1899, måtte finne seg i å bli stilt i skyggen da Christiania og landet for øvrig fikk sitt første egentlige nasjonalteater. Arkitekten var Henrik Bull, og bygningen ble lagt i Studenterlunden. Også her i Nationalteatret ble musikken og sangen flittig brukt. Kommunen ga et

bidrag til et orkester som satte teatret i stand til bl.a. å holde symfonikonsserter, og å oppføre operaer og operetter. Teatret var i årene som fulgte også hovedstadens viktigste representasjonslokale, byens selvfølgeligste storstue. Selv universitetet som i 1890-årene hadde frabedt seg Nationaltheatrets «tarvelige selskap» – slik var akademikernes holdning til skuespillere den gang – valgte å feire sitt 100-årsjubileum med kantater og festtaler i teatrets rødgyrne salong.

Ved siden av å spille samtidsdramatikk av Henrik Ibsen, Bjørnstjerne Bjørnson og Gunnar Heiberg, satte man altså opp operaer og operetter. Et av teatrets største økonomiske suksesser på den tiden, i Bjørn Bjørnsons sjefstid fra 1899–1907, var Lehars operette *Den glade enke* (Arntzen og Hansen 2010: 105). Sangen og musikken gjorde at teatrets dårlige økonomi ble snudd, og folk strømmet til teatret. Operaoppførelser under sjefdirigent Johan Halvorsens ledelse var for eksempel Bizets *Carmen*, Gounods *Faust*, Mozarts *Don Juan*

eller Wagners *Den flyvende Hollender*. Verdis *Aida* og Puccinis *Madame Butterfly* var også svært populære, den gang som nå. Og som gjester hadde teatret sangere av format: Borghild Langaard, Cally Monrad, Kaja Eide Norena, og i 1913 debuterte Kirsten Flagstad her. Fram til 1933 sang Flagstad i alt ti roller på dette teatret. Under ledelse av kapellmester og dirigent Johan Halvorsen besto Nationaltheatrets orkester på den tiden av 43 ansatte musikere og også fast ansatte korsangere. (Arntzen og Hansen 2010: 105).

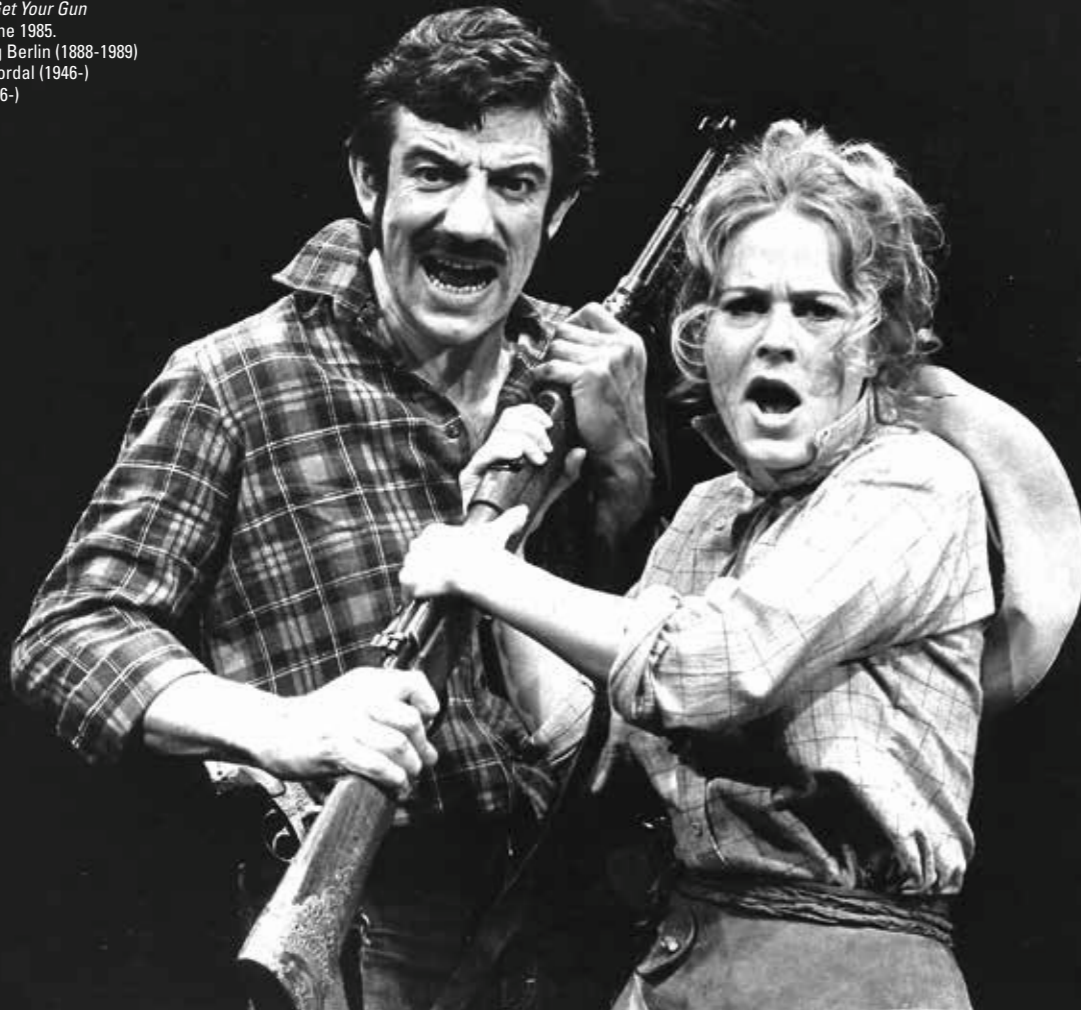
En annen scene i Oslo som bør nevnes, er den lille kabaretsenen Chat Noir, som den gang lå i Tivolibygningen i Stortingsgata. Tivolibygningen lå i forlystelsessenteret Tivoli i Klengenberghaven, der hvor Klengenbergs kino ligger nå. Den ble åpnet av kabaretartisten Bokken Lasson i året 1912. Senere ble den flyttet, og drevet mer som en revyscene, slik vi opplever den i dag. (Arntzen og Hansen 2010: 106).

TEATER I BERGEN

I løpet av mer enn to hundre år har det vært spilt teater på mange ulike steder i Bergen: Domkirkegården, Tollboden, Rådhusplassen, Schøtstuene, Manufakturhuset, Tertingsalen ved Muren og Hagerupsgården. Imidlertid er det området på Engen som de siste 200 årene har vært sentrum for teateraktiviteten i Bergen. Her ble Komediehuset bygget i år 1800, med Det dramatiske Selskab som byggherre. Her fikk også Henrik Ibsen sine første læreår og praktiske erfaringer som teatermann. Det var fra 1851–57 (Broch 1994: 28). Teaterbygningen var i bruk som byens teater helt til 1909. Den gang som nå hadde man til tider problemer med økonomien, og publikumsbesøket var sviktende. Men Ole Bull, byens store kunstner, leide Komediehuset på Engen, og hans entusiasme var smittende. I avisene kunne man lese følgende annonse:

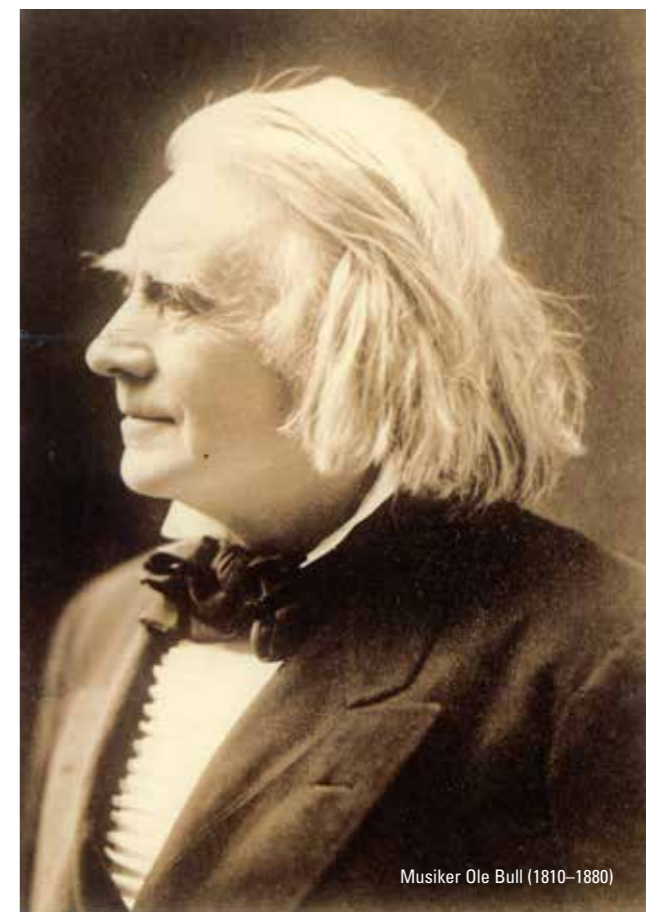
Annonser viser bl.a. at ved siden av skuespillerkunsten, hadde sangen og musikken også på den tiden sin selvfølgeligste plass i teatret. Uproblematisk var det likevel ikke. I 1863 gikk teatret konkurs. I 1871 derimot leide Bjørnstjerne Bjørnson teatret, og det ble bedre besøkt en stund. Repertoaret han ville presentere, var blant annet *Othello*, *Donna Dianna*, *Faust*, *Halte Hulda* og *Kjærlighetens Komedie*, samt lystspill, farser og sangspill. (Broch 1994: 52). Men den gamle bygningen var slitt, og man begynte å tenke på å bygge en ny teaterbygning. Den Nationale Scene sto ferdig i 1909, og er fremdeles byens hovedscene. Repertoaret har vekslet mellom klassisk drama og moderne teaterkunst, samt musikkteater som opera, operette, musikal og kabaret.

Fra musikalen *Annie Get Your Gun* på Den Nationale Scene 1985.
Tekst og musikk: Irving Berlin (1888-1989)
Skuespillerne Hjelge Jordal (1946-) og Kjersti Holmen (1956-)



«Bekjentgjørelse. Norsk Theater i Bergen, De Damer og Herrer, som vil gjøre Sang, Instrumental-musik, Skuespillkunst eller Nasjonaldans til sitt Fag, kan erholde Engasjement. Originale dramatiske og musikalske Arbeider blir mottatt og vil bli honorert efter Omstendighetene. Man behager snarest mulig gjennom Adresse-contoirtet hersteds at henvende sig til Det norske Theater i Bergen.»

Bergen 23. juli 1849. Ole Bull (Broch 1994: 43).



Musiker Ole Bull (1810–1880)



Fra operetten *Lykken banker på* på Trøndelag Teater år 1941
Skuespillerne Helen Brinchmann (1918-) Svend von Düring (1915-1969) og Berit Alten (1915-2002)



Fra operetten *Den glade enke* på Trøndelag Teater år 1947
Musikk: Franz Lehár, Libretto: Victor Léon og Leo Stein
Regi: Toralf Sandø
Skuespillerne Else Marie Hansen (1904 - 2003) som Hanna Glavari og Kristian Hefte (1905 - 1977) som Baron Mirko Zeta

TEATER I TRONDHJEM — TRONDHEIM

I Trondheim åpnet Trøndelag Teater i 1937. Før den tid, både i 17. og 18. århundre, hadde byen besøk av reisende gjøglere og scenekunstnere som forlystet publikum med kuriøse forestillinger. Disse omfattet bl.a. tryllekunst, linedans, pantomimer, marionettspill, musikk og sang. De ble anvist til rådhuset, som var Trondheims første komediehus (Øisang 1962: 11). I 1806 kom det første halvoffentlige teater hos parykkmaker Chr. Halle på Kalveskinnet og Det Offentlige Theater i Daniel Balle Lunds gård i Prinsens gate. I 1816 kjøpte *Det forenede dramatiske Selskab* Lohrmann-gården i Prinsensgate (Øisang 1941: 3). Forskjellige teatre ble åpnet, men måtte stenge etter kort tid. Trøndelag Teater derimot, som altså åpnet i 1937, har fungert som byens hovedteater helt fram til i dag.

Når det gjelder musikkteater, har dette teatret en lang og trofast tradisjon. I Adresseavisens anmeldelse

av jazzoperetten *Lykken banker på*, som stod på trykk dagen etter premieren 20. mai 1941, kunne man lese:

«Det er en gammel tradisjon at våren kommer med operetten og operetten med våren, og selv om tidene på mange måter unektelig er meget forandret, så synes i alle fall denne tradisjonen å skulle holdes i live»
(Berg, Jensen og Nilsen 2012: 137).

Operetten har forsvunnet fra Trøndelag Teater, men musikalene har overtatt. De er vår tids operetter, sa en kjent sanger og sangpedagog ved navn Jo Estil til meg en gang, og selv om sangstilen har forandret seg, er innholdet ofte av det lettere slaget, som i operetten.



Restaurantbygningen i Hjorten tegnet av Karl Norum, ferdigstillelse 17. mai 1899.

Lyststedet Hjorten, Trondhjems Tivoli, var et stort underholdningsetablisement, et kulturelt kraftsentrum som over en hundreårsperiode (1862–1962) huset konserter, varietéer, kabareter, revyer og teater. Dit kom artister fra Oslo og Europa for øvrig, men også fra Russland og USA. Sangere, musikere, skuespillere og akrobater, sammen med café- og restaurantdrift, hadde sin glanstid der fra ca. 1900 fram til 1948.

*«De svant, de svant de glade
Hjorten-dage, kun min røde nese er tilbake!»* (Norberg 1987: 153)

Dette stod skrevet i avisen 20. mars 1948. En hilsen fra en herre ved navn Th. Bergmann. Hjorten eksisterte fram til 1960-årene, da det ble revet.



Fra revyen *Messegutten* i Hjorten, 1935
Sang og dansenummeret: Alle småpiker har sitt svermeri
Tekst Otto Nilsen (1909-1982)
Fra venstre: Erna Haugen, Åse Risan
søstrene Elsa Nilsen (Fredriksen) (1915-2007)
og Anna Marie Nilsen (Tunaal) (1913-2003)



Fra operetten *Postboks 39*, 1935, på Trondhjems Teater
Nederst: Gerd Nielsen (Røstad) (1917-1097)
På topp: Anna Marie Nilsen (Tunaal) (1913-2003)

Dette lille, historiske overblikket fra Oslo, Bergen og Trondheim viser at sangen og musikken ved siden av skuespillerkunsten (og i blant også andre kunster), i ca. 240 år har vært en svært viktig og framtreddende del av det eksisterende kulturlivet på scenen. Sangen og musikken brukes fremdeles som virkemiddel på teatrene i vår tid, men spørsmålet er hvor mye og på hvilken måte. Det er dette undersøkelsen vil belyse. Svarene fra informantene vil gi et lite innblikk i sangens ståsted i dagens teater.

LITTERÆRE KILDER OM EKSISTERENDE FORSKNING PÅ SANG

Det er i de senere årene skrevet mye om faget sang, og en del forskning foreligger også. Jeg vil her gi noen eksempler på begge kategorier, utgitt i Norge og andre land:

Anne Haugland Balsnes rapport *Sang og velvære* (Balsnes 2010) er en kartlegging av eksisterende forskning om sangens effekter.

David Craigs bok *On Singing Onstage* (Craig 1990) er en lærebok for skuespillere i musiksang.

Deborah Caputo Rosen og Robert Sataloff Thayers bok *Psychology of voice disorders* (Rosen og Thayer 1997) er en guidebok for profesjonelle leger vedrørende stemmelidelser.

Ingunn Angela Tindstads bok *Utstråling og stemmens makt* (Tindstad 1996) belyser framføringsteknikk og formidlingskunst.

Keith G. Saxon og Carole M. Schneider skriver om fysisk egnethet og sangøvelser, kosthold og hvile i sin bok *Vocal Exercise Physiology* (Saxon og Schneider 1995).

Lone Rørbechs bok *Stemmebrugs lære* (Rørbech 1999) gjennomgår taleorganets anatomi og fysiologi, funksjonens teori og talens akustiske omfang.

Nanna-Kristin Arders bok *Sangeleven i fokus* (Arder 1996) belyser didaktiske og sangfysiologiske innfallsvinkler, stemmelidelser og stemmetrening.

Oren Brown skriver i sin bok *Discover Your Voice* (Brown 1996) om hvordan man utvikler sunne stemmevaner.

Peter Bastian skriver i sin bok *Inn i musikken: En bok om musikk og bevissthet* (Bastian 1988), bl.a. om opplevelse, fenomenologi, følelser, lytteprosessen og om musikeren.

Robert Thayer Sataloffs bok *Vocal Health and Pedagogy* (Rosen, Thayer og Spiegel 1998) omhandler bl.a. alderens innvirkning på stemmen.

Stephen W. Smiths bok *The Naked Voice* (Smith 2007) ser sangen fra et holistisk perspektiv.

Susanna Ekens bok *Den menneskelige stemme* (Eken 1998) omhandler sangerens psyke, soma, sangfunksjon og formidling.

Wencke Ophaugs bok *Sangfonetikk* (Ophaug 2010) gir en innføring i sangfonetikk.

Denne oversikten, som altså gir et innblikk i tilgjengelig litteratur og forskning på sang, besvarer ikke mitt spørsmål: Hvor viktig er det i dag for en skuespiller å kunne synge? Derfor har jeg valgt å spørre noen teaterarbeidere selv hva de mener.

Fra sang- og danse forestillingen *Hojotoho* på Teaterhøgskolen år 2002.
Instruktør og koreografi: Nina Harte
Sanginnstusjon: Ståle Ytterli
Skuespillerstudenter: Siren Jørgensen og John Fjølset Brungot



METODE

INNFØRING

Jeg har valgt en kvalitativ forskningsmetode basert på intervju av enkeltpersoner. Spørsmålene var utformet på forhånd, formulert ut fra det jeg mener er viktig å belyse vedrørende dagens situasjon i teatret sett i forhold til undervisningsopplegget i sangfaget på Teaterhøgskolen. I møte med informantene utviklet intervjuene seg i noen tilfeller til en samtale rundt temaet som skulle belyses. Med min erfaring kunne jeg lytte og samtidig gi noe tilbake som gjorde at samtalen ble inspirerende og utfyllende for begge parter.

Jeg valgte ut fem kategorier informanter: skuespillere, regissører, teatersjefer, musikalske ledere og sangpedagoger. Informantene er anonyme. Noen av spørsmålene er kun stilt til en eller to av grupperingene. Dette er gjort fordi innholdet er relevant kun for en eller to grupper, men interessant for rapporten som helhet. Noen av spørsmålene ble også forandret og utdypet i forhold til spørsmålene som er beskrevet i prosjektbeskrivelsen. Der svar og bearbeidelse i de enkelte grupperinger er sammenfallende på ett og samme spørsmål, velger jeg å gi en tolkning som om det var ett svar. Jeg har tatt opp alle intervjuene på bånd, og overført opptakene til pc. Dette materialet har jeg bearbeidet på den måten at jeg har skrevet ned ord for ord hva informantene har svart på de forskjellige spørsmål, og så har jeg samlet alle svarene for hver kategori. Deretter har jeg tolket og analysert deres svar. Så har jeg drøftet det jeg har kommet fram til, og trukket en konklusjon.

INFORMANTER

Av teaterarbeidere er gruppen med skuespillere størst. Det er fordi denne kategorien er den utøvende part i teateroppsetninger, og opplever sangutøvelsens utfordringer direkte på sin egen kropp. Daglig erfarer de i hvilken grad utdanning og kunnskap om sang er relevant og viktig for dem. Jeg har intervjuet både unge og eldre skuespillere, hvorav noen har praktisert mer sang i teatret enn andre.

De to regissørene jeg har valgt, er begge meget erfarne, og har satt opp både syngespill og litterære stykker.

Teatersjefer har en bestemmende myndighet i valg av både skuespillere og repertoar. Derfor var det om å gjøre å få med så mange som mulig fra denne gruppen. Musikalske ledere og sangpedagoger i ulik alder var også viktig å få med fordi de bl.a. arbeider som sangens og musikkens kunnskapsformidlere og hjelpere overfor skuespillere. Begge kategorier har på hver sin måte en bred erfaring med sangutøvelsens plass og virke i teatret.

Jeg har besøkt seks teatre i fire forskjellige byer i Norge, og valgt 27 informanter som jeg har plassert i fem forskjellige grupper. Informantene er valgt litt tilfeldig ut fra hvem som har vært tilgjengelige på og utenfor institusjonsteatrene.

OVERSIKT OVER INFORMANTER

- TOLV SKUESPILLERE
- TO REGISSØRER
- SEKS TEATERSJEFER
- TRE SANGPEDAGOGER
- FIRE MUSIKALSKE LEDERE



Fra sang- og danseforestillingen
Beat me daddy på Teaterhøgskolen 1995/1996
Instruktør: Hans Henriksen (1965-)
Koreografi: Nina Harte (1949-)
Sanginnstusjon: Ståle Ytterli (1961-)
Fra venstre: skuespillerstudentene Jon Øigarden (1971-), Mads
Ousdal (1970-), Trond Espen Seim (1971-)
Martin Loic Loherington (1972-) og Jan Sælid (1970-)

SPØRSMÅLENE

Jeg har utformet femten spørsmål til sammen. Intervjuene har funnet sted i løpet av 2012 og 2013. I det følgende gjennomgås spørsmålene med kommentar for hvorfor ordlyden ble slik den ble.

SPØRSMÅL 1

Anser du sang som viktig å kunne for dagens skuespillere?

Som publikum opplever jeg ofte at sang benyttes i dagens teateroppsetninger. Jeg ønsker å belyse i hvilken grad informantene deler denne opplevelsen, og at de som følge av det kan fortelle om sangen er viktig eller ikke. Jeg søker også oppfatninger om hvorfor det er viktig eller ikke viktig å beherske sangfaget for en skuespiller.

SPØRSMÅL 2

Bruker man mer sang på teatrene nå enn for 20–30 år siden?

Svarene vil kunne gi et bilde på en eventuell forandring i løpet av disse årene. Mer eller mindre eller annerledes bruk av sang, kan legges til grunn for revurdering av sangundervisningen.

SPØRSMÅL 3

Hva med talestemmen og sangstemmen, har de innvirkning på hverandre?

Ved oppvarming og utvikling av tale- og sangstemmen benyttes vanligvis forskjellige øvelser. Slik er det også på Teaterhøgskolen. Hvilke erfaringer skuespillere og andre teaterarbeidere har gjort vedrørende dette, om det er «krysningspunkt» vedrørende de to måtene å bruke vårt instrument på, kan være nyttig viten med hensyn til en eventuell omstrukturering av disse fagene på Teaterhøgskolen.

SPØRSMÅL 4

Er det i sangutøvelse i teatret forskjell på skuespillere med sang som hovedfag og rolle som bifag i sin utdanning, og skuespillere med rollefaget som hovedfag og sang som bifag?

I de senere årene har det oppstått mange forskjellige skoler som gir sangundervisning på høyt nivå. Det er ikke lenger bare skuespillere utdannet ved Teaterhøgskolen som får tildelt sangroller i teatret, slik vanlig praksis var her i landet for en del år siden. Nå benytter teatrene seg av skuespillere med ulik utdanning og erfaringsgrunnlag. For å få svar på hva sangundervisningen på Teaterhøgskolen bør vektlegge, er det avklarende å

belyse om utøvernes bakgrunn spiller en rolle ved sangutøvelse, og – hvis det er forskjeller – på hvilken måte dette kommer til uttrykk.

SPØRSMÅL 5

Tror du sang og musikk virker tiltrekkende på publikum? I tilfelle ja, hvorfor tror du det er slik?

Noen mener kanskje at sang og musikk ikke har nevneverdig større tiltrekningskraft enn for eksempel rent litterært teater, men svarene vedrørende dette kan gi verdifull informasjon når det gjelder vektleggingen av faget på Teaterhøgskolen. Teatret skal fortelle et eller annet til et publikum, og virkemidlene som tas i bruk, har stor betydning for om man når folk eller ikke. Dessuten er det *mange* fag som skal læres for å bli skuespiller. Tiden som i dag settes av til de forskjellige fagene, speiler hva skolen prioriterer å gi undervisning i. Sang er *ett* av mange virkemidler. Svarene fra informantene kan være med på å belyse sangfagets framtid i skolen.

SPØRSMÅL 6

Hvordan brukes sang i teater?

Det er mange forskjellige måter å bruke sangen på i dagens teater. Den kan være stemningsgivende, utdypende, kommenterende, fortellende eller beskrivende. Sangen praktiseres gjennom forskjellige sjangre, og selvfølgelig ved hjelp av forskjellige aktører som setter sitt personlige preg på utøvelsen.

I mange tilfeller brukes også sang forhåndsinnspilt på bånd: kontentum. Man lar også skuespilleren synges «live» med akkompagnement forhåndsinnspilt på bånd: playback. Kanskje bør de forskjellige måtene å bruke sang på i teatret, telle med i skolens videre utvikling.

SPØRSMÅL 7

Var din teaterutdanning god nok til å kunne synges i teateroppsetninger?

Undervisningopplegg i sang har opp gjennom årene forandret seg en god del. Derfor spør jeg om det er behov for videre utvikling / forandring, eller om det er tilfredsstillende slik det praktiseres nå.

SPØRSMÅL 8

Har bruk av mikrofon eller mygg innvirkning på sanguttrykket?

Mikrofon og «mygg» (en liten mikrofon som festes til utøverens kinn) brukes ofte i teateroppsetninger i dag. I hvilken grad bør det ved Teaterhøgskolen vektlegges å legge til rette for sang- og skuespillererfaring med mikrofoner?

SPØRSMÅL 9

Hva er viktig i skuespillerutdannelsen på Teaterhøgskolen i forhold til andre teaterutdannelse, og vil det i den forbindelse være viktig at denne skolen gir undervisning i sang?

Ønsker man så variert kunnskap som mulig eller en smalere utdanningsprofil?

SPØRSMÅL 10

Hva legger du vekt på hos skuespillere når du avgjør rollebesetningen i en forestilling?

Rollebesetningen gjøres av regissøren, ofte sammen med teatersjefen. Hvilke kunnskaper hos en skuespiller har betydning for dem i dette valget, og i hvor stor grad har en skuespiller som behersker sang noen betydning? Svarene kan gi en indikasjon på hvorvidt sangkunnskaper er viktig for en skuespiller eller ikke.

SPØRSMÅL 11

Vedrørende repertoaret på teatret, hvordan velger du det som skal settes opp?

Teatersjefen har jo et stort ansvar og har bestemmende myndighet vedrørende repertoarvalg. Skal det synges – og i så fall i hvilken grad? Og hvor ofte benyttes sang på de forskjellige teatre?

SPØRSMÅL 12

Hvordan tilrettelegges sangundervisning og fysisk trening på ditt teater?

Dette speiler i hvilken grad det satses på sangen i dagens teatre. Den fysiske treningen regnes som svært viktig for en skuespiller, ikke bare når det gjelder kroppsuttrykk, men også for vedlikehold og utvikling av sang- og talestemme.

SPØRSMÅL 13

Hvor lang prøvetid brukes på musikkteater?

Det tar som regel 8–10 uker å lage musikkteater i det profesjonelle teater. Bør det ved lignende oppsetninger på Teaterhøgskolen beregnes like lang prøvetid?

SPØRSMÅL 14

Hvor stor besetning har man i dagens orkestre på teatret?

Dagens teaterorkestre består ikke av fast ansatte musikere som tidligere var tilfelle. Derfor er det store variasjoner i antall og besetning når musikere engasjeres til teateroppsetninger med musikk.

Skuespillere må kunne forholde seg til et stort eller lite orkester, ikke orkester i det hele tatt, til kun *ett* akkompagnerende instrument, eller til akkompagnement innspilt på bånd. Bør dette få konsekvens for sangundervisningen på Teaterhøgskolen?

SPØRSMÅL 15

Hva er viktig for en skuespiller å kunne når man skal synges en rolle?

Et sanguttrykk er svært mangfoldig både når det gjelder hvilken sjanger det synges i, hva som skal uttrykkes, og hvordan den enkelte utøver synger. All den stund sang er et sidefag på Teaterhøgskolen, rollefaget er naturlig nok hovedfag, vil tiden som avsettes til dette faget være begrenset. Det er derfor nødvendig å ta rede på *hva* som spesielt bør vektlegges av sangkunnskapen for en skuespiller.



Fra sang- og danseforestilling *Blodig alvor*
 på Teaterhøgskolen år 2011/2012
 Instruktør: Cecilie Mosli (1973 -)
 Sanginnstusjon: Helga Botn (1958 -)
 Skuespillerstudenter fra venstre: Herbert Nordrum (1987 -)
 Roger Opdal Paulsen (1988 -)

RESULTAT

PRESENTASJON OG ANALYSE AV INNSAMLET MATERIALE

På de påfølgende sidene presenteres materialet som har blitt samlet inn i løpet av en to års lang periode.

SPØRSMÅL 1

Anser du sang som viktig å kunne for dagens skuespillere?

SKUESPILLERE

Alle skuespillerne jeg har intervjuet, svarer ja på spørsmålet, men grunnene de gir er forskjellige.

En informant uttrykker seg slik:

Teater rommer så mye – det er nesten ingen grenser for hva det kan ta til seg som teater – som et virkemiddel. Sang har en veldig relevant posisjon i teatret, og det kan gi kunstarten en ekstra dimensjon hvis det gjøres bra.

Meningen med at sang har en relevant posisjon, kan for eksempel bety at den brukes som en kommentar til situasjoner som utspiller seg i forestillingen. I tillegg kan virkningen av en melodi med tekst som er formidlet godt, bli ekstra berørende. En annen informant mener at sang er viktig å lære, fordi det gir skuespillerne flere muligheter til å utøve yrket sitt. Her peker vedkommende mot at mange roller krever sangkunnskaper for rett og slett å kunne utøves, og at man vil komme til kort uten disse kunnskapene. En tredje informant sier:

Jeg kan ikke si et rungende ja, fordi en skuespiller bør være et menneske som formidler med sin stemme ut ifra rollens karakter, ikke som en sanger som synger en arie på konsert, for eksempel.

Det er naturlig nok stor forskjell på en konsertsanger og en skuespiller som synger. I begge tilfeller søker man å nå publikum med sin sang, men sjanger, situasjon og kontekst er forskjellig. Det er to forskjellige kunstarter med ulik uttrykksform.

Det nevnes også at skuespilleren må være på et visst faglig og kunstnerisk nivå når det gjelder musikalitet.

Det er musikk det dreier seg om; timing, atmosfære og rytme, alt bidrar til kommunikasjon. En erfaren informant sier dette:

Siden man som skuespiller skal fremstille livet i sin mangslungenhet, er det spennende at ikke alle har så flotte stemmer. En skuespiller må jo alltid synge, så det er viktig å lære å jobbe med det.

Man kommer altså ikke unna sangkompetansen, som består av ferdighet, teknikk, teori og erfaring. Måten man synger på eller bruker stemmen på, må kunne varieres etter hvilken situasjon og kontekst skuespilleren skal befinne seg i.

Han utdyper videre:

Utgangspunktet for en skuespiller bør være teksten; hvem er jeg som gjør det, hvordan vil jeg si det? Beveggrunnene, hvor jeg kommer fra og så videre, må legges til grunn for tolkningen av sangen. Å synge toner i seg selv har ikke jeg noe sans for. Jeg vil gjerne understreke det med teksten. Et dikt, en sangtekst er jo en historie komprimert inn i en bunden form. Det er et univers som du som skuespiller går inn i, og du lager din historie som er mye, mye mer enn det som står der fra før. Du lager det ut fra teksten, og det er det du formidler.

Her utdyper informanten noe essensielt i sanguttrykk, mener jeg. Han presiserer at innholdet som teksten rommer, er overordnet musikken for en skuespiller. Melodien og tonene i seg selv er ikke det avgjørende for innholdets uttrykk, men sangens tekst er det. Ut fra denne erfaringen kommer informanten inn på *hvordan* arbeide med sangen for at innstuderingen skal fungere

best mulig for en skuespiller. Å bruke en arbeidsmetode som er kjent for skuespillerstudenten, vil gjøre sangundervisningen lettere å tilegne seg. Det er også min erfaring som lærer. Det kan fjerne angsten for å synge, angsten for å gjøre seg sårbar på denne måten. Det kan også ta bort redselen for å synge feil toner, en redsel som ofte hemmer frigjøringen av sangens toner.

En annen informant nevner at mange eldre skuespillere er imponerte over hvor flinke de unge, nyutdannede skuespillerne er til å synge. Selv blir hun blendet av sanglige, sterke prestasjoner, og de kan virke svært overveldende. Jeg tror informanten sier dette bl.a. for å uttrykke noe om hvor viktig sangen kan være. Imidlertid begrunner hun det også med at det utvider uttryksregisteret og gjør begge stemmetyper, både sang- og talestemmen, smidige og sterke. Med andre ord: Når instrumentet lyster deg, får du til det du ønsker å uttrykke.

REGISSØRER

I dagens teateroppsetninger mener en av informantene at vi sjangermessig befinner oss i et blandingslandskap, og at det derfor er viktig at en skuespiller kan synge. Ett eksempel er Nationalteatrets oppsetning av Strindbergs *Frøken Julie*, hvor regissør Victoria H. Meirik benytter en kommenterende sanger i et litterært stykke. Her er det en tydelig sjangerblanding som man opplever mye av i dagens teater. Her blir en situasjon i stykket kommentert av sangtekster skrevet av andre poeter enn stykkets forfatter. Sangeren er heller ikke en av Strindbergs rollefigurer, men en valgt kommentator til stykket.

Et annet eksempel på sjangerblanding er musikalen *Avenue Q* som er en revy-collage-komedi-duketeater-musikal. Her står forfatteren og komponisten for sjangerblandingen. Musikalen er unik fordi rollefigurene er dukker som de syngende skuespillerne har festet på armen. Samtidig som skuespillerne synger innholdet i sangens tekst, beveger de dukken som er festet på armen og lar dukkens uttrykk stemme overens med tekstens innhold i situasjonen. Ved hjelp av en agerende hånd som tilhører den syngende personen, blir dukken en skuespiller.

Videre bemerker informanten at kravet til en skuespiller om å kunne synge, er helt åpenbart, fordi alle teatre nå har musikkteater på sitt repertoar. I tillegg har det kommet så mange undervisningssteder hvor sang er spesialitet, noe som igjen har innvirkning på teatret, mener han. Det finnes mange unge utøvere som er flinke til å synge – og ofte er de freelancers, så teatrene har etter hvert et ganske stort tilfang av musikalisk dyktige utøvere å velge mellom til sine oppsetninger.

Innholdet i uttalelsene viser hvor verdifull sangen er for teatret. I den forbindelse er det viktig å utdype hva i all sangkunnskap som *spesielt* bør vektlegges ved Teaterhøgskolen.

TEATERSJEFER

En informant svarer:

Ja, helt essensielt – og de må gjerne også kunne spille et instrument ved siden av. Når man satser mye på et ungdommelig publikum, som vi gjør på dette teatret, er det viktig fordi sangen og musikken gjør forestillingen levende, og det virker tiltrekkende på barn og unge.

Og det finnes mange eksempler på begge deler. I *Postkort fra Lillebjørn*, for eksempel, en forestilling med Lillebjørn Nilsens (1950-) viser som ble satt opp på Oslo Nye Teater i 2012, var det flere av aktørene som sang, og som også spilte et eller flere instrumenter. Ikke alle var skuespillere i utgangspunktet, men uttrykket i sangen, rollespillet og trakteringen av et instrument, ga et helhetlig, levende og troverdig inntrykk for meg. Og det er tydelig at teatersjefer gjerne ønsker at man som skuespiller skal kunne flere ting, selv om det å kunne spille et instrument neppe vil bli et allment krav for en skuespiller her i landet. I en nylig oppsetning av Stephen Sondheims musikal *Sweeny Todd* i New York, brukte man samme virkemiddel. Der gikk skuespillerne ut og inn av orkestret, dvs. de vekslet mellom å være skuespillere og musikere. Men i Amerika har sjefen og regissøren mange flere aktører å velge mellom til rollebesetningen, så der er det lettere å få til dette. Jo flere ferdigheter man behersker som skuespiller, desto bedre for teatret. Dessuten har skuespilleren selv flere muligheter vedrørende det å bli tilbudt jobb eller å søke jobb.

Dagens virkelighet når det gjelder jobb for skuespillere, er vanskeligere nå enn for 50 år siden. Miljøet er tøft. Det er mange «om beinet» som det heter, så det gjelder å kunne mye. Noen velger å utvikle flere ferdigheter, andre velger å spesialisere seg – og være veldig god til *noe*, men ikke alt. Noen velger filmen som sin hovedscene, men sin musikalitet må man ha utviklet også som filmskuespiller. Kameraet er nådeløst og kan komme tett innpå skuespilleren i den gitte situasjonen. Som seer blir skuespillerens agering svært tydelig. Rytme og timing kan være et avgjørende presisjonsarbeid for resultatet.

En annen av informantene presiserer at man må ha to ting for å være en god skuespiller, og vedkommende uttrykker seg slik:

De må ha musikalitet og komisk talent! Musikalitet innebærer jo bl.a. å ha rytmefølelse og timing,

og å vite hva de musikalske begrepene som for eksempel accelerando eller diminuendo står for. Viktig er det også, fordi du sliter enormt som skuespiller hvis du ikke har utviklet rytmefølelse og toner. Dessuten er det mange sangroller i teatret. Jeg selv lager mange sangforestillinger, så for meg er det veldig viktig. Men du kan selvsagt rette ditt talent mot et smalere felt som for eksempel film, skjønt selv der må du også ha det.

Å kjenne til musikkens notasjoner, vite litt om noteverdier og notebetegnelser, gjør en skuespiller selvhjulpent. Dessuten slipper han eller hun å føle seg underlegen i forhold til skolerte sangere i samme situasjon. Teatrene sparer penger fordi tiden det tar å lære skuespilleren sanger ved hjelp av en musiker (som kan være en repetitør, sangpedagog eller en dirigent), blir overflødig.

Det komiske talentet er også viktig, både for å kunne se seg selv, en situasjon eller en kollega i et annet lys enn i det bokstavelige og gravalvorlige. I denne evnen ligger det en konsentrasjon og tilstedeværelse hvor skuespilleren som observatør av noe en person har eller gjør, forvandler dette i et kunstnerisk uttrykk. Det kan bli svært komisk, og publikum ler fordi de kjenner seg igjen eller kjenner igjen andre. Denne evnen hos en skuespiller er også viktig å kunne bruke i en sangtekst.

Den gjør sangen levende, menneskelig og underholdende. Men ikke alle er like sikre på det med å kunne synge i forhold til det å være skuespiller.

En annen informant uttrykker seg slik:

Ikke generelt, det er ikke slik at du ikke kan bli en god skuespiller uten å kunne synge. Men hvis man har glede av å synge, kan det bli en veldig fordel, da det er et større tilfang av roller. Så på spørsmålet om jeg anser det for viktig for en skuespiller å kunne synge, er svaret både ja og nei.

Dette er jeg enig i. Det å beherske sangen som uttrykksform, er ikke nødvendig i alle tilfeller for å bli en god skuespiller. Det jeg imidlertid er temmelig sikker på, er at musikalitet er nødvendig å ha for en skuespiller. Å kunne si en og samme setning på mange forskjellige måter, både hva melodi, volum, rytme og tempo angår, er helt essensielt for en skuespiller for å kunne transformere seg og bli troverdig i forskjellige roller.

MUSIKALSKE LEDERE OG SANGPEDAGOGER

De to faggruppene hadde svært sammenfallende svar: absolutt, i høyeste grad, så opplagt, kjempeviktig, uten tvil, var deres første kommentar til spørsmålet.

En erfaren dirigent sier det slik:

Sangen gir næring til hjerte og sjel. Det gir kraft og energi. I tillegg: Det å synge handler jo om frasering og fortelling om et eller annet. Det er jo helt analogt med det å være skuespiller. En skuespiller som ikke har musikalitet i seg, en sanglig musikalitet, som derved vet hva det vil si å frasere og å puste på de rette stedene som en sanger gjør, som man lærer seg gjennom sang, det er livseliksir for det å stå på scenen som utøvende kunstner.

Og særlig for skuespillere, presiserte han til slutt. Andre tanker var at informantene mente det er for lite sang i teatret, at det burde synges mer. Det å vite hvor du skal puste, sette inn komma, et apostrofetegn, eller vite hva en opptakt er; alt er viktig kunnskap for en skuespiller.

Dessuten nevnes et annet aspekt ved det å synge, nemlig at gjennom musikken får utøveren forståelsen for språket i sangen, og dette gir igjen en indikasjon på hva innholdet er.

Informanten sier:

Sanger skrevet av Bertolt Brecht med musikk av Kurt Weill eller Hanns Eisler, for eksempel, er glimrende stoff å arbeide med for en skuespiller, og gode skuespillere vet å ta tak i dette materialet.

Sangene har da også opp gjennom årene blitt flittig brukt i sangundervisningen på Teaterhøgskolen.

Jeg har selv sunget mange av disse sangtekstene både med Weills og Eislers melodier, og min opplevelse er at komponistene har latt tekstens tonefall være utgangspunkt for melodi og rytme i sine komposisjoner. Språket innvirker på valg av rytme og toner som igjen virker inn på språket. På den måten kan man si at sangens innhold utøves av to likstilte komponenter, nemlig språk og musikk. Når det gjelder Brechts sanger, som originalt er skrevet på tysk, vil det på norske scener først og fremst være snakk om å benytte oversettelser. Både bokmål, nynorsk og dialekter brukes alle som scenespråk nå for tiden, noe som i første rekke kanskje har å gjøre med hva som kjennes ekte og naturlig for den som skal gi innholdet et uttrykk i den gitte forestillingen.

SPØRSMÅL 2

Bruker man mer sang på teatrene nå enn for 20-30 år siden?

SKUESPILLERE

Mange har en følelse av det, kanskje fordi de først og fremst tar utgangspunkt i sin egen tid og virkelighet. En ung informant svarer for eksempel at han ikke vet noe om

dette, naturlig nok fordi han ikke har vært med så lenge. En annen, litt mer erfaren informant nevner for eksempel at på Den Nasjonale Scene (DNS), da Sven Henning(1940-) var sjef der, ble det gjort mange musikkbaserte oppsetninger. Det ble satt opp forestillinger med sanger av blant annet Jacques Brel (1929-1978) og av Mikis Theodorakis (1925-). Vedkommende er derfor litt usikker på om det er mer nå, enn for 30 år siden.

Informanten sier det slik:

Det var jo da det begynte, for ca. 30 år siden. DNS hadde en flott tradisjon. Harmonien hadde avtale med teatret, og satte opp musikal eller musikk-teater en gang i året. Det var seks- syv musikere ansatt her, og derfor også lettere å bruke musikk i oppsetningene. Nå har teatret kun en ansatt musiker. Likevel: Teater er mye, og musikalske uttrykk er ofte flotte å ha med. Det gjør kommunikasjon lettere. Det når andre strenger hos publikum. Og – en annen viktig ting – man merker om det er bra musikk eller ikke. Man blir som skuespiller aldri lei god musikk, og heller ikke publikum blir lei dette. Dårlig musikk kommuniserer ikke på samme måten.

De fast ansatte musikerne er borte fra teatrene. Det gjelder ikke bare i Bergen, men også i Tromsø, Trondheim og Oslo. Skal man ha med levende musikere i en teaterforestilling nå, blir de engasjert til hver enkelt oppsetning. Musikere, i den grad de blir brukt, kommer og går, og kontinuiteten og erfaringen en teatermusiker en gang kunne tilegne seg, har mer eller mindre forsvunnet. En teaterdirigent har ikke lenger samme mulighet til å bygge opp og drille et godt teaterorkester. Dette kan ha innvirkning på kvaliteten på det som framføres, men det innvirker også på mengden av stykker med levende musikk som settes opp. Kanskje er det derfor mindre bruk av levende sang og musikk enn for ca. 30 år siden? Fast ansettelse forplikter arbeidsgiveren til å utnytte de kunstneriske ressursene teatret hadde knyttet til seg. Musikere som skuespillere måtte derfor benyttes slik at teatret fikk kunstnerisk valuta for utbetalte lønninger.

TEATERSJEFER

Kravene som i dag stilles til en skuespiller, har forandret seg ganske mye de senere årene, mener en av informantene blant sjefene.

Vedkommende sier:

De skal ha en mye større verktøykasse med seg. Den grunnleggende tekstbaserte utdannelsen er selvfølgelig viktig å ha med seg når man skal

syng. Man forventer i dag at skuespillere skal kunne tekstformidling også når de synger, og man forventer dessuten at de er gode til å bevege seg. Man ser at mange av de eldre skuespillerne sakker akterut når det gjelder sang.

Igjen presiseres det at mange ferdigheter er viktige å kunne, både tekstformidling i sangene og det å bevege seg på scenen. Og det er en forskjell på yngre og eldre skuespillere her, sies det. Det kan tyde på at det *har* vært en utvikling i skuespillerfaget de siste årene.

Et annet aspekt som en sjef nevner, er at sangnumre som tidligere ikke gjorde krav på de helt store sangkunnskapene, i dag gjøres formmessig større, og derfor krever dyktige utøvere i sang. Mange sanger vektlegges større og får en bredere posisjon enn tidligere. De gjøres til betydeligere sangnumre, blant annet for å tiltrekke seg ungdommen. I en oppsetning på DNS hvor dette grepet ble gjort, gikk over 25 % av alle de solgte billettene til unge mennesker under 25 år. Slike grep kan teatrene lettere gjøre i dag enn for 30 år siden, nettopp på grunn av skuespillernes sangkunnskaper, og også fordi tilfanget av skuespillere med annerledes og varierende utdannelsesbakgrunn har økt i de senere årene.

En informant sier dette slik:

En stor gruppe mennesker er, i tillegg til å være skuespillere, spesialutdannet i å bruke sang som redskap. Før var det større skille mellom det å være sanger og det å være skuespiller. Mange unge mennesker er innehaver av en ekstra ferdighet som skuespiller i dag, og det tror jeg er ganske nytt i Norge. De kan jobbe med noter med tekst i, dvs. et note-/tekstmanus.

Og crossover-forestillinger som konsert med teater og dans i en og samme forestilling, er jo ikke uvanlig lenger.

Skuespillerstudentene som utdannes på Teaterhøgskolen i dag, får kun noen få timer med notelære og musikkteori i første klasse. Det er ikke tilstrekkelig i henhold til det å kunne lese noter så godt at de derved er selvhjulpne når det gjelder å lære seg sanger. Men det er mange sangskolerte skuespillere med utdanning fra andre institusjoner som kan lese noter, mener en informant. En bedre tilretteleggelse av musikkteorien på Teaterhøgskolen bør derfor revurderes, så studentene som utdannes her, stiller like kvalifisert – om ikke bedre, vedrørende kampen om sangroller.

En tredje informant nevner et annet aspekt ved dagens crossoverforestillinger på teatrene, nemlig at man gjør oppsetninger med populærmusikkens innhold.

Man bruker sanger fra forskjellige musikksjangre som jazz, pop, rock og viser. Det er ikke bare ferdigskrevne musikal som spilles. Man lager forestillinger satt sammen av enkeltsanger, hvor temaet kan være svært så sprikende, og hvor forfatteren og komponistens skaperverk (kan være en og samme person) er utgangspunktet for forestillingen.

Visen har blitt flittig brukt på teatret i revyer og kabareter, nå som før i tiden. Jazzen derimot har stort sett utspilt seg på andre arenaer enn teatret. Et eksempel på unntak er Det Norske Teatrets oppsetning av *Sorga kler Elektra* av Eugene O'Neill, omarbeidet og satt i scene av Eirik Stubø (1965-) i 2012. Der ble det sunget i jazz-stil gjennom hele forestillingen.

Alle teatersjefene mener at sang brukes mye på teatrene nå, også fordi skuespillerne kan *mer* enn for ca. 30 år siden når det gjelder å uttrykke seg gjennom sang. Men det gjøres på nye måter. Nye musikkformer finner veien til teatret. Nåtidens komponister og forfattere blir flittig brukt. Det samme har vært tilfelle også i tidligere tider. For ca. 100 år siden var det andre sjangre som var populære, for eksempel varieté- eller operetteformen. Disse uttrykksformene finnes sjelden nå. Sangstilen har også forandret seg en god del fra den tiden.

REGISSØRER

En informant svarer:

Ja, jeg tror det. Da jeg gikk på Teaterskolen i «steinalderen», hadde vi ikke sangpedagog, men fikk undervisning av komponist og pianist Finn Ludt. Vi fikk undervisning i en musikalsk struktur, dvs. vi lærte å føre en linje og utvikle innholdet i sangteksten. Mange skuespillere utvikler jo dette nå som en spesialitet. En del av det som var ensembletanken før, er blitt mer og mer individualisert nå. Det er, etter 70-åra, blitt mer vanlig at de unge synger, og at de også spiller et instrument.

En annen sier:

Det har jo alltid blitt spilt musikal på Det Norske Teatret, og også barneteater med sang, for eksempel Ronja Røverdatter, et veldig populært stykke satt opp på flere institusjonsteatre. Tendensen er at det blir mer og mer sang innen teater, fra for eksempel Brecht med kommenterende sanger til mer situasjonsstykker, hvor sangen kommer rett ut fra situasjonen, og man forblir i situasjonen/rollen mens man synger.

Å bruke sang er muligens et tidsaktuelt grep. Noen mener *ordet* ikke lenger er tilstrekkelig i forbindelse med

teateruttrykk. Man benytter sangen fordi den rører på et dypere plan enn ordet alene. Mange er kanskje ikke enige i dette, men sang og musikk kan utvilsomt berøre sterkt fordi det er et følelsesspråk. Musikken og sangen kan også ha den effekten som gjør at gjerningsøyeblikket står stille og gir rom for en forlengelse ut fra situasjonen. Dette er en tradisjonell måte å bruke sang på i teatret. Man knytter sangene opp til situasjonen og karakteren for å forsterke en følelse eller fordype en tanke. Musikal som for eksempel *Les Miserable* er et tydelig eksempel på dette.

MUSIKALSKE LEDERE OG SANGPEDAGOGER

En informant sier:

Både ja og nei, men det har blitt høyere nivå på skuespillerne når det gjelder det å syng. Vi har alle kategorier, både de som kan syng og de som ikke kan.

En annen mener også at det er blitt flere som synger, fordi det er flere situasjoner hvor sang brukes, og flere og flere av alle typer teatre som finnes i Norge i dag, setter opp en kabaret eller en musikal i året. En annen sier:

Behovet er der, men når det gjelder volumet (antall forestillinger i året), er jeg usikker. Musikal er jo veldig populært å sette opp – også fordi det gir penger i kassa! Men det var mye mer bruk av musikk på teatrene i gamle dager – før krigen i alle fall. Musikere, sangere og dansere var en del av det faste miljøet på teatrene. De forsvinner fra institusjonsteatrene og går over i private teatre.

Ikke alle er overbevist om at det gjøres mer på teatrene nå enn for tretti år siden. Det de imidlertid er enige om, er at nivået på skuespillerne når det gjelder sang, har blitt bedre. Én påpeker imidlertid at det har vært mer av sangutøvelse på teatrene før siste verdenskrig enn det er nå, og nevner spesielt dette med at de fast ansatte musikerne på teatrene nå har forsvunnet. Dette i seg selv påvirker miljøet på teatrene, og påvirker også teatersjefers forpliktelse som arbeidsgivere i forbindelse med sysselsetting av fast ansatte. Har man ikke sangere eller musikere som man i repertoarsammenheng er forpliktet til å sysselsette, kan man bruke pengene på andre aktiviteter. Et voksende byråkrati med flere administrative arbeidsoppgaver unngår heller ikke teatrene. At mange midler tar den veien, og ikke til det kunstneriske arbeidet, er et tankekors, mener informantene.

Det pekes også på at flere profesjonelle skuespillere skolerer seg i sang. De spesialisere seg i større grad enn

for 30 år siden. Tilgangen til flere sangroller stimulerer dem i så måte. Teaterhøgskolens skuespillerstudenter bør etter min mening få et tilstrekkelig utdanning-sgrunnlag så de kan imøtekomme teatrenes behov.

SPØRSMÅL 3

Hva med talestemmen og sangstemmen, har de innvirkning på hverandre?**SKUESPILLERE**

En informant sier:

Fagene påvirker hverandre. Jeg har hatt mye bra stemmetrening gjennom sangøvelser. Jeg har fått bedre pusteteknikk, og stemmen har blitt sterkere. Synger man 100 forstillinger av for eksempel «Les Miserable» som jeg har gjort, får man mye ekstra trening, og talestemmen blir også sterkere. Det er som muskeltrening i et treningsstudio. For min del bruker jeg sangoppvarming og å synge skalaer, også som forberedelse til kun taleroller. Dessuten er det viktig å komme fram til en letthet i stemmen, så man økonomiserer og ikke bruker for mye energi – ikke mer enn nødvendig.

En annen informant uttrykker seg slik:

Utgangspunktet var talestemmen, og min sangbakgrunn var blues og rock, hvor hovedvekten ligger på formidling av innhold. Min måte er at jeg bærer meningen via talestemmen og fører den videre inn i sangstemmen. Jeg bærer meningen gjennom ordet i sangen i situasjonen jeg er i på scenen. Talestemmen og sangstemmen påvirker hverandre helt klart. Og det ligger mye jobb bak frie toner i hele sangregisteret. Det er viktig å kombinere vokaler og konsonanter på en riktig og økonomiserende måte, slik at det flyter lett.

Blant alle skuespillerinformantene er det bred enighet om at de to måtene å bruke stemmen på, sang og tale, påvirker hverandre. De forskjellige øvelsene hjelper stemmeutviklingen hos den enkelte, både i sang og tale. Når man jobber med sangteknikk, får man umiddelbart kontakt med den muskulatur som skal jobbe i talestemmen, presiserer en informant. Det er jo aldri stopp når det gjelder utvikling eller vedlikehold av sang- eller talestemmen. Det må gjøres hele livet når man skal være profesjonell skuespiller. Styrken og smidigheten, og ikke minst toneomfanget, er svært viktig for en skuespiller for å kunne nyansere et uttrykk. Det gjelder i tale, og det gjelder i sang, fordi en sang kan spenne over mange toner, fra for eksempel en til to og en halv oktav. Økonomisert og riktig bruk både av tales-

temme og sangstemmen, virker inn på begge stemmetyper som de to siterte informantene også nevner.

En eldre informant mener at kroppsbehandling og bevegelse vektlegges *mer* enn stemmebruken hos skuespillere i dagens teateroppsetninger. Hun påpeker at dette særlig gjelder unge skuespillere. Resultatet er ofte en slags dagligtale som er blitt gjengs å utføre på scenen, en stemmebruk som ikke når ut i salen, presiserer hun. Denne formen for stemmebruk kan absolutt diskuteres videre, mener jeg. I media klager også publikum over at de ikke hører hva som blir sagt i norske oppsetninger. Det gjelder både teaterforestillinger, film- og TV-produksjoner. Et eksempel på denne moderne stemmebruken er den norskproduserte krimserien *Mammon*, vist på NRK 1 i desember 2013. Den måtte tekstes fordi folk ikke hørte hva som ble sagt. Skuespillerne snakket hverdagslig, noe som for en tilhører kan oppfattes som slurvete. I tillegg snakket skuespillerne fort. Ofte for fort, så det var vanskelig å oppfatte hva som ble sagt også av den grunn. En intrikat historie som dette var, ble umulig å følge på grunn av stemmebruken.

Det er den dagligdagse talen som er «in» for tiden. Snakker man tydelig og litt langsommere, finnes det kanskje hos regissør og skuespiller en redsel for å bli oppfattet som teatral og derved unaturlig? Eldre skuespillere som ofte snakker både saktere og tydeligere, beviser det motsatte, synes jeg.

I motsetning til den forrige informant, uttrykker en nyutdannet skuespiller et annet og positivt aspekt ved kroppsbehandling eller bevegelse: det å gjøre sang og tale *samtidig* med bevegelse. Han uttrykker det slik:

Musikkens svingninger i kroppen gjør noe med sinnet ditt. Det skjer noe med kroppen som er veldig frydefullt. Dessuten bevegelse, dansen gjør at det er lettere for stemmen å være med.

Min erfaring er også, at er kroppen i bevegelse, gjør dette at stemmemaskineriet fungerer lettere. Det gir smøring til systemet, og frigjøringen av lyd/toner behøver ikke å oppleves vanskelig. Man kan lett bli «for mye i hodet», dvs. tilnærmingen til sang- og talekunnskapen kan for mange oppleves vanskelig, fordi det kun legges vekt på undervisning gjennom sang- og taledemonstrasjoner sammen med beskrivelse i ord. Bevegelsen kan frigjøre tonene spontant, og uttrykket blir mer organisk og kan derfor ha stor gjennomslagskraft. Man rekker ikke å tenke så mye på resultatet før det er der. En kombinasjon av begge undervisningsmåter vil være et godt undervisningstilbud for en skuespillerstudent, mener jeg – i sang som tale. Særlig hvis dette gjennomføres jevnlig i løpet av tre år (bachelor-studiet).

En mener altså at kroppsuttrykket er blitt viktigere enn ordene og ordenes uttalelse, mens en annen ser på det frigjørende ved å bruke kroppen i bevegelse *mens* man produserer lyd. At det fokuseres mye på kropp, behøver ikke nødvendigvis bety at lyd, dvs. vokaler og konsonanter, blir utydelige, mener jeg. Det handler ofte om regissørens valg, hvor mye det ene og/eller det andre vektlegges og jobbes med i en teateroppsetning.

REGISSØRER

En informant uttrykker seg slik:

De som trener sang, utvikler en bedre talestemme, det er jeg overbevist om. Det med talestemmen er viktig, men den gamle talestemmen er «ute» nå i en tid med mange slags scener og en ny tidsutvikling. De faglige kravene som var i et ensemble før, har man ikke lenger. Nå gjelder: Jo mer naturlig du er, jo sannere er man. Det er jo en feiltagelse. Og – Shakespeares språk, med tydelighet og stringens, som fremdeles høres hos de engelske skuespillerne, blir borte hos de norske skuespillerne.

Vi har Ibsen-tradisjonen, og det norske språk som ikke har samme stringens som det engelske språk. Der tror jeg det er viktig med musikk, fordi du lærer en stringens og kan ikke slurve på samme måte som med en snakketekst. Det er en streng form, det er matematikk og svingninger. Du kan ikke slippe unna med mumling og snikk-snak!

Informanten her opplever også at kroppen er det viktigste uttrykksmidlet for tiden, og at det er gått tilbake med språket. Kanskje er det slik fordi en del skuespillere er livredde for å være teatral, unaturlige, kunstige eller jålete? Det nevnes også at noen unge regissører instruerer skuespillerne ved å si: «Bare si det på din måte, ikke bry deg om teksten!» Da kan man lett bli en slurver, mener han.

Sangens og musikkens strenge form, dens stringens, hjelper skuespilleren til å nå ut, og dagens skuespillere kan lære svært mye av dette musikalske fenomenet. Den dagligdagse taleformen, pludring, som noen kaller det, er blitt påpekt både av teaterkritikere og av publikum som uegnet og dårlig scenespråk. Hva som blir sagt på en scene, høres ofte ikke lenger; bare enkelte ord, blir det påpekt. Da blir teater ganske meningsløst, etter min mening. Man vil jo kommunisere!

Informanten fortsetter:

Vi har nå hatt en utvikling hvor det er viktigere hva en skuespiller gjør, enn hva han sier eller hvordan han sier det.

I den forbindelsen nevner han tradisjonens påvirkning og – som tidligere nevnt – musikkens påvirkning i rolleutøvelsen. Begge spiller inn når det gjelder utfallet. Det nevnes også som skuespillerinformantene påpeker, at stemmekunnskapene om begge stemmetyper er viktig for uttrykket. Men det er også viktig for at det ikke skal bli for stor *forskjell* i uttrykket når skuespilleren synger og snakker ut fra en og samme rollekarakter. Dette kan være svært viktig for utøverens troverdighet i utøvelse av rollen. Av samme grunn kan det være nyttig med øvelser for begge stemmetyper, slik at stemmeklangen som høres fra utøveren, enten det synges eller snakkes, nærmer seg hverandre. Her vil også sjangeren spille en vesentlig rolle, og det naturlige for en syngende skuespiller, vil hovedsakelig være å vektlegge tydelig tekst framfor klang med stort volum, som for eksempel i operasang.

Men samtidig er klangen og lange vokaler også viktig for en skuespiller. For det første så hører publikum mye dårligere nå enn tidligere. Vi har vent oss til at alt skal ha så høyt volum. Mikrofon og mygg (en liten mikrofon som festes utøverens kinn) benyttes både i sang og tale på teatret nå for tiden. Kanskje er dårlig hørsel hos publikum en av grunnene til at regissørene velger dette? For det andre har lokalet man spiller i stor betydning for utøver og publikum. Nationalteatret for eksempel, er et lokale som er utfordrende. Nettopp derfor må man være nøyaktig med klang og diksjon. Deklamering henger sammen med et klanglig rom som elsker lange vokaler slik hovedscenen på dette teatret gjør. Imidlertid er min erfaring som en hørselshemmet publikummer, at bruk av mikrofoner ikke alltid bøter på problemet. Mer om dette under spørsmål nummer åtte.

En annen informant nevner et annet fenomen vedrørende tale og sang:

I den grad man jobber i et mer stilisert uttrykk, kan man også jobbe i et mellomstilt mellom naturalistisk tale og sang: syngesnak. Hvis man for eksempel skal rappe Per Gynt. Det er for å komme bort fra den naturalistiske stemmen. Regissøren ber skuespilleren tenke gestisk, eller å bruke stemmen gestisk.

Rapping er en populær form som ikke bare rappeartister, men også teatret, benytter seg av i blant. Og når en regissør ber en skuespiller tenke gestisk, blir gester og kroppsstillinger som gir liv til talen eller sangen, viktig. Det blir en slags syngesnakking, hvor man ikke framelsker det naturlige i stemmen, men en mer abstrakt form som gir en annerledes opplevelse av syntesen tale, sang og språk.



Sangpedagog Hege Tunaal (1948-) i undervisningssituasjon på KHiO, Teaterhøgskolen år 2014.

Det at sang bærer vokalene lengre enn vokalene i tale fra en scene, er viktig kunnskap. Også derfor vil sangtreningen hjelpe talen med å bære budskapet ut til et publikum. Man vil oppleve den syngende og bærende kraften fra sangen gjennom talens språk.

TEATERSJEFER

En informant sier:

Vi merker en forskjell hos de skuespillerne som kun gjør øvelser fordi de skal opptre med sang, og de som tar dette mer seriøst og tenker at det er viktig å utvikle stemmen over tid – for å bli bedre og bedre. Her er det et generasjonsskifte vedrørende dette.

En annen informant sier:

Jeg tok sangtimer to ganger i uken som skuespiller, ikke fordi jeg skulle synge, men fordi jeg følte at det var en god måte å holde muskulaturen i gang på. Det er som å gå på «Sats» for stemmen. Det var ren muskelbygging. Det er viktig, særlig når man kjenner slitasjen. Da lærer man hvordan man skal avlaste.

Det lille «dryppet» med jevn trening av stemmen over

lang tid, er altså svært viktig for å bli stadig bedre som skuespiller. Det er også nyttig med hensyn til å kunne bruke stemmen riktig, og å reparere den hvis man merker slitasje og en begynnende heshet i stemmen. Å gi studentene denne vanen, at jevn trening faktisk er nødvendig både for kunsten, teatret og en selv, mener jeg vil være et nødvendig gode i utdannelsen som tilbys dagens skuespillerstudenter. Å la dette forbli ubevisst er å frarøve studentene verdifull innsikt, tror jeg.

MUSIKALSKE LEDERE

En informant sier dette:

Jeg prøver å knytte sangutøvelsen til det talenære området, men mange sanger spenner over et stort register, og da må man jo også opp i det sangnære området og kunne bruke hele registeret. Sang er et eget fagfelt, det må læres. Det er krevende. Det er jo et eget kompetansefelt.

Forståelsen for faget var tydelig hos de musikalske lederne. En informant nevner i forbindelse med spørsmålet et opphold vedkommende hadde ved Royal Shakespeare Company, hvor betydningen og nødvendigheten av stemmebruk og sang kom tydelig fram. Han ble svært imponert over hvordan dette ble prioritert der. Teatret

hadde flere sang- og stemmepedagoger som under hele prøvetiden hjalp og justerte skuespillerne, enten det var snakk om tale eller sang. Og det ene virket inn på det andre. Det var enormt profesjonelt, presiserte han.

SANGPEDAGOGER

En informant sier:

Å jobbe med volum virker inn på begge stemmer, for det gir et større spillerom når det gjelder muligheter, for eksempel å utarbeide stemmen til en karakter. Det å jobbe ut fra ulike måter å bruke stemmen på gir stor fleksibilitet i stemmen.

Volumet hjelper altså utøveren i å utarbeide en rolle-karakter, og forskjellige måter gir fleksibilitet, sies det. Forskjellige måter kan jo for eksempel være å gi en og samme sangtekst forskjellige uttrykk. Det vil være ut fra forskjellige lesearter, utfra hvilken person rollen skal forestille. En svært nyttig utfordring for en skuespiller – også når teksten skal synges, ikke «bare» når den snakkes. Man kan for eksempel bruke improvisasjon som virkemiddel for å uttrykke forskjellige karakterer ut fra tekstens innhold.

En annen måte å improvisere på, er leken med melodilinjen. Det vil være krevende og utfordrende om man skal improvisere over både uttrykk og melodilinje samtidig, men innen utgangen av det tredje studieåret, tror jeg det er nyttig for studentene å ha praktisert begge deler. Det kan virke frigjørende ved eventuelle fastlåste mønstre i tanker og følelser.

Utdanning til sangpedagoger ved Musikkhøgskolen i Oslo er 4 år. Ofte har sangpedagoger og sangere lenger utdanning i faget, og egen erfaring i scenesammenheng bør etter min mening være obligatorisk for sangpedagoger ved teaterskoler. De bør kunne en del om hvordan en skuespiller jobber med uttrykk, slik at de ved siden av det sangtekniske arbeidet, kan utfordre skuespillertalentet hos studenten i sangundervisningen.

To av informantene her nevner en spesiell utdanningsmetode innen sang som de mener har vært nyttig i arbeidet med skuespillere. Metoden kalles *Complete Vocal Technique*, og kurs i metoden kan fås på *Complete Vocal Institute* i København.

En av informantene beskriver sin opplevelse av metoden slik:

Systemet er konkret og logisk. Det er rettet mot det muskulære og lett å forstå. Og det gjorde at jeg hadde kontroll på det jeg gjorde, og at jeg kunne velge forskjellige genre. Jeg var ikke dømt til å være klassisk sanger, jazz- eller popsanger.

Systemet er fantastisk til teater. Jeg fikk prøvd

metoden på en black metal-musikal her på teatret. Jeg fikk brynt meg på å bruke teknikken som for eksempel er fantastisk for å kunne bruke stemmen uten å bli hes når man skriker.

At man finner en måte å kunne bruke stemmen på som gjør at man også kan skrike i samme oppsetning som man skal synge, for eksempel, kan være nyttig kunnskap for en skuespiller. Det virker derfor som systemet passer godt for oppsetninger av moderne rocke-musikaler.

Jeg har selv deltatt på et slikt kurs her i Oslo hvor jeg fikk en innføring i metodens system. Den danske sangpedagogen Cathrine Sadolin har utviklet sin tekniske tilnærming til forskjellige sangstilarter. Hun deler inn sangstemmen i fire hovedgrupper som hun kaller henholdsvis «neutral», «curbing», «overdrive» og «edge». Det er fire forskjellige stemmelyder som man igjen kan velge forskjellige effekter i. Det kan for eksempel være «distortion», «creaks», «rattle» eller «screams».

For meg ble dette nye navn på begreper jeg kjenner fra min egen musikkutdanning, og sånn sett lett å forstå. Systemet kan sikkert være nyttig for mange, også for skuespillere som sangpedagogene her påpeker. Det hele er avhengig av hva man ønsker å vektlegge med sin sang, og på hvilken måte, mener jeg. Men det å utgå fra tekstens innhold, analysen av teksten, og å kunne gi et uttrykk gjennom sangen som stemmer med den karakteren man skal spille, kan jeg ikke se at metoden ivaretar. Mange sangmetoder vektlegger i hovedsak heller ikke uttrykket spesielt. Min mening er imidlertid, at nettopp *det* er en svært viktig del av sangkunnskapen for en skuespillerstudent.

En tredje informant peker på nødvendigheten av å jobbe med skuespillere individuelt, særlig fordi det handler mye om å gi dem selvtillit. For det skuespillerne har, er først og fremst formidlingsevne, og det er det viktigste når det gjelder sang for dem, mener hun. Og å få skuespillerne til å bruke sitt talent på forskjellige måter, er viktig, presiserer hun videre. I den forbindelse kan det for eksempel være pedagogisk nyttig å lytte til forskjellige innspillinger av samme sang, så skuespillerne får en opplevelse av hvor forskjellig en sang kan gjøres. Det er også viktig av en annen grunn, mener jeg, nemlig at idoler og andre artisters måte å synge på ikke må bli skuespillerstudentens måte. Han eller hun bør utvikle sin stemme ut fra sitt eget potensiale og sin egen tolkning av tekstinhold. Å ha andre sanger som inspirasjon tror jeg på, men etterligninger blir kun etterligninger, og ikke skuespillerens eget uttrykk, noe jeg mener man bør tilstrebe i sangutøvelse på Teaterhøgskolen.

SPØRSMÅL 4

Er det i sangutøvelse, forskjell på skuespillere med sang som hovedfag og rolle som bifag i sin utdanning, og skuespillere med rollefag som hovedfag og sang som bifag?

SKUESPILLERE

Her er informantene ganske enige. Hovedbudskapet er at det *er* forskjell på aktører som «bare» har sangutdanning i forhold til en skuespiller som synger, og som har hatt skuespillerfaget som hovedfag. Sangere mangler ofte grunnleggende fagkunnskap om det å formidle en rolle. De kan derfor bli utydelige både i sitt sanguttrykk og i en tekst hvor man kun bruker talestemmen. Karakteren som skal uttrykkes, kan også i noen tilfeller bli utydelig fordi sangen og talen får to forskjellige uttrykk. Da mister karakteren som skal framstilles sin troverdighet, mener jeg.

I tillegg er det ofte en innarbeidet vane for en sanger å ha kroppen rett ut en face til publikum mens man synger. Sangere har ofte for liten kjennskap til kroppsbewegelse, plassering i rommet og analyse av en tekst. En annen skuespillerinformant sier at uttrykket i sangen også kan bli litt flatt hos personer med kun sangutdanning, og presiserer samtidig at her ligger det en mulighet for Teaterhøgskolen i dette faget. Skuespillerutdannelsen bør virkelig ruste skuespillerstudenter til å kunne synges i teatret, presiseres det. Og som tidligere nevnt bør utgangspunktet for en syngende skuespiller være teksten. Beveggrunnene hvem er jeg som gjør det, hvordan vil jeg si det, hvor kommer jeg fra, osv. må legges til grunn for sangtolkningen.

En annen uttrykker seg slik:

Jeg synes en skuespiller som synger dårlig, men har et bra uttrykk, er å foretrekke framfor en skuespiller som synger bra, men formidler dårlig.

REGISSØRER

En Informant sier:

Jeg tror det finnes grader av teknisk kunnskap rundt sang. Man kan se at den syngende skuespiller bruker for mye, posisjonerer seg for mye. Det kan man se på en del musikalsangere. De bør justere bruken. Noen er litt for mye skolert i blant, eller sagt på en annen måte: de skal vise sin stemmeprakt, i stedet for å fortelle innholdet i sangen.

Det nevnes også at sangere forholder seg mer til form og mindre til tolkning. Det sammenlignes også med dansere. Der er det også individuelle forskjeller: Noen dansere danser abstrakte, matematiske danser. Andre

dansere er formidlende skuespillere i det de gjør. Disse danserne, som da har jobbet i handlingsrettete danseformer, er lettere å arbeide med for en teaterregissør enn de som danser i mer abstrakte danseformer, nevnes det. I handlingsrettete danser, skal alle bevegelser ha en intensjon, en retning. Ingen bevegelse blir gjort uten at det betyr noe. Slike dansere er lette å få inn i en teatral kontekst. Slike dansere har en tilnæringsmåte som gjør at de forstår teater. Men tekstlig og sanglig faller disse danserne igjennom, hvis de ikke er et naturtalent eller har skolert seg også i det, mener informantene.

TEATERSJEFER

Det pekes på at man ikke kan være helt kategorisk. Det finnes både sangere og dansere som er svært dyktige i å gi teksten et uttrykk både i tale og i sang, sier han. En positiv side ved dette er at det høyner det kunstneriske nivået samtidig som resten av ensemblet blir inspirert til å strekke seg i samme retning. Men de fungerer best i show-genrene, ikke i de seriøse og klassiske stykkene. Det nevnes også et annet aspekt, nemlig at en del utøvere nå har seks års utdanning. Noen har tatt en treårig skuespillerutdanning i tillegg til en treårig sangutdanning. På Teaterhøgskolen kan studentene ta treårig bachelorutdanning *med* individuell sangundervisning, og toårig masteutdanning *uten* sangundervisning. En informant nevner også en ny og annerledes tendens vedrørende det å utdanne seg til skuespiller:

Folk shopper utdanning nå på en helt annen måte enn før. Det er andre tider. Før var det bare Teaterhøgskolen, og den eneste utdannelsen du fikk jobb på etterpå. Sånn er det ikke lenger. Det er mye tøffere nå. Man leter etter skuespillere som kan helt spesielle ting. Når de har gått i Fredrikstad kan de noe spesielt, når de har gått i Verdalen eller i England, kan de spesielle ting, osv.

Skolene, som er mange flere enn for 30 år siden, gir forskjellige tilbud i fag og læringsmål, og dette igjen kan forandre seg ganske hurtig. Det kan være på godt og vondt. Man kan miste en grundighet og kontinuitet som en del av fagene krever. I stedet får man *litt* kjennskap til mange fag, men får ikke anledning til å fordype seg i *noe*. Tiden det tar å fordype seg i fagene, legges da egentlig til *etter* at utdanningen er ferdig, dvs. i erfaringen man tilegner seg som profesjonell skuespiller. Da har man ikke fått den grunnleggende kunnskapen som trengs for å være profesjonell, mener jeg. Utdannelsen blir dårligere.

MUSIKALSKE LEDERE OG SANGPEDAGOGER

Her er også argumentene de samme. En nevner i tillegg at en hel generasjon nå har musikkteater som sin ekspertise. Da *Les Miserable* skulle settes opp, var det 500 påmeldte til audition! Da er det riktig å bruke noen av disse i rollene, mener vedkommende. Men en skuespiller med teksten som hovedfokus har evnen til å uttrykke mange flere nyanser. De blir mer troverdige i sitt uttrykk, mener sangpedagogen, og hun fortsetter:

Det kan bli litt jåleri med en som kun er sangskolert. Det blir fine toner, men de vet ikke hva de synger.

Og konkurransen om jobbene er stor, nettopp fordi man nå også har folk fra både sang- og danseverdenen som søker skuespillerjobbene. Sangere kan også noter, hvilket er til stor hjelp i innstudingsperioden. De kan jo også mye når det gjelder å uttrykke det dynamiske spillet i musikken. Her har de mer skoloring enn skuespillere, men i konkurransen er det nødvendig for skuespillerstudenter å bli trygge også i dette, mener en informant. Det å lære seg å puste *sammen* med et musikkakkompagnement er viktig for helheten. Innstudering med en repetitør utvikler studentens gehør og musikalske forståelse. Det pekes på at i dette samspillet får studenten helt nødvendig trening i å kunne løfte det hele ut til publikum. Å synges med stort orkester og/eller kor er også en nyttig erfaring for skuespilleren. I blant benytter Teaterhøgskolen seg av en eller to musikkstudenter fra Musikkhøgskolen i Oslo, men foreløpig ikke et helt orkester.

SPØRSMÅL 5

Tror du sang og musikk virker fengende på publikum? I tilfelle ja, hvorfor tror du det er slik?

SKUESPILLERE

En informant mener at det er et meget sterkt virkemiddel. Det er stemningsskapende, og det rører ved det underbevisste. Det emosjonelle kommer tydeligere fram enn bare via talestemmen og ordet. Men ofte pøses det på for mye, særlig i barneforestillinger; det stappes med lyd i ørene. Det enkle er ofte det sterkeste når det gjelder bruk av sang i teater. Skuespillerens stemmer og ett instrument er ofte nok, sier en informant. En annen nevner de forskjellige sjangre innen sang og musikk som nå brukes i teatret, fra barnesanger til rock. Alt dette pirrer folks nysgjerrighet, og kanskje er det en lavere terskel for å gå på teater når det er sang og musikk med. Antall publikummere viser ofte det.

REGISSØRER OG TEATERSJEFER

Det nevnes at de forskjellige elementene skaper utvikling, og sangen er en viktig faktor i så henseende. Sang og musikk behøver nødvendigvis ikke brukes kommersielt. Det virker på folk fordi det «snakker» med publikum på en annen måte enn bare ordet alene, sier en av informantene.

Og han fortsetter:

Det gir et stemningsgivende og sterkt kunstnerisk uttrykk som appellerer veldig til følelser og ikke til fornuft og logikk. Og når orkesteret spiller opp, kan det bli fantastisk. Det er synd at man nesten ikke har råd til det lenger.

Musikalen *Guys and Dolls* av Joe Swerling (1897-1964) og Abe Burrows (1910-1985) og komponist Frank Loesser (1910-1969) ble nylig spilt på Oslo Nye Teater. Det var åtte musikere, foruten musikalsk ansvarlig/kapellmester Petter Sørli Kragstad (1977-). Det var etter undertegnedes mening særdeles vellykket og velklingende. Atmosfæren i salen ble forandret. Musikken og sangen appellerer til følelser, og ikke fornuft og logikk, som informantene sier. Det ble også for undertegnede en varmere og mer levende opplevelse enn «musikk på boks». Teatret satset og tok seg råd til å engasjere musikere. De fleste av dem behersker flere instrumenter svært godt. Børge-Are Halvorsen for eksempel, spiller altsax, barytonsax, fløyte og altfløyte, noe som ikke er uvanlig i dag, og det gjør jo at teatrene sparer utgifter til flere musikere, men likevel får et velklingende og variert arrangement av musikken som spilles. Kanskje er dette løsningen framfor å spille inn musikken på bånd? Å la dette være akkompagnementet i teatret, i hvert fall i musikaloppsetninger? Det finnes jo de som har antydning lignende utspill, for eksempel Mona Levin i anmeldelsen om *My fair Lady* «... *men som vi savner orkesteret.*» (Aftenposten 4.februar 2013).

MUSIKALSKE LEDERE

En informant svarer slik:

Jeg sitter i orkestergraven. Det er et minefelt mellom publikum og skuespillere. Vendt mot scenen og med bakhodet mot publikum. Teatret har jo noe med følelser, vibrasjoner, krefter og energi å gjøre. Og selv om du ikke kan måle den energien, skjønner du med en gang om du har med deg publikum, om publikum er begeistret eller ikke. Dette sanser man.

Lorca bruker et ord som heter «Duenden». Det er de situasjonene hvor alt fungerer. Når sangere/skuespillere kjenner at i dag er jeg god, da merker publikum overskuddet. Gjen-

nom «feedbacken» merker begge parter dette. Sangeren/skuespilleren merker gleden, og den gleden smitter over på publikum; det oppstår kommunikasjon. Dette er øyeblikkets kunst.

Musikken tilfører så mye, vi løftes til et annet plan. Når skuespillerne gir, gir publikum tilbake, og da gir skuespilleren ennå mer tilbake igjen. Da blir orkesteret også revet med, og man får en god sirkel, og man kommuniserer. Vi kan ikke måle dette med apparater, men det er sånn det er.

Det er tydelig at alle disse elementene til sammen: teksten som synges, orkesteret som spiller, skuespilleren som gir kroppslig og verbalt uttrykk til innholdet, dekorasjoner, lys og regivalg, gir et overveldende inntrykk overfor publikum. Det kan oppstå sterke kommuniserende øyeblikk.

Det formidler genuin glede, sorg og melankoli.

Han fortsetter:

Hvis vi nå begynner å lefle med dette faget her i teatret, ikke bruke levende musikere, sette inn teknologisk musikk, synthesizere, innspilt musikk, så kommer det til å dø.

Her er det flere som kanskje vil være uenige i dette siste utsagnet. Innspilt musikk kan også fungere, men det blir som sagt noe annet, et annet lydbilde å forholde seg til, både for utøver og publikum.

SANGPEDAGOGER

Informantene peker på at musikk er et meget direkte språk, og at det gir innholdet en ekstra dimensjon, en estetisk dimensjon. Det er en kunnskap som tilegnes gjennom sanser, og utøvelsen kan oppleves som svært vakker for tilhøreren. Det nevnes også, at i noen tilfelle kan sangen gjøre innholdet lettere tilgjengelig enn «bare» via ordet. Et alvorlig tema kan virke lettere tilgjengelig for publikum.

For øvrig mener alle informantene, at sangen og musikken vekker noe i oss som mennesker, og på et dypt følelsesmessig plan. Interessant er det også når en mener at det enkle gir det sterkeste uttrykket, og kommenterer at det ofte pøses på med for mye musikk. Vi løftes, nevner en annen. Det åndelige spiller kanskje vel så stor rolle som det å ha det gøy og mores, selv om dette også er et viktig aspekt.

De fleste ønsker å bli berørt når man går i teater – på en eller flere måter, tror jeg. Det virker som det menneskelige instrument, sanginstrumentet, som for øvrig er det eneste instrument hvor melodi utøves samtidig med tekst, og som sådan er et genuint instrument, er et sterkt og engasjerende virkemiddel. Sammen med

musikk og akkompagnement virker det som informantene mener at dette kan gi dype og varige opplevelser. Det er kanskje ikke så rart at teatret tar dette i bruk. Det påpekes også at all bruk av elektronisk musikk vil fortrenge den levende musikken, og hva blir publikums opplevelse da? Vil man berøres på samme måte og i samme grad? Vil man berøres i det hele tatt? Kanskje vil bruk av elektronisk musikk gi en annen opplevelse, og kanskje appellerer det mer til vårt intellekt, og ikke først og fremst til våre hjerter? Sikkert er det i hvert fall at det gir en annerledes opplevelse. Kanskje vil man at morgendagens teater skal bevege seg i den retningen? Det praktiseres jo i dagens teater allerede. En videre diskusjon vedrørende forskjellig bruk av akkompagnement vil være interessant på en undervisningsinstitusjon som Teaterhøgskolen. Det kan være nyttig å forholde seg til virkeligheten på skuespillernes arbeidsarenaer.

SPØRSMÅL 6

Hvordan brukes sang i teater?

Sangen kan brukes på mange forskjellige måter i en teateroppsetning.

REGISSØRER

En informant sier:

Sang kan brukes på flere forskjellige måter, som for eksempel sangen i Henrik Ibsens (1828-1906) Kongsemnene: «Nå seiler lille Håkon med englevinger på». I kraft av at det er en sang, gir det en kontrast til både tekst og handling. I Arthur Honegger (1892-1955) og Paul Claudels' (1868-1955) Jeanne D'Arc for eksempel: I dette store verket har man en enkel sang helt til slutt. Sangen brukes som noe mer. Fordi den har en litterær tekst, så brukes den som noe mer enn et følelsesredskap.

Sangen virker her som et kontrapunkt, noe dynamisk. Den kan formidle ensomhet, for eksempel.

Sangen fungerer her lyrisk, poetisk og metafysisk, og blir et åndelig lim i et handlingsforløp. Den blir et virkemiddel hvor publikum blir overasket, og derfor også motagelige og åpne for det som hender videre på scenen. Det skjer et brudd i forløpet som kan gjøre at vi vekkes.

En annen måte er slik Bertolt Brecht (1898-1956) bruker sangen i sine teaterstykker. Han bruker metaforer og lignelser for å beskrive og utdype det som foregår på scenen, og sangen rettes direkte ut til publikum, mindre til medspillere. Det billedskapende i teksten i tillegg til den direkte henvendelsen til folk i salen en face, kan virke svært skjerpene. Sangene her markerer en situasjon.

Vedrørende Brecht sier informantene videre:

Skuespilleren trer ut av handlingen for å si til publikum: Hør etter nå! Dette er viktig! Den samme måten brukes i Shakespeares monologer. Det er som om forfatteren sier: Skjerp dere nå, der ute i salen! Handlingen skal reflekteres over! I begge tilfeller brukes sangen veldig direkte for å understreke innhold og handling.

En tredje måte å bruke sangen på, som en informant nevner, er der hvor man bryter med realismen og skaper et nytt formspråk gjennom for eksempel å synges i jazzstil. *Sorga kler Elektra* av Eugene O'Neill (1888-1953), omarbeidet og satt i scene av Erik Stubø (1965-) på Det Norske Teatret i 2012, var en slik oppsetning. Han tok også i bruk en jazz-trio på scenen, ikke i orkestergraven. Sangen sammen med musikken som virkemiddel, skaper her en ny dimensjon i teatret. Det skapes en ny vibrasjon, en ny rytme som er svært raffinert, mener informantene. Det viser også at samspeillet mellom musikk, sang, ord og bilde er blitt mer komplisert og utvidet enn det var før i tiden.

Et fjerde aspekt ved sangutøvelsen som belyses, er der hvor sjangrene blandes.

En informant sier:

Med tanke på mer eksperimentelle uttrykk, Brecht-uttrykk er jo gammelt i den sammenheng, er det spennende at man jobber med teaterformer som er litt sjanger-urene. Det vil si, ikke klassisk tekstteater, ikke musikal, men former som anvender bevegelse, sang, musikk og ord. Former som anvender det scenetekstlige på en annen og uvanlig måte, et uprøvd landskap som kan være svært spennende.

Et eksempel på dette, er en ufullendt operalibretto skrevet av den unge Henrik Ibsen (1828-1906) med nyskrevet musikk av komponist Filip Sande (1970-). Uroppførelsen var i 2009 på Grusomhetens Teater i Oslo, med regi av Lars Øyno (1955-). Musikken har en streng klassisk komposisjonsform, hvor utviklingen av det motivistiske og tematiske materialet er det sentrale. Sangene synges for det meste a cappella uten mikrofon, med tidvis hardingfele, langeleik, seljefløyte, munnharpe og en sjamantrømme som akkompagnement. Temaet her er spunnet over sagnet om *Jostedalstrypa*, en ung jente som Ibsen kaller *Alvhild*. Det fortelles at hun overlevde pesten i 1349, og ble både vill og sky i sin ensomme tilværelse på fjellet. Spillestilen er inspirert av Antonin Artauds anatomiske teater, et fysisk teaterspråk.

Kunstnerisk leder og grunnlegger av Grusomhetens

Teater Lars Øyno, sier det slik:

«Vi søker ikke å gjengi realistisk virkelighet så den kan gjenkjennes, men berette om den kjerne av liv som ligger i enhver genuin erfaring.» (www.grusomhetensteater.no/kompaniet).

Sitatutdraget er fra Lars Øynos' beskrivelse av spillestilen som blir benyttet på Grusomhetens Teater i Oslo. Dette representerer etter min mening absolutt en genreblanding av både gammelt og nytt materiale i en eldre og samtidig nyskapende spillestil.

En informant nevner også en femte måte: det man i teatret kaller mellom-musikk. Det vil si at man legger musikk mellom scenene for å bevare publikums fornemmelse før neste scene kommer. Musikken lager en bue fra en scene til en annen. Det er en måte å videreføre teksten i stykket på, uten å bruke tekst. Musikken bevarer fornemmelsen, og opprettholder følelsen som er skapt via teksten, uten at det snakkes. Dette blir ofte brukt, stort sett ved hjelp av instrumentalmusikk, sjeldnere ved hjelp av det menneskelige instrument, sanginstrumentet. Et unntak i så måte er en oppsetning på Nasjonalteatret av *Agilulf den vise* i 1981. Stykket er skrevet av Hans E. Kinck (1865-1926), og regien hadde Edith Roger (1922-). Det var scener i form av tablåer hvor en visesanger med gitar bandt det hele sammen med sanger skrevet av komponisten Finn Ludt (1918-1992). Dette er også en form for mellom-musikk som opprettholder stemningen som er skapt via tekst og rollespill. Sangen pekte her i poetiske vendinger både bakover og framover i handlingen.

En annen viktig ting som nevnes under spørsmål nummer seks, er at sangen uansett sjanger eller situasjon, kan inneholde et annet viktig virkemiddel i teksten: bruk av metaforer. Det er et bilde som erstatter et direkte uttrykk for en ting eller en situasjon. Hvitt hår som beskrives som alderens snø, for eksempel. Den billedskapende og poetiske teksten i sangen utvider publikums tolkningsmuligheter. I gode sangtekster finnes det jo mye av dette berikende fenomenet som altså kan forkomme i alle sjangre og i de mange forskjellige måter å bruke sangen på.

TEATERSJEFER

En informant uttaler ganske kort:

Sangen og musikken sniker seg inn i litterære stykker også. Det strander mest på økonomien at vi ikke bruker levende musikk. Vi må begrense det fordi vi ikke lenger har fast ansatte musikere, slik det var før i tiden.

Eksemplene nevnt over av forfatterne Eugene O'Neill, Henrik Ibsen og Hans E. Kinck er jo eksempler på lit-

terære stykker hvor regissøren også benytter seg av sang. Det finnes for øvrig mange andre eksempler på dette i norsk teater for tiden.

Den sjettede måten å bruke sangen på i teatret, er der hvor sangen er gjennomkomponert, som for eksempel i *Les Misérables* (De elendige). Det er en musikal skrevet av Claude-Michel Schönberg (1944-) og Alain Boublil (1941-) etter en roman av Victor Hugo (1802-1885). I 1964 kom det også en film laget av Jacques Demy (1931-1990) som het *Paraplyene i Cherbourg*. Her ble også all tekst sunget, noe som er svært uvanlig på film, unntatt i musikaler som filmes. Musikken ble komponert av Michel Jean Legrand (1932 -), og som i *Les Misérables*, er sangens tekst handlingsbærende.

Den syvende måten er en type musikkteateroppsetninger (også filmatisert) hvor man veksler mellom rene tekstscener som driver handlingen og kommenterende sangnumre og dansenumre. To norske eksempler er: *Bør Børson Jr.* basert på novelle av Johan Falkberget (1879-1967) hvor teksten er skrevet av Harald Tusberg (1935-), og *Trost i taklampa* basert på novelle av Alf Prøysen (1914-1970), begge med musikk skrevet av komponist Egil Monn-Iversen (1928-).

Den åttende måten er når sangen brukes som en lydkulisse fra ferdig innspilt bånd, eller når skuespillerne synger med mikrofon eller «mygg» til ferdig innspilt musikk på bånd. Dette drøftes under spørsmål nummer åtte.

SPØRSMÅL 7

Var din teaterutdanning god nok til å kunne synge i teateroppsetninger?

SKUESPILLERE

Et par informanter nevner at sangprogrammene og en sang- og danseforestilling som eneste sangtrening på Teaterhøgskolen, ikke var nok, særlig når de opplevde å «bli kastet ut i» store musikalforestillinger rett etter avsluttet utdanning. Noen nevner også at fysisk oppvarming av kroppen før man begynner med oppvarming av selve stemmen, er viktig. På Teaterhøgskolen ble det ikke alltid tilrettelagt slik at dette var mulig, sier en informant. En annen nevner at prøvetiden i forkant av å skulle gjøre en sang-dans-forestilling, for eksempel, var altfor kort. Fem uker er for lite. På teatrene i Norge er det stort sett åtte ukers prøvetid, og i de fleste tilfeller innstuderer skuespillerne sangene før de åtte ukene starter! En skuespiller med erfaring fra engelske teaterforhold, nevner at man av og til ikke har mer enn tre eller fire ukers prøvetid der. Men da har skuespillerne innstudert sangene på forhånd. Det kan komme mye fint ut av det også, mener han. Men det de alle er enige om,

er at når man har hatt fysisk trening og er varm i kroppen, er utgangspunktet for oppvarming av både tale- og sangstemmen meget godt. Det er lettere å gjøre øvelsene fordi instrumentet fungerer bedre. Fysisk trening gjør at stemmen lettere oppnår fleksibilitet. Det er som olje til en bil eller sykkel: De går dårlig uten!

SPØRSMÅL 8

Har bruk av mikrofon eller mygg innvirkning på sanguttrykket?

SKUESPILLERE

Det nevnes at mikrofonbruk er en læringsprosess. Det er lett å trekke seg i uttrykket ved bruk av mikrofon, og spesielt i uttale av diksjon. Skuespillerne tenker ofte at de høres likevel. Min erfaring er at du må glemme at mikrofonen er der, sier en informant.

En annen informant sier det slik:

Med mikrofon må man være ekstra observant, da man har lett for å miste energien, og uttrykket kan forandre seg. Dynamisk har man flere muligheter, men samtidig har man flere momenter å forholde deg til; samtidig som man holder energien, må man forholde seg til monitor og høyttalere, lyden som kommer ut i salen gjennom den elektroniske veien. Kompleksiteten blir større. Man har ikke bare sitt eget instrument å forholde seg til, sin egen stemme hvor man kjenner og styrer uttrykket og klangen selv, men lyden fra høyttalere er også viktig å vite noe om. Man må forholde seg til denne lyden, samtidig som man ikke må miste energien i uttrykket. Det dynamiske uttrykket bør forstørres og styres sammen med lydtekniker, ikke av lydtekniker alene. Man kan stå langt bak på scenen og nå ut til bakerste rad med mikrofon. Det var det ikke mange som klarte før i tiden.

I en del tilfeller kan det være en fordel å bruke mikrofon, men det skal læres og erfares. Kanskje er dette noe som skolen bør gi mer undervisning i enn opplegget som tilbys studentene i dag, siden det brukes relativt ofte i dagens teater. Og det brukes ikke bare i utøvelse av sang, men også når det snakkes fra scenen. Man må som utøvende kunne forholde seg riktig til lyden fra monitorer, og som publikummer kan du også av og til se at skuespillerne hører for mye av seg selv i så måte. Dette kan igjen innvirke på uttrykket som da blir for svakt eller slapt, og budskapet når ikke ut til publikum.

Men det er også en fordel med dagens lydteknikk, mener en informant. I tidligere tider kunne man ikke ha et storband med fullt trykk på scenen, uten at det overdøvet sangeren/skuespilleren. Med bruk av mikro-



Fra urpremiere på operaen *Fjeldfuglen* på Grusomhetens Teater år 2009. En ufullendt libretto av Henrik Ibsen (1828 -1906) Musikk: Filip Sande(1970 -) Regi: Lars Øyno (1955 -) Fjeldfuglen: Hege Tunaal (1948 -)

fon eller mygg, kan man det i dag. Dette fordrer også lydfolk som kan teater- og konsertelektronikk, og denne fagkunnskapen er i stadig utvikling. Men det presiseres, at hvis det blir slik at *all* skuespillerkunst gjøres med mikrofon eller med mygg, blir det uheldig. Og når man som publikummer ikke hører eller ser hvilken av aktørene lyden kommer fra, blir noe feil i innholdet som skal formidles ut. Dette skjer gjerne når lyden oppfattes fra en høyttaler på siden eller over scenen, og ikke fra skuespilleren som snakker eller synger. Skuespilleren kan jo befinne seg på et annet sted på scenen enn der hvor lyden sendes ut til publikum. Da kan man lett miste teksten, og derfor også handlingsforløpet. Hvis ikke arrangementet fra regissørens side er lagt opp slik at man som publikummer umiddelbart oppfatter *hvor* fokuset ligger, kan det bli vanskelig å følge med i historien. Musikalen *Hair* som ble spilt på Trøndelag Teater i 2013, var et eksempel på dette.

Kunnskapen rundt det å bruke mikrofon eller mygg, enten man snakker eller synger, er i praksis ikke lett verken for skuespiller eller publikummer. Som en informant påpeker, så undrer jeg meg også over hvorfor regissører velger å bruke myggforsterkning i rene talesscener. Teatersaler rundt omkring er jo selvfølgelig forskjellige; akustikken er forskjellig og krever ulik

stemmebruk, og formatet på teatersalene er forskjellig. Men skuespillere med sin kunnskap fra utdannelsen bør kunne mestre dette i de fleste tilfeller, og her ligger det helt klart en utfordring for Teaterhøgskolen, mener jeg.

Lyden på sang, musikk og tale som presenteres fra en teaterscene eller fra filmleerretet i dag, er et diskusjonstema. Mange publikummere klager over at de ikke hører hva som blir sagt eller sunget, og etter min mening kan dette være nyttig å debattere, både på teaterskoler og i det offentlige rom.

SPØRSMÅL 9

Hva er viktig i skuespillerutdannelsen på Teaterhøgskolen i forhold til andre teaterutdannelse, og vil det i den forbindelse være viktig for denne skolen å gi undervisning i sang?

REGISSØRER

En informant uttrykker seg slik:

Teaterhøgskolen er blitt litt isolert; den utvikler seg for seg sjøl, kontakten med teatrene er ikke det samme som før. Det passer godt for myndighetene, for det er struktur og orden. Skolen åpner jo nå for flere veier, men det er grenser for hvor lenge studentene skal gå på skolen også. Nå er

det mulig å studere i seks år! De blir kanskje 29 år før de er ferdig utdannet! Det er for lenge, etter min mening. Det blir et skinn av seriositet. Skuespilleryrket er et praktisk yrke. Dessuten, måten å spille teater på, endrer seg. Komikerne, for eksempel, går andre veier de også, de blir «stand up-ers».

En annen informant sier:

Skolen har en dybdeforståelse, en kompetanse på hva sang og tale er. Teaterhøgskolen må opprettholde fagligheten og håndverket. Den må forvalte denne kunnskapen, utvikle den slik at skuespillerne mestrer det å stå på en stor scene og bli hørt, noe de ikke mestrer i dag. Det fjerde året og master burde brukes til å foredle denne kunnskapen, og fordype og befestet dette hos skuespillerstudentene, særlig med tanke på det teaterlandskapet som venter på dem.

Det som venter studentene i dag kan blant annet være musikkteater/musikaler og store scener. Det understrekes at ett sted må man kunne lære seg håndverket, som tar lang tid, ja flere år, å utvikle. Man kan ikke stå på en stor scene og bli hørt uten en svært grundig fordykning i skuespillerfagene. Slik det er i dag, går det ofte lang tid, fra fem til ti år etter utdannelsen, før en skuespiller kan projisere tekst fra en stor scene, noe man egentlig forventer at de bør kunne etter tre eller fire års utdanning. De håndverksmessige tingene må tas vare på, ellers kan det også bli vanlig igjen å gå tilbake til den tiden da skuespillerstudenter finner seg en mentor og lærer av en eldre skuespiller, mener en informant.

Et annet aspekt som også nevnes, er at når man i studieplanen skal fylle bachelor og master med fag, er man kanskje redd for ikke å være akademisk nok. Legges det for stor vekt på teorien på skolen nå for tiden? undrer en informant. Og når det gjelder sangundervisning, om den skal være eller ikke være på Teaterhøgskolen, sier vedkommende det slik:

Alle som skal drive med teater, bør ha stemme-, sang- og bevegelsesfag i sin utdanning: skuespiller-, regi- og også dramatikerutdannelsen. Skal man for eksempel skrive for teater, bør man skjønne litt av hva en begynnende skuespillerprosess er; hva er en kropp i rommet, hva er en «fysikalitet» i rommet, hvorfra kommer en tekst, hvordan kan den fungere? Dette er det samme som at komponisten må kjenne til instrumentene han/hun skriver for, sangstemmene han/hun skriver for, osv. Man behøver ikke beherske alt selv, men man må vite om muligheter og begrensninger.

Hvis ikke Teaterhøgskolen tar dette på alvor, vil det kanskje komme andre teaterskoler som tar dette mer på alvor, og som forholder seg mer til det virkelige teaterlandskapet som finnes. Teaterhøgskolen må «svare» og rette seg etter behovet der ute.

Teaterhøgskolen har i dag ressurser og mulighet til å ivareta og videreutvikle stemme-, sang- og bevegelsesfag i utdanningen for å møte behovet i teatrene. Det presiseres hvor avgjørende det er med teknisk fagkunnskap, fordi skuespillerkunsten er et praktisk fag hvor teorien skal understøtte det utøvende. Det hevdes at også registudenter og dramatikerstudenter bør ha de samme fagene. De bør kjenne til hvordan det oppleves på kroppen å skulle utføre dette. For en del år siden derimot, hadde registudentene sang, talestemme- og bevegelsesfag på Teaterhøgskolen. Det har de ikke lenger. Kanskje kan dette være noe av grunnen til at en del regissører velger å bevege seg bort fra den gjennomlevde skuespillerrollen, og at noen regissører forholder seg mer til sceneuttrykket gjennom kunnskap basert på teoretisk tenkning? Eller kanskje beveger man seg mot et situasjonsteater hvor alle elementer er likeverdige og gis like stor plass i hele sceneforløpet? For under tegnede kan det av og til virke slik.

SPØRSMÅL 10

Hva legger du vekt på hos skuespillere når du avgjør rollebesetningen i en forestilling?

REGISSØRER

En informant sier dette:

... at de er morsomme å jobbe med, at de er hyggelige. Vi skal jo danne et team. I Amerika er 90 % av alle rolletildelinger typecasting. Der havner skuespillerne lett i båser. Det er ikke så ille her ennå, men skal man f.eks. sette opp en komedie, velger man de som har sans og talent for slike ting. Det er mange hensyn som smelter sammen. Av og til velger man feil, og av og til har man veldig rett i sitt valg. Man har jo et ekstremt ansvar som instruktør. Skuespillere er utsatte. Å sette sammen et team, ta vare på alle, er viktig for at forestillingen skal bli god.

Å skape et team er altså viktig for å få til en god forestilling, og at man ikke setter skuespillere i «båser», slik det ofte gjøres i USA, for eksempel. Der har man jo mange flere skuespillere å velge mellom, og da blir det kanskje lett slik. Sånn sett er det kanskje en fordel å være et lite land. Skuespillere får anledning til å uttrykke seg i ulike rollekarakterer, og på den måten



Fra sang- og danseforestillingen *Limbo* på Teaterhøgskolen år 2009.
Instruktør og koreograf: Nina Harte (1949 -)
Sanginstruksjon: Hege Tunaal (1948 -)
Skuespillerstudent: Marie Blokhus (1982 -)

utvikle seg i faget. Vi har både større og mindre teatre, institusjonsteatre, private teatre og frie grupper. Både geografisk og i spillestil kan det være stor avstand mellom de forskjellige teatrene. Begge deler kan ha en innvirkning på regissørens valg vedrørende rollebesetning i stykkene som settes opp.

SPØRSMÅL 11

Vedrørende repertoaret på teatret, hvordan velger du det som skal settes opp?

TEATERSJEFER

En informant påpeker:

Hvem er det du skal lage teater for? Det har vært veldig viktig for meg, og dessuten hvor teateret ligger geografisk. Man kan ikke bare legge opp repertoaret ut fra sine egne kunstneriske idéer. Dessuten skal vi levere på høyeste nivå. Mitt kunstneriske syn teller også, selvfølgelig, og mine valg har vært preget at jeg liker crossover. Flere her ved teatret jobber i musikkbransjen i tillegg til å kunne teater. Jeg har også lagt vekt på å ha konserter her i foajéen. For meg er det livsnødvendig å jobbe med musikere i teater. Jeg tror ca. halvparten av de produksjonene vi lager, har musikk i seg.

En annen informant svarer:

Det er 20 % andel musikkteater av alle oppsetningene på dette teatret. Men de er store produksjoner, og står lengre på spilleplanen. Det å velge stykker er en lang prosess. Jeg reiser rundt og ser teateroppsetninger, finner stoff, dramaturger og instruktører. Vi kan ikke spille like ting samtidig, det må jeg passe på, og dessuten må jeg alltid gå god for det som settes opp, selvfølgelig.

Dette viser at det er litt forskjellig praksis på teatrene med hensyn til mengden av forestillinger hvor sang og musikk benyttes. Det kan være kostbart, selvfølgelig, noe som gjør at slike teateroppsetninger må begrenses. Men det er også ganske påfallende at selv i litterære stykker som f. eks. *Anna Karenina* av Lev Tolstoj (1828-1910) som teatersjef Hanne Tømta (1968-) satte opp på Nationaltheatrets hovedscene i 2012, uttrykte alle skuespillerne seg tidvis gjennom sang. Det samme gjaldt oppsetningen av Shakespeares (1564-1616) *En Midtsommernattsdrøm* hvor Puck for eksempel ankommer scenen i smoking og synger *In Dreams* av Roy Orbison (1936-1988). Sangen og musikken understreker teksten på en fordypende måte, mener en av sjefene. Alle informantene her bruker, og vil gjerne bruke, sang og musikk i sine stykker, men det strander mest på øko-

nomien når de ikke har anledning til det. Viljen og lysten ser ut til å være til stede hos teatersjefene. Påvirkning av sang- og musikktrender som finnes både i Europa og Amerika, spiller kanskje også en rolle i måten litterære stykker blir iscenesatt på i teater-Norge.

SPØRSMÅL 12

Hvordan tilrettelegges sangundervisning og fysisk trening på ditt teater?**TEATERSJEFER**

I følge informantenes svar må skuespillerne selv ta initiativ til trening og være ansvarsbevisste med hensyn til å holde seg i god form. Det gjelder også vedlikehold og utvikling av sang- og talestemmen. Det er litt ulik praksis med hensyn til økonomisk støtte fra teatret til dette. *Ett* teater støttet med en prosentdel av beløpet, men de fleste teatrene hadde liten praksis på dette området. Ved oppsetninger derimot, hvor det skal synges og musiseres, gir teatrene økonomisk støtte.

Kropp og stemme forandrer seg ettersom man blir eldre. Fordi forandringen påvirker både sang-, tale- og bevegelseevnen, er langsiktig og kontinuerlig trening viktig for å kunne opprettholde det kunstneriske nivået. Mange teaterledere har innsikt i og forståelse for slik kontinuerlig trening. Likevel kan det virke som om pri-

oriteringen av denne langsiktige utviklingen taper i forhold til de økonomiske realitetene.

På *ett* teater jeg kom i kontakt med, har de et treningsstudio som er åpent fra kl. 07.00 om morgenen til kl. 23.00 om kvelden. Dette teatret har også en fast ansatt fysioterapeut som kommer en gang i uken. Der kan skuespillere få individuell tilretteleggelse hvis det er behov for det. Fysioterapeuten lager et treningsprogram for den enkelte. På den måten kan skuespillere trene systematisk og når det passer dem. Dette er ikke vanlig på andre teatre jeg besøkte. En skuespillerinformant nevnte også nettopp dette behovet, da man for eksempel ofte trækker rundt på scenen i selskapssko, noe som er svært unaturlig og belastende for kroppen. Da kan det være nødvendig med tilrettelagt treningsopplegg.

SPØRSMÅL 13

Hvor lang prøvetid brukes på musikkteater?**TEATERSJEFER**

Ca. åtte uker er vanlig på en oppsetning, og som oftest har skuespillerne da innstudert sangene på forhånd. I blant har teatrene både to og tre musikkteateroppsetninger i året, og da blir det for dyrt å ha lengre prøvetid enn dette. For skuespillerne vil det da i praksis dreie seg om ca. ti ukers innstuderingstid. Videre nevnes

at i enkelte musikalene kan en del av ensemblet også være barn, og at dette i tillegg til sanginnstuderinger, naturlig nok gjør at innstuderingsperioder forlenges.

En annen informant kommer inn på tidsbruken hvis forestillingen består av sanger i tillegg til rene tekstspillescener. Prøvetiden forlenges da også ofte fra åtte til ti uker. Mange sanger skal innstuderes, så egne sangprøver kreves. I England, for eksempel, hender det at man kun har fire til fem ukers prøvetid, og en informant mener det kan oppstå mye fint ut av det også. Men da kreves det at skuespillerne kommer svært godt forberedt på prøve.

Svarene viser at det tar lang, om ikke lengre tid, å innstudere teaterstykker hvor sang og musikk er involvert, enn et litterært stykke uten dette i tillegg. For det er ikke til å komme bort fra at sang med tekstformidlingen, kan være krevende å utføre for skuespillere. Dessuten kan spilledagene være mange, og ligge tett etter hverandre, noe som er ekstra belastende for sangstemmen. Å synge er krevende og sårbart på en annen måte enn om man «bare» benytter talestemmen. Sangstemmen kan ikke belastes på samme måte og i samme grad som talestemmen. Da kan den lett skades.

SPØRSMÅL 14

Hvor stor besetning har man i dagens orkestre på teatret?**MUSIKALSKE LEDERE**

En informant svarer:

På Les Misérables har vi seksten musikere og en dirigent. Det var grunnen til at vi fikk lov til å sette opp stykket på Hålogaland Teater. Oslo Nye Teater hadde 11 musikere i orkesteret i sin oppsetning av samme musikal, og de har visstnok ligget i tvist på grunn av det. Fordi det er gjort et par oppsetninger av dette i Norge med for få musikere, var forlaget veldig strenge denne gangen.

Opphavsrett må følges i alle stykker som settes opp. Det er bare på skoler hvor det ikke tas betalt for forestillinger, altså oppsetninger som ikke er offentlige, at denne loven kan omgås. Opphavspersoner til *Les Misérables* for eksempel, forlanger 17 musikere for at man skal kunne sette opp forestillingen. I musikalene som er litt utdatert derimot, får man lov til å benytte færre musikere enn det som er tenkt fra komponistens side. En annen informant sier:

Man prøver å holde antallet musikere nede fordi det er dyrt, så maksimum blir det syv stykker. Og det handler ofte om å få det til å låte bra, utfra så få musikere som mulig. Det er en evig kamp på teatret. Men mye annet koster jo også. Det

er en evig diskusjon. Et kardinalpunkt. Alt dreier seg om penger. Det første man tenker på når man skal planlegge en produksjon, er: Hvor mye koster det? Må vi ha så mange musikere? Dansere har vi ikke råd til, osv. Så må man slåss og argumentere, og så finner man kladdeløsninger til slutt.

I noen oppsetninger satses det altså stort. Men i de fleste oppsetninger hvor sang er involvert, reduseres ofte antall musikere. I blant prøver man å finne en musiker som alene behersker flere instrumenter. I *My Fair Lady* spilt på Folketeateret i Oslo i 2013 for eksempel, var all musikk innspilt på forhånd. Det vil si at sangerne/skuespillerne måtte forholde seg til innspilt akkompagnement, noe som kan innvirke på utøvelsen.

SKUESPILLERE

Men en informant sier også noe positivt om «musikk på boks»:

Det handler mye om timing. Et par ganger har det vært en fordel fordi du ikke blir stresset av at et helt orkester sitter og venter på deg. Det er bare den knappen som skal trykkes på, med en lydmann som kan det, så du kan ta så lang pause du vil før du begynner sangen.

Dette er utvilsomt en fordel for utøveren. Men informanten tilføyer også at uttrykket som helhet kan bli flatere, fordi det dynamiske spillet blir borte. Dynamikken man oppnår med levende akkompagnement, som kan forandre seg fra kveld til kveld, kan forbli mer eller mindre statisk. Sagt på en annen måte: Orkesteret kan ikke puste *samtidig* med utøverens pust i forhåndsinnspilt akkompagnement. Tempo og dynamikk fra orkesterets side kan ikke forandres eller påvirkes av utøveren, noe som gjør at sangeren kan låse seg og uttrykket kan bli forbeholdent og stivt. Øyeblikkets kunst, som skuespiller-, sang- og musikkunsten egentlig er, bør kanskje forbli øyeblikkets kunst? Det er levende kunstarter. En god utførelse er som regel avhengig av kunststartens spesielle karakteristikon, nemlig at alt som hender samtidig, skjer nettopp i øyeblikket.

Musikk «på boks» blir benyttet i profesjonelle sammenhenger, og etter min mening ligger det her en mulighet og utfordring for Teaterhøgskolen. Hvis studentene får trening i å synge til «playback», vil de også kunne oppleve hva forskjellen vil bestå i når de i neste omgang synger til akustisk levende musikk. Slik vil de også kunne være nyttige deltakere i valg av det ene eller det annet innen framtidige teateroppsetninger. De vil også erfare hvordan de ulike musikkakkompagnementene påvirker sanguttrykket deres.



Fra corssover-forestillingen *Vente på Godot* på Teaterhøgskolen år 2011
Utdrag fra Samuel Becketts (1906-1989) skuespill *Mens vi venter på Godot*
I tillegg: ulike sanger.
Instruktør: Morten Krogh (1948 -)
Koreografi: Nina Lill Svendsen (1959 -) og Christer Tornell (1963 -)
Sanginnstusjon: Hege Tunaal (1948 -)
Skuespillerstudent: Hadle Lavold Reisæter (1988 -)

SPØRSMÅL 15

Hva er viktig for en skuespiller å kunne når man skal syng en rolle?

SKUESPILLERE

Å utvise mot, som en informant understreket, er et svar jeg tror er viktig og avgjørende. Å våge «å stå i» det uttrykket man lager, er en god læring. Grunnene til at man ofte er redd for å syng, kan være mange. Påvirkninger fra en artist man har som sitt idol, for eksempel, eller at man har en eller annen mal for hvordan det hele skal låte, kan gjøre at man trekker seg. Man klarer sjelden å låte akkurat slik som andre artister. Etterligninger kan aldri bli annet enn etterligninger. «Jeg synger med det nebbet jeg har, for jeg har ikke noe annet», sa min gode sanglærer Torsten Föllinger til meg en gang. Og kanskje er det da det unike kommer fram; det personlige i stemmen, som gjør at man når folks hjerter?

Videre nevner en informant viktigheten av at studenten blir kjent med sin egen stemme. At han eller hun får den tiden det trengs for å bli vant med å lage så mye lyd at man ikke blir redd for å høre seg selv syng. Hvis man som student har liten eller ingen erfaring i dette, kan man bli skremt når man opplever så mye lyd i sitt eget hode. Ved utvikling av stemmen over tid vil den klinge annerledes enn hva man tidligere har vært vant med. Vi opplever lyden med vårt indre øre mens vi synger. Andre oppfatter og hører utøverens stemme helt annerledes enn den som produserer lyden. Som nybegynner i sangutøvelse, tror man også ofte at lyden som klinger ut og oppfattes av andre, er det lydbildet man som utøver skal styre og kontrollere sin egen stemme med. Dette er feil fordi det er umulig å praktisere. Sangutøvelse gir en sterk vibrasjonsopplevelse, og noen beskriver dette som skrangling i hodet samtidig med aktivitet i kroppen for øvrig. Frie sangtoner kan virke slik, og opplevelsen kan altså være fremmed for en nybegynner. Det er derfor viktig som informanten nevner, at man som student får rikelig med tid til sangtrening. Dette vil gi trygghet i å sende et budskap gjennom sangens tekst og toner fra scenen. Det krever mye øvelse å mestre opplevelsen, og på denne måten gjøre seg sårbar. Og slik vil man kunne klare å uttrykke og opprettholde en spillekarakter mens man synger. Trygghet i å mestre stemmen slik at den automatisk lyster uttrykket man vil lage. Skolen har en forpliktelse her, mener jeg. Får studentene tilstrekkelig trening i dette, vil de «blomstre», og kan bli svært gode syngende skuespillere.

KORTVERSJON AV SVARENE

1. Anser du sang som viktig for dagens skuespillere?

Nesten alle informantene svarer ja på spørsmålet. To informanter er forbeholdende. Tekstformidling gjennom sang bør vektlegges for en skuespiller. Flere skuespillere enn for 30 år siden innehar sangkunnskaper som en ekstra ferdighet. Sangskolerte skuespillere fra andre utdanningsinstitusjoner er ofte notekyndige og selvhjulpne ved innstudering av sanger. Musikkteori og praksis bør derfor styrkes for mindre kyndige skuespillerstudenter ved Teaterhøgskolen. Skuespilleres arbeidssituasjon blir enklere med tilstrekkelig sangkunnskaper. Allsidighet innen repertoar og sangsjangre er mer aktuelt enn tidligere å ha kunnskap om.

2. Bruker man mer sang på teatrene nå enn for 20-30 år siden?

De fleste informantene mener det er mer sang på teatrene i dag enn tidligere. Noen er usikre og peker ennå lenger bakover i tid, hvor det var mye sangutøvelse i teatret. Musikaler settes ofte opp ved teatrene, men fast ansatte musikere er få. Det er høyere nivå på sangprestasjonene nå enn for 30 år siden. Enkle sanger gis i blant en større musikalsk innpakning (arrangement) enn tidligere. Arbeidsforholdene for sangen og musikken i teatrene har forandret seg.

3. Hva med talestemmen og sangstemmen, har de innvirkning på hverandre?

Både sang- og taleøvelser anvendes i skuespillernes oppvarming; det være seg til litterære stykker som musikkteater. Øvelsene har god og utviklende effekt for begge stemmetyper. Musikkens strenge form har god innvirkning på et tydelig språk. Det er størst fokus på kroppsuttrykk i dagens teater, og språket blir derfor ofte utydelig og hverdagslig. Å jobbe med volum i stemmen gir stor innvirkning på begge stemmetyper. Metoden *Complete Vocal Technique* kan fungere bra i spesielle teateruttrykk.

4. Er det, i sangutøvelse i teatret, forskjell på skuespillere med sang som hovedfag og rolle som bifag i sin utdanning, og skuespillere med rollefag som hovedfag og sang som bifag?

Alle informantene mener at det er en forskjell, men at man ikke kan være helt kategorisk. For stor stemmeprakt kan gå utover innholdsformidlingen, og for en skuespiller bør sangteksten vektlegges.

5. Tror du sang og musikk virker tiltrekkende på publikum? I tilfelle ja, hvorfor tror du det er slik?

Det appellerer til følelser. Publikum påvirkes av overskudd og glede og merker gjensidighet i kommunikasjonen som oppstår mellom sal og scene. Sangen inneholder en estetisk, åndelig og følelsesmessig dimensjon, så vel som den er med på å drive fram et fortellende handlingsforløp.

6. Hvordan brukes sang i teater?

Sangen brukes som et kontrapunkt i forestillingen, og kan være både lyrisk, poetisk og dramatisk. Sangen inneholder ofte metaforer og fungerer billedskapende overfor publikum. Forskjellige sjangre benyttes, samt sjangerblandinger etc. som synges med og uten orkesterledsagelse (a cappella) og med og uten mikrofon. Musikk med eller uten sang brukes som playback. Ferdig innspilt musikk på bånd brukes som akkompagnement til sang som framføres akustisk.

7. Var din teaterutdanning god nok til å kunne syng i teateroppsetninger?

De fleste skuespillerne mener nei, én mener ja. Å ha bevegelse i forkant av undervisning pekes på som en viktig del av ønsket forbedring. Prøvetiden for den flerkunstneriske oppsetningen, tidligere kalt sang/dans-oppsetning eller «crossover», bør forlenges.

8. Har bruk av mikrofon eller mygg innvirkning på sanguttrykket?

Noen mener at det kan ha en innvirkning, både negativt og positivt. Mikrofonbruk er et komplisert emne som må læres. Mer øvelse i mikrofonbruk, både i sang og tale, vil gi nødvendig erfaring.

9. Hva er viktig i skuespillerutdannelsen på Teaterhøgskolen i forhold til andre teaterutdannelse, og vil det i den forbindelse være viktig at denne skolen gir undervisning i sang?

Fagligheten og håndverket må opprettholdes. Skuespillerne må lære å mestre det å agere fra store scener. Skolen må rette seg etter det profesjonelle teaterlandskapet som nå finnes, ofte med sang i flere kategorier av forestillinger.

10. Hva legger du vekt på hos skuespillere når du avgjør rollebesetningen i en forestilling?

Sammensetningen er viktig for resultatet og arbeidsmiljøet. Det tas hensyn til spesialkunnskap hos utvalgte skuespillere.

11. Hva med repertoarvalget i løpet av et år? Hvordan velger du det som skal settes opp?

Hvem man lager teater for, hvor det ligger geografisk, samt kunstnerisk syn, teller med. Forberedelsen er en lang prosess: reising, lesing og diskusjoner. Det er forskjellig praksis på teatrene med hensyn til mengde av oppsetninger som inneholder sang. På noen teatre er det ca. 20 %, andre ca. 50 % pr. år.

12. Hvordan tilrettelegges sangundervisning og fysisk trening på ditt teater?

Kun ett teater støtter valgfri sangundervisning økonomisk. I forbindelse med oppsetninger gir alle teatrene økonomisk støtte. Kun ett teater har fysioterapeut med tilretteleggelse for egen fysisk trening.

13. Hvor lang prøvetid brukes på musikkteater?

Fra åtte til ti uker er vanlig. Færre uker krever innstuderingstid i forveien.

14. Hvor stor besetning har man i dagens orkestre på teatret?

Opphavsretten er bestemmende. I noen nyskrevne musikaler krever komponisten 17 musikere. I eldre musikaler står teatret friere vedrørende antall. Fast ansatte musikere på teatret er få. Musikere engasjeres med stykkekontrakt. De som behersker flere instrumenter, brukes ofte.

15. Hva er viktig for en skuespiller å kunne når man skal syng en rolle?

Å utvise mot og å utvikle sin egenart som syngende skuespiller. Å gi sangteksten et kunstnerisk uttrykk.



Fra Corssover-forestillingen *Vente på Godot* på Teaterhøgskolen år 2011.
 Utdrag fra Samuel Becketts (1906 - 1989) skuespill *Mens vi venter på Godot*
 I tillegg: ulike sanger.
 Instruktør: Morten Krøgh (1948 -)
 Koreografi: Nina Lill Svendsen (1959 -) og Christer Tornell (1963 -)
 Sanginnstusjon: Hege Tunaal (1948 -)
 Skuespillerstudent: Endre S. Ellefsen (1984 -)

KONKLUSJON

Undersøkelsen viser at sang har stor betydning for en skuespiller på forskjellige måter. Funnene gir grunnlag for å revurdere faget i skuespillerutdannelsen. Å være skuespiller er *ett* yrke, å være sanger er et annet. De to selvstendige kunstene forenes tidvis i teateret. Som sanger søker man sin egen naturlige stemmeklang og måte å frasere på, men som skuespiller skal man kunne synge i mange forskjellige sammenhenger, og i ulike stilarter. Gjennomgangen av det innsamlede materialet viser også at det i sang stilles større krav til skuespilleren nå enn tidligere. Konkurransen om sangrollene har økt, fordi det er et stort tilfang av syngende skuespillere. De kommer også fra andre utdanningsinstitusjoner som i stor grad vektlegger sangfaget.

Teaterhøgskolens skuespillerstudenter har først og fremst et genuint skuespillertalent. Som sangpedagog ser jeg dette artistiske talentet som en forse som kan utnyttes bedre i sangutøvelse enn tilfellet er i dag. For eksempel vil det å kunne opprettholde samme rolle-karakter i skifte mellom tale og sang kunne være en avgjørende forskjell fra andre utdanningsinstitusjoners mål med sang og tale i teater. Denne kunnskapen vil blant annet kunne bli avgjørende for studenten i kampen om roller i det profesjonelle teaterliv. Det å synge samtidig som man vektlegger formidlingen av et innhold, er en trening som bør styrkes. Da vil studenten oppnå trygghet når han eller hun skal agere som syngende skuespiller. Dette krever at studentens sangstemme utvikles og forankres godt i kroppen for at uttrykket skal bli troverdig. Kontinuitet og tid til øvelse og refleksjon er avgjørende for å oppnå det gode resultatet.

Sang er viktig i dagens teater. Dette står i kontrast til nedprioriteringen av sangfaget på Teaterhøgskolen. I rapportens siste kapittel Sangundervisningen ved Teaterhøgskolen framsettes forslag til forbedring.



Skuespillerstudenter fra første klasse på Teaterskolen år 1953
Fra høyre: Rut Fredriksen (Tellefsen) (1930 -)
Magne Bleness (1933 - 1992) og
Julie Andreassen (Øksnes) (1936 -)

SANGUNDERVISNINGEN VED TEATERHØGSKOLEN

OPPRETTELSEN AV EN TEATERSKOLE

Tanken om å skape en teaterskole ligger langt tilbake i tid.

Den svenske skuespiller Johan Peter Strømberg, sjef for Theater i Malteby, fikk i 1828 idéen om en norsk teaterskole:

«...for at man med Tiden kunde haabe at se en virkelig national Skueplads uden at behøve at søge subjekter dertil fra Udlandet» (Blanc 1884: 2)

Skuespillere den gangen ble hovedsakelig hentet fra Danmark. Men sterke krefter, også de som kom etter Strømberg, var med på å kjempe fram utdannelse for norske skuespillere. En av dem var Henrik Wergeland. I en artikkel hentet fra Statsborgeren, sier han:

«... i den, han mener Teaterskolen, vil det innfødte Talent ty indunder hine Portaler, som da blev Geniets Æreport» (Blanc 1884: 3).

Det norske språket var den gangen synonymt med «Raaheden», og den fryktet man framfor alt (Blanc 1884: 5). Håpet var at med opprettelsen av en teaterskole ville man ta i bruk det norske språket og utdanne norske skuespillere. Man skulle ikke benytte seg av dansk og danske skuespillere lenger, slik det var vanlig på den tiden.

Det skulle ennå ta mange år før en teaterskole ble opprettet her i landet. Men i 1953 så skolen dagens lys, og Teaterhøgskolen kunne i 2013 feire sitt 60-årsjubileum. Så lenge undertegnede har undervist på denne skolen, det er 36 år, har sangundervisning eksistert der. Men også tidligere enn det. For eksempel var operasangerne Anne Brown og Thorbjørn Lindhjem sanglærere på Teaterskolen tidlig på 1970-tallet. Et bilde fra 1953 med skuespillerstudentene Ruth Fredriksen (Tellefsen) (1930-), Magne Bleness (1933-1992) og Julie Andreassen (Øksnes) (1936-) sittende foran et piano med noter på brettet over tangentene, viser dessuten at

det har blitt sunget og musisert, også i de første årene etter skolens opprettelse (Heltberg og Lynne 2014: 19).

SANGUNDERVISNINGENS HISTORIE PÅ TEATERHØGSKOLEN

Skuespillerutdanningen på Teaterhøgskolen har i løpet av de 60 årene den har eksistert, hatt sang som ett av sine sidefag. Det har ikke alltid vært sangpedagoger eller sangere som har undervist i faget. Helt i begynnelsen hadde man repetitører, og komponister som Finn Ludt (1918–1992) og senere Sigurd Haugen (1946–2015). Hos dem ble teksten i sangen tillagt stor viktighet. Senere benyttet skolen seg av sangere, fortrinnsvis operasangere som for eksempel Anne Brown (1912–2009), Thorbjørn Lindhjem (1933–) og Caj Ehrstedt (1937–). Da fikk sangteknikk sammen med vektlegging av klang i sangen stor betydning. Etter hvert som årene har gått, og forskning innen sang har ekspandert i hele verden, har også utdanningstilbudet til sangpedagoger blitt utvidet. Mer kunnskap har kommet til, og flere sangsjangre enn den klassiske sangen har blitt akseptert som seriøse sangsjangre. Flere forskjellige sangpedagoger med skolering både i klassisk sang og andre sangsjangre, som for eksempel musikal, jazz og viser, har undervist på skolen. Felles for alle sanglærerne er at de selv ved siden av sangpedagogisk utdanning, er eller har vært utøvende sangere i en eller flere sjangre.

I 80- og 90-årene kulminerte den individuelle sangundervisningen i et halvannet times sangprogram i slutten av hvert semester i alle tre klassetrinn. I skrivende stund er dette redusert til kun ett sangprogram i andre semester første år, og to sangprogram i annet år. I det tredje året gjøres det flerkunstneriske prosjektet, men

Fra teaterstykket *Moren* på Teaterskolen 1976/1977
Tekst: Bertolt Brecht (1898 -1992)
Musikk: Hanns Eisler (1898 -1962)
Skuespillerstudenter: Fra venstre bak: Sigrid Huun (1952 -)
Wencke Kvamme (1953 -) og Per Egil Aske (1954 -)
Fra venstre foran: Annika With (1953-), Torild Jacobsen (1954 -)
og Karl Gunnar «Kalle» Øby (1946 - 2015)
Instruktør: Janken Varden (1938 -)
Musikalsk innstudering og ledelse: Sigurd Haugen (1946 -)



ingen sangprogram. Antall sangtimer er også redusert på alle tre klassetrinn. I den nye studieplanen fra 2013 er det innført en ny praksis i tredje klasse. Studentene skal synge inn sin egen CD for å få studiotrening, og for å kunne markedsføre seg bedre i kampen om sangroller i teatret. Dette er veldig bra, all den stund vårt samfunn ber om dokumentasjon på kunnskap. Det er ikke lenger nok bare å besitte kunnskapen og ha et eksamensbevis på papir.

Helt fra 1970-årene har skolen hatt en tradisjon med sang- og danseforestillinger. Oppsetningen har også blitt kalt crossover-prosjekt, og i siste utgave av studieplanen heter emnebeskrivelsen Det flerkunstneriske. Disse oppsetningene hadde helt fra 70-årene mange flere visninger og minst fire musikere i bandet. *Godspell* for eksempel, en pop-musikal framført i 1977, hadde fire musikere og hele ti visninger. Like mange musikere var det i oppsetningen av *Candide* i 1982 og *Tolvskillingsoperaen* i 1983, med henholdsvis åtte og ni visninger. Prøvetiden var ca. åtte uker. Visningene ble enormt populære. For øvrig var den største og mest spektakulære sang- og danseoppsetting *Operasjon Sidevinder* av Sam Sheppard (1923–1970) i 1986. Den hadde fem musikere med Terje Rypdal som orkesterleder, og i alt åtte visninger. Alle visningene av en og samme forestilling, gjorde at studentene fikk god trening i å synge, spille og danse på scenen. Etter at skolen ble samlokalisert og flyttet til Seilduksfabrikken, har oppsetningene krympet både i prøvetid, antall visninger og antall musikere som blir benyttet.

Til tross for mange sangoppgaver i teatret, er det redusert satsning på faget ved Teaterhøgskolen. Man tar også i svært liten grad hensyn til forutsetningene for å kunne mestre faget på en måte som gjør at studentene kan konkurrere på høyt nivå. De fleste som får sangroller på teatrene nå, er enten studenter utdannet på Teaterhøgskolen, og som begynte å studere sang før de kom inn på skolen, eller skuespillere som har utdannet seg ved andre utdanningsinstitusjoner. Begge kategorier har fått en lengre og grundigere sangutdannelse i tillegg til andre skuespillerfag.

Sangstemmen utvikles kontinuerlig og over lengre tid. Man kan ikke forsere utviklingen av en sangstemme. Det er små muskler som må styrkes og strekkes over tid for ikke å ødelegges. Fordi sangundervisningen er såpass redusert på den treårige bachelorutdanningen, sier det seg selv at de fleste studentene ikke kan konkurrere med studenter fra andre utdanningsinstitusjoner som vektlegger dette i større grad. Bevegelsestid før sangtimene er ikke prioritert. For tidlig start på dagen med sangtimer, og færre timer og visninger i semestrene, gjør det vanskelig for studenten å komme opp på et anbefalt faglig nivå som altså kreves i dag.

Den reduserte satsingen preger læremiljøet på Teaterhøgskolen. Lærerne kommer sjelden og ser på

sangprogrammene. Kan det være at de oppfatter faget som lite relevant for skuespillerstudenter? Eller er det slik at sangprestasjonene defineres som for dårlige? Alle årsaker til sammen fører til at fagets status reduseres på Teaterhøgskolen.

FORSLAG TIL FORBEDRING

Ut fra undersøkelsen jeg har gjennomført, har jeg kommet fram til det følgende:

- **Kontinuitet i undervisningen.**
- **Faglighet og håndverk må opprettholdes i undervisningen.**
- **Sang bør vektlegges ytterligere for å kunne utdanne skuespillere kompatibelt med dagens høye nivå.**
- **Sangøvelser og sangutøvelse vil også gi næring til utvikling av talestemmen.**
- **Bevegelse i forkant av sangundervisning effektiviserer sangdannelsen.**
- **Større satsing på notelære og musikknotasjon gjør studenten selvstendig i faget.**
- **Mer trening med forskjellige typer akkompagnement: repetitør, orkester, play back og a capella-sang.**
- **Mer mikrofonkunnskap/erfaring både i sang og tale.**
- **Trening i å synge fra både små og store scener.**
- **Allsidighet i sanggenre.**
- **Større vektlegging av språk og tekst samtidig med klangutøvelse.**
- **Vektlegging av skuespillerarbeid i sangutøvelse.**
- **Utvidelse av prøvetid og visninger i flerkunstneriske oppsetninger.**

DAGENS UTFORDRINGER FOR SANG-UNDERSVISNINGEN PÅ TEATERHØGSKOLEN

Individuelle sangtimer bør etter min mening spres jevnt over hele semesteret. Undervisningstid med repetitør bør utvides noe, da samspillet med musiker(e) er viktig for det utøvende resultatet. Det bør også være større variasjon i scenerom. Tidspunkt, antall undervisningstimer, bør tilrettelegges bedre. Det vil være en fordel om sanglærere er med i planleggingen av undervisningsforløpet fordi de skal gjennomføre det og vet «hvor skoen trykker». Dessuten vil samarbeid med kolleger i skolens andre fag, kunne gi nye og gode løsninger.

Samarbeid med andre sang-, tale- og bevegelseslærere vil kunne gi bedre og riktigere bruk av begge stemmetyper. Resultatet vil kanskje bli en mer effektiv stemmeinnlæring for skuespillere og i realiteten, kanskje ikke mer tidkrevende på timeplanen enn det bevegelse, talestemme og sang utgjør i dag. Samarbeid med rollelærere vil kunne gi studenten en grundigere innføring i å bruke sitt skuespillertalent i sangen.

På denne måten vil studenten lettere se sammenhengen mellom fagene, og utviklingen vil kunne skje raskere i utdanningen. Kanskje vil en slik omlegging av fagene også frigjøre tid til egen øving og refleksjon. Slik jeg ser det, er den daglige timeplanen for full til at nødvendig fordypping er mulig å få til.

Det tar altså tid og også konsentrasjon å utvikle en sangstemme. Med alt av innhold som skal inn i en bachelors studieplan i dag, har sangfaget lett for å komme i andre, for ikke å si siste rekke. Fellessang for eksempel, hvor studentene synger for hverandre under ledelse av sangpedagog og repetitør (for tiden to ganger to timer i semesteret på skolens timeplan), legges ofte etter at alle andre fag er blitt plassert på timeplanen. Og da har semesteret allerede startet. Det samme gjelder sangprogrammet som er en halvannentimes visning med et utvalg av klassens innstuderte sanger i løpet av semesteret. Sangfaget dyttes inn der hvor det finnes en åpning på timeplanen, og der hvor det eventuelt finnes et ledig scenerom på skolen. Dessuten, etter bachelorutdannelsen (treårig) har man fått en masterutdannelse hvor faget sang er utelatt. Dette viser også fagets synkende status på Teaterhøgskolen, mener jeg. Sangundervisningen er under stadig press; færre timer til rådighet med sangpedagog, og færre timer med repetitør, er resultatet etter at skolen ble sammenslått med de andre kunsthøgskolene. Mitt mål med denne rapporten er å gi et lite innblikk i teatrenes behov og teaterarbeideres meninger om sangfaget. Det vil kunne bidra til en diskusjon og medvirke til revurdering av faget i utdannelsen. Sang er et sterkt virkemiddel som teatrene tar i bruk i stor grad, og som det derfor er verd å kjempe for.

Skal forandringer kunne gjennomføres, må det settes av tid til utarbeidelse og praktisering. Ansettelsesforhold for lærere i små prosentstillinger som timelærer, gjør også at dette er vanskelig å få til. Men umulig er det ikke slik jeg ser det. Utviklingen vil blant annet være avhengig av i hvilken grad ledelsen prioriterer fagene.

SANGØVELSER OG SANGUTØVELSE SOM NÆRING TIL UTVIKLING AV TALESTEMMEN

Sangøvelser og sangutøvelse har positiv innvirkning på talestemmen, og taleøvelser hjelper også sangstemmen. Mange av informantene i kategorien skuespillere har erfart dette. De blander sang- og taleøvelser som oppvarming enten de skal synge, snakke eller gjøre begge deler i en oppsetning. En informant nevner også at å synge mange forestillinger over en periode, gir god trening. Her vil jeg skyte inn at det er avgjørende med god sangteknikk. Skuespillere som ikke har tilegnet seg dette, og kun synger ut fra sin ubevisste natur, kan oppleve å bli hese ved for belastende og hyppig sangutøvelse. Dette gjelder særlig hvis det skal synges mange dager i strekk i løpet av uken, noe som ikke er uvanlig med musikaloppsetninger på norske teatre. Man kan skade stemmen ved for stor belastning og uriktig bruk av både tale- og sangstemme. Hvilken type sangstemme man har, spiller også en rolle. Noen har sterkere stemmer enn andre. Vi skiller mellom lyriske (lette) og dramatiske (tyngre) stemmetyper. Valg av riktig repertoar kan også være en avgjørende faktor for å unngå for stor belastning på sangstemmen.

BEVEGELSE I FORKANT AV SANGUNDERSVISNING

Stemmeoppvarming er alltid viktig før man begynner arbeidet med innstuderingen av en sang. Med førti minutter individuell undervisning en gang i uken, forverres situasjonen ved tidlig start på dagen.

Enkelte uker i semesteret faller også undervisningen ut. I de ukene hvor man har undervisning, kunne utbyttet vært mye større for studenten hvis man hadde lagt bevegelse før sangundervisningen på timeplanen. Ut fra informantenes erfaring er det kartlagt at bevegelse har innvirkning både på talestemme og sangstemmen. Kanskje kan visse sang- og taleøvelser gjøres samtidig med bevegelse av kroppen? Dette har tidvis blitt diskutert på skolen opp igjennom årene. Forutsetningen som kreves er, som tidligere nevnt, at lærerne får anledning til å utarbeide og utprøve et slikt opplegg.

SATSING PÅ MUSIKKLÆRE

Studenter har i dag flere måter å innstudere sang på enn for 20 år siden. Han eller hun kan for eksempel lære seg en melodistemme via innspillinger gjort av andre artister på CD eller Youtube. De kan også gjøre opptak fra mobiltelefonen ved at læreren eller andre spiller inn melodien.

Ulempen ved å lære seg en sang via andre artisters innspillinger, kan være at man etterligner andres tolkninger, og dessuten gjør andre artisters noter til sine egne. Man kan lett falle for fristelsen å imitere andre artister i stedet for å utvikle sin egenart som sangkunstner og syngende skuespiller.

Ser man derimot bort fra denne ulempen, kan det være inspirerende å lytte til andre artisters tolkning av en sang. Særlig interessant kan det bli hvis man hører på flere innspillinger av samme sang med forskjellige artister. Det gir inspirasjon til å variere eget uttrykk. Kan man i tillegg musikknotasjon, vil man også kunne tilegne seg komponistens intensjoner med sangens melodi. Gode teaterkomponister understøtter ofte tekstens innhold og språkets tonefall med sin melodioppbygging.

I korsammenheng, og i nyskrevet musikk som ennå ikke foreligger i innspilling, er det også nyttig å kunne lese noter. Man blir selvhjulpent, og er ikke prisgitt andre for å tilegne seg sang og musikk. Dessuten bidrar dette til muligheten for et høyere musikalsk nivå og selvstendighet for den enkelte skuespiller i møte med kolleger, musikere, komponister og dirigenter.

På Teaterhøgskolen har musikkteori hatt ulik praksis opp igjennom årene. Det har heller ikke vært lett å undervise en hel klasse i faget. Det gis lik undervisning til alle studentene hvor kunnskapsnivået på forhånd ofte er svært forskjellig. På dagens timeplan er det minimalt med undervisning i faget. Kun i første klasse. Notelesning er slått sammen med både hørrelære og harmonilære. Imidlertid får studentene en del praktisk erfaring i hørrelære og notelesning gjennom korøvelsen som er to timer pr. uke, alle klasser samlet.

Musikkteorien bør etter min mening styrkes. God pedagogikk mener jeg vil være å gjenta teorien på neste års trinn, og å utvide faget så kunnskapen får mulighet til å feste seg hos studenten.

ØVELSE MED ULIK TYPE AKKOMPAGNEMENT

Trening med repetitør gis to ganger i andre semester i første klasse, og i klassens fellessang og sangprogram med visning i siste semester. På fellessangen synger studentene for hverandre med repetitør under lærerens ledelse. I alt er ikke dette mye på et helt skoleår, og bidrar ikke nok til å gjøre studentene trygge i sin framføring.

Det samme gjentar seg begge semestrene i andre klasse. Sangene her har større vanskelighetsgrad og studentene innstuderer sanger i ulik språkdrakt. På dette trinnet kunne man kanskje tenke seg mer bruk av repetitør og også trening med et lite orkester. Et samarbeid med Norges musikkhøgskole vil være god trening – også for musikkstudenter. For dem vil det være trening til deltagelse i profesjonelt musikkteater.

Å synge med playback vil også være nyttig for skuespillerstudenter fordi denne formen for akkompagnement ofte benyttes i musikkteater i dag.

MIKROFONKUNNSKAP/ERFARING I SANG OG I TALE

En bevisst holdning til mikrofonbruk bør etter min mening gjøres grundigere enn det som er tilfelle på Teaterhøgskolen i dag. Studentene får denne erfaringen kun i den *flerkunstneriske* oppsetningen i tredje klasse. Egen treningstid til mikrofonopplæring kan med fordel tas inn på timeplanen. Kanskje kan dette være aktuelt i forbindelse med akustikktimene som settes opp i løpet av semesteret? At man her også får prøve sangstemmen og ikke bare talestemmen i forskjellige rom – med og uten mikrofon?

VIDEOOPPTAK I PEDAGOGISK ØYEMED

Et viktig pedagogisk verktøy er video-opptak. Som student er det ofte vanskelig å forstå sin egen utvikling. Å kunne se sitt utviklingsforløp i faget i løpet av skoleåret og/eller ved studieslutt, kan være lærerikt. Når det gjelder sangutøvelse, lærer studenten å kjenne etter hva som skjer med kroppen når man synger. Et videoopptak derimot, vil gjøre at studenten på en visuell observerende måte kan studere sitt eget kunstneriske uttrykk utenfra. Han eller hun vil lettere se hva som fungerer i forhold til ønsket uttrykk, og selv kunne avsløre eventuelle mangler og feil.

En annen viktig grunn til å gjøre opptak av studentens sangutøvelse, er at skolen i mange tilfelle bytter sanglærer hvert år for den samme klassen. Vikarer benyttes også av og til. Ofte bytte av lærer i sang, er utfra min erfaring uheldig. Det er fordi:

- **Sanginstrumentets utvikling, som må modnes over tid (år), kan gå saktere eller i enkelte tilfelle stoppe helt opp.**

- **Alle lærere har sin måte å uttrykke seg på, og ulike forklaringer på ett og samme problem kan skape forvirring.**

- **Det tar tid å etablere et trygt og fortrolig lærer-student-forhold, et langsiktig forhold som i de fleste tilfeller skaper trygghet og forutsigbarhet for utviklingen av en sangstemme.**

Bytte av sanglærer praktiseres på Teaterhøgskolen, og videoopptak av studentene vil kunne være til hjelp for den enkelte lærer som skal overta undervisningen av klassen. Den enkelte students «ståsted», dvs. hvor langt vedkommende er kommet i sin utvikling, vil på den måten synliggjøres tydelig for den nye læreren. Slik kan studieopplegget i kommende semester tilrettelegges bedre for den enkelte student.

SANGERFARING FRA SMÅ OG STORE SCENER

Musikaler settes stor sett opp på hovedscener. En praktisering av vekselvis tale og sang i slike scenerom, kan være en god og viktig erfaring å ha i bagasjen før man «kastes ut i» slike oppsetninger i det profesjonelle teaterliv. Studentene vil på den måten erfare den nødvendige posisjonering av energien som skal til for å bli hørt. Synger man den samme sangen på en mindre scene, krever dette igjen noe annet av utøveren.

En trend når det gjelder sang i dag, er at det skal synges sterkt hele sangen igjennom. Å lære seg til å bruke det dynamiske spillet som komponister gjerne angir i sangen, vil gi et mer nyansert uttrykk. Timbren som finnes i sangstemmen, vil da også komme mer til sin rett og innhold og uttrykk bli mer nyansert og derved mer interessant for publikum. Dette er også en del av lærdommen som bør erfares – både på små og store scener.

På KHiO ligger det en stor scene som hovedsakelig brukes av operastudenter. Av og til når scenen har vært ledig, har Teaterhøgskolen kunnet ha undervisning der. Det har alltid vært lærerikt og en viktig erfaring. Kanskje kan en avtale med et utenforstående teater være en mulighet for få denne erfaringen til å være obligatorisk i løpet av studietiden?

ALLSIDIGHET VEDRØRENDE SANGSJANGRE

Som skuespiller skal man kunne synge i alle mulige sammenhenger og i forskjellige sjangre.

Det siste gjøres i dag, om ikke i så stor utstrekning. Studentene synger både viser, jazz, og sanger fra musikkteaterrepertoaret. I enkelte tilfelle får studentene

også en smakebit av det klassiske sangrepertoaret som melodisk sett kan være svært krevende. Her, som i de andre sjangrene, vurderes den enkelte students forutsetninger. Det skal tas hensyn til den enkeltes ståsted, slik at studenten får riktig sanglig utfordring.

VEKTLEGGING AV SPRÅK OG TEKST SAMTIDIG MED KLANGUTØVELSE

Sang er et komplisert fag fordi det inneholder melodi, klang, diksjon, språk, tekst og formidling.

Instrumentet består ikke bare av strupehodet med stemmebånd. Hele kroppen aktiviseres ved sangutøvelse. En sangtime på Teaterhøgskolen varer 40 minutter. Derfor er det begrenset hva man klarer å fokusere på.

Sangteknikk, dvs. riktig funksjon av økonomisert bruk av pust og muskler, samt tydelig tekstuttale og uttrykk, er nødvendige komponenter i skolens sangundervisning i dag, mener jeg. Tonene skal kunne frigjøres lett med en økonomisert og kontrollerbar kraftanstrengelse.

Det synges på norsk det første studieåret. Dette har blitt bestemt blant annet fordi engelske og amerikanske sangtekster har vært mer vanlig å innstudere enn sanger på morsmålet. Språk har med identitet og kultur å gjøre. Ved å uttrykke seg gjennom morsmålet, vil den enkeltes genuine talent lettere manifestere seg i sanguttrykket. Å synge sanger skrevet på morsmålet, er derfor etter min mening, en klok avgjørelse.

Imidlertid tales og synges det ikke bare på bokmål. Nynorsk og dialekter blir like mye brukt, og skolen har et eget system for å lære seg ulike dialekter. Studenten skal i hovedsak stå på norske scener, hvor norsk er talespråket. Som sagt, det synges mye på engelsk i teatret i dag, og jeg undrer meg over dette, da det kan skape en avstand til publikum. Innholdet og budskapet i sangen, sunget på engelsk, kan ofte forsvinne helt for tilhøreren.

Men all den stund det engelske språket brukes i sang fra norske scener, bør studentene her lære seg å gi et teatralt uttrykk også gjennom *det* språket. I følge studieplanen fra 2013 kan studentene synge både på engelsk, tysk, fransk, spansk eller et annet skandinavisk språk i det andre studieåret. På dette klassetrinnet begynner altså en annen og ekstra utfordring vedrørende tolkning og uttale i sangen. Innstudering av flere sjangre, og å synge på morsmål, dialekter og forskjellige utenlandske språk med god sangteknikk og et kunstnerisk uttrykk, er krevende.



Fra sang- og danseforestillingen *Hojotoho* på Teaterhøgskolen i 2002.
Instruksjon og koreografi: Nina Harte
Sanginstruksjon: Ståle Ytterli
Skuespillerstudent: Nina Ellen Ødegård

VEKTLEGGING AV SKUESPILLERARBEID I SANGUTØVELSE

Under beskrives et eksempel på en metode for skuespillerarbeid i en sang. Utdrag hentet fra David Craigs bok *On Singing Onstage* (1990).

Uten musikkakkompagnement og sunget melodi for å forstå teksten som et manus:

*Nr. 1 Fortelle med egne ord hva som står i teksten uten å tolke den. (Angi fortellers kjønn).
Hvor foregår teksten? (Sted – by - land?).
Hvilken økonomisk kategori befinner fortelleren seg i? (høy – middels - lav).
Hvor mye utdanning har fortelleren? (Språkstil).
Hvilken alder har fortelleren? (20-årene, 50-årene, osv.).*

*Nr. 2 Din subjektive forståelse av teksten; din egen tolkning av hva dette handler om.
En verbal påstand som får skuespilleren i bevegelse. En undertekst.
Hvem snakker du til?
Når foregår det?
Hvor befinner du deg?
Hvorfor forteller du dette?*

Nr. 3 Lyrikken og din forståelse av teksten smelter sammen. Det fysiske arbeidet i nr. 2 «går foran» ordene. Underteksten beholdes i den snakkende utøvelsen av teksten.

Herfra gjøres alt med repetitør:

Nr. 4 En mellomstasjon i veksling mellom tale og sang: Å kunne synge fritt etter skrevne noter hvor han/hun synger melodien med den snakkende talens rytme.

Nr.5 Her beholdes nr. 2 i sangutøvelse av komponistens nedtegnede melodi, harmonier og rytmikk.

Dette er et grundig og viktig arbeid av rolleforståelse i sangutøvelse for en skuespiller. Karakteren som spilles/synges, blir forankret i kroppen. *Hele* personen blir aktivert i uttrykket, ikke bare ansiktet alene som man kan se hos en del amatører. Slik blir uttrykket troverdig. I tillegg kommer kunnskapen om ren sangteknikk for å få en fri klang og tydelig diksjon slik at stemmen ikke blir for oral.

Den sendes/tenkes ut gjennom «det tredje øyet» (i pannen), luftstrømmen skal «slå» og resonere mot ansiktsben rundt nesepartiet, så lydbølgen hvor teksten finnes, kastes langt ut i lokalet.

Alt i alt vil dette være et opplegg som etter min mening vil styrke den enkelte student i kampen om sangroller etter endt studium. I den individuelle sangundervisningen, vil dette kreve mer tid enn det som er satt av på timeplanen i dag. I prøvetiden på den flerkunstneriske oppsetningen, finnes tiden til å benytte opplegget. Slik trening vil også kunne gjennomføres på fellessangtimer fra og med andre klassetrinn. Tiden må da utvides noe.

UTVIDELSE AV PRØVETID FOR VISNINGER I FLERKUNSTNERISKE OPPSETNINGER

Det er ca. fire–fem ukers prøvetid ved flerkunstneriske oppsetninger på Teaterhøgskolen nå for tiden, og ca. tre visninger. Teatrene bruker fra åtte til ti uker på slike oppsetninger, blant annet fordi skuespillere må forholde seg til så mange ting samtidig. Det er innehold i tekster som skal uttrykkes og synges, veksling mellom talescener og sangscener, forhold til musikkakkompagnement og all lyd som sendes og høres igjennom høyttalere og monitorer. Det skal danses, og bruk av mikrofon eller mygg skal tilvendes. I tillegg til å forholde seg til medspillere og publikum, må utøverne forholde seg til dekorasjoner, kostymer, sminke, rekvisitter, lys og kanskje videoer. I noen tilfeller kan også barn være med i en slik oppsetning på teateret. Slike oppsetninger er komplekse og krever derfor tid.

REKRUTTERING AV FRAMTIDIGE SANGPEDAGOGER

Når det gjelder rekruttering av framtidige sanglærere ved skolen, vil både sangpedagogutdannelsen, sammen med praktisk erfaring fra scenen, være nødvendig for å kunne undervise skuespillerstudenter i teatersangens utøvende form, mener jeg. Sanglærere bør beherske sangteknikk, kjenne ulike sangsjangre og selv ha erfaring i å uttrykke seg kunstnerisk fra scenen, helst i teater-sammenheng, for å kunne dekke sangundervisningens spesielle vinkling for skuespillerstudenter. Gode og allsidige lærere i faget blir mer og mer påkrevd ettersom nivået på skuespillere som synger i dagens teater er stigende.

BILDER

Forsidebilde fra operaen *Mestersangerne i Nürnberg* på Nationaltheatret år 1933. Foto: Rude Foto/Nationaltheatrets arkiv s.1

Fra operaen *Mestersangerne i Nürnberg* på Nationaltheatret år 1933. Foto: Rude Foto/Nationaltheatrets arkiv s.10

Fra musikalen *Annie Get Your Gun* på Den Nationale Scene 1985. Foto: Trygve Schønfelder/Teaterarkivet, UiB s.12

Musiker Ole Bull (1810–1880). Foto: Postkort utgitt av Museet Lysøen, Lysekloster s.13

Sangtekstutdrag fra programmet: *Lykken banker på* år 1941. Teatersamlingen/NTNU UB s.14

Fra operetten *Lykken banker på* på Trøndelag Teater år 1941. Foto: Victor Huseby/Teatersamlingen/NTNU UB s.14

Fra operetten *Den glade enke* på Trøndelag Teater år 1947. Foto: Victor Huseby/Teatersamlingen/NTNU UB s.15

Fra revyen *Messegutten* i Hjorten 1935. Foto: Scrøder/Privat eie s.15

Fra *Postboks 39*. Gerd Nielsen (Røstad) (1917-1097) Anna Marie Nilsen (Tunaal) (1913-2003) ca. 1930 Foto: Scrøder/Privat eie. s.16

Restaurantbygningen i Hjorten. Faksimile fra Katter og Hermelin av Svein Nic. Norberg. s.27

Fra sang- og danse forestillingen *Hojotoho* på Teaterhøgskolen år 2002. Fotograf: Stein Jarle Nil- sen/ KHiO/Teaterhøgskolen s.18

Fra sang- og danseforestillingen *Beat me daddy* på Teaterhøgskolen år 1995/1996.Foto: Trio Obscura (Stein Jarle Nilsen)/KHiO/Teaterhøgskolen s.20-21

Fra sang- og danseforestillingen *Blodig alvor* på Teaterhøgskolen år 2011/2012. Foto: Stephen Hutton/KHiO/Teaterhøgskolen s.24

Sangpedagog Hege Tunaal (1948 -) i undervisnings- situasjon på KHiO, Teaterhøgskolen år 2014. Foto: Stephen Hutton/KHiO/Teaterhøgskolen s.32

Fra operaen *Fjeldfuglen* på Grusomhetens Teater år 2009. Foto: Tormod Lindgren / Grusomhetens Teater. s.39

Fra sang- og danseforestillingen *Limbo* på Teater- høgskolen år 2009. Foto: Stephen Hutton/KHiO/ Teaterhøgskolen. s.41

Fra i Corssover-forestillingen *Vente på Godot* på Teaterhøgskolen år 2011. Foto: Stephen Hutton/ KHiO/Teaterhøgskolen. s.42

Fra i Corssover-forestillingen *Vente på Godot* på Teaterhøgskolen år 2011. Foto: Stephen Hutton/ KHiO/Teaterhøgskolen. s.46-47

Skuespillerstudenter fra første klasse på Teatersko- len år 1953. Foto: Ukjent/KHiO/Teaterhøgskolen s.48

Fra teaterstykket *Moren* på Teaterskolen 1976/1977. Foto: Roy Laurends/KHiO/Teaterhøgskolen. s.50-51

Fra sang- og danseforestillingen *Hojotoho* på Teater- høgskolen i 2002. Fotograf: Stein Jarle Nilsen/ KHiO/Teaterhøgskolen. s.56

LITTERATURLISTE

Arntzen, Jon Gunnar, Stig-Audun Hansen. 2009. *OSLO 1925–1945*. Oslo: Kom forlag.

Arntzen, Jon Gunnar, Stig-Audun Hansen. 2010. *OSLO-KRISTIANIA 1900–1925*. Oslo: Kom forlag

Bang-Hansen, Kjetil. 1987. *Trommer og sang*. Oslo: Aschehoug.

Bergen byleksikon, 2013. Nettutgave.

Berg, Thoralf og Jensen, Johan O. *Sceneskifte. Trøndelag Teater 75 år*. 2012. Trondheim: Akademika Forlag.

Blanc, T. *Norges første nationale scene. Bergen 1850–1863*. 1884. Kristiania: Albert Cammermeyer

Broch, Kirsten. *Komedianter og kremmere. Det dramatiske selskap i Bergen 1794–1994*. 1994. Bergen: Alma Mater Forlag AS.

Craig, David. 1990. *On Singing Onstage*. New York: Applause Theatre Book Publishers.

Hartvedt, Hagen, Gunnar og Skreien, Norvall. 2009. *Bergen Byleksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget.

Heltberg, Janne og Lynne, Even. *Drømmefabrikken*. 2013. Latvia: Transit AS.

Ingstad, Sverre. *Central Teatret. Norges eldste teatersted*. 2005. Oslo: Oslo Nye Teater AS.

Kvale, Steinar. 2001. *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Gyldendal Akademisk.

Levin, Mona. *Oslo Nye – det tredje teater*. 2004. Oslo: Oslo Nye Teater.

Norberg, Svein Nic. 1987. *Katter og Hermelin*. Trondheim: Bjærum.

Ostwald, David F. 2005. *Acting for Singers*. New York: Oxford University Press.

Ringdal, Nils Johan. 2000. *Nationaltheatrets historie (1899–1999)*. Oslo: Gyldendal.

Rønneberg, Anton. 1949. *Nationalteatret gjennom 50 år. Oslo*. Gyldendal.

Schulerud, Mentz. *Amateurer, acteurer og musici i Grændsehaven.19?* Oslo: Centralteatret.

Sondheim, Stephen. 2010. *Finishing the Hat*. Italy: Virgin books.

Sondheim, Stephen. 2011. *Look, I Made a hat*. Italy: Virgin books.

Øisang, Ole. *Profiler ved Trøndelag Teater*. Trondheim. 1941: F. Bruns Bokhandel.

Øisang, Ole. *Trøndelag Teater gjennom 25 år*. 1962. Trondheim: F. Bruns Bokhandels Forlag.

VEDLEGG 1

UTDANNINGSINSTITUSJONER I SANG

Det finnes mange utdanningsinstitusjoner hvor det undervises i sang. Ikke alle steder har sang i teatret som utgangspunkt for sin tilnærming til faget, men i de senere årene har det kommet flere og flere. En del av studiene retter seg mot opera, konsertvirksomhet, kirkesang eller folkesang.

I tillegg finnes det en rekke lignende skoler i våre naboland Sverige, Danmark og England. Noen av dem har mer eller mindre vektlegging av sang i teater som en del av studiet. Flere norske studenter tar sin utdanning der.

Jeg har her tatt med utdanningsinstitusjoner i Norge hvor man kan ta høyere utdanning i sangfaget – i ulike sjangre:

BARRAT DUE MUSIKKINSTITUTT i Oslo. Fireårig bachelor i klassisk instrumental- og vokal- studium, og master i utøvende musikk.

BÅRDAR AKADEMIET i Oslo, Trondheim, Bergen og Tvedestrand. Toårig fagskoleutdanning i musikkteater med fordypning i 1) sang og 2) sang/dans.

DET MULTINORSKE på Det Norske Teatret (DNT) i Oslo. Treårig skuespillerutdanning som leder til bachelorgrad.

HØGSKOLEN I NORD-TRØNDELAG (HiNT) i Steinkjer, Namsos og Levanger. Treårig bachelor i teaterproduksjon og skuespillerfag. Årsstudium i musikk bl.a. rytmisk korledelse og joik.

MUSIKKONSERVATORIET I TROMSØ: KONSEN. Universitet og høyskole (UiT). Fagstudium i Musikkutøving: fireårig bachelorstudium. Drama og teater: treårig bachelorstudium.

MUSIKKONSERVATORIET I TRONDHEIM (NTNU/ Institutt for musikk). Bachelor og masterstudium. Jazzlinje.

MUSIKKTEATERHØYSKOLEN A/S i Oslo. Norges eneste bachelorutdanning (treårig) i musikkteater.

NISS Høyskole- og Fagskolestudier i Oslo. Treårig bachelorstudium i populærmusikk og i skuespillerfaget.

NORGES MUSIKKHØGSKOLE (NMH) i Oslo: Studier på Bachelornivå (treårig): folkemusikk, improvisert musikk/jazz og klassisk. Fordypningsstudium i utøving på masternivå (1 år).
Doktorgrad – et selvstendig vitenskapelig eller kunstnerisk arbeid.

OPERAHØGSKOLEN på Kunsthøgskolen i Oslo (KHiO). Toårig bachelor-program i samarbeid med NMH. Har ettårsstudium og toårig masterstudium.

TEATERHØGSKOLEN, Kunsthøgskolen i Oslo (KHiO). Treårig bachelor og toårig master.

UNIVERSITETET I AGDER (UiA) i Kristiansand, Grimstad og Arendal.

UNIVERSITETET I BERGEN (UiB) – GRIEGAKADEMIET – Institutt for musikk: Fireårig bachelor i utøvende musikk og toårig masterstudium i utøvende musikk.

UNIVERSITETET I NORDLAND (UiN) i Bodø: kunst og musikkfag.

UNIVERSITETET I STAVANGER (UiS). Institutt for musikk og dans.

VEDLEGG 2

FORANDRINGER I DAGENS TEATERLANDSKAP

På mange måter beveger teatret seg vekk fra det rent litterære teater. Vi er kanskje på vei over i et situasjons-teater? Regissørene skriver sine egne tekster utfra forfatterens opprinnelige manus.

Scenografien fjerner seg fra ordet i og med at det ikke lenger illustrerer ordet. Ny teknologi tas i bruk. Bilder fra videoskjermer brukes scenografisk. Vi har fått lys-designere, lyd-designere og videodesignere. I de fleste oppsetninger bruker skuespillerne lydforsterking i form av en «mygg», dvs. en liten mikrofon festet til skuespillerens kinn, eller de benytter seg av en vanlig håndholdt mikrofon. Den akustiske tale eller sang oppleves svært sjelden i norsk teater i dag. Bruk av «mygg» eller håndholdt mikrofon gjelder både for store og små scener, enten skuespillerne uttrykker seg gjennom sang eller tale.

For øvrig er undertegnede erfaring som publikummer at lydforsterking ofte *ikke* er av det gode. Heller ikke hvis man er hørselshemmet som jeg er, og benytter tilpassede høreapparater. På *Trost i taklampe* som i år ble spilt på Det Norske Teatret, ble «myggen» benyttet. Undertegnede hadde svært vanskelig for å høre hva som ble sunget i den forestillingen. I forestilling *0+0=4* derimot, av og med skuespiller Thomas Bye (1982–), som jeg også så på det samme teatret, riktignok på en litt mindre scene, hørte jeg hvert ord. Han brukte ingen mikrofon. Det er et tankekors. For meg er stemmen best uten forsterkning – til tross for at jeg er hørselshemmet.

Sang og musikk brukes hyppig – også i rene litterære stykker. Orkesteret befinner seg på scenen, ikke i orkestergraven. Musikerne er også med som aktører av og til. Det er publikum også. Det gjelder i oppsetninger der regissøren skaper en forestilling som et slags sosialt evenement. Fellesskapet med publikum blir viktig. Man framstiller ikke lenger en illusjon, som er vanlig å skape i teaterforestillinger. Det postdramatiske teater hvor mange av teatrets virkemidler likestilles, er et stort tema og interessant tema som vil kunne beskrives av andre. Her vil utvilsomt sangen inngå som et naturlig virkemiddel, tror jeg. Sangkunnskaper for morgendagens skuespillere kommer man ikke utenom.

