

# MUSIKPEDAGOGIK

## SKAPANDE LÄRANDE

En studie av organisters uppfattningar  
om koralspel och koralimprovisation

*Karin Johansson*

*Magisteruppsats*

Handledare: Cecilia Hultberg  
VT 2003



MUSIKHÖGSKOLAN  
I MALMÖ  
Lunds universitet

## **ABSTRACT**

**Title:** Learning and creating – A study of organists' learning and creative processes in playing a hymn and a hymn prelude.

**Author:** Karin Johansson

In this study, I wanted to explore how organists experience the learning and creative processes in interpretation of written music and improvisation. The empirical study consisted of four organists playing a hymn prelude and a hymn, and the initial aim was to study individual variation of descriptions and experiences. The result points at common rather than varying views of the learning and creative processes. The participants all related their creative and learning activity to a congregational context, which can be thought of as a framework for the other results. These concern the relationship between interpretation and improvisation, the creative process and gender aspects.

The participants described, both verbally and musically, interpretation and improvisation not as two separate areas, but as a whole. The creative process was described as consisting of three phases; the idea, the strategy and the implementation. In a gender perspective, interesting differences were found between men and women concerning their evaluation of their own playing and also concerning their conception of the creative process.

It is argued that the professional role of these organists combines a dependence on and an independence of written music, and that this is part of the basis for musical literacy. The professional improvisatory tasks are seen as a reason for this profile, which is unique among classical musicians today.

Areas for further research are suggested, for example a deeper study of the structures behind organists' musical strategies, and aspects of the role and function of improvisation in musical tuition for other instruments than organ.

**Keywords:** Interpretation, improvisation, organ playing, fenomenography, learning, creative processes.

# INNEHÅLLSFÖRTECKNING

<b>FÖRORD</b> .....	<b>2</b>
<b>1. INLEDNING OCH BAKGRUND</b> .....	<b>3</b>
1.1 Att lära för livet.....	3
1.2 Undersökningsområdet .....	3
1.3 Forskningsfrågan .....	4
1.4 Uppsatsens struktur .....	4
<b>2. TEORI</b> .....	<b>5</b>
2.1. Forskningsperspektiv och tolkning .....	5
2.2 Lärprocesser i konstnärliga sammanhang .....	6
2.2.1 Reflektion i lärande och skapande .....	9
2.3. Interpretation och improvisation .....	9
<b>3. METOD</b> .....	<b>15</b>
<b>3.1. Kvalitativ metod</b> .....	<b>15</b>
3.1.1 Reflektion som forskningsverktyg .....	15
3.1.2 Forskarens förförståelse .....	16
3.1.3 Fenomenografisk inspiration.....	17
3.1.4 Samtal som kunskapsbildning .....	17
<b>3.2 Studien</b> .....	<b>18</b>
3.2.1 Deltagare .....	19
3.2.2 Musik.....	20
3.2.3 Information till deltagarna.....	20
<b>3.3 Datainsamling</b> .....	<b>21</b>
<b>3.4 Analys</b> .....	<b>21</b>
<b>3.5 Studiens kvalitet</b> .....	<b>22</b>
<b>4. RESULTAT</b> .....	<b>24</b>
<b>4.1 Anknytning till en församlingskontext</b> .....	<b>25</b>
4.1.1 Inspiration till sång .....	25

4.1.2 Kommunikation med församlingen .....	27
<b>4.2 Yrkesspecifik musikererfarenhet .....</b>	<b>29</b>
4.2.1 En helhetssyn på koral och koralförspel .....	29
4.2.2 En övergripande idé .....	32
4.2.3 Strategi, planering och övande .....	33
4.2.4 Genomförandet .....	34
<b>4.3 Genusaspekter .....</b>	<b>35</b>
4.3.1 Självbedömning .....	36
4.3.2 Den skapande processen .....	37
<b>4.4 Individuella aspekter .....</b>	<b>38</b>
4.4.1 Anna .....	38
4.4.2 Gustav .....	38
4.4.3 Magnus .....	39
4.4.4 Tanja .....	39
<b>4.5 Sammanfattning .....</b>	<b>40</b>
<b>KAPITEL 5 DISKUSSION.....</b>	<b>42</b>
<b>5.1 Kontextberoende .....</b>	<b>42</b>
<b>5.2 Två spår .....</b>	<b>43</b>
<b>5.3 Genusmönster .....</b>	<b>45</b>
<b>5.4 Reflekterande i praktiken .....</b>	<b>47</b>
<b>5.5 Slutsatser och frågor inför vidare forskning .....</b>	<b>47</b>
<b>REFERENSER.....</b>	<b>49</b>
<b>APPENDIX.....</b>	<b>51</b>

## FÖRORD

En gång när jag var liten och nyss hade börjat läsa åkte jag i bilen med min familj. Plötsligt fastnade min blick på en reklamskylt med stora bokstäver och medan jag stirrade på den insåg jag att det var omöjligt att låta bli att se vad där stod - ordet talade till mig och jag skulle aldrig mer kunna stänga av förmågan att läsa. Från den dagen var jag omgiven av ord som talade till mig och som jag var tvungen att förhålla mig till, upprätta en relation med. Individens kommunikation med omvärlden och dess manifestationer är något som jag sedan dess alltid har funderat över. Intresset för denna kommunikation, som kan kallas för lärande, utgör bakgrunden till min uppsats. Hur går det till och vad händer egentligen när man lär sig något? Hur samspelar lärandet med uttrycksförmågan?

Om lärandet ses som en kommunikation mellan individen och omvärlden, kan man säga att man som musiker har stor möjlighet att fortsätta lärandet hela livet, eftersom man i sin verksamhet hela tiden kommunicerar med någon i sitt spel. En levande och pågående relation kan hela tiden ge ny inspiration och spelglädje. På mitt huvudområde, orgel, har jag hittat ett bra exempel på en sådan musikalisk relation i organisters psalmspel. Lärande och skapande i förhållande till det improviserade koralförspelen och koralen är därför vad denna uppsats handlar om.

Jag vill tacka min handledare Cecilia Hultberg och Gunnar Heiling, som varit lärare på magisterkursen i musikpedagogik, för värdefull hjälp och stöd, samt mina kurskamrater för intressanta och inspirerande diskussioner.

Jag vill också särskilt tacka de fyra studenter som deltog i studien, och som på ett seriöst och givande sätt delade med sig av sina kunskaper och erfarenheter. Deras bidrag var förutsättningen för studiens genomförande.

# 1. INLEDNING OCH BAKGRUND

## 1.1 ATT LÄRA FÖR LIVET

Hur lär man sig och utvecklas som musiker? En persons musikaliska utveckling kan i sig själv inrymma och kombinera flera olika musikaliska lärprocesser, som kan gestaltas på olika sätt - det kan vara enskild undervisning, att gå som lärling och insupa miljön, att genom medvetet arbete stegvis uppnå större kompetens, att kopiera för att inkorporera material, att reflektera i handling och utvecklas på egen hand... De olika processerna samspelar också på olika sätt; gehörsmässigt, intellektuellt, tekniskt, allmänmusikaliskt och konstnärligt. Möjligheterna att lära och utvecklas är många och kan vara skiftande beroende på vilket sammanhang man vistas i och vilket mål man har, vilket kan illustreras av följande lilla historia:

I februari 1706 stod Johann Sebastian Bach inför kyrkorådet i Arnstadt, där han varit anställd sedan 1703, och mottog följande kritik: "Förebrå honom för att ha gjort många underliga variationer i koralerna, för att ha blandat in många främmande toner och för det faktum att församlingen därav har blivit vilseledd" (David & Mendel 1998, sid. 46, min övers.). Det är svårt att veta om Bach uppfattade kyrkorådets uttalande som en impuls till egen utveckling eftersom man i protokollet kan se att han undvek att svara. Det man vet är emellertid att han lämnade församlingen ett år senare, vilket kan tyda på att han såg uttalandet mer som oförtjänt kritik än som ingående i en lärprocess.

En annan sorts lärprocesser försiggår i institutionaliserad undervisning, till exempel vid Musikhögskolan i Malmö, där jag undervisar studenter som kommer att arbeta som professionella organister. Jag är särskilt intresserad av hur de lärprocesser ser ut som kan ge stimulans och inspiration till fortsatt utveckling under ett helt yrkesliv och eftersom jag är organist och lärare i orgelspel har jag valt att studera den musikaliska och konstnärliga lärprocessen hos organist- och kantorsstuderande där. Liksom Bach kommer de att vara verksamma som församlingsorganister och ha som en av sina huvuduppgifter att spela koraler med koralförspel, vilket också är vad de deltagande organisterna i min studie gör.

## 1.2 UNDERSÖKNINGSOMRÅDET

Att vara musiker i den västerländska konstmusikaliska traditionen innebär att dagligen arbeta med och förhålla sig till notbilder. Notcentreringen är typisk för denna del av vår kultur och undervisning består ofta till stor del av att lära sig att tolka notbilden. Hur musiker uppfattar en notbild har studerats bland annat av Hultberg (2000), som menar att olika undervisningstraditioner ger olika inställning till notbilden. På tal om den process som försiggår när en musiker skapar ett klingande resultat av en notbild, säger Lilliestam (1995) att detta är dåligt utforskat och frågar sig: "hur tänker och känner en tolkande musiker, hur används den muntligt traderade kunskapen, alltså den icke nerskrivna uppförandepraktiska kunskapen i sammanhanget?" (sid. 9). Jag menar att

denna fråga även bör ställas till de improvisatoriska sammanhang som förekommer i organisters musicerande.

Organister arbetar naturligtvis också med notbilder, men deras uppgifter omfattar förutom att kunna förhålla sig till och hantera en notbild på olika sätt, även fri improvisation och det som kallas koralbunden improvisation. Jag tänker mig att kombinationen av improvisation och interpretation i organisters sociala och kulturella sammanhang ger upphov till en speciell inställning till musicerande, till notbilder och till improvisation. I uppsatsen fokuseras därför mitt intresse kring hur organister uppfattar skapande och lärande processer, dels vid interpretation av en notbild, dels vid improvisation med anknytning till denna. Notbilden kommer i undersökningen att representeras av en koral och improvisationsmomentet av ett koralförspel. Detta innebär att undersökningsområdet är avgränsat till att gälla koralbunden improvisation och interpretation av en koralnotbild.

### **1.3 FORSKNINGSPRÅGAN**

Mot bakgrund av det ovan sagda har jag kommit fram till att följande forskningsfråga kan förväntas täcka det område jag är intresserad av:

Hur uppfattar orgelstuderande processen att tolka en koral och att improvisera ett koralförspel?

### **1.4 UPPSATSENS STRUKTUR**

Efter den inledande bakgrundsbeskrivningen följer ett teorikapitel, i vilket jag tar upp forskningsperspektiv och tolkning samt synpunkter på konstnärligt lärande, särskilt i interpretation och improvisation. I metoddelen beskriver jag mitt val av metod och aspekter på förståelse, reflektion och fenomenografi. Jag tar också upp intervjuformen och beskriver därefter studien och dess genomförande. Resultatet från studien redovisas i kapitel fyra med hjälp av illustrerande citat från intervjuerna. Med uppsatsen följer också en CD<sup>1</sup> med det musikaliska materialet. Uppsatsen avslutas med en diskussion i kapitel fem.

---

<sup>1</sup> För tillgång till CD:n, kontakta Karin Johansson: karin.johansson@mhm.lu.se

## 2. TEORI

Här kommer jag att ta upp betydelsen av att reflektera över vilket forskningsperspektiv som väljs och de konsekvenser det får för tolkningen. Jag visar också på beskrivningar av och modeller för lärande och kunskap som jag anser kan appliceras på den konstnärliga lärprocessen, där det är användningen av kunskaperna, uttrycket, som står i centrum. Eftersom fokus för undersökningen är interpretation och improvisation i ett musikaliskt sammanhang tar jag även upp aspekter på dessa moment.

### 2.1. FORSKNINGSPERSPEKTIV OCH TOLKNING

Som forskare inom ämnet musikpedagogik har man fördelen av att kunna förena tre utgångspunkter i samma person – musikutövarens praktiska och traditionsanknutna sätt att se på kunskap, pedagogens intellektuella och ofta mer samhällsvetenskapligt inriktade kunskapsyn samt vetenskapsmannens/kvinnans systematiska analyserande. Förhoppningsvis kan dessa tre sätt att se i praktiska undervisningssituationer förenas på ett fruktbart sätt. Den ständiga återkopplingen till ämnets praktik, antingen det är spelande eller egen undervisning, ger enligt min mening en växelverkan som gynnar utvecklingen av ständigt nya och intressanta frågor.

En kvalitativ forskare har alltid anledning att fråga sig själv hur han eller hon ser på vetenskap och på syftet med sin forskning. Att kunskaps- och vetenskapsyn är avgörande för synen på forskning påpekas av flera forskare (Kvale 1997; da Silva & Wahlberg 1994; Alvesson & Sköldberg 1994). Om verkligheten antas bestå av strukturer som kan uppfattas på olika sätt och som kan vara dolda men möjliga att avtäcka genom forskning, blir begrepp som tolkning och forskarens roll centrala. Att forskaren själv har ansvar för den vetenskap som skapas och dess resultat betonas av Stigendal (2002), som också menar att man bör acceptera "tron" som grunden för vetenskapen. Med detta menas att forskarens personliga ställningstaganden i kunskaps-teoretiska och ontologiska frågor alltid ligger bakom de teoretiska och metodiska val som görs, vilket också kan uttryckas som att "fakta är alltid teoriladdade" (Alvesson & Sköldberg, sid. 49). När jag som forskare till exempel formulerar intervjufrågor, väljer jag medvetet eller omedvetet ett perspektiv och det insamlade empiriska materialet är redan från början påverkat av denna bakgrund; tolkningen är redan påbörjad. Att acceptera detta förhållande gör det omöjligt att bevara uppdelningen i tro och vetande, där tro sysslar med sådant som inte är bevisbart och vetande med det som är bevisbart.

Kvale (1997) menar att 1960-90-talen dominerats av ett antingen-eller-tänkande och menar att vägen ut ur detta är att i stället "söka beskriva och föra en dialog om de kvalitativa nyanserna och skillnaderna i de frågor som väcks" (sid. 262). Det är inte nödvändigt att välja mellan antingen en naiv övertro på att en mängd empiriska fakta automatiskt visar på sanningen eller en desillusionerad uppgivenhet inför möjligheten att säga något alls om verkligheten. I stället för att välja antingen induktion eller deduktion kan forskaren tillämpa abduktion och använda sig av en pendling "mellan



delarna och den framväxande helheten” (Heiling, 2000, sid. 66). Denna pendling, som i praktiken ger ett ”mer tvetydigt, osäker och förmedlat förhållande mellan teori, forskare, språk och empiri” (Alvesson & Sköldberg, sid. 356) visar på det ömsesidiga beroendet dem emellan och motverkar risken att behöva ställa det som Kvale (1997) kallar för tusensidorsfrågan till sitt empiriska material. Om metoden och analysen integreras i forskningsprocessen kan materialet bearbetas samtidigt som undersökningen pågår. I kvalitativ forskning är det inte självklart att, som i positivistisk vetenskap, försöka hitta mönster genom att samla in stora mängder ytliga fakta. Där kan det vara mer givande att ”genomföra intensivstudier av ett mindre antal fall för att analysera fram de bakomliggande mönster, som kan tänkas avspeglade sig i ytstrukturerna” (sid. 27). Vilka mönster man ser och hur, är en fråga om perspektivval och tolkning, vilket jag ska försöka ägna mig åt i min studie.

En aspekt som är värd att ta upp är också den syn forskaren har på deltagarna i sin studie. I kvalitativ forskning står forskaren ofta i en relation till sitt undersökningsmaterial och därför oundvikligen också till deltagarna. I beskrivningen av en pilotstudie tar Hultberg (under tryckning) upp hur hon utvecklat strategier för samarbete mellan forskaren och deltagarna, med avsikt att låta dem ha översikt över hela projektet. Genom tät kontakt och dialog före, under och efter projektets gång menar hon att det är möjligt för båda parter att öka sin förförståelse och höja kvaliteten på resultatet. Deltagarna ses då inte endast som uppgiftslämnare utan som medforskare i verksamheten.

I samband med begreppet reflektiv tolkning tar Alvesson och Sköldberg (1994) upp en aspekt på samhällsvetenskaplig reflektiv forskning, som är värd att beakta; komplexiteten och svårigheten att slutföra forskningsprojekt med kvalitet och originalitet ökar i takt med reflektionen på olika nivåer. Det gäller att ”reflektionen anpassas till de personliga förutsättningarna, liksom till forskningsuppgiften” (sid. 368), och för att inte drunkna i världshistoriens samlade vetenskapsteori och –filosofi innan man kommer fram till saken är det viktigt att begränsa sig. Detta underlättas enligt min mening av anknytningen till verksamheten, där forskningen har sitt ursprung och får sin betydelse. I mitt projekt innebär det att jag koncentrerar mig på hur den konstnärliga läroprocessen fungerar vid interpretation och improvisation, för att förhoppningsvis kunna återföra erfarenheterna till undervisningen. Denna ömsesidighet gör också att vetenskapen kan förnyas och utvecklas i takt med att förutsättningarna för praktiken förändras.

## **2.2 LÄRPROCESSER I KONSTNÄRLIGA SAMMANHANG**

I ett sociokulturellt perspektiv betonas att kunskaper uppkommer och förs vidare genom kommunikation i ett socialt sammanhang (Säljö 2000). I min tidigare uppsats har jag tagit upp hur musikaliskt lärande, liksom annat lärande, är insatt i ett sociokulturellt sammanhang och hur detta innebär att studera hur ”den enskilde återskapar och förhåller sig till den kollektiva kunskapen” (Johansson, 2002, sid. 9). Jag menar också att musikaliskt kunnande och kompetens är något man uppnår genom att praktisera hantverket i en praxisgemenskap och att det resulterar i en ständigt pågående kunskapsbildning präglad av utveckling och förnyelse.

Den ryske psykologen Leontjev menar i Vygotskys efterföljd att verksamhetsprocessen består av "en beständig ömsesidig utveckling och förändring mellan barnet och omvärlden" (Jerlang, 1988, sid. 291). Människans medvetande formas genom hennes verksamhet, genom praxis. Först när man kan göra något kan man också förstå det på djupet, i relation till sig själv som människa och till omvärlden. Relationerna mellan människan, verksamheten och omvärlden illustreras i det Leontjev kallar trefaktorsystemet, och följande lilla berättelse är ett exempel på det: Vid ett tillfälle alldeles i början av min karriär som organist skulle jag spela en bibelvisa innehållande ungefär fyra ackord på pianot. Efter att ha övat på denna omkring tvåhundra gånger, till omgivningens förtvivlan, insåg jag plötsligt att nu kunde jag spela bibelvisor och det var lätt att spela efter ackord! Det som jag hade känt till under en längre tid om tonika, dominant och kvintcirkel föll på plats efter denna intensiva verksamhet (=övning) där målet var att använda bibelvisan offentligt.

Processen kan också beskrivas enligt modellen förvärvande-kunnande-användande, som Marton och Booth (2000) tar upp och som lägger tyngdpunkten på individens tillgång till och självständiga tillämpning av sina kunskaper. Denna praktiska aspekt av kunskap har på senare tid beskrivits och betonats allt mer, kanske beroende på det som Schön (1983) kallar för "the crisis of confidence in professional knowledge" (sid. 3). I arbetslivet duger det inte längre att enbart förlita sig på det man lärde sig i skolan, utan man måste lära sig att reflektera och knyta ihop praktik och teori för att utvecklas. Någon färdig kunskap finns inte, säger Molander (1994) och målet är ständig kunskapsbildning i dialog med omvärlden. Det han kallar orienteringskunskap och förfogandekunskap påminner om det Marton och Booth (2000) kallar ytinriktning och djupinriktning. Orienteringskunskap och ytinriktning liknar varandra på så sätt att man där främst försöker återge innehållet på ett korrekt sätt, medan förfogandekunskap och djupinriktning karaktäriseras av ett sökande efter själva innebörden i materialet och ett användande av kunskaperna. De kunskaper som går att använda är de som är meningsfulla. Marton och Booth koncentrerar sig på hur själva lärandet går till och menar att dess mest grundläggande aspekt är "vårt sätt att erfara ett visst fenomen och den specifika mening det har för oss" (sid. 266). Jag anser att ordet "mening" här är det centrala. Vi lär oss det som upplevs som meningsfullt och insatt i ett angeläget sammanhang och lär oss för att kunna använda det.

Den fenomenografiska syn på lärande som representeras av Marton och Booth behöver enligt min mening sättas in i ett sociokulturellt perspektiv för att bli intressant och även kompletteras med det Molander kallar kunskap i handling. Detta innebär att uppnå förtrogenhetskunskap genom att skaffa sig en repertoar av fall, vilket ger en rutin, som ger säkerhet, och regler, som ger ramar. Kännedom om rutiner och regler ökar möjligheten att välja sin egen väg. Att lära sig reglerna innebär emellertid inte bara att lära sig behärska hantverket, utan är också detsamma som att ingå i den sociala praxisen och följa en deltagarbana (Nielsen, 2000). I ett musikaliskt sammanhang handlar lärande inte endast om att sitta och öva, utan också om att lyssna på och lära känna andra musiker, vara med i svängen och förstå vad som är "inne" - kort sagt vara delaktig i kulturen. Detta lärande, där identiteten formas genom deltagande i en praxisgemenskap och inte huvudsakligen i interaktion mellan lärare och elev, är en form av mästarlära som jag har berört i ovan nämnda uppsats (Johansson, 2002). Det är rimligt att anta att organister tar del av den decentrerade mästarläran genom att de ofta ingår i en eller flera församlingsgemenskaper och så småningom också i organistkollektivet.

Ett av målen för utbildningen i orgelspel är att “utveckla förmåga till självständigt konstnärligt uttryck” (Kursplan för organistutbildningen vid Musikhögskolan i Malmö, sid. 3) och därför har jag valt att studera ett tillfälle där studenter använder sig av denna förmåga. Att åstadkomma ett självständigt konstnärligt uttryck innebär ett skapande moment, och jag vill särskilt undersöka hur studenter uppfattar denna betydelsefulla del av läroprocessen i interpretation och improvisation.

I en undersökning av hur arkitekter upplever sitt skissande har Birgerstam (2000) funnit två skilda positioner mellan vilka de växlar i sitt skissande: den estetiskt-intuitiva och den rationellt-analytiska. Hon beskriver skissandet som en sökande process där de med hjälp av “ett vaksamt inlevande i de betingelser som ingår i ens projekt” (sid. 38) försöker fånga den vision och de idéer de får. Arbetet har sin utgångspunkt i den estetiskt-intuitiva positionen, där de försöker bortse från sina tidigare erfarenheter och vill undvika att använda gamla mallar – det kan beskrivas som att de tillämpar epoché och i fenomenologisk anda bortser från sin förförståelse. Genom att använda “fritt flytande uppmärksamhet” i sin verksamhet och se så många aspekter som möjligt hos sitt material samlar de information och undersöker valmöjligheter. Med hjälp av växlingen mellan detta och den rationellt-analytiska positionen, som innebär ett granskande och analyserande, arbetar de sig så småningom fram till en helhetsbild. Denna rörelse kan liknas vid den hermeneutiska spiralen, men skillnaden här är att den uppnådda helheten inte “finns” och upptäcks utan skapas. Birgerstam kallar denna kunskapsprocess abduktion, vilket i forskningssammanhang betecknar pendlingen mellan teori och empiri (jämför ovan, sid. 5-6), och menar att den är omedveten och ligger till grund för skapande verksamhet. Hon vänder sig mot betoningen av rationaliteten som den enda kunskapsformen och mot uppdelningen mellan det intuitiva och det rationella. Hon menar att “det stora lyftet i det skapande skissandet förefaller framför allt komma av förmågan att kombinera intuition och rationalitet” (sid. 96), och jämför relationen dem emellan med gin och tonic. Båda förhöjer värdet hos den andra.

Vikten av jämvikt framhävs också av Green (1986), som kallar de två olika funktionerna “the global approach” och “the analytical approach”. Han visar på olika sätt att gå tillväga för att balansera musicerande som har för mycket tyngdpunkt åt ena hållet och tar också upp två inre faktorer som han kallar Jag 1 och Jag 2. Jag 1 är den negativa och kritiska inre rösten som hela tiden blandar sig i musicerandet med kommentarer, medan Jag 2 är den omedvetna och kroppsligt förankrade förmågan med oändliga möjligheter. Enligt min mening är det onödigt att se Jag 1 som en negativ funktion; i stället för att bekämpa den borde den kunna medvetandegöras och vara en tillgång och ett komplement till Jag 2.

Gellrich (1996) har funnit två undervisningsmetoder i västerländsk tradition, den praktiskt-empiriska och den instrumental-tekniska. I sin undersökning av hur musiker ser på notbildens mening tar Hultberg (2000) upp detta och har funnit två tillvägagångssätt, det reproduktiva och det explorativa, och menar att dessa kan härledas till undervisningsmetoderna. Med den explorativa inställning som blir följden av den praktisk-empiriska metoden, ser man notbilden som “an invitation to interpreters to seek out implicit and hidden meaning according to their individual understanding” (sid. 120). Målet för den praktisk-empiriska metoden är att utveckla den musikaliska helhetssynen och uppnå kvalificerad praktisk kunskap. Genom att uppmuntra egen tolkning och eget musikaliskt uttryck på den tekniska nivå där studenten befinner sig utvecklas förmågan att “intuitively combining practical and theoretical knowledge” (sid. 27). Det Hultberg

kallar "musical literacy" innebär att självständigt delta i den musikaliska kulturen och förutsätter förtrogenhet med den kollektiva kunskapen och traditionen. Detta kan också beskrivas som kvalificerad praktisk kunskap (Rolf, 1991).

Lärdomsstraditioner kan vara starka eller svaga, vilket tas upp av Lilliestam (1995). I en svag tradition finns inget socialt ramverk och ingen central mästare, medan den starka traditionen, till exempel skråväsendet, kännetecknas av ett fast regelsystem, formaliserad undervisning och formellt godkännande av lärlingen. Historiskt kan utbildningen av organister enligt denna modell sägas ha försiggått i en stark tradition även innan det fanns institutionaliserade studiemöjligheter.

### **2.2.1 REFLEKTION I LÄRANDE OCH SKAPANDE**

Det empiriska materialet i min studie kommer att bestå av inspelade och delvis improviserade framföranden, vilka de medverkande kommer att reflektera över. I denna process, som är både skapande och lärande, kan reflektion fungera som ett verktyg. Reflektionen behöver inte alltid ske med hjälp av ord, vilket Schön (1983) tar upp i ett exempel på hur improviserande musiker i en ensemble "känner åt vilket håll musiken utvecklas genom deras sammanflätade bidrag. Då får den en ny innebörd för dem och de anpassar sitt utförande till den nya innebörd som de skapat" (sid. 32). Detta kallar han för reflektion – i – handling, vilken också kan sägas likna den pendlande process som Birgerstam (se ovan) beskriver, och som förmodligen ofta försiggår på ett omedvetet eller icke-verbalt plan. Hultberg (2000) menar att en musiker med den explorativa inställning hon funnit till notbilden agerar som det Schön kallar den reflekterande praktikern, "intuitively knowing how to interpret the printed score in a socio-culturally understandable way" (sid. 127).

Reflektion tas i pedagogiska sammanhang oftast upp som ett verktyg läraren använder sig av (till exempel Brusling & Strömqvist, 1996), men skulle enligt min mening kunna användas som verktyg även vid enskilt musicerande och övande. Genom att inta ett utifrån-perspektiv och lära känna och balansera de analytiska och rationella funktionerna som nämnts ovan i 2.2 kan det vara möjligt att reflektera över den process som pågår vid musicerandet. Detta kan lättast ske genom ljud- och bildinspelning, vilket är vad jag använder i min studie.

### **2.3. INTERPRETATION OCH IMPROVISATION**

Skrivkonsten har utvecklats ur idén att använda sig av tecken för att komma ihåg saker. Genom att läsa kan dagens människor ta del av nedskrivna erfarenheter genom världshistorien och uppleva att den enskilda individen har något unikt att bidra med. Att lära sig läsa ses som en självklarhet i vår kultur, och man hör aldrig någon säga att det borde vara bättre att inte lära sig läsa. Förmågan att kunna läsa och förmågan att kunna uttrycka sig verbalt samspelar genom att förstärka varandra och ger den enskilde möjlighet att delta i och påverka vår kultur och vårt samhälle.

Eftersom jag är intresserad av läroprocesser på det musikaliska området, vill jag gärna utvidga ovanstående resonemang till att gälla även musik. Notskriften kan kanske betraktas som ett sidospår av skrivkonsten; använder man sig av tecken för att komma

ihåg ord ligger det nära till hands att göra likadant med musik. Liksom skriften gör ordet tillgängligt för alla som kan läsa, gör notskriften musiken tillgänglig för alla som kan läsa noter och gör det möjligt för envar att själv skapa sig en uppfattning om musik och inte vara utlämnad till att lyssna på andra för att få en musikupplevelse. Tack vare notskriften har vi möjlighet att titta in i den musikaliska värld som fanns för århundraden sedan, även utan att vara insatta i en gehörstradition eller medlemmar av ett musikerskrå. Liksom individer kan träda fram ur historien och bli levande när vi läser en dikt eller en roman, kan vi få musikalisk kontakt med vår historia genom tid och rum via en notbild. Som Hultberg (2000) har visat, finns det dock även en annan syn på notbildens värde och funktion i vår kultur – den anses representera ett historiskt fenomen utan angelägenhet för oss i dag. Hultberg menar att dessa olika åsikter har sin grund i de intryck av notbilder som förmedlats genom instrumentalundervisning samt i lärarens egen inställning till notbilder och grad av ”musical literacy”. Denna ses som avgörande för vilka möjligheter studenten erbjuds att utveckla ett självständigt förhållningssätt till notbilder. Jag instämmer i detta och menar också att den så kallade klassiska musiken till stor del lever i kraft av den interpretationstradition som finns i vår kultur och som förs vidare bland annat i undervisning.

Alvesson och Sköldberg (1994) tar upp hur vårt seende är perspektivistiskt. De exemplifierar med vad läkaren respektive lekmannen ser på en röntgenbild och menar att ”data är således alltid kontextuellt insatta i en semantisk ram som först ger dem deras innebörd” (sid. 49). Överfört till musik innebär detta att notbilden för den icke-notläsningskunnige endast visar en mängd tecken, men för en musiker speglar en möjlighet till klingande musik. Om tolkningen ses som ett ”provisoriskt rationellt forskningsprojekt” (sid. 370) med reflektion i centrum är notbilden den empiri man har att utgå från. Musikern nalkas notbilden med sin förförståelse, som kan bestå av musikaliska kunskaper, kännedom om tonsättare, epok, tradition och uppförandepraxis. Liksom en forskare är det till att börja med värdefullt att bli medveten om sina egna förföreställningar och relatera dem till vad man vill åstadkomma.

Jag har tidigare liknat tolkningsprocessen vid ett forskningsprojekt. Här ska jag göra en liknelse mellan reflexiv tolkande forskning så som Alvesson och Sköldberg framställer den och interpretation av en notbild. Detta anser jag vara en givande jämförelse eftersom det sätter fingret på några av de moment som kan ingå i en tolkningsprocess.

Det empirinära stadiet motsvaras av ”kodningen” av noterna, att läsa dem och tekniskt kunna återge dem på instrumentet. Ingen anser väl idag att ett musikaliskt framförande består endast av detta, men trots det förekommer ibland framföranden som kan ge upphov till misstanken att interpreten främst ser sig själv som ”registreringsapparat”.

På det hermeneutiska stadiet i en tolkningsprocess ställs frågor till notbilden och musikern inleder en empatisk dialog med den: ”genom att man själv går in som imaginär deltagare i textens meningsfulla handlingar blåser man liv i död materia och får textens betydelse att expandera till dess optimala volym” (Alvesson & Sköldberg, sid. 162). Vid interpretation kan noterna fungera som ett titthål in i en annan verklighet och när vi spelar skapas en musikalisk kanal genom tiden. Tolkningen är en aldrig avslutad process i den hermeneutiska spiralen, och ger ständigt möjlighet att fundera över ”vilken är den tysta frågan som texten inte ens förmår utsäga, men som ligger under hela dess existens, dess vara?” (sid. 163).

På ett kritiskt tolkningsstadium relateras notbilden till "samhället som en historisk produkt och en totalitet" (sid. 197). I linje med Habermas emancipatoriska kunskapsintresse kan här tänkas en reflektion över maktförhållanden i musikundervisning och kultursamhälle och ett sökande efter tolkningar med syfte att "stimulera självreflektion och överskridande av etablerade institutioners och tankesätts läsningar" (sid. 201). Musik har genom historien använts med alla möjliga avsikter och även i dag kan det finnas anledning att fundera över syftet med den musik som spelas. Det emancipatoriska perspektivet saknas enligt min mening i dag, då konst ofta ses som dekoration eller spekulat.

Tolkning på ett postmodernt/poststrukturalistiskt stadium handlar om att intertextuellt relatera notbilden till andra notbilder och att kanske på nytt gå tillbaka till "själva noten" och beakta dess mångtydighet. Dock är det inför ett framförande av musik svårt att följa den postmoderna rekommendationen om att undvika totalitetsanspråk eftersom musikern för det mesta till slut måste bestämma sig för ett sätt att spela. När det gäller musik finns emellertid också alltid fördelen av en lyssnande publik, där antalet tolkningar kan vara lika många som åhörarna och omöjliga att direkt styra.

Den postmoderna inställningen verkar avspegla en uppgivenhet inför den enskildes maktlöshet gentemot den nyckfulla Marknaden i det senkapitalistiska samhället, där de "stora berättelsernas" tid är förbi och endast det lilla lokala sammanhanget är äkta. I förhållande till notbilder menar jag emellertid att man här löper en risk att både tappa den historiska förankringen och avskärma sig från kontakt med traditionen, vilken hjälper oss att se musiken som levande och framtidsinriktad.

På en diskursanalytisk nivå kan notbilden, liksom språket, sägas vara tvetydig och hos lyssnaren kunna åstadkomma olika typer av utsagor eller tolkningar, vilket inte motsäger "språkets partiella förmåga att förmedla något utöver sig självt" (Alvesson & Sköldberg, sid. 286). Tolkning på denna "metanivå" innebär att spela med medvetenhet om de andra nivåerna och "utan att dra slutsatser som ligger klart bortom de mikrosituationer som utgör kontexten" (sid. 283). Detta betyder enligt min mening att sätta parentes om sin förförståelse och att placera kunskaperna på ett intuitivt plan. Det kan vara ett mycket fruktbart tillvägagångssätt att ingå i en ny dialog med notbilden – genom att lyssna till det egna spelet inleds ännu en forskningsrunda, som förhoppningsvis leder till en ny, poängrik, kreativ och fantasifull tolkning.

Ordet interpretation är en översättning av grekiskans herméneia, som delvis hade en annan innebörd. Herméneia inbegrep enligt Olsson (1987) inte skriftliga utan endast ljudande tecken, läten och betecknade "själva uttrycksakten, att i tal vända sig mot omvärlden" (sid. 13), eftersom man i grekisk kultur alltid läste högt. Han påpekar därför att termen interpretation blir minst missvisande om den används i samband med framställning av musikaliska eller sceniska verk. Med tanke på musikalisk tolkning är det intressant att anknyta till den klassiska bibelhermeneutiken, vars utgångspunkt var att en text alltid är otillräckligt förstådd och måste tolkas för att "utvinna en mening som sammanfaller med den kristna läran" (sid. 18). Tolkning i denna tradition innebar alltså att visa på vad texten egentligen betydde i förhållande till den kristna läran och användes för att visa på enhetlighet i det skenbart motsägelsefulla. På så sätt var tolkningspraktiken finalistisk och självbekräftande och hade ingen likhet med det som i dag läggs in i begreppet tolkning.

Det centrala i västerländsk konstmusikalisk tradition är att tolkandet "är inriktat på musikverket som individuellt, unikt meddelande, på dess särart, uttryck och mening" (Sohlmans lexikon, sid. 636). Intresset för individuell interpretation av musikaliska verk växte fram i slutet av 1700-talet. En interpretation anses ofta kombinera en allmänmusikalisk förståelse med kunskaper om uppförandep Praxis, tonsättarens intentioner och ett individuellt uttryck. Kunskaperna om detta förs som ovan nämnts vidare genom undervisning och genom deltagande i den musikaliska kulturen. Organister kan i orgelskolor ta del av anvisningar om registrering, fingersättning och artikulation samt synpunkten att det viktigaste momentet är den goda smaken - le bon gout. I sin lärobok om orgelkonsten från 1770 skriver Dom Francois Bédos de Celles apropå registrering: "Det ankommer på den organist, som har god smak och i övrigt har tillräckliga kunskaper i musiken, att inte bara välja lämpliga register utan också det bästa området för just den registreringen" (cit. hos Angerdal, 1981, sid. 29). Le bon gout kan betraktas som en typ av kollektiv kunskap, där "a normative frame is settled through established traditional conventions of expression" (Hultberg, 2000, sid. 18). Även om denna ofta anses som grundläggande, betonas också musikens tids-och rumsaspekt. Williams (2000) vänder sig mot uppfattningen att det skulle finnas "rätta" tolkningar och betonar att man spelar i ett nu och för en speciell publik: "The best an interpreter can do is to lend the performance real conviction for his own generation" (sid. 70). Jag instämmer i detta och menar att den mest spännande brytpunkten finns där traditionen och nuet möts.

I den aktuella studien representeras notbilden av en koralnotbild, som har särskilda egenskaper. Notbilden består av en harmoniserad melodi, vars ursprung ofta är okänt när det handlar om äldre psalmer. Melodin kan förekomma i olika varianter i olika länder och det kan vara svårt att avgöra vilken som är "originalet". Harmonisering och rytmisering av en och samma melodi kan ha skiftat genom århundradena och med de olika utgåvorna av koralböcker som har förekommit. I den nuvarande koralboken från 1986 har ambitionen varit att avvisa "varje form av stilistisk, harmonisk eller annan uniformering; i stället bör varje tonsättare, gammal eller nutida, framträda i originalgestalt i melodi, rytm och satsart" (Göransson 1997, sid. 137). I möjligaste mån har man försökt återvända till det man anser vara den ursprungliga notbilden, i motsats till "den haeffnerska försteningen och den grå harmoniska uniformeringen" (sid. 157) som ansågs råda i 1937 års koralbok. Att ersätta den harmoniska stil och de utjämnade taktarter som förekommer i den äldre koralboken med det som anses vara den sanna varianten är enligt min mening ett typiskt modernistiskt projekt i den meningen att man trott sig kunna återskapa den äkta koralen. Det motsvarar också en annan syn på koralnotbilden än den som kommer fram i de tidigare utgåvorna, där man sett sig fri att ändra i melodi, rytm och harmonisering efter de behov man ansåg finnas. I 1986 års koralbok vill man hellre se koralsatsen som ett individuellt och unikt meddelande med en särart, så som det beskrivs i Sohlmans lexikon. Koralnotbilden som används i studien är hämtad ur denna koralbok och beskrivs närmare i kapitel 3.

Om interpretation kan sägas motsvara högläsning av historiska och nyare verk, kan improvisation liknas vid eget berättande. Med improvisation menas ordagrant något oförberett, som så att säga hittas på i stunden, men all improviserad musik förekommer i ett sociokulturellt sammanhang, där musikern ingår i traditionen och för den vidare. I den västerländska kulturen, där notskriften utvecklades, levde improvisation och musicerande efter noter under lång tid tillsammans inom konstmusiken, men under de senaste två hundra åren har improvisationen i stort sett försvunnit ur bilden. Nettl

(1998) menar att detta, liksom avsaknaden av forskarstudier om improvisation beror på att den västerländska medelklassen betraktar det som något ointressant och lägre stående än noterad musik. Han säger också att klassiska musiker ser improvisation som "emotional rather than intellectual, as free rather than controlled" (sid. 10) och menar att detta förhållande kan bero just på motsättningen mellan improvisation och notation. Även Lilliestam (1995) tar upp denna motsättning och säger att gehörsmusicerandet av tradition försiggått utanför den akademiska kulturtraditionen och därför inte blivit uppmärksammat. Gehörsmusicerande kräver enligt Lilliestam inte notläsningskunskap och tillgång till skolor medan den akademiska kulturen "bärs upp av samhällets bildade elit och är beroende av skrift och böcker som medier" (sid. 11).

Gehörstraderad musik är dock inte den enda formen av improvisation i vår kultur, beroende på den långa samexistensen mellan noterad och icke noterad musik. Fram till början av 1900-talet har det funnits många olika former av improvisation inom den västerländska konstmusiken, allt från extemporering av hela musikaliska satser efter vissa regler (till exempel fuga, chaconne), över ornamentik och utsmyckning av melodilinjer till fantasior och fria verk. Organisters improvisationskonst är ett exempel på denna tradition. Det speciella med den är att den relaterar sig till och utgår från notbilden utan den nämnda motsättningen mellan till exempel improvisation och komposition. Musikern är både reproduktiv och kreativ-explorativ samtidigt (Hultberg, 2000). Det speciella med den är också att den fortfarande existerar, om än som en subkultur utan mycket uppmärksamhet utanför sin egen sfär. Den har överlevt sedan barocken och så att säga kört i sin egen fil mellan den övriga konstmusiken och gehörstraderad musik. Detta kan tänkas bero på att de kyrkliga traditionerna inte ändrats i takt med de samhälleliga förändringarna, och organistens uppgifter är i stort sett de samma i dag som för trehundra år sedan. I yrkesrollen ingår att tolka och framföra musik ur orgelrepertoaren, att anpassa och variera notbilder till det sammanhang de ska ingå i och att improvisera, både fritt och över en notbild. Av Nettls genomgång av studerade improvisationstraditioner framgår att forskning kring detta område är i det närmaste obefintlig, men jag menar att det är intressant just på grund av dess karaktär av att vara samtidigt notationsberoende och notationsoberoende (Small, 1987).

Det improvisatoriska moment som är ämnet för min studie är koralförspelet. Detta har en lång historia både som nedskrivet och improviserat i protestantisk tradition. Liksom franska (katolska) organister med självaktning gav ut en *Livre d'orgue*, bestående av exempel på mässpartier, finns det otaliga samlingar koralförspel av Scheidt, Buxtehude, Walther, Bach och andra framåt i tiden. Koralförspelet används som namnet antyder som introduktion till församlingssång, men i sin nerskrivna form är det främst ett repertoarstycke. Kunskap och kännedom om denna genre, som kan beskrivas som variationer eller ett arrangemang över psalmmelodier, kan sägas ingå i organisters förförståelse, eftersom en av deras huvuduppgifter är att improvisera koralförspel. I den samlade historiska repertoaren finns en mängd exempel på olika sätt att gå tillväga för att göra ett koralförspel, som alla bygger på det Lilliestam (1995) kallar musikaliska formler. I sin studie av blues- och rockmusik påpekar han att formler är utgångspunkten för allt skapande och menar att vår västerländska föreställning om "originalitetens och innovationernas inneboende godhet" (sid. 32) kan utgöra ett hinder för musicerande utan noter. Även om jag menar att denna föreställning inte i första hand är västerländsk utan modernistisk, instämmer jag och kommer att tänka på Sting, som i en intervju säger att all hans musik är uppbyggd kring tre ackord. Konsten ligger i hur traditionsbäraren använder sin vokabulär (Burke, 1978), inte i vad den egentligen består



av. I orgelskolor (till exempel Bondeman, 1977; Willstedt, 1996) betonas också vikten av att utgå från de små byggstenarna, formlerna, och ägna dem mycket tid. Utifrån övandet av dem kan målet vara att kunna ”improvisera på ett otvunget, charmerande och okonventionellt sätt” (Willstedt, II:5) eller att ”ge liv åt annars döda musikaliska former” (Bondeman, sid. 5). Koralförspelets och improvisationens funktion i vår teknologiska tidsålder är enligt Overduin (1998) att med spontanitet och kreativitet ”bring life and excitement, meaning and beauty into the worship services of the church” (sid. viii).

## 3. METOD

I detta kapitel kommer jag att belysa de metodologiska aspekter som varit viktiga för mitt arbete. Därefter beskrivs studiens planering, uppläggning och genomförande. Jag presenterar deltagarna och det musikaliska material som använts. Till sist beskrivs analysprocessen och aspekter på kvalitet.

### 3.1. KVALITATIV METOD

Eftersom denna studie fokuserar på den konstnärliga lärprocessen och hur musiker beskriver skapandet i denna faller det sig naturligt att använda en kvalitativ deskriptiv metod. Enligt min mening passar angreppssättet inom kvalitativ forskning för att beskriva musikaliska förlopp, både pedagogiskt och konstnärligt. De metoder som används ses som redskap och "deras användningsområde beror på vilka forskningsfrågor som ställs" (Kvale, 1997, sid. 45). Han menar också att det är forskarens intresse och förmåga som avgör valet. Att som forskare själv vara inblandad i verksamheten som undersöks är vanligt i kvalitativ forskning, och det avgörande är hanteringen av den egna förförståelsen. "Det är dina val av frågeställningar. Du väljer formuleringarna, metoderna och teorierna. Det är du som har valt att synliggöra en viss verklighet", säger Stigendal (2001, sid. 179) på tal om forskarens ansvar. Forskarens syn på verkligheten som matematiskt uppbyggd, språkligt konstruerad eller något annat, får konsekvenser för valet av metod och sättet att beskriva. Det jag vill undersöka i min studie kan betraktas som en del av en verklighet, ett utsnitt, i vilket deltagarna uttrycker sig om skapande och lärande processer verbalt och i musik, och där jag som forskare strävar efter förståelse snarare än efter att fastslå sanningen.

Det Alvesson och Sköldberg (1994) kallar för reflekterande empirisk forskning är en tillämpning av kvalitativ metod som jag anser särskilt tillämplig på en musikpedagogisk empirisk studie av lärande i en musicerande kontext. Med denna inställning tar man hänsyn till hur "olika slags språkliga, sociala, politiska och teoretiska element är sammanvävda i den kunskapsutvecklingsprocess i vilken empiriskt material konstrueras och tolkas" (sid. 12). Min studie är insatt i ett pedagogiskt sammanhang och resultatet av den kan ha implikationer för framtida undervisning. De medverkande musikerna observeras både när de spelar och när de själva reflekterar över sitt eget spel. Därför blir det särskilt viktigt att tolka och reflektera över materialet ur olika perspektiv.

#### 3.1.1 REFLEKTION SOM FORSKNINGSVERKTYG

Att fundera kring sin aktivitet, dess förutsättningarna och effekter, samt vara medveten om att forskaren tolkar, är grundläggande komponenter i en reflekterande process. Alvesson och Sköldberg (1994) menar att reflektion i forskningsverksamhet innebär att balansera sin uppmärksamhet mellan det konstruerade (forskningsobjektet), det konstruerande subjektet (forskaren) och den sociala kontexten (som konstruerar forskaren). Det gäller att undvika att falla i de fällor som uppstår av ensidig koncentration, till exempel på fakta, på sin egen person eller på huruvida det går att säga

något om verkligheten. Som reflekterande forskare försöker jag vara medveten om "forskningens tolkningsdimensioner på flera olika nivåer" (sid. 369) och om språkets tvetydighet och begränsning, samtidigt som jag försöker ge empirin "inspiration till och argument för tolkningen" (sid. 358). Vid empiriska studier är det särskilt viktigt att hålla i minnet att empirin i sig inte bevisar något, utan det är vid tolkningen och användningen som den får sin betydelse. Att som forskare försöka att ständigt reflektera över objektet, subjektet och kontexten samt utmana sina tolkningar och dess grunder skapar förutsättningar för det som Alvesson och Sköldberg kallar "måntydiggörandet av empirin", vilket i sin tur ger avstamp för nya tolkningar. Jag har försökt använda reflektion som en ständigt pågående och oavslutad process, som ger möjlighet till nytt lärande i varje ny situation.

### **3.1.2 FORSKARENS FÖRFÖRSTÅELSE**

Att forskaren är ett deltagande subjekt i sin forskning innebär att vara insatt i och påverka det forskningssammanhang som skapas. Alvesson och Sköldberg (1994) beskriver forskning som "en ganska bångstyrig process, vari olika, kanske motsägelsefulla och delvis omedvetna föreställningar om vad man sysslar med förekommer" (sid. 364). De omedvetna och ibland motstridande uppfattningar de beskriver kan sägas utgöra forskarens förförståelse. Förförståelsen beskrivs av Hultberg (under tryckning) som "en underförstådd teoretisk grund som kan påverka val av forskningsobjekt, metod och teoretiskt perspektiv" (sid. 1), och hon menar att den innehåller två dimensioner, en kollektiv och en individuell. Den kollektiva dimensionen med politisk styrning av musikundervisning, forskningsramar och vetenskapssyn påverkar den individuella dimensionen, och Hultberg menar att forskare behöver ägna sig åt självreflektion för att förstå hur den egna livserfarenheten och kunskapen påverkas av och hänger ihop med kollektiva faktorer.

I denna studie har jag valt att försöka kartlägga hur ett antal organister beskriver den skapande processen när de utför en av sina vanligast förekommande arbetsuppgifter, nämligen att spela ett koralförspel och en koral. Med tanke på ovanstående beskrivning kan min förförståelse beskrivas så här: Jag har genomgått organistutbildning vid Musikhögskolan i Malmö, där jag nu är lärare i orgelspel och också studerar musikpedagogik. Jag har varit organist i Svenska Kyrkan i många år och tagit del av den yrkespraxis och de sociala sammanhang som förekommer där. Det område jag vill utforska är välbekant för mig; jag har spelat koralförspel och koraler tusentals gånger och har åsikter om hur det ska gå till.

De bakomliggande kollektiva faktorerna påverkar och formar mig på många sätt, varav en del kanske är omedvetna, och min individuella förförståelse kan i detta fall tänkas avspegla denna påverkan. Jag kan emellertid också själv, genom min egen verksamhet, påverka och forma de sammanhang där jag befinner mig. I min tidigare uppsats (Johansson, 2002) har jag dessutom studerat just hur min förförståelse inverkar på en undervisningsprocess. Detta kan förmodas ha ökat min varseblivningsförmåga och det är min tro och förhoppning att jag som forskare, genom självreflektion och uppmärksamhet på tolkningar, ska kunna nå fördjupad kunskap om det område jag undersöker.

### **3.1.3 FENOMENOGRAFISK INSPIRATION**

Eftersom jag i min studie vill undersöka hur olika musiker beskriver sina erfarenheter har jag låtit mig inspireras av fenomenografin, som har utvecklats genom metodologiska erfarenheter inom inlärningspsykologi. Människans uppfattning eller erfarenhet är ett resultat av hennes meningsskapande i sin relation till omvärlden, och liksom i fenomenologin uppfattas hon i sin livsvärld som ouplösligt förbunden med omvärlden. I fenomenografin är målet dock inte i första hand att fastställa en gemensam nämnare bland olika uppfattningar, utan att studera individuell variation. Forskaren vill "beskriva fenomen i världen så som andra betraktar dem, och avtäcka och beskriva variationer i det avseendet, i synnerhet i ett pedagogiskt sammanhang" (Marton & Booth, 1997, sid. 145). Min undersökning fokuserar på hur organister uppfattar ett fenomen, nämligen sitt eget framförande av ett koralförspel och en koral och liknar en fenomenografisk studie både med tanke på urvalet, datainsamlingen, genomförandet och analysen. Detta kommer att tas upp nedan i beskrivningen av studien.

Alexandersson (1994) tar upp kritiska synpunkter på fenomenografi, bland annat att den fokuserar alltför mycket på den kollektiva nivån, och därvid förlorar det sociokulturella och individuella perspektivet. Målet att finna dekontextualiserade uppfattningar som gäller oberoende av tid och rum, gör enligt min mening resultatet ofullständigt och mindre användbart i ett pedagogiskt sammanhang. Det verkar finnas en dubbelhet inom fenomenografin: å ena sidan gäller intresset olikheter och en strävan efter att inte generalisera, å andra sidan visar Alexandersson på flera fenomenografiska studier där forskare menar sig ha kommit fram till att människors uppfattningar är desamma oberoende av tidsmässiga och geografiska skillnader. Att dekontextualisera undersökningspersonernas uppfattningar anser jag vara begränsande och isolerande. I min studie intresserar jag mig därför för hur de medverkande uppfattar sitt spel och den skapande processen i ett musikaliskt och sociokulturellt sammanhang. Avsikten är inte att komma fram till en hierarkisk ordning med kvalitativa skillnader, vilket var syftet i de första fenomenografiska undersökningarna, och inte heller att söka efter gemensamma strukturer i själva sättet att uppfatta. Tanken med studien är snarare att, som Kvale säger på tal om explorativa studier, "söka upptäcka nya dimensioner hos det ämne som är föremål för undersökningen" (Kvale, 1997, sid. 96) och förstå de pedagogiska implikationer som resultatet kan ha.

En viktig aspekt i fenomenografisk forskning är förståelsen, vilket aktualiserar synen på deltagaren (jämför 2.1). När forskarens mål är att förstå de medverkandes uppfattningar och beskrivningar, betraktas parterna som jämlika. Med respekt och empati kan forskare och deltagare med dialog och samarbete som verktyg underlätta förståelsen av de förekommande processerna.

### **3.1.4 SAMTAL SOM KUNSKAPSBILDNING**

Intervjuformens möjlighet och kvalitet begränsas till stor del av intervjuarens erfarenhet och förmåga, vilket påpekas av flera författare (Alexandersson, 1994; Alvesson & Skoldberg, 1994; Kvale, 1997). Eftersom det vid en så kallad halvstrukturerad livsvärldsintervju inte finns i förväg fastställda regler och det gäller för den enskilde intervjuaren att kunna fatta återkommande metodbeslut genom reflektion i situationen krävs god förberedelse och uppmärksamhet för att det mänskliga samspelet i intervjun ska kunna producera vetenskaplig kunskap. Kvale beskriver intervjuarbetet som en resa,

där både forskaren och de intervjuade genom reflektion kan utvecklas under resans gång. Enligt min mening sätter detta fingret på en viktig aspekt av kvalitativ forskning, nämligen att de medverkande påverkas och förändras, både medvetet och omedvetet. I stället för att som statisk och objektiv forskare undersöka statiska fakta i en statisk verklighet ingår forskaren i medvetna relationer till människor, företeelser och kulturer för att undersöka struktur, mening och riktning. Medvetenheten om detta kan sägas ingå i forskarens förförståelse och bestämmer oundvikligen förloppet vid intervjun. Alexandersson (1994) tar också upp de intervjuades relation till intervjuaren och betonar vikten av att som forskare se sig själv med deras ögon – forskaren kan uppfattas som allt från en kontrollerande expert till en inkännande medmänniska och behöver reflektera även över detta förhållande. Detta blir angeläget för mig, eftersom samtliga medverkande i min studie vid något tillfälle haft mig som lärare.

Den kunskapsbildning som kan förekomma i samtalet är alltså beroende av forskarens förförståelse och grad av införstådd kunskap. Införstådd kunskap kan sägas vara en förutsättning för den "knowing-in-action" som Schön (1983) talar om och som ökar möjligheterna att medvetet manövrera i nuet. "Erfarna yrkesutövare har en stor repertoar av alternativa handlingsätt att välja ifrån" skriver Rostvall och West (1998, sid. 102) apropå handledning och den införstådda kunskapen, som uppnås med erfarenhet. Hur uppnår man då denna införstådda kunskap när det gäller intervjuhantverket, där möjligheterna att praktisera kan vara få? Kvale menar liksom Rostvall och West att planering och medvetenhet kan kompensera för brist på övningstillfällen - ju större självkänedom och medvetenhet om förförståelsen, desto större handlingsutrymme i situationen.

Både Kvale (1997) och Alvesson och Sköldberg (1994) behandlar problemen med att tolka och analysera text vid intervjuer, men tar inte upp andra datainsamlingsmetoder. Eftersom min undersökning försiggår i ett musikaliskt sammanhang anser jag att det empiriska materialet inte endast kan bestå av den nedskrivna intervjun. Med hjälp av videospelning kan man jämföra texten med kroppsliga åtbörder, ansiktsuttryck och musikalisk gestik, och jag menar att detta är en stor fördel. Alexandersson (1994) tar upp just videospelning som ett exempel på att kompletterande observationer av olika slag kan ha stor betydelse för att få en helhetsbild av de medverkandes uppfattningar. Alla förekommande kommunikativa handlingar är av betydelse och mitt analysmaterial kommer med hjälp av videospelning att vara musikernas spel, utsagor om detta, eventuellt nytt spel för att illustrera, samt gester och uttryck. En halvstrukturerad livsvärldsintervju med kompletterande observationer förefaller därför vara ett bra redskap för att samla det material jag behöver.

## **3.2 STUDIEN**

Vid en kvalitativ fenomenografisk studie avgränsar man först området, genomför en intervju, skriver ut den och analyserar den sedan (Alexandersson, 1994). Det område som mitt intresse centreras kring är den konstnärliga lärprocessen. Därför har jag valt att studera den skapande och lärande processen vid framförandet av ett koralförspel och en koral. Intervjun, som också kan sägas vara en observation, innebär inte bara verbal kommunikation utan också musikalisk, eftersom de medverkande musicerar vid tillfället. Detta innebär att den nedskrivna intervjun endast är en del av de insamlade data. De

kompletteras med videoinspelning och minidisc-inspelning. Datainsamlingen genomfördes i december 2002 på Musikhögskolan i Malmö.

### **3.2.1 DELTAGARE**

Syftet med studien var att undersöka individuell variation bland uppfattningar inom gruppen kyrkomusikerstuderande snarare än att dra generella slutsatser om denna så kallade population i sin helhet. Därför gjorde jag ett strategiskt urval av deltagare. Detta innebar att jag tillfrågade personer som förväntades representera olika uppfattningar och som stod på en teknisk och konstnärlig nivå där de obehindrat kunde utföra uppgiften. Det sistnämnda var viktigt eftersom studien inte skulle fokusera på speltekniska frågor utan på den konstnärliga processen. Jag valde ut och tillfrågade fyra personer, två kvinnor och två män, som alla studerar på Musikhögskolan i Malmö, där det finns två kyrkomusikerutbildningar, en fyraårig organistutbildning och en tvåårig kantorsutbildning. Samtliga var positiva till att delta i undersökningen.

Gruppen kan betraktas som homogen med tanke på att alla är studenter vid samma skola, men heterogen med tanke på bakgrund, studietid och arbetslivserfarenhet. Den består av två studerande på kantorsutbildningen och två på organistutbildningen.

Magnus går i årskurs ett på kantorsutbildningen, har tidigare gått ett år på en musiklektörutbildning. Han har flera års erfarenhet som frilansande pianist och som vikarierande kyrkomusiker.

Anna går andra året på kantorsutbildningen och har tidigare gått en fyraårig rytmikutbildning. Hon har vikarierat en del som kyrkomusiker men hittills främst arbetat som rytmikpedagog.

Tanja går första året på organistutbildningen efter att tidigare ha gått kantorsutbildning och har arbetat som kantor i flera år. Hon spelar dessutom fiol och har vikarierat som musiklektör.

Gustav går sista året på organistutbildningen och har parallellt med utbildningen haft längre och kortare vikariat som kyrkomusiker. Han har liksom Tanja en tidigare kantorsutbildning.

Samtliga medverkande har erfarenhet av församlingsarbete i större eller mindre utsträckning och från olika delar av landet. Detta kan kallas för deras praxiserfarenhet. De strategiskt utvalda studenterna har också enligt min uppfattning konstnärlig självständighet och musikalisk mognad, egenskaper som underlättar reflektion över det egna musicerandet.

Som ovan nämnts finns det anledning att särskilt uppmärksamma de medverkandes relation till och syn på min roll i studien, eftersom samtliga har eller har haft mig som lärare. Nackdelen med detta är att det skulle kunna tänkas medföra en lärare-elevrelation, där de medverkande försöker leva upp till de mer eller mindre uttalade förväntningar som de uppfattar att jag (läraren) uttrycker, vilket i sin tur skulle kunna påverka deras reflekterande. Fördelen kan sägas vara att vi alla kände varandra väl och att intervjun kunde försiggå på ett förhållandevis naturligt och avslappnat sätt. Dessutom menar jag att detta är förutsättningar som är vanliga inom kvalitativ forskning

och att forskaren med hjälp av reflektion över sin egen roll och medvetenhet om sin förståelse har stor möjlighet att tolka resultaten på ett fruktbart sätt. Att som forskare vara en privilegierad observatör innebär enligt Heiling (2000) att vara känd och betrodd av omgivningen och lätt få tillgång till information. Situationer av denna typ kan enligt min mening ge möjlighet till ytterligare reflektion och kunskap.

### **3.2.2 MUSIK**

Studien fokuserar som ovan nämnts på den skapande och lärande processen vid framförandet av ett koralförspel och en koral. Jag valde koralförspel och koral som uppgift eftersom det är en vanligt förekommande arbetsuppgift för organister och innehåller moment av både improvisation och interpretation. Som organiststuderande och verksam organist förväntas man spela ett koralförspel utan noter och koralen efter notbilden. Jag valde en som jag antog skulle vara bekant för samtliga medverkande, nummer 34, "Vänligt över jorden glänser" (se appendix). Det är en psalm som kan betraktas som ofta förekommande. Melodin finns med redan i 1695 års psalmbok som nummer 173, en påskpsalm, och har då begynnelseorden "Jesu, du dig själv uppväckte då du låg i graven död". Den nuvarande texten är skriven av J O Wallin och bearbetad av Britt G. Hallqvist 1979. Det enda urvalskriterium jag använde mig av var just att psalmen skulle vara en vanlig psalm, eftersom uppgiften skulle efterlikna en normal arbetssituation. Vad som är en "vanlig" eller "typisk" psalm måste dock anses vara en subjektiv bedömning och därför menar jag att valet av psalm kan betraktas som godtyckligt och lika gärna kunde gjorts slumpmässigt. Detta förhållande har emellertid ingen inverkan på själva studien, eftersom alla medverkande fick samma uppgift.

### **3.2.3 INFORMATION TILL DELTAGARNA**

I samband med att de medverkande en vecka i förväg fick uppgiften, fick de ta del av ett informationsblad i vilket studiens syfte och uppläggning beskrevs. Organistens roll som interpreterande och improviserande musiker togs upp, liksom att jag valt att studera koralförspelet och koralen, eftersom det är en vanligt förekommande arbetsuppgift och kan sägas innehålla moment av både interpretation och improvisation. Jag beskrev att de medverkande skulle bli videofilmade när de spelade och att de sedan skulle få se filmen medan vi samtalade i en öppen intervju. Det betonades att studien skulle fokusera på vad de själva såg och hörde och jag bad dem också att förbereda sig på ett sätt som de brukar inför framförandet och att inte öva mer än vanligt. Naturligtvis var de fria att förbereda sig hur mycket eller lite de ville, men på detta sätt, liksom med uttrycket "medforskare", försökte jag poängtera att studien handlade om de medverkandes uppfattningar om den konstnärliga läroprocessen och inte om prestationerna i sig. Förutom informationsbladet bad jag de medverkande att inför studien läsa igenom och skriva under ett medgivande att använda materialet i studien. Där angavs också att de skulle förekomma i uppsatsen under fingerade namn, samt att de skulle delges materialet före publicering och ha möjlighet till synpunkter.

### 3.3 DATAINSAMLING

Datainsamlingen genomfördes vid fyra tillfällen under december månad 2002 i orgelsalen på Musikhögskolan i Malmö. De medverkande hade en vecka i förväg fått uppgiften, psalm 34, vers 1-3 och ombetts att förbereda den samt ett koralförspel, vilket kan sägas vara ett exempel på den vanligast förekommande arbetsuppgiften för en organist. I intervjudelen skulle de reflektera över och kommentera sitt spel och sin relation till församlingssammanhanget. Alla var väl bekanta med orgelsalen och instrumentet, som de övar på respektive har lektioner i under terminerna. Varje undersökningstillfälle tog något mer än en timme i anspråk och inleddes med att vi pratade fritt medan den medverkande förberedde sig vid instrumentet en stund. Vid samtliga tillfällen fick den medverkande först fritt beskriva sin förberedelse, därefter spela koralförspelet och koralen och efteråt säga något om hur det hade gått. Detta videofilmades och spelades in på minidisc. Sedan såg vi tillsammans på filmen, varefter vi samtalande och den medverkande fick kommentera fritt i så kallad stimulated recall (Alexandersson, 1994). Detta spelades också in på video och minidisc.

Syftet med studien var inte att avtäcka den rätta eller bästa beskrivningen och skapa en hierarkisk ordning av materialet, utan i stället att så förutsättningslöst som möjligt undersöka och beskriva de fyra medverkandes uppfattningar om och kommentarer till sitt spel. Därför använde jag mig inte av i förväg fastställda frågor, utan hade i stället ringat in områden, som kunde relateras till deras eget spel. Dessa var till exempel koralspel, skapandeprocessen och synen på notbilden. Jag försökte genom riktade frågor och kommentarer undvika att vi hamnade utanför ämnet och samtidigt, som Kvale (1997) rekommenderar, eftersträva klargörande av det som hade betydelse för undersökningen. När de medverkande kommenterade sitt spel ställde jag tolkande frågor som ”menar du det stället där du...” eller ”men du gjorde inte så som du sade” för att få klarhet i vad de menade i sina kommentarer. Jag använde också tystnad för att låta de medverkande själva tänka efter och begrunda.

### 3.4 ANALYS

Det insamlade empiriska materialet består av videofilmer och minidiscinspelningar. Analysen av materialet försiggår emellertid inte endast efter undersökningen, utan påbörjas redan under själva intervjun. Både Alexandersson (1994) och Kvale (1997) rekommenderar att forskaren under intervjuens förlopp påbörjar en tolkning, som sedan kan fungera som en sorts raster vid analysen av materialet. Den kan även användas för att få till stånd det som Kvale kallar en ”självkommunicerande intervju” (sid. 134), genom att intervjuaren under intervjun oupphörligen tolkar och bollar tillbaka tolkningen till informanten. Detta strävade jag efter att uppnå genom att formulera mitt intryck av de medverkandes utsagor i frågor som de sedan kunde ta ställning till. Intervjuerna skrevs ut ordagrant och talspråksmässigt, medan de citat som förekommer i resultatkapitlet har redigerats för större läsbarhet, i enlighet med Kvales rekommendationer. Orden ”koral” och ”psalm” används omväxlande både av mig och de medverkande. Även om ”koral” kan anses ha en mer specifik betydelse som en viss fyrstämig sats i koralboken och ”psalm” kan ses som en mer allmän beskrivning av en hymnmelodi, innebär termerna i praktisk användning och i det föreliggande materialet samma sak.



I enlighet med Alexanderssons (1994) beskrivning av en fenomenografisk analys i fyra steg har jag genom flera genomläsningar och -lyssningar sökt finna en helhetsbild av materialet, därefter sökt efter likheter och skillnader genom att jämföra olika utsagor i ett ständigt pendlande mellan inifrån- och utifrånperspektiven. Detta tillvägagångssätt påminner om abduktion, som är en kombination av induktion och deduktion (se sid. 5-6) och som inriktar sig på underliggande mönster. Alvesson och Sköldberg (1994) menar att abduktion, till skillnad från induktion och deduktion, även inbegriper förståelse. Förståelse av materialet är enligt min mening en förutsättning för att kunna kategorisera, vilket utgör det tredje steget i analysen. Vid kategoriseringen har de kategorier jag använder mig av genererats ur själva materialet och alltså inte fastställts i förväg. Kategorierna sammanfattas sedan i ett utfallsrum, vilket utgör huvudresultatet, som i sin tur tolkas som en helhet.

På en överordnad nivå ger kategoriseringen av alla intervjuerna tillsammans en helhetsbild och det gäller att upptäcka hur den enskilda intervjun avspeglar eller motsäger denna. I arbetet med kategoriseringen jämförde jag först de nedskrivna intervjuerna med videofilmen för att fånga upp uttryck och gester som inte kom fram vid ljudinspelningen. Därefter jämförde jag återigen med det inspelade musikaliska materialet. Vid genomgången fann jag kategorier i vilka uttalandena kunde inordnas. Sedan analyserades varje intervju för sig och de uttalanden som kategoriserats jämfördes med de andra intervjuerna. Efter detta studerade jag återigen materialet i sin helhet för att upptäcka eventuella avvikelser och återknöt till de enskilda intervjuerna. Denna process pågick under hela analysarbetet.

### **3.5 STUDIENS KVALITET**

“Till grund för en modernistisk förståelse av sanning och validitet har legat tron på en objektiv värld”, skriver Kvale (1997, sid. 216). Eftersom de traditionella begreppen validitet och reliabilitet kan sägas förutsätta en vetenskapssyn och verklighetssyn som inte är förenlig med kvalitativ forskning har jag valt att i stället utgå från det trilaterala sanningsbegrepp som presenteras av Alvesson och Sköldberg (1994). Detta består av korrespondens, mening och användning, vilka alla bör utgöra en integrerande del av forskningsprocessen och på samma sätt som analysprocessen börjar redan vid intervjuens början är det nödvändigt att ägna sig åt validitetsfrågor under alla delar av forskningsprocessen.

Ett alltför omfångsrikt material innebär att man kan behöva ställa det som Kvale kallar för tusensidorsfrågan. För att undvika detta bör intervjun ha ”tolkats, verifierats och förmedlats då bandspelaren stängs av” (sid. 135). I praktiken är detta kanske inte möjligt, men pekar på vikten av att planera, försöka förutsäga undersökningens förlopp i förväg och vara alert i situationen. Alvesson och Sköldberg (1994) hävdar att ”medvetenheten om och förmågan att hantera forskningens tolkningsdimensioner på flera olika nivåer” (sid. 369) är viktigare än den specifika tekniken, men jag menar att denna medvetenhet måste gå hand i hand med hantverket, som Kvale talar om. I min studie har jag försökt åstadkomma detta genom reflektion under det pågående arbetet.

De erhållna datas pålitlighet påverkas enligt Hultberg (under tryckning) av undersökningspersonernas delaktighet och aktiva medverkan i studien. Ju mer de är insatta i projektet och kommunicerar med forskaren, desto tillförlitligare blir också

materialet. Trots att min studie inte är longitudinell har jag bemödat mig om att i kontakten med de medverkande betona deras aktiva roll, både före, under och efter projektet. I studier som denna är det enligt min mening en särskild vinst, vilket också Kvale (1997) tar upp som en aspekt av kvalitativ forskning, att både forskaren och deltagaren kan utvecklas och förändras under resans gång. Enligt egen utsago fick deltagarna i studien nya värdefulla kunskaper om sitt spel och min egen syn på koralspelets betydelse fördjupades.

## 4. RESULTAT

Huvudresultatet i denna studie visar att de medverkandes anknytning till församlingskontexten fungerar som en styrande inramning till de musikaliska processer som förekommer. Samtliga deltagare förhåller sig, både i utsagor och musicerande, till ett församlingsssammanhang. Avsikten med studien var att fokusera på hur de medverkande genom reflektion verbaliserade sina erfarenheter av den skapande processen vid spel av ett koralförspel och en koral. Tanken var att på så sätt kunna få en bild av de lärprocesser som förekommer vid interpretation och improvisation. Jag förväntade mig att bilden skulle framträda genom de medverkandes spel, utsagor och reflektioner. Så var också fallet, men vid analysen av materialet framgick tydligt att bilden hade ovan nämnda inramning, huvudresultatet, till vilket de övriga resultaten relaterar sig.

Tanken var också att studera individuell variation när det gäller konstnärliga strategier. Ett oväntat resultat härvidlag är att individuella variationer endast förekom inom ramverket – de medverkande var påfallande lika i sina uppfattningar, både när det gäller församlingsanknytningen och den yrkesspecifika musikererfarenheten. Ur ett genusperspektiv ses tydliga skillnader mellan män och kvinnor, men i det analyserade materialet framstår alltså inga kategoriserbara individuella skillnader.

Anknytningen till församlingskontexten kan förvånande nog därför ses som ett helhetsresultat utan variationer. Det fungerar som ett paraply under vilket de andra resultatkategorierna grupperar sig, och beskrivs därför först i 4.1.

Nästa resultatkategori berör de medverkandes yrkesspecifika musikererfarenhet. Utgångspunkten för denna studie var intresset för lärprocesser vid interpretation och improvisation när de medverkande spelar en koral och ett koralförspel. Resultatet visar att de medverkande beskriver koralen och koralförspelen som en helhet och inte som åtskilda delar. Den musikaliska skapande och lärande processen beskrivs som bestående av tre sammanhängande delar – idé, strategi och genomförande – vilket tas upp i 4.2.

I 4.3 redovisar jag materialet ur ett genusperspektiv. Även om mitt urval består av endast fyra personer är resultatet tydligt och kan ha så pass intressanta implikationer för fortsatt forskning och för undervisning att jag har valt att redovisa det.

De ovan nämnda resultatkategorierna relaterar till och överlappar varandra och visar som sagt på gemensamma snarare än varierande uppfattningar. De individuella variationer som kommenteras i 4.4 har att göra med aspekter av de medverkandes praxiserfarenhet och skulle vara intressanta att studera närmare under en längre tidsperiod. Här tar jag emellertid upp dem i relation till det mer homogena huvudresultaten.

## 4.1 ANKNYTNING TILL EN FÖRSAMLINGSKONTEXT

Resultatet visar som ovan nämnts att alla de medverkande förhåller sig till en församlingskontext. Församlingskontexten motsvaras av gudstjänsten, där det finns en deltagande och sjungande församling. De medverkande beskriver alla på olika sätt sig som insatta i ett sådant sammanhang, och anknytningen till en församlingskontext uttrycks som det viktigaste och det som styr musicerandet. Här nedan beskrivs den utifrån två kvalitetskriterier som kan urskiljas i materialet; inspiration till sång och kommunikation med församlingen.

### 4.1.1 INSPIRATION TILL SÅNG

Att spela psalmer i gudstjänsten är en av huvuduppgifterna för organisten i församlingen. Magnus kopplar direkt sin framställning till ett gudstjänstsammanhang och till hur det han gör skulle kunna fungera där:

- Karin När du lyssnar på detta själv, vad hör du då?
- Magnus Vad jag hör? Jag hör psalmen spelad som jag själv skulle vilja höra den spelad. Om jag skulle sitta i församlingen skulle jag vilja ha nån som spelade så.

Han är nöjd med sin prestation utifrån detta perspektiv och har en tydlig definition av vad ett lyckat framförande är. Ett viktigt kvalitetskriterium är att koralförspelet ska inspirera psalmsången.

- Magnus I förspelet...där försöker man ju liksom förmedla känslan för psalmen som jag tolkar den.

Ett annat viktigt kvalitetskriterium som kan urskiljas är att det ska gå lätt för församlingen att sjunga till psalmspelet.

- Karin Hur tänker du när det gäller att tolka en psalm?
- Magnus Att försöka förmedla texten så att psalmen går att sjunga.
- Karin Vad är det att göra en lyckad tolkning av en psalm?
- Magnus Det är ju när församlingen sjunger med, att man får bra församlingssång. Är det ingen som sjunger med har man förlorat vitsen med det.

Det handlar om att kunna förmedla psalmtexten och känslan för psalmen, och bekräftelsen på att man har lyckats är att församlingen sjunger med. På grund av sin tydliga måluppfattning har Magnus lätt att själv bedöma vad som är bra och mindre bra i förhållande till målet, "att man får bra församlingssång". Han relaterar hela tiden det han ser och hör sig själv göra på inspelningen till hur han uppfattar att det skulle fungera i en gudstjänst.

Gustav ger uttryck för en liknande uppfattning och reflekterar genast över hur hans spel skulle fungera i ett gudstjänstsammanhang.

- Karin Vad är ditt intryck nu?

- Gustav Jag är rätt så nöjd faktiskt, jag tycker att preludiet funkade. Det beror lite på vilken plats det har i en gudstjänst, men jag tycker inte att det var för långt, om man tänker sig att det är en gradualpsalm eller så. Jag tycker att det känns som en bättre form än jag trodde det skulle kännas som, ABA-aktigt. Jag gillar B-ackordet..... den (psalmen) går i D-dur.
- Karin Ja, just det.
- Gustav Sen tycker jag att när jag spelar psalmen kunde jag egentligen vara tydligare med vissa lyft – jag tycker nog inte i och för sig att jag spelar otydligt så att det inte går att sjunga till – men på vissa ställen hade jag kunnat lyfta. Jag lyfter inte jämnt i frassluten.

När han ser och hör sig själv spela anknyter Gustav genast till psalmens plats i en eventuell gudstjänst och menar att preludiets längd skulle fungerat som till en gradualpsalm. Gradualpsalmen är den som föregår evangeliet, och preludiet till den psalmen brukar av tradition vara kort men innehållsrikt. När Gustav kommenterar sina lyft i frassluten gör han också det i förhållande till hur de påverkar församlingssången. Vid ett senare tillfälle kommenterar han ytterligare sina ojämna lyft och menar att han ofta håller kvar en stämma för att till exempel registrera om, trots att han är medveten om det och inte tycker om det, men att det beror på att han vill att det hela ska gå i tempo.

De medverkandes första spontana kommentarer rör oftast spelets sångbarhet. Anna kommenterar när hon tittar på inspelningen att hon tycker att det är stressigt mellan verserna fast hon inte upplevde det så när hon spelade.

- Karin Du menar att du tänker på det (du har förberett)?
- Anna Ja, jag tänker ju redan innan och är inställd på att nu ska jag göra det. Då kanske det blir så att jag glömmer bort att man ska sjunga med, och församlingen...man är inte med på samma sätt. Jag tyckte att det var väldigt stressigt mellan verserna och även när jag skulle börja spela psalmen så kändes det orytmiskt.

Anna menar att det kanske beror på att hon tänker för mycket på vad hon ska göra och stressar upp sig när "man ska spela upp". Hon säger lite senare att hon funderat på om hon vid inspelningstillfället skulle tänka sig att det var ett församlingssammanhang, och att hon försökt förhålla sig lite neutral. Uppenbarligen har hon inte känt sig riktigt säker på vad som förväntats av henne i detta avseende och inte bestämt sig för om det hon spelade hörde hemma på en gudstjänst eller på en lektion.

I likhet med Anna har Tanja reflekterat över inspelningstillfallets karaktär och har en tydlig bild av det som något annat än en gudstjänstsituation. Hon menar att hon i en gudstjänst hade spelat på ett annat sätt.

- Tanja Jag hade nog inte gjort riktigt så här om jag hade haft en församling, inte i vers ett i alla fall. Ja, möjligen om man hade haft en försångare. Vers tre hade jag nog också gjort lite enklare, men kanske använt andra ackord, men då måste det vara utan tvekan för att våga.

Hon säger att hon skulle varit tvungen att öva ganska mycket mer för att tryggt kunna använda det hon gjort i en gudstjänst.

- Tanja Hade man spelat så där i en gudstjänst så hade man bara grävt ner sig.  
Karin Det hade känts så?  
Tanja Ja, man trodde inte att det skulle gå att sjunga till alls, som det kändes...men så illa var det inte riktigt, man kunde väl ta sig igenom..det var i alla fall samma tempo.

Hon är besviken över att hon inte lyckats genomföra det hon tänkt och upplevde när hon spelade att psalmens tredje vers var "totalt misslyckad". När hon ser på inspelningen upplever hon det emellertid annorlunda. Med tanke på församlingssången medger Tanja att spelet skulle kunna fungera även om hon är besviken på sin egen prestation. Trots att hon inte anser att hennes spel motsvarar den egna inre föreställningen inser hon att kvalitetskriteriet att koralspelet ska gå att sjunga till är uppfyllt.

#### **4.1.2 KOMMUNIKATION MED FÖRSAMLINGEN**

Även om förmågan att spela psalmer så att det är lätt att sjunga med betraktas som grundläggande, beskrivs kommunikationen med det aktuella skeendet i gudstjänsten som lika viktig.

Gustav har många års erfarenhet av att spela i gudstjänster och menar att han kommit fram till ett sätt att spela psalmer som fungerar.

- Gustav Man har lärt sig ett sätt att spela psalmer som funkar, eller som jag tycker funkar i alla fall. Det är inte ofta jag har fått klagomål för att det inte funkar, och nu har man ju spelat psalmer i så många år, så därför gör man det mycket på rutin.

Han har med erfarenheten fått en intuitiv känsla för vad som fungerar bra, en instinkt, vilket också kan beskrivas som kvalificerad praktisk kunskap.

- Gustav Det handlar mer om att efter många år har man lärt sig hur man tycker om att spela och hur man tror att det funkar. Sen visar det sig ibland att det kanske inte alls funkar och då får man försöka ändra på det. Olika psalmer är olika på något vis, och jag tror att man instinktivt spelar olika på olika psalmer – "Kornet har sin vila" spelar man på ett vis och "Nu tackar Gud allt folk" på ett annat, det är så olika karaktärer.

Samtidigt som Gustav talar om vikten av att lyfta fram den enskilda koralens karaktär betonar han flera gånger vikten av att läsa av och skapa stämning i gudstjänsten.

- Gustav Man är musiker i nuet när man spelar i en gudstjänst och det kan hända vad som helst...det kan vara ett sorgehus som är där som gör att det blir en helt annan karaktär på gudstjänsten. Jag tycker att det är viktigt att man försöker pejla...  
Karin Fånga stämningen och så?  
Gustav Ja, kyrkomusikerna är ju stämningsskapare i gudstjänsten. Att med uttrycket förmedla budskapet och stämningen är ju inte alltid så lätt,

och jag känner ibland att jag misslyckas totalt; “nej, idag kändes det inte alls bra, jag var aldrig inne i det”. Man har spelat rätt kanske, men det är inte det som är huvudsyftet. Det känns som om man hellre spelar fel ton om de bara känner att man är med.

Kommunikationen med församlingen och förmågan att pejla stämningen betraktas som avgörande, och Gustav berättar följande historia som ett exempel på vad som kan hända:

Gustav Jag spelade på en veckomässa och det var I himmelen (psalm 169). Där är ju b i melodin, och jag spelade h i preludiet. Nunnorna från Limhamn satt där och jag såg hur de.... (visar chockartat uttryck). Jag fick psalmen precis innan så jag hade inte planerat vad jag skulle spela, men då kom jag på att jag var tvungen att spela det där h:et flera gånger till, och till slut så slappnade de av på något vis (visar); “ja, ja, han gjorde det med ett syfte”. Det var egentligen inte alls ett syfte, men det blev ett syfte.

Karin Bara för att du såg hur de reagerade?

Gustav Ja, bara för att jag kände “nej, nu måste jag göra lite mer så, använda h:et för att krydda till det lite”, så jag körde väl det några gånger, och så kom b:et så småningom.

Gustav beskriver här hur han blixtnabbt uppfattat församlingens reaktion och själv reagerat på den. Den ständiga återkopplingen och relationen till församlingen är centrala moment i musicerandet, och kräver att man är “musiker i nuet”, som Gustav uttryckte det ovan. I koralspellet har musiken och musikern speciella funktioner, som skiljer sig från dem i andra typer av musicerande:

Gustav Att spela en koral är inte ett uppvisande av att spela, utan det är ett sätt att spela som folk kan sjunga till. Om jag spelar ett stycke generellt ska jag visa allting och folk bara lyssnar, bara liksom konsumerar, men här ska jag få dem att sjunga.

Att förhålla sig till församlingskontexten betyder inte bara att se på sig själv som musiker på ett speciellt sätt, utan också att man ser församlingen/publiken i en annan roll än vid “vanligt” musicerande. Gustav menar att när han spelar ett musikstycke är publiken lyssnande och konsumerande, men när han spelar en koral deltar de med sång och hans uppgift är att få dem att sjunga.

Anna har till skillnad från de andra improviserat ett mellanspel mellan andra och tredje versen, för att hon tyckte att det passade till psalmens karaktär. Hon säger efter en stund att hon aldrig har gjort ett mellanspel i en gudstjänst och funderar på om det är möjligt. Vi diskuterar detta, och när jag kommenterar användningen av dominantackordet i slutet av mellanspelet visar det sig att hon tänkt just på hur det skulle fungera i kontakten med församlingen:

Karin Det här var också väldigt effektivt, för man kände här att efter det här avsnittet kom då dominanten...så blev det en ny skjuss liksom..

Anna Just det, jag tänkte att jag måste på nåt sätt hitta nån enkel väg så att man kom in i psalmen igen.

Karin Ja, just det.

Anna Först kunde jag inte hitta hur jag skulle kunna komma tillbaka till psalmen igen så att de förstår att de ska börja sjunga igen...men det kanske går att göra så.

I sin förberedelse har hon provat sig fram till ett sätt som hon tror skulle hjälpa församlingen att börja sjunga igen, men hon är inte riktigt säker eftersom hon aldrig har använt mellanspel i ett praktiskt sammanhang.

Magnus och Gustav refererar hela tiden till församlingssammanhanget och har åsikter om vad som fungerar och inte, både i det egna spelet och i allmänhet. Anna och Tanja talar inte så mycket om församlingsanknytningen, men när den kommenteras framgår det att den betraktas som självklar. Magnus och Gustav förefaller att uppfatta studietillfället som en sorts modell av verkligheten, där de agerar som de brukar, medan Anna och Tanja ser inspelningssituationen som något annat än en "verklig" gudstjänstsituation och ger uttryck för en prövande och sökande inställning i förhållande till det de ser.

## 4.2 YRKESSPECIFIK MUSIKERERFARENHET

I materialet framstår två aspekter av de medverkandes musikaliska yrkeserfarenhet som särskilt tydliga: synen på interpretation och improvisation som en enhet och synen på den skapande processen.

I denna avdelning belyser jag därför först den helhetssyn på koral och koralförspel som kommer till uttryck i de medverkandes kommentarer kring det egna spelet, vilket också finns att lyssna till på den medföljande CD:n.

Därefter tar jag upp hur de medverkande beskriver den skapande processen i tre steg. Inför uppgiften att gestalta koral och koralförspel får de en *idé* om hur de ska göra genom att läsa texten och spela igenom psalmen. De utformar en *strategi* utefter detta, där allt ses som en helhet. Vid *genomförandet* är vissa delar fastlagda, vissa delar mer obestämda och öppna för impulser i stunden.

### 4.2.1 EN HELHETSSYN PÅ KORAL OCH KORALFÖRSPEL

Samtliga tar sin utgångspunkt för både koralförspel och koralspel i psalmens text, som särskilt i första versen är målande och beskrivande. Alla nämner hur de tagit fasta på orden i psalmens första rad "vänligt över jorden glänser strålen av ett himmelskt hopp" och låtit sig inspireras av dem. Det övergripande styrmedlet är psalmen och dess karaktär. Gemensamt för de medverkande är också att de ser koralförspelet och koralen som en helhet, där momenten av interpretation och improvisation går in i varandra och där det ibland inte går att sätta en skarp gräns för vad som är det ena och det andra. Å ena sidan improviserar alla melodibundet i sina förspel och låter melodin styra förloppet. Å andra sidan avviker alla i psalmverserna från koralbokens sättning och betraktar det som självklart att göra det. Utan att egentligen uttrycka det explicit eller detaljerat anknuter samtliga i någon vers till det de gjorde i preludiet genom att till exempel använda samma registrering eller samma ackompanjemang.



Anna använder sig i andra versen av samma rytmiserade pedalstämma som i preludiet, där hon arbetade med drillar och mordenter i fyrafotsläge och en nedåtgående rörelse som övertogs av pedalen och övergick i en rytmisk basgång. Hon gör också ett mellanspel i moll, och säger att hon har uppfattat en mer osäker bild i vers två.

Anna Det var också det att det skulle bli...inte så ljust utan lite mer nånting annat.

Hon säger också att denna bild även refererar till vers tre.

Anna Det var det jag tänkte där, att jag ville få in en sådan bit. I tredje versen så börjar ju den "i den värld som synd fördärvat", så det finns ju nåt sånt där i psalmen också, en lite annorlunda bild, och då tror jag att jag ville få in det på något sätt.

På detta sätt binder hon ihop de olika stämningar som hon uppfattar finns i psalmens text.

Magnus återvänder i andra versen till den karaktär och klang han hade i preludiet, där han illustrerade nedåtgående solstrålar med en sextondelsrörelse i höger hand och långsam ackordväxling.

Karin Hur tänkte du på förspelet och vers två, harmoniskt?

Magnus Lite lugnare harmonisering, majackord och lite popharmonisering.

Karin Använder du dig av det?

Magnus Ja, det gör jag faktiskt ganska flitigt, särskilt i förspel. Kanske inte så mycket i själva koralspelet för det är ofta rätt svårt att få det att låta snyggt, men man försöker smyga in det, mest för att jag tycker det är kul. Det är det jag behärskar bäst och då ska man använda det.

Även om Magnus säger att han inte använder annan harmonisering så mycket i själva koralspelet, gör han det här i vers två med stor självklarhet och säger vid ett annat tillfälle att han brukar göra det men inte hade hunnit med det till denna gång.

Gustav har planerat att använda sig av kornettklangen från förspelet i psalmen och spelar triospel med denna i höger hand i vers två.

Gustav Jag tycker det är rätt så bra med omväxling. Tre verser bara likadant, det tycker jag inte är så kul. Sen tror jag det var något i texten som jag tyckte passade just på andra versen, jag vet inte vad det kan ha varit, "de vises råd" kanske. Sen lade jag på en tvåfot på slutet för att jag ville ha lite mer - man kan ju spela den mer kall, med bara flöjter och sådär om man vill ha den karaktären - men nu tycker jag att det är lite soluppgång...

Han motiverar på ett annat ställe behovet av omväxling med att församlingen också vill ha variation. Vid variationen av verserna låter han sig liksom i förspelet inspireras av texten och har en helhetsuppfattning om att det i hela psalmen handlar om soluppgång. Tanja utgår från en liknande bild och beskriver hur hon har velat få en avklarande effekt i vers tre, efter den dimmiga morgonkänslan i förspelet och vers ett:

Tanja I tredje versen var tanken att illustrera orden. Jag hade planerat att spela helt slumpvisa ackord efter de två första fraserna fram till ordet "frälsare", helst så att de inte alls lät bra. Hela sista versen var trestämmig med pedalen en oktav högre upp, och den stannar på tvåstruket d, liksom de andra stämmorna. Det skulle återspegla frid, enhet och frid.

Medan de andra tre i stort sett spelar efter koralboken i vers ett och tre och varierar vers två, gör Tanja tvärtom och fortsätter med karaktären från förspelet i vers ett. Vers två spelas efter koralboken och i vers tre harmoniseras melodin med andra ackord.

Det framgår att de medverkande har en särskild inställning till koralnotbilden. Denna kallas av Tanja för "koralinställningen". Korallen är något man i princip är bekant med och har rutin på att framföra.

Gustav Generellt studerar man ju in på ett annat sätt när man har ett repertoarstycke. Det handlar inte om att man tycker att det andra är mindre viktigt, utan det handlar mer om att efter många år har man lärt sig hur man tycker om att spela och man tror att det funkar. (...) På nåt vis har man redan studerat in hur man spelar en koral, så därför gör man inte det varje gång.

Gustav säger också att han ibland upptäcker att något i spelet inte fungerar bra och att han då försöker ändra på det. Han menar att man instinktivt spelar olika på olika psalmer, beroende på deras karaktär, men även om man gör det finns en gemensam nämnare, nämligen legatot. "Jag tror att folk behöver få legatoskjutsen så att de vågar sjunga", säger han och menar att han med tiden bildat sig en egen kunskap om hur man bäst spelar en koral, men att man hela tiden måste omvärdera. "Koralinställningen" kan beskrivas som en följd av praxiserfarenhet, och i den ingår också att se notbilden som en utgångspunkt för egna beslut om musicerande.

Tanja Oftast plockar jag bara ut melodin och jobbar bara med den.

Karin Gör du en egen harmonisering?

Tanja Ja, och är man helt fast och inte kommer loss kan man få lite tips (från koralboken).

Karin Brukar du variera om du har flera verser?

Tanja Har jag en större grej och jag har gott om tid, då gör jag som jag gjorde här, men annars försöker jag variera registrering och smågrejor. Jag försöker variera koralspelet, men ofta spelar jag som det står. Koraler som man kan riktigt, nästan utantill, där kan man harmonisera om också utan att lägga ner en massa tid.

Tempo, registrering, harmonisering och versvariationer förbereds ibland men improviseras ofta fram under framförandet. I anvisningarna inför studien hade jag skrivit att de medverkande skulle förbereda sig på ett sätt om de brukar göra, detta för att undvika att de skulle sitta och öva som inför ett prov. Alla påpekar också att de inte har övat särskilt mycket, och att det är så som det brukar vara. De menar att man sällan har mycket tid att förbereda sig på, och de improvisatoriska momenten i själva koralspelet skulle därför delvis kunna sägas bero på tidsbrist. Det finns dock en annan viktig aspekt på förberedelsen, som uttrycks så här av Anna apropå att hon inte är riktigt nöjd med sin improviserade pedalstämma:

Anna Dels ville jag inte lägga ner för mycket tid på det, utan det skulle vara lite kvar (till framförandet).

Gemensamt för de medverkande är att de planerat vad och hur de ska spela, men inte fastlagt det i detalj. På det sättet är framförandet inte helt och hållet improviserat (=oförberett) och inte heller helt förberett. Gustav menar att det är bättre att öva på former i allmänhet, och att det kan vara negativt med för mycket förberedelse inför ett visst tillfälle:

Gustav När man planerar så in i bänkens noggrant på en viss psalm så kanske det är något som går förlorat – man låser sig, kanske inte vid formen, men man låser sig vid det exakta tonmaterialet och då kan man ju lika gärna spela ett skrivet preludium egentligen.

Eftersom det ofta handlar om att under gudstjänstens gång “hitta stämningen och uppleva den”, som Tanja uttrycker det, kan det anses som ett hinder att ha fastlagt exakt hur man ska spela. Händer det något oförutsett kan hela planeringen falla. Gustav beskriver hur han tänker:

Gustav När jag förbereder en psalm så kanske jag spelar på ett vis, men sen under gudstjänstens gång så märker jag, nej, det funkar inte. Lyssnar man av atmosfären på gudstjänsten så blir det något annat...eller jag kanske bestämmer mig för att ha en trumpet med, men det funkar inte sen när det är dags. Jag tror att som liturgisk spelare får man aldrig vara låst vid att “det här har jag bestämt, så här ska det vara”.

I det improvisatoriska momentet ingår alltså inte enbart beslut om vilka toner som ska spelas, utan också val av klanger, tempi och harmoniseringar, och dessa är beroende av vad som krävs i själva situationen.

#### **4.2.2 EN ÖVERGRIPANDE IDÉ**

Alla anknyter som tidigare nämnts till psalmtextens första strof, “Vänligt över jorden glänser strålen av ett himmelskt hopp”. Den är det inspirationsmaterial som de medverkande har använt sig av. Magnus visar med armen hur solstrålarna kommer ned från himmelen, och Tanja beskriver hur hon har tänkt:

Tanja Jag försöker få fram hur jag skulle måla det i tonmålning då, och det var lite tanken med förspelet, att det var dimma och så klara stämmor som en solstråle, och lite detsamma i första versen med dimmiga ackord och klara stämmor.

Anna säger att hon direkt tog fasta på texten och kände “åh, vilken ljus och positiv psalm”, medan Gustav inleder med att påpeka att han inte trivs med den aktuella psalmens (som jag har valt) melodi och att han har svårt att improvisera fritt över just den. Samtidigt tycker han att det är bra att få sig en psalm tilldelad, eftersom det är musikerns vanliga situation och man inte får välja allt man spelar. Uppgiften är att göra något bra av det material som finns. Trots att han har svårt att komma över den tycker han att psalmen är rätt så gladlynt och med tanke på texten vill han utgå från “en varm klang med efterslag” med inspiration från Pappa-musikalen (en ungdomsmusikal av Ingemar Olsson).

De medverkande menar att det är lätt att få idéer och känner sig i allmänhet fria med att improvisera. Magnus anser att idéerna föds i det praktiska snarare än det intellektuella arbetet.

Magnus Det är nog mest att jag har suttit och spelat, och stundens ingivelse. När man sitter och övar och spelar en psalm många gånger och provar olika idéer...det är väl inte så att jag har suttit och funderat så mycket rent teoretiskt utan mer spelat fram det. Sen har man snott lite idéer från folk och förädlat dem, så att de har blivit ännu bättre.

Gustav säger att han helst övar på former och sedan låter idéerna komma i själva arbetet med uppgiften.

Gustav Ibland hinner man ju inte förbereda nåt. Då kommer man bara dit och spelar, och då försöker jag bara tänka igenom karaktären på psalmerna...alltså inte att "den här psalmen spelar jag så här" utan att jag har typ en modal form på en psalm och spelar i en dorisk skala. Sen ibland gör jag nog preludier till vissa psalmer som passar bara till dem...men då har jag märkt ibland att faran med det där är att då blir man så väldigt upplåst vid att nu måste jag spela som jag har tänkt...och sen råkar man inte göra det och då blir det liksom jättekonstigt. Det är rätt så bra med former.

Även om Anna också menar att hon provar sig fram och försöker hitta något som inspirerar henne, säger hon att det med denna psalm var "så mycket den första bilden och den första känslan" som gav inspirationen. Liksom Anna talar Tanja om att det är bilden som är utgångspunkten.

Tanja Man har en bild av hur man vill att det ska låta, sen försöker man spana efter de rätta ackorden. Sen börjar man hitta dem och sen ska man ha dem i rätt ordning, ja, det är det som tar tid.

Den skapande, kreativa, processen för en organist som spelar koralförspel och koraler i gudstjänsten styrs av uppgiften, och den består i att kunna skapa ett fungerande gudstjänstmoment av varje psalm. Att få en idé om hur man ska göra uppfattas inte som svårt för de medverkande och även om det vid detta tillfälle är psalmtexten som är inspirationskällan menar de att melodin eller "vad som helst" i allmänhet kan fungera som utgångspunkt. Det gäller att hitta en inspirationspunkt och gripa tag i den.

#### **4.2.3 STRATEGI, PLANERING OCH ÖVANDE**

Efter att de medverkande fått en idé om hur de ska göra, antingen som en bild eller genom att pröva sig fram, skapar de en plan, en strategi för hur de ska gå tillväga, och övar sedan. Anna beskriver hur hon har tänkt göra:

Anna Så är det lite improvisationsartat, preludiet, fast vissa delar är ändå fastlagda. Jag vet inte riktigt precis hur jag ska göra det. Sen spelar jag den första versen på psalmen. I andra versen har jag spelat lite annorlunda, för där tyckte jag att det kom en lite annan sida, en lite mer osäker bild. Och sen mellan andra och tredje versen gjorde jag ett mellanspel som också är ganska improviserat, för jag tyckte det passade innan man sjunger tredje versen.

Anna har en tydlig plan för hur hon ska göra men har inte bestämt alla detaljer. En del beslut ska lämnas öppna fram till framförandet. Tanja beskriver övningsmomentet som det mest tidskrävande och säger att hon fortfarande försöker memorera sina idéer för att inte riskera att komma bort från det hon tänkt. I motsats till henne menar Gustav att han vill undvika att förbereda sig för mycket och hamna i en situation där han blir låst av det han planerat. Inför denna uppgift berättar han att han löst tänkt sig en ABA-form med ett mellanspel och haft en registreringsidé, men att det är själva övningsprocessen som är avgörande.

Gustav Jag tänkte väl inte innan, men sen när jag höll på, när jag liksom satt tio minuter.... Jag hade redan innan bestämt mig för att jag ville ha wam- po (spelar ackord med efterslag), men sen testade jag toff-toff-toff-toff (visar) och då kom jag på något, men det tyckte jag inte blev så bra hela tiden utan körde bara det på slutet. Sen kom jag tillbaka till wam-po, det är liksom ackorden som färgar... och flash, så bara blev det så.

Samtliga påpekar att de inte har mycket tid för övning, men ingen uttrycker åsikten att detta skulle vara något negativt. Att ibland ha mer, och ibland mindre, förberedelsetid betraktas som en naturlig del av förutsättningarna och de anpassar sig efter detta. "Är det panik får man dra till med något", säger Magnus. Har de mindre tid använder de sig av sådant de har gjort tidigare och planerar inte så mycket, men detta ses inte heller som något negativt.

Gustav Man behöver kanske inte alltid vara så kreativ utan det blir bra ändå, Alltså, organister, vi är ju experter på att liksom flyta omkring över manualerna och göra såna här sekvenser ta-ta-ta i oändliga tider för vi har inte planerat nånting. Eller så lägger man en sjua, och så lägger man temat, och så ett cluster...och jag tycker det är jättesnyggt ibland.

Har de lite mer tid provar de nya idéer och försöker lära sig nya saker, antingen för att illustrera en inre bild eller bara för att det är kul. Det var vad de medverkande gjorde vid det här studerade tillfället.

#### 4.2.4 GENOMFÖRANDET

Både Magnus och Gustav inleder med att säga att de är nöjda med sitt framförande och menar också att de fick ett positivt intryck av att se på inspelningen. Magnus säger att även om det fanns vissa felspelningar och ett manualbyte som inte blev rätt från början så var det precis som han hade tänkt.

Magnus Det var som jag hade tänkt mig, och det var en ganska bra lärdom, att man har viss uppfattning om hur det låter. En ganska skön känsla att man sätter sig och tittar...och det här blev faktiskt som jag hade tänkt mig.

Magnus bortser från detaljer och kommenterar inte vidare sitt spel, medan Gustav har flera åsikter om hur han skulle kunna ha gjort det bättre.

Gustav Först hade jag ju variationen som inte var så uttänkt utan som bara blev, och sen kom melodin på samma manual. Man kanske skulle ha

haft en större variation där – det var inget som störde, men om man skulle förfina....

Helhetsintrycket för honom är att både psalmspelet och improvisationen “funkade jättebra”, och han säger att han kanske oftast är för kritiskt inställd till sitt orgelspel – även om han anser att det finns mycket kvar att lära inser han när han ser inspelningen att det fungerar bra och att han inte behöver tvivla på det.

Anna och Tanja uttrycker sig mer försiktigt om sitt eget spel. De utgår båda från en inre bild av hur de vill att det ska låta, och det är i det perspektivet de inte är nöjda – framförandet motsvarar inte helt och hållet den inre bilden. För Tanja är det främst tredje versens ackord, som hon menar blev kaotiska, och för Anna är det registreringen som inte motsvarar den bild hon haft i huvudet. Båda menar emellertid också att de fått en positiv erfarenhet, nämligen att de kan ta det lugnt i spelet och lita på sin inre känsla. Tanja säger att hon är besviken över att hon inte lyckades genomföra det hon tänkt, och att det kändes kaotiskt, men påpekar samtidigt att hennes känsla inte stämmer med hur hon uppfattade det på inspelningen.

Karin        Vad är den viktigaste lärdomen av detta?

Tanja        Att våga njuta själv av det man vill ge, och även att ännu mer våga vila i stämningen, de här morgontimmarna. Och i första versen, att lita på att det intrycket man har är rätt och att det inte blir för länge även om det känns så.

Anna upplever sitt spel som orytmiskt och stressigt mellan verserna när hon ser inspelningen och tycker att registreringen blev alltför jämntjock. Trots det är hon försiktigt positiv till intrycket som helhet.

Anna        Sen tyckte jag nog också att man måste lära att inte vara så självkritisk också, för jag har nog ofta varit det till saker som jag gör. Jag tyckte nog ändå att detta var så som... till största delen i alla fall – det här med registreringen var inte som jag hade en bild av inne i huvudet, men själva intrycket, eller uttrycket i musiken, tror jag var ungefär som jag hade tänkt mig...i alla fall som helhet.

Även om Anna och Tanja tenderar att koncentrera sig på det som inte var så bra, och är mer tveksamma till att uttala sig positivt om det egna spelet uttrycker samtliga, på olika sätt, att deras spel fungerar bättre än vad de hade förväntat sig. Detta förefaller vara det dominerande intrycket av att se på inspelningen, och anges som den viktigaste erfarenheten.

### 4.3 GENUSASPEKTER

I denna avdelning tas genusvariationerna upp, det vill säga de drag som visar sig om man studerar materialet ur ett genusperspektiv. De två aspekter jag har funnit särskilt intressanta handlar om hur de medverkande uttrycker sig, för det första om det egna spelet och den egna prestationen, för det andra om skapandeprocessen.

### 4.3.1 SJÄLVBEDÖMNING

När de sett på filmen anser Magnus och Gustav inledningsvis att de är “nöjda”, medan Anna säger att hon “upptäckt några spännande saker” och Tanja tycker att det var “hemskt” att se sig själv. Det finns en skillnad i sättet att uttrycka sig som är genomgående; medan kvinnorna fokuserar på det som inte blev som de hade tänkt, uttrycker sig männen i första hand positivt om det egna spelet och kommer i andra hand med kritiska synpunkter. Följande två uttalanden kan illustrera detta.

- Magnus Det var så jag tänkte att det skulle låta, och det lät så. Sen finns det ju alltid smågrejor, men man får inte vara för petig heller, för då sitter man bara där och grunnar.
- Karin Vad då för smågrejor menar du?
- Magnus Ja, tekniska grejor, felspelningar och manualbytet som inte blev bra.

I kommentaren av helhetsintrycket har Magnus overseende med “smågrejorna”, medan Tanja är mer kritisk.

- Tanja Det är svårt att komma ifrån, att det blev så annorlunda...man är så besviken över att man inte lyckades.

Båda har tidigare sagt att de menar att spelet fungerar och båda är medvetna om att en del saker inte blev som de hade tänkt sig, men i värderingen av detta förhållande skiljer de sig åt. Medan männen är benägna att tona ner sina missar och beskriva dem som något tillfälligt och lätt åtgärdat, problematiserar kvinnorna det som inte lyckades och talar mer om hur det påverkar dem känslomässigt. Anna är inte nöjd med pedalspelet i sitt koralförspel och säger apropå det:

- Anna Jag tyckte att det här när jag trampade i oktaver hela tiden, det har jag känt mig så där halvt missnöjd med, men jag har inte riktigt kommit på nån lösning.
- Karin När du övade?
- Anna Ja, när jag höll på med det. Jag skulle velat utveckla pedalgrejen, men jag kunde inte det...när jag övade på det tyckte jag att det var för ensidigt på nåt sätt, men det kanske inte var så farligt i alla fall, jag vet inte.

Både Anna och Tanja menar att de har en inre bild av hur det ska låta (se 4.2.2 och 4.2.4). Anna talar om “den första bilden” och Tanja om att hon “har en bild av hur man vill att det ska låta”. Det är överensstämmelse med denna som eftersträvas och personlig tillfredsställelse med prestationen uppstår när spelet motsvarar den inre bilden. Trots att de menar att spelet fungerar när de ser sig själva på filmen är det inte tillräckligt för att de ska bli nöjda (4.1.1). I relation till församlingsången tar kvinnorna fram det som inte fungerar, till exempel att de upplevde spelet som stressigt eller att det inte skulle gå att sjunga till.

Männen uttalar sig däremot i positiva ordalag om sitt spel just därför att de tycker att det var funktionellt.

- Gustav Dels lärde jag mig nog att jag kan lyssna mer på lyften, men sen att jag faktiskt tycker att mitt spel funkar, jag behöver inte känna att det

inte funkar. Och ännu mer i improvisationen, det funkade ju jättebra och det var inte så mycket tid jag hade lagt ner på det.

Skillnaden i sättet att uttrycka sig om det egna spelet motsvaras inte av verkliga skillnader, åtminstone inte som går att uppfatta för en utomstående. Det är inte så att kvinnorna gör fler misstag än männen i förhållande till vad de planerat eller att de uppfattar fler missar. I stället handlar det om olika sätt att beskriva det man ser och hör. I relation till detta är synen på inspelningssituationen intressant (se även 4.1.2). Medan männen verkar se den som en modell av en gudstjänst, uttrycker Anna och Tanja sig om det studerade tillfället som något annat än ett sådant sammanhang. Annas osäkerhet på om hennes mellanspel skulle platsa i en gudstjänst och Tanjas kommentar om att hon skulle grävt ner sig om hon spelat så i en gudstjänst antyder att de inte skulle gjort så om det varit ett "riktigt" sammanhang. Kanske ikläder sig männen en professionell identitet och kvinnorna en elevidentitet, vilket påverkar deras sätt att uttrycka sig.

### 4.3.2 DEN SKAPANDE PROCESSEN

Som nämnts ovan beskriver kvinnorna den skapande processen som att de utgår från en bild och försöker återskapa känslan och stämningen i den. Målet är att vara närvarande i det man gör.

- Tanja Jag tror att det är mycket det att våga stanna där och njuta av det själv medan man gör det.
- Karin Ja, just det.
- Tanja Det är den känslan man är ute efter – det är jag som spelar det, men det blir inte rätt om man inte är där mentalt.

Både Anna och Tanja säger att ett huvudintryck när de sett och hört på filmen är att de har mer tid på sig än de tror. De menar att resultatet hade blivit bättre om de vågat vila mer i det de gjorde eftersom den skapande processen påverkas av graden av närvaro.

- Tanja När jag tänker efter hade man kunnat spela melodin lite lugnare i de snuttar där de kom, men då vill man ju kunna melodin utan tvekan så att man kan koncentrera sig på stämningen som man skapar. När det är så här fritt är det mest att hitta stämningen och uppleva den.

För Tanja handlar det om att komma in i musiken och förbli där. Ett liknande mål uttrycks av Anna, som menar att hennes erfarenheter av rytmik och rörelseimprovisation är en hjälp:

- Anna Jag tänkte på att när man jobbar med rörelse och improvisation då blir det så tydligt för mig att det också är ett sätt att komma in i musiken som man har valt. Jag känner nog så nu också, när man jobbar med improvisation till psalmen utan att det ska behöva bli så himla komplicerat så känns det som ett sätt att komma psalmen närmare.

Gustav och Magnus betonar i sina uttalanden upprepade gånger det funktionella perspektivet och menar att de prövar sig fram till det slutliga resultatet. Magnus säger apropå koralförspel:



- Magnus Det är kanske mer för ens egen skull... det är svårt att känna om man förmedlar känslan till församlingen.
- Karin Nej, det kan man ju aldrig veta.
- Magnus Det är nog mer att man känner att man börjar och slutar där man har tänkt sig och att man landar i nåt snyggt och trevligt. Efteråt kan man kanske tänka "oh, vad bra det blev".

Målet för den skapande processen är att hitta det rätta uttrycket i situationen och vara lyhörd för vad som passar in. Gustav säger apropå fugato, som han gärna gör:

- Gustav Sen måste jag nog i ärlighetens namn säga att det inte är så roligt att lyssna på fugato på alla psalmer sådär...jag menar att sitta där i sin kyrka och bara spela fugato, hur kul är det för en församling...de vill ju också ha variation.

Gustav beskriver också hur han på domssöndagen, som har flera dramatiska texter med temat "Kristi återkomst", gärna gör koralförspel med underarmscluster och pedaltutti. I detta sammanhang påpekar han att man inte kan veta vad lyssnarna tycker, även om han själv tycker att det är effektivt.

## 4.4 INDIVIDUELLA ASPEKTER

I denna del tar jag upp de individuella variationer som är relevanta i sammanhanget och som visar hur den enskilde på olika sätt avviker från det mönster som han eller hon samtidigt är en del av. Deltagarna har ordnats i bokstavsordning.

### 4.4.1 ANNA

Anna gör ett mellanspel mellan andra och tredje versen i psalmen (se 4.1.2). Mellanspelet går i moll och slutar med ett dominantackord som förberedelse till tredje versen. Anna säger själv att hon tagit fasta på texten "i den värld som synd fördärvat" och velat få fram en "lite annorlunda bild". Hon säger att hon aldrig gjort ett sådant mellanspel i en gudstjänst och är inte säker på om man kan göra det. När jag påpekar att det var effektivt med dominantackordet, beskriver hon hur hon arbetat med att hitta en enkel väg att komma tillbaka in i psalmen igen.

I Annas praxiserfarenhet ingår inte kunskaper om eller erfarenheter av mellanspel. Det intressanta är att hon trots detta väljer att göra ett mellanspel och på så sätt tänjer ut och prövar sina egna gränser. Hon använder situationen för att utforska ett nytt område. I arbetet med mellanspelet har hon utvecklat sin egen repertoar av möjligheter och hittat nya sätt att uttrycka det hon vill musikaliskt.

### 4.4.2 GUSTAV

Gustav inleder med att säga att han alltid haft svårt för just denna psalm och menar att han har en dubbel inställning till den, kanske på grund av att det inte gick bra första gången han spelade den och ännu inte kunde spela med fötterna. Han beskriver hur han tänkte "nej, varför den, av alla psalmer" när han fick brevet om studien och säger att han inte trivs med att spela den. Den är inte inspirerande, säger han, men menar samtidigt att

den kanske kan bli det. Den dubbla känslan inför psalmen är något som funnits med ända sedan han spelade den första gången. Han kallar den för en "koralkoral" och anser att den är stolpig, men att den också har ett flöde som går att gestalta. Dessutom har han synpunkter på ackordläggningen vid övergången mellan ett par ackord och menar att den borde gått att göra bättre för att underlätta legatospelet.

Gustav talar mycket om sitt förhållande till psalmen, och det intressanta är att han här beskriver sin egen förförståelse. Utan att vara ombedd går han i detalj in på sin relation till just denna koral och återkommer ständigt till det faktum att han inte gillar den. När han talar om legatospel i allmänhet kommer han in på hur den ovan nämnda ackordläggningen försvårar detta, och när han påpekar att han älskar gudstjänster och psalmer nämner han oundvikligen att "men just denna psalmen, usch, inte den". När jag kommenterar att det är intressant att se att det fungerade så bra trots att han inte gillar psalmen säger han "jo, vi har ju en skyldighet att göra alla psalmer bra, även om vi avskyr dem".

I Gustavs praxiserfarenhet ingår att identifiera sig själv i en yrkesroll och han markerar genom sitt avståndstagande från psalmen sin individualitet.

#### **4.4.3 MAGNUS**

Magnus har en tydlig bild av vad som är ett bra och fungerande spel – "det är ju när församlingen sjunger med" (se 4.1.1). Han är nöjd med det han ser och hör på filmen och menar att det blev precis som han hade tänkt, förutom några småsaker som blev fel.

Det intressanta är vad han inte säger. Trots att jag ständigt återkommer med frågor om vad han ser och hör hos sig själv, svarar Magnus varje gång att det blev "precis som jag hade tänkt" eller "ja, jag genomdrev ju vad jag hade tänkt". Han tar inte upp sina misstag annat än i förbifarten och fördjupar sig inte i dem, för att undvika att "sitta och grunna". I stället handlar det om att prova sig fram och testa nya saker.

I Magnus praxiserfarenhet ingår inte att problematisera det egna framförandet utan att se det som en planerad aktivitet i en praktisk situation, där funktionaliteten är avgörande. Studietillfället försiggår i en skolmiljö, där det brukliga är att studenten är ofullkomlig och behöver förbättras, men Magnus går inte in i denna roll fastän han flera gånger erbjuds den av mig.

#### **4.4.4 TANJA**

Tanja menar att processen från själva idén till hur man ska ha det är lätt att åstadkomma, men att övningen tar tid. Hon anser att det som inte lyckades i hennes framförande skulle ha behövt mycket mer övning eftersom hon har memorerat sina idéer in i minsta detalj. Ofta har hon planerat exakt hur det ska vara och även en alternativ utväg ifall hon skulle komma "bort från den tanke som var bäst". Hon menar att det som tar tid är befästandet av det planerade i händerna, själva det praktiska utförandet. När hon spelar koralen avviker hon från koralnotbilden i vers ett och tre och har även där memorerat precis vad hon ska göra. Det faktum att hon avviker från sin planering i vers tre uppfattar hon som katastrofalt och försöker därför "bara komma igenom den". När hon ser och lyssnar på inspelningen inser hon att det inte var så illa som hon trott men menar

fortfarande att det enda som gäller är att öva mer. När jag säger att jag uppfattade det hon tidigare beskrivit som sin avsikt med spelet trots att det inte blev exakt som hon hade tänkt, tycker hon att det är skönt att höra att gestiken fungerar. Fortfarande menar hon dock att tredje versen känns som ett misslyckande.

I Tanjas praxiserfarenhet ingår att se spel av koralförspel och koral som ett framförande av en typ av förberedd komposition, dock utan noter. Detta kräver mycket förberedelse och hon menar att hon än så länge oftast inte har tid att genomföra sådant som hon skulle vilja göra. Hennes syn på den improvisatoriska processen överensstämmer med den holländske organisten och improvisatören Cor Kees uppfattning, när han säger "att improvisera är att komponera vid spelbordet" (cit. hos Bondeman, 1977, sid. 5).

## 4.5 SAMMANFATTNING

Den ursprungliga intentionen med studien var att undersöka individuell variation när det gäller konstnärliga strategier, men intressant nog fann jag i stället samstämmighet i uppfattningarna. Huvudresultatet visar som tidigare nämnts att samtliga de medverkande i sitt spel av koralförspel och koral förhåller sig till en församlingskontext. I detta sammanhang, som de påverkar och påverkas av, beskriver de kännedom om en gällande praxis, vilken har betydelse för deras syn på musicerande och skapande.

I församlingskontexten beskriver de medverkande tydliga kvalitetskriterier. Ett är att koralspelet ska gå lätt att sjunga till och samtliga menar att det är lätt att avgöra om det blir uppfyllt. Ett annat kriterium är att organisten ska kunna kommunicera med församlingen i den aktuella situationen, svara på de behov som uppstår och kunna känna av stämningen. Hur detta lyckas är enligt de medverkande inte lika lätt att avgöra, men de menar sig trots det ha kunskap om vad som fungerar i en gudstjänst. Denna kunskap kan kallas praxiserfarenhet eller kvalificerad praktisk kunskap (Rolf, 1991) och har inflytande på de medverkandes sätt att musicera och syn på musicerandet. Utifrån analysen av materialet kan de medverkande organisternas praxiserfarenhet sägas innefatta följande:

Musicerandet har en specifik funktion i det sammanhang där det ingår, nämligen att inspirera till församlingssång i koralförspel, göra det lätt att sjunga med hjälp av koralspelet samt skapa stämning och tolka psalmtexten eller dagens ämne. Organistens roll är att utföra detta med uppmärksamhet på och i relation till församlingen och den aktuella situationen i gudstjänsten. Församlingens roll är att medverka med sin sång och i viss mån svara på och påverka det organisten gör.

Praxiserfarenhetens betydelse för det praktiska musicerandet kan beskrivas som mycket stor och medverkande till det som av en deltagare kallas för "koralinställningen". Koralinställningen, som den beskrivs av de medverkande, har två huvudaspekter:

- Interpretation och improvisation går in i varandra och är omöjliga att skilja åt. De medverkandes uppgift var att improvisera ett koralförspel och spela en koral och samtliga beskriver psalmtexten och psalmens melodi som inspirationskällan och styrmedlet. Eftersom de menar att förspelet ska inspirera och koralspelet uppmuntra till god församlingssång ses koralförspel och koral som en helhet. Det ena är inte separerat från det andra. De medverkandes spel visar på detta. I

de här studerade koralförspelen använder de melodin som utgångspunkt för att uttrycka stämningen i psalmens text, och i koralspelet spelar de endast ibland efter den notbild som finns i koralboken. Dessutom varierar de verserna på olika sätt enligt beskrivningarna ovan.

- En del av övningen försiggår vid framförandet. Deltagarna anser att framförandesituationen ofta är oförutsägbar med avseende på till exempel hur stor församlingen kommer att vara, om de kommer att sjunga och hur långa förspel som behövs. Detta gör det omöjligt att helt fastlägga hur de ska spela, och de improvisatoriska delarna av koralförspel och koralspel förbereds ofta genom övning på former och modeller. Mindre tid läggs på att öva in exakta detaljer. De medverkande anser sig med erfarenhet och rutin veta hur koraler ska spelas och vad som fungerar i sammanhanget. "Det ska vara lite kvar till framförandet", säger en av deltagarna, vilket illustrerar den ofta förekommande synpunkten att en fastlagd planering förhindrar uppmärksamheten på vad som behövs i gudstjänsten. De medverkande menar att de avgörande besluten måste fattas i själva situationen och att kunskapen om vad som fungerar endast kan uppnås där.

Deltagarna beskriver den skapande och lärande processen kring att spela ett koralförspel och en koral som bestående av idén, strategin och genomförandet. Den idé de får, och som i studien utgår från den befintliga psalmtexten, styr strategin och genomförandet, men kan samtidigt sägas mest fungera som vägvisare och inspiration genom processen, eftersom framförandet som ovan nämnts ofta inte planeras och övas in i detalj.

När resultatet analyserats ur ett genusperspektiv visar sig skillnader mellan män och kvinnor i sättet att uttrycka sig om den egna prestationen och om skapandeprocessen:

- Kvinnorna är försiktiga med positiva omdömen om det egna spelet och uttrycker sig öppet, prövande och sökande om sitt musicerande. De beskriver den skapande processen som en strävan att i musik framställa en inre bild.
- Männen uttrycker att de är nöjda med spelets funktion och beskriver det som inte fungerade som lätt åtgärdat. De talar om den skapande processen som ett förlopp där det gäller att hitta stämningen och kommunicera i situationen.

Det är också intressant att konstatera att Anna och Tanja förefaller använda situationen till att pröva saker som de annars inte skulle ha gjort och som de inte är säkra på skulle ha fungerat i ett "verkligt" sammanhang. För Magnus och Gustav bekräftar inspelningstillfället för dem att deras spel fungerar och de kommunicerar i situationen sina åsikter och synpunkter.

De reflektioner och kommentarer som resultatet ger upphov till diskuteras i nästa kapitel.

## KAPITEL 5 DISKUSSION

I fokus för denna studie står det självständiga konstnärliga uttryck som omnämns i organistutbildningens kursplan (se sid. 7). Avsikten med studien var att undersöka de lärande och skapande strategier som organister använder för att åstadkomma ett sådant självständigt konstnärligt uttryck. Som visats är dessa strategier och processer insatta i ett sammanhang, vilket påverkar synen på musik och musicerande. Jag kommer nedan att diskutera resultatet i fyra avdelningar, som ungefär korresponderar med de fyra delarna i resultatkapitlet. Kapitlet avslutas med frågor inför vidare forskning.

### 5.1 KONTEXTBEROENDE

Som framgår av det redovisade resultatet är de medverkande organisterna djupt förankrade i en församlingskontext. De har en praxiserfarenhet, i vilken ingår uppfattningar om musik, lärande och skapande. Det är tydligt att dessa uppfattningar har sitt ursprung i församlingssammanhanget - de är insatta i ett sociokulturellt sammanhang (Säljö, 2000), där kunskaper förmedlas genom kommunikation mellan till exempel organisten och församlingen. Lärandet sker inte för sin egen skull utan har sin plats i ett meningsfullt sammanhang (Marton & Booth, 2000), där man vet vilka regler som gäller. De medverkande har en tydlig djupinriktning i sitt lärande och uppvisar just den förfogandekunskap som Molander (1994) talar om. De beskriver hur de efterhand får den repertoar av fall och den rutin, som gör det möjligt att hitta en individuell väg och en egen stil.

Alla de medverkande har uppfattningar om vad som fungerar och inte fungerar i deras spel. Detta är kunskaper som de uppenbarligen inte har fått på en musikhögskola. De är alltså beroende av att vistas i det sociokulturella sammanhanget, församlingen, för att lära sig det som behövs. För att kunna spela på en högmässa räcker det inte att gå på Musikhögskolan, utan de behöver följa en deltagarbana (Nielsen, 2000) för att få praxiserfarenhet tillräckligt.

Kontextberoendet kan sägas ha en positiv och en negativ sida. Å ena sidan är det en styrka för musikern att vänja sig vid att hela tiden vara uppmärksam på vad som krävs i situationen. Det gör att man blir flexibel och bättre rustad inför framtiden. Idag förväntar sig många församlingar att organisten ska ha en mängd olika musikstilar på sin repertoar och kunna gripa in som musikalisk expert på flera områden. En organist med en öppen attityd och en kommunikativ inställning har lättare att forma en musikeridentitet i samspel med församlingen. Tillhörigheten till kontexten ger också en relation där man hela tiden får feedback och bekräftelse i sitt musicerande. Å andra sidan innebär beroendet av församlingssammanhanget att organister måste skaffa sig den nödvändiga praktiken genom att ta sig in i praxisgemenskapen. Lyckas de inte med detta får de inte tillgång till nödvändiga kunskaper och kan därför ännu mindre komma med i den krets där kunskaperna finns.

Sett ur ett utbildningsperspektiv kan det sägas att organister behöver kunskaper som de inte kan få på en institution som Musikhögskolan, men var och hur kommer de då med i

den viktiga praxisgemenskapen? Detta är en intressant fråga, inte minst i dagens situation när antalet sökande till organist- och kantorsutbildningarna sjunker med oroväckande hastighet medan annonserna om lediga anställningar blir allt fler. Varifrån ska morgondagens organister komma? Genom historien har framtidens organister vuxit upp som svampar i församlingskontextens mylla innan de söker sig till musikhögskolor och andra utbildningar. Många av dagens orgelstuderande har haft sin lärare och förebild i församlingsorganisten och församlingssammanhanget har motsvarat en decentraliserad mästarlära. Sett ur ett sociokulturellt perspektiv kan man säga att villkoret för att den enskilde ska kunna ta del av den kollektiva kunskapen är kontakten med en individ, som agerar som förmedlare av kunskaperna. I dag är det emellertid få organister som praktiserar det som kallas kyrkans fria musikundervisning – i Malmö sexton församlingar säger sig exempelvis ingen (!) av organisterna ha en orgelelev. Vad detta beror på är en fråga utan ett självklart svar, och vad det innebär för framtiden är ovisst.

## 5.2 TVÅ SPÅR

Ett tydligt resultat i studien är att de medverkande inte skiljer på interpretation och improvisation. Processerna vid tolkning av en koralnotbild och framställandet av ett koralförspel går in i varandra. Sättet att musicera är genomgående det samma, och utan den motsättning som Nettl (1998) talar om. Han menar att interpretation i vår kultur motsvaras av det rationella och improvisation av det emotionella. Att interpretation representerar underkastelse och improvisation frihet verkar också vara en utbredd åsikt som man lätt kan finna exempel på. Polarpristagaren Keith Jarrett säger i en intervju på tal om att han i grunden är improvisationsmusiker och har en motvilja mot planering och satta gränser: “Om musiken är nerskriven, kan jag inte lägga mitt hjärta i den. Det jag har emot klassiska musiker är att de skräms från att skapa musik. De övar tjugofyra timmar om dygnet, som om de var maskiner som försöker få fler cylindrar. De är nervösa, talar fort och har kalla händer” (SDS, 9 maj 2003). Både Nettl (1998) och Lilliestam (1995) påpekar att improviserad musik inte betraktas som “fint” av det dominerande samhällsskiktet och därför förvisats till känslornas sfär utanför det akademiska området. Sett ur det perspektivet är ovanstående citat intressant; i dag skulle det inte vara möjligt för en så kallad klassisk musiker att uttala sig på ett lika förolämpande och nedlåtande sätt om en improvisationsmusiker. Är det möjligen så att den berömda pendeln har svängt? I kampen om vilka värderingar som ska råda har kanske det nu dominerande samhällsskiktet upphöjt den känslomässiga improvisatören och utvisat den rationella interpreten på obestämd tid? I den mån denna beskrivning stämmer menar jag att alla inblandade är offer för det som Kvale (1997), kanske i Kierkegaards efterföljd, kallar för antingen-eller-tänkandet. Den helt onödiga uppdelningen i två motsatta läger får endast till följd att musikens, och musikers, utveckling förhindras och begränsas.

Vad är då orsaken till att denna motsättning lyser med sin frånvaro hos de medverkande organisterna i min studie? Skulle organister vara undantagna från och helt oberörda av en konflikt som är inneboende i den kultur de själva är en del av? Förmodligen inte. Den helhetssyn på interpretation och improvisation som de ger uttryck för kan delvis sägas bero på det musikaliska material som användes i studien. Som tidigare nämnts är koralförspelet en improvisationsform som bygger på kopplingen till en notbild,

koralnotbilden, som av hävd inte behandlas som en "vanlig" notbild. Denna relation förhindrar emellertid inte att man hade kunnat tänka sig en helt "fri" improvisation och ett helt "notbildstroget" framförande av koralnotbilden. I studien gjorde dock ingen av de medverkande något sådant. Uppenbarligen hör helhetsuppfattningen ihop med den musikaliska formen. På tal om "koralinställningen" säger Gustav (jfr sid. 31):

Gustav      Generellt studerar man ju in på ett annat sätt när man har ett repertoarstycke. Det handlar inte om att man tycker det andra är mindre viktigt, utan det handlar mer om att efter många år har man lärt sig hur man tycker om att spela (psalmer) och hur man tror att det funkar.

Vid ett annat tillfälle beskriver han mer ingående hur han går tillväga när han studerar in ett stycke av César Franck och menar att det är något annat än att spela en koral. Även inställningen till musicerandet och dem som lyssnar är annorlunda – målet är inte att påverka publiken till att sjunga, utan den uppfattas som lyssnande och konsumerande. "Koralinställningen" innebär alltså en syn på notbilden och interpretationen av den som är annorlunda jämfört med andra notbilder. I detta sammanhang är det intressant att fundera över utvecklingen av koralnotbilden och melodiernas harmonisering – från generalbassatsen i 1695 års psalmbok (se appendix) till den "originalgestalt" som Göransson (1997) menar har varit målet för 1986 års koralbok. Den avsikt med den nya koralboken som Göransson talar om, nämligen att låta varje tonsättare framträda i originalgestalt, verkar åtminstone inte i detta undersökningsmaterial ha fått någon genomslagskraft. Ingen av de medverkande ger uttryck för en ambition att framhäva koralens tonsättare i sitt framförande (vilket ju också hade varit ett omöjligt projekt eftersom det inte finns någon känd sådan till psalm 34). På det sättet kan man säga att de medverkandes inställning i studien överensstämmer med de givna förutsättningarna.

Att interpreten kommunicerar och samspelar med tonsättaren i sitt arbete är ett utmärkande drag för vår tolkningstradition, och i beskrivningen av den explorativa musikern tar Hultberg (2000) upp hur notbilden ses som inneslutande en gömd mening, vilken interpreten förverkligar. Detta kan sägas korrespondera med det hermeneutiska stadiet som jag tar upp i jämförelsen mellan reflexiv tolkande forskning enligt Alvesson och Sköldberg (1994) och interpretation av en notbild (se 2.3). De olika infallsvinklar som redovisas där bygger alla på att notbilden ses som ett unikt individuellt meddelande, vilket dock inte överensstämmer med de medverkandes syn på koralnotbilden. Den ses i stället som en utgångspunkt för eller ett förslag på hur man kan skapa ett meningsfullt meddelande i den innevarande situationen. Om studien fokuserat på ett så kallat repertoarstycke och en fri improvisation i stället för på koralförspel och koral, är det möjligt att ett annat mönster skulle visat sig beträffande uppfattningen av interpretation och improvisation.

Med tanke på det som antyds i materialet angående koralinställningen och tolkning av andra notbilder, är det möjligt att tänka sig att organister i sin musikerroll har inkorporerat två parallella spår. För att beskriva det med Hultbergs (2000) vokabulär kan man säga att det ena härstammar från barockens dagar och grundar sig i den praktiskt-empiriska undervisningsmetoden medan det andra har sitt ursprung i romantiken och innebär en instrumental-teknisk metod. Medan detta mönster avspeglas i utbildningssammanhang genom uppdelningen av orgelundervisningen i en solistisk och en liturgisk del, förenas de båda spåren i organisters yrkesutövning. Uppdelningen

kan tänkas vara ett tecken på och en följd av den ovan nämnda motsättningen mellan interpretation och improvisation i vår kultur, men samtidigt är den kanske ett sätt att bevara de båda spåren. Organisten står så att säga med en fot i varje läger och koralinställningen skulle, i anslutning till de explorativa och reproduktiva inställningar Hultberg beskriver kunna betecknas som kreativ-pragmatisk. En organist med denna inställning bör i sitt musicerande kunna förena tolkningsprocesser med skapande processer.

Den skapande processen som beskrivs av de medverkande kan sägas bestå av idé, strategi och övning samt genomförande. Processen liknar i mångt och mycket den som Birgerstam (2000) beskriver på tal om arkitekters skissande. Hon visar hur de med hjälp av inlevelse i uppgiftens förutsättningar försöker fånga och utforma visioner och hur de pendlar fram och tillbaka mellan den estetiskt-intuitiva positionen och den rationellt-analytiska positionen. I föreliggande studie talar alla deltagarna om hur de fått en idé utifrån psalmens text och på olika sätt försöker gestalta den. Skissandet, som Birgerstam talar om, motsvaras av spelandet, där musikern arbetar sig fram genom att i sitt spel hela tiden relatera till en bild eller idé. Pendlandet mellan de båda positionerna försiggår som en ständigt pågående utvärdering under spelandet och övningen, men kan i min studie också sägas existera på en makro-nivå; spelandet motsvarar den estetiskt-intuitiva positionen och studiet av videofilmen den rationellt-analytiska positionen. En tänkbar fortsättning hade kunnat bestå av nytt spel med erfarenheterna från videofilmen i bakhuvudet, nytt studium av inspelning och så vidare. Birgerstam menar att pendlingen mellan det intuitiva och det rationella, som ligger till grund för skapande verksamhet, ofta är omedveten. Jag menar att det är möjligt att medvetandegöra denna process för att medvetet kunna försätta sig i de båda positionerna, eller tillstånden, för att därigenom kunna använda dem som kompletterande kunskaps- och inspirationskällor. En balans mellan interpretation och improvisation i undervisningen skulle enligt min mening kunna uppmuntra till detta. Det intuitiva och skissande förhållningssättet som det ges exempel på vid arbetet med koralförspelen skulle kunna användas som en metod även vid interpretation av en notbild. De tolkningsstadier som Alvesson och Sköldberg (1994) talar om (se 2.3) skulle till exempel kunna utökas med det intuitiv-känslomässiga och det kreativa stadiet, där musikern bortser från sin förförståelse och försätter sig i ett tillstånd av "fritt flytande uppmärksamhet". I detta tillstånd följer man med, ser vad som händer och försöker fånga sin intuitiva vision. Organisten skissar fram en tolkning och reflekterar sedan över den. I enskild undervisning brukar läraren ha den reflekterande rollen, vilket i praktiken kan innebära att det blir lärarens tolkning som arbetas fram tillsammans med eleven. Med hjälp av inspelning och gemensam reflektion över denna kan emellertid studenten få möjlighet att forska på sin egen verksamhet tillsammans med läraren och samtidigt uppöva sin förmåga att växla mellan den estetiskt-intuitiva och den rationellt-analytiska positionen.

### **5.3 GENUSMÖNSTER**

Avsikten med denna studie var från början inte att lägga vikt vid genusaspekter, dels för att urvalet var så pass litet, dels för att jag faktiskt inte förväntade mig att finna något av intresse. Yrkesgruppen kan betraktas som ganska jämställd, och på utbildningarna är könsfördelningen ungefär hälften kvinnor och hälften män. Det är förstås lätt att påpeka att det endast finns en kvinnlig domkyrkoorganist i landet, men ämnet för denna uppsats



är inte att komma fram till vad det kan bero på. De skillnader i sättet att beskriva sitt eget spel och den skapande processen som visas på i resultatkapitlet är dock enligt min mening så pass intressanta från ett undervisningsperspektiv, att jag valt att ta upp dem.

I den studerade situationen är männen i stort sett nöjda med sitt spel och visar tilltro till sina egna möjligheter att lösa alla tänkbara problem, medan kvinnorna sällan säger något positivt om det de själva gör. Männen är benägna att ha åsikter och synpunkter på vad som är bra och dåligt, medan kvinnorna uttrycker sig mer sökande och prövande. På tal om den skapande processen säger männen att det gäller att kommunicera den rätta stämningen i situationen medan kvinnorna beskriver hur de försöker framställa en inre bild. Vad kan dessa påvisade skillnader betyda för undervisning?

Sättet att uttrycka sig om den egna prestationen kan tolkas som att männen har ett bra självförtroende medan kvinnorna är mer självkritiska. Är det då så att män tål mer kritik och behöver utmaningar medan kvinnor är känsliga och behöver uppmuntran och ständigt stöd för att komma vidare? Denna slutsats kan vara lätt att dra, men det är också möjligt att se det på ett annat sätt. Kvinnornas självkritiska attityd kan ses som en anpassning till en institutionaliserad undervisningssituation där man centrerar intresset kring det som inte är tillräckligt bra och försöker hitta "felen". I linje med detta är männens inställning att betrakta som ett motstånd mot densamma. Detta kan särskilt ses i den tidigare visade dialogen med Magnus (sid. 25; sid. 36), där han vidhåller att han är nöjd fastän jag flera gånger öppnar för möjligheten till ytterligare kommentarer. På nästa nivå blir det intressant att fundera över vad detta säger om hur de medverkande uppfattar och påverkas av förhållandet mellan mig och dem själva. Är det kanske så att de identifierar förväntningar som de tror att jag som kvinnlig lärare och forskare har på dem i situationen och sedan agerar utifrån dessa? Med tanke på den enda kvinnliga domkyrkoorganisten kan det vara relevant att reflektera över om jag i min roll som kvinna, som lärare eller både delar, uppmuntrar ett självkritiskt och prövande sätt att uttrycka sig hos kvinnor och ett självsäkert och positivt sätt hos män.

När kvinnorna talar om den skapande processen som ett försök att återskapa en inre bild, och männen om kommunikationen med församlingen, till exempel behovet av variation, är det lätt att koppla det de säger till begreppen introvert inställning respektive extrovert inställning. Dessa begrepp handlar inte i första hand om att en person är inåtvänd eller utåtvänd i allmänhet utan om medvetandets inställning som påverkar tänkandet och hur man uppfattar världen. Utifrån det studerade materialet är det omöjligt att uttala sig om huruvida män och kvinnor generellt har den ena eller den andra inställningen, men i ett undervisningssammanhang kan det ha betydelse att vara uppmärksam på skillnader som dessa. En person med behov av att följa en inre bild kan kanske bli låst och stressad av att behöva följa en mall, men stimulerad av att få arbeta i detalj på sin föreställning. Samma metod kan verka meningslös för en person med en mer extrovert inställning, och där kanske det passar bättre att utgå från en modell som kan varieras efter förutsättningar och behov. Samtidigt är det som musiker viktigt att bli medveten om hur det egna psyket fungerar i skapande sammanhang och att om möjligt balansera detta för att uppnå en optimal funktion. Detta skulle i ett undervisningssammanhang naturligtvis också kunna ske med hjälp av växlandet mellan den estetiskt-intuitiva och den rationellt-analytiska positionen enligt metoden som nämns ovan i 5.2.

## 5.4 REFLEKTERANDE I PRAKTIKEN

De individuella variationer som tagits upp i resultatkapitlet bidrar enligt min mening till bilden av de medverkande som fyra reflekterande praktiker. Den reflekterande praktikern som han eller hon beskrivs av Schön (1983), reflekterar i handling över sin verksamhet och kan på det sättet utveckla den. När de medverkande reflekterar över vad de ser och hör på videofilmen uttrycker samtliga på olika sätt uppfattningen att deras spel fungerade bättre än vad de väntat sig. När de lyssnar med församlingens öron hör de andra saker än när de lyssnar med sina egna, organistens. Genom reflektion över det egna skapandet och dess resultat blir skapandeprocessen på samma gång en lärprocess med möjlighet till ny kunskapsbildning. Lärandet ger nya insikter om det egna spelet och dess funktion.

## 5.5 SLUTSATSER OCH FRÅGOR INFÖR VIDARE FORSKNING

Den västerländska konstmusikaliska traditionen är en del av vårt historiska arv. I de flesta kulturer anses det som en självklarhet att känna till och ”äga” sin historia. Den historiska förankringen ger en kollektiv bakgrund och är en utgångspunkt för individuell utveckling. Det mångkulturella samhället ger fördelen av att kunna införliva en mängd influenser från andra kulturer i den “egna” kulturen och erbjuder oändliga kreativa möjligheter. Förmågan att utnyttja dessa ökar enligt min mening med graden av självkänedom och historisk förankring i den egna traditionen därför att man då har ett känt mönster att relatera till och en identitet som musiker. Identiteten ger självförtroende att pröva nya vägar.

Resultatet av denna studie visar på hur djupt förankrade de medverkande organisterna är i sin egen tradition, församlingskontexten, och att helhetssynen på interpretation och improvisation som de ger uttryck för kan betraktas som en följd av denna förankring. En följdfråga blir då varifrån kunskapen kommer och i vilka sammanhang den förmedlas. Det blir också intressant att fråga sig hur det individuella konstnärliga uttrycket förhåller sig till lärandesituationer och kulturella sammanhang. Dessutom skulle ett fördjupat studium av de strategier, lärprocesser och sammanhang som ligger till grund för organisters syn på musicerande och sätt att musicera kunna öka kunskapen om och förståelsen för de processer som främjar utvecklingen av självständiga och kreativa musiker.

Den “subkultur” som organisterna representerar är speciell inom den västerländska konstmusikaliska traditionen, i det att den är samtidigt notationsberoende och notationsoberoende. Detta förhållande, tillsammans med det faktum att musicerandet innehåller moment av interpretation, improvisation och komposition, borde ge goda förutsättningar för att som musiker kunna tillägna sig “musical literacy” och utveckla en förmåga att självständigt delta i och utveckla den musikaliska kulturen. Enligt min mening är musiker med denna profil nödvändiga för att bevara och förnya den västerländska interpretationstraditionen. Med tanke på denna bakgrund verkar det även intressant att närmare undersöka hur detta skulle kunna överföras till andra instrument. Att studera hur musiker med andra instrument ser på ovan nämnda skapandemoment skulle ge möjlighet att ställa frågor som: Hur uppfattar musiker undervisning i improvisation och på vilket sätt påverkar den deras syn på musicerande?

De genusaspekter rörande sättet att uttrycka sig om den skapande processen som jag funnit i materialet är värda att följa upp. Vad betyder egentligen de olika sätten att uttrycka sig? Har män och kvinnor olika uppfattningar om musikalisk kunskap och utveckling? Finns det reella skillnader i sättet att uppfatta den skapande processen?

Med tanke på de relativt små individuella skillnader jag funnit i detta material skulle det också vara intressant att i en longitudinell studie mer ingående studera individuella strategier i den konstnärliga lärprocessen.

## REFERENSER

- Alexandersson, M. (1994). Den fenomenografiska ansatsens fokus. I Starrin, B., och Svensson, P-G. *Kvalitativ metod och vetenskapsteori*. Lund: Studentlitteratur.
- Alvesson, M. & Sköldbberg, K. (1994). *Tolkning och reflektion*. Lund: Studentlitteratur.
- Angerdal, L. (1981). *Organistpraxis*. Stockholm: Skeab förlag.
- Brusling, C. & Strömquist, G. (Red.). (1996). *Reflektion och praktik i läraryrket*. Lund: Studentlitteratur.
- Birgerstam, P. (2000). *Skapande handling. Om idéernas födelse*. Lund: Studentlitteratur
- Bondeman, A., Hernqvist, L. & Åberg, M. (1977). *Orgelimprovisation*. Stockholm: Verbum.
- Burke, P. (1978). *Folklig kultur i Europa 1500 – 1800*. Stockholm.
- David, H., & Mendel, A. (1998). *The new Bach reader*. London and New York: W.W. Norton & Company.
- Green, B., & Gallwey, T. (1986). *The inner game of music*. London and Sydney: Pan Original.
- Göransson, H. (1997). *Koral och andlig visa*. Stockholm: Norstedts.
- Heiling, G. (2000). *Spela snyggt och ha kul*. Doktorsavhandling, Lunds universitet, Musikhögskolan i Malmö.
- Hultberg, C. (2000). *The printed score as a mediator of musical meaning*. Doktorsavhandling, Lunds universitet, Musikhögskolan i Malmö.
- Hultberg, C. (under tryckning). *Teoriaspekter på forskning kring lärande genom eget musicerande – problem och möjligheter*.
- Hultberg, C. (under tryckning). *Practitioners and researchers in cooperation: A strategy in qualitative studies on instrumental teaching*.
- Hurford, P. (1988). *Making music on the organ*. Oxford: Oxford University Press.
- Jerlang, E. (Red.). (1988). *Utvecklingspsykologiska teorier*. Stockholm: Liber.
- Johansson, K. (2002). *Den inbillade läraren*. Malmö: Musikhögskolan.
- Kvale, S. (1997). *Den kvalitativa forskningsintervjun*. Lund: Studentlitteratur.
- Lilliestam, L. (1995). *Gehörsmusik. Blues, rock och muntlig tradering*. Göteborg: Akademiförlaget.
- Marton, F. & Booth, S. (2000) *Om lärande*. Lund: Studentlitteratur.

- Molander, B. (1993). *Kunskap i handling*. Göteborg: Daidalos.
- Nettl, B., & Russell, M. (Eds.). (1998). *In the course of performance. Studies in the world of musical improvisation*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Nielsen, K. & Kvale, S. (2000). *Mästarlära. Lärande som social praxis*. Lund: Studentlitteratur.
- Olsson, A. (1987). *Den okända texten*. Stockholm: Bonniers.
- Overduin, J. (1998). *Improvisation for organists*. Oxford: Oxford University Press.
- Rostwall, A-L. & West, T. (1998). *Handlingsutrymme*. Stockholm: KMH-förlaget.
- Schön, D. (1983). *The reflective practitioner. How professionals think in action*. New York: Basic Books.
- Da Silva, A. & Wahlberg, V. (1994). Vetenskapsteoretisk grund för kvalitativ metod. I Starrin, B. & Svensson, P-G. *Kvalitativ metod och vetenskapsteori*. Lund: Studentlitteratur.
- Stigendal, M. (2002). *Den gode socialvetenskaparen*, Lund: Studentlitteratur.
- Säljö, R. (2000). *Lärande i praktiken. Ett sociokulturellt perspektiv*. Stockholm: Bokförlaget Prisma.
- Willstedt, T. (1996). *Orgel improvisation*. Trelleborg: Triumph.

# Appendix

ur Koralboken 1986

1. Vän - ligt ö - ver jor - den glän - ser strå - len av ett him - melskt hopp. Stil - la  
 2. Ej av värld - dens vi - se kän - des den o - - änd - ligt - Vi - ses - råd - Kris - tus -  
 3. I den värld som synd för - där - vat lev - de bland oss Fräl - sa - ren. Kär - lek

6  
 in - om ti - dens grän - ser e - vig - he - tens sol går opp, ack, så stil - la att mitt  
 kom, och da - gen tän - des full av san - ning och av nåd; san - ning för den själ som  
 han åt oss för - vär - vat, ho - nom följ - de hel - gel - sen. Hel - gel - se blev hjär - tats

11  
 ö - ga hen - nes sken för - dra - ga må, och Guds dol - da råd för - stå.  
 sök - te nåd för ång - er - ful - la bröst. Så fick jor - den ljus och tröst.  
 gläd - je, kär - lek slöt be - gå - rens strid. Så fick jor - den ren - het, frid.

ur Koralboken 1695

173.

Jesu! tu tigh sielf vproäckte/ Då tu lågst i grafven död/ Wårdes ock min  
 Och medh tinom blodh vthsläckte Swåra brinnand helwtes glödh /

fial vpresfa Ut hon ifrån jorden sigh Håsta må/o Gudh/til tigh.

Uu Jesu!