



LUNDS UNIVERSITET
Musikhögskolan i Malmö

EXAMENSARBETE

Hösterminen 2011

Läraryrket i musik

Lovisa Danielsson

Hjärtats röst

Att arbeta med känslor, impulser och reaktioner i
sångundervisning

Handledare: Ingemar Fridell

Abstract

The voice of the heart – working with feelings, impulses and reactions in vocal pedagogics

The singer and writer Thomas Hemsley believes that singing starts as a wish to express emotions through music. He considers singing to be a form of communication and believes singers should always keep this in mind when they make singing exercises and repertoire.

Hemsley's opinion about singing forms the basis of this essay's primary purpose: to study how singing teachers develop their students' vocal techniques through practical work with the students' expression and interpretation. The purpose also includes a better understanding of how different teachers involve feelings and reactions in singing, as well as to analyze how they work to raise awareness in natural functions of emotions and expressions.

In the theoretical chapter Hemsley's thoughts on singing are reported and compared to those of two other singing teachers. A closer description is given of what Hemsley means is the raw material of singing: *impulse* and *intention*. This description is compared to other theories dealing with the same subject.

The present study was based on interviews with three singing teachers, as well as observations of their teaching.

The results provide practical examples of how three singing teachers use emotions and expressions to develop vocal technique. This was done through parables and descriptions in order to stimulate students' imagination, on which the body could react and make expressive vocals.

Keywords: *voice, singing-technique, expression, emotion, impulse, intention, vocal pedagogy*

Sammanfattning

Hjärtats röst – Att arbeta med känslor, impulser och reaktioner i sångundervisning

Sångpedagoger har skilda uppfattningar om hur man bör förhålla sig till sångteknik och uttryck samt vad sångteknik egentligen innebär. Sångaren och författaren Thomas Hemsley anser att sång i första hand är ett känslomässigt uttrycksmedel och bör ta sin utgångspunkt i viljan att kommunicera. Detta menar han man alltid ska ha i åtanke när man utvecklar sin röst i övningar och repertoar.

Hemsleys tankar kom att ligga till grund för denna kvalitativa studies syfte: att studera hur man som sångpedagog kan utveckla sina elevers sångteknik genom praktiskt arbete med deras uttryck och interpretation (tolkning av det stycke man sjunger). Syftet inbegriper även att öka förståelsen kring hur olika pedagoger involverar känslor och reaktioner i sång, liksom att analysera hur de arbetar för att medvetandegöra naturliga funktioner från känslor och uttryck.

I den teoretiska utgångspunkten jämförs Hemsleys syn på sång med två andra sångpedagogers syn. En beskrivning ges av det Hemsley benämner som sångens råmaterial; *impuls* och *intention*. Detta ställs mot annan teoretisk kunskap.

Föreliggande studie har baserats på intervjuer av tre sångpedagoger samt observationer av deras undervisning.

Resultatet ger praktiska exempel på hur tre sångpedagoger använder känslor och uttryck för att utveckla sångteknik. Detta gjorde man genom liknelser och beskrivningar för att stimulera elevers fantasi att hitta naturliga reaktioner att reagera på som föregick sången. Sångpedagogerna menade att medvetandegöra dessa funktioner handlade om att eleven i första hand skulle få en fysisk upplevelse av dem.

Sökord: *sång, sångteknik, uttryck, känslor, impuls, intention, sångpedagogik*

Innehållsförteckning

1 Inledning	1
1.1 Problemformulering	1
1.2 Syfte och frågeställning	2
1.3 Beskrivning av arbetet.....	3
2. Teoretisk utgångspunkt.....	4
2.1 Olika syn på sång och teknik	4
2.1.1 Kjellertz	4
2.1.2 Arder	5
2.1.3 Hemsley	6
2.2 Impuls enligt Hemsley	7
2.3 Från tanke till sång	8
2.3.1 Ljudets resa	8
2.3.2 Produktion.....	9
2.4 Intention enligt Hemsley	11
2.5 Sinnesstämningar och sång	12
2.5.1 Inandning	12
2.5.2 Hur känslor och sinnesstämningar påverkar tal och sång.....	12
2.7 Sammanfattning av kapitlet Teoretisk utgångspunkt.....	15
3. Metod.....	18
3.1. Metodologiska överväganden	18
3.2 Studiens utformning	19
3.2.1 Urval och presentation av deltagarna.....	19
3.2.2 Studiens design	20
3.2.3 Analys	21
3.3 Reliabilitet och validitet	21
3.4 Etiska överväganden.....	22
4 Resultat	24

4.1 Användande av impuls och intention som begrepp	24
4.2 Impuls och inandning	24
4.3 Kroppsgestik och impuls	27
4.4 Känslor från repertoar	29
4.5 Odlas aktivitet under sång	31
4.6 Att utföra och medvetandegöra dessa processer	34
4.6 Sammanfattning och konklusion	37
5 Diskussion, slutsats och fortsatt forskning	40
5.1 Impulser	40
5.2 Intention och interpretation	42
5.3 Aktivitet och öppenhet	43
5.4 Uppleva och teoretisera	45
5.5 Sammanfattning	47
5.6 Fortsatt forskning	48
5.7 Slutsats	48
6. Referenser	50

Förord

Först och främst vill jag tacka deltagarna i min studie, de tre sångpedagogerna, Britta, Anders och Hanna. Om de inte varit villiga att ta emot mig och låta sig observeras, filmas och intervjuas, hade detta arbete inte varit möjligt att genomföra. Jag vill också tacka dessa sångpedagogers elever, som gav sitt medgivande till auskultationerna och som bidragit till min uppsats.

Tack till min handledare, Ingemar Fridell.

Tack till Jon Pallon för hans hjälp med att förstå neurofysiologin vid röstproduktion.

Tack Anna Andersson för hjälp med översättning från danska till svenska

1. Inledning

Under min utbildning till instrumental och ensemblelärare i sång vid Musikhögskolan i Malmö har jag fördjupat mina kunskaper om sånginstrumentet på olika sätt. Detta fascinerande och uttrycksfulla instrument har många sidor att låta sig studeras på. Instrumentet, som är inbyggt i våra kroppar, verkar väcka stor nyfikenhet och viss mystik, dolt som det är för vårt öga. Denna nyfikenhet tar sig ibland uttryck i långa anatomiska och fysiologiska utläggningar om sångteknik. Detta har jag ibland upplevt som tendenser i att skilja på sångteknik som hantverk och sång som konstform och uttrycksmedel.

Under läsåret 2009/2010 kom jag i kontakt med en bok som heter *Singing and imagination* av Thomas Hemsley. Denna bok gav perspektiv på en syn på sång, sånginstrumentet och sångteknik som tilltalade mig. Hemsley är av åsikten att teknik och interpretation (tolkning av musik och text) inte går att skilja åt i sång inom den västerländska konstmusikens tradition. Han menar att sången bör ta sin utgångspunkt i viljan att uttrycka sig och kommunicera genom musik. Sång är alltså ett känslomässigt uttrycksmedel. Hemsleys tankar kom att ligga till grund för denna studie.

1.1 Problemformulering

Sångpedagoger har skilda uppfattningar om vad sångteknik innefattar, och hur man bäst studerar och utvecklar sång. Åsikterna går isär om huruvida sång kan övas mekaniskt genom att studera *hur* man gör för att åstadkomma den klang man eftersträvar. Många böcker som riktar sig till studenter inom sångpedagogik lägger stor vikt vid anatomi, fysiologi och hur sånginstrumentet fungerar, t.ex. Kjellertz (1973) och Arder (1996).

Det finns sångpedagoger och sångskolor som skiljer på sångens mekanik och konstnärliga uttryck. Olika uttrycksnyanser i sång konkretiseras och namnges utifrån att de innefattar en specifik klangkvalité. Dessa menar man sångare kan lära sig bemästra utifrån att studera och lära sig hur dessa nyanser utförs av sånginstrumentet.

Det finns en annan tradition inom sång som står för en delvis motsatt syn. Thomas Hemsley (1998) har samlat några av dessa förespråkare i boken *Singing and Imagination*. En av dem är Sims Reeves, som menar att det är den emotionella sidan av sitt instrument en sångare bör studera, inte den anatomiska. Vetskapen om hur anatomin i strupe och lungor fungerar är lika meningslös för en sångare att studera som musklerna i en arm för en cricketspelare.

Hemsley menar att rösten hör ihop med sångaren, och detta innefattar hela personen i fråga om kropp och sinne. Om man behandlar sin röst som om det vore ett instrument man kan spela på, ett instrument som vilket annat, blir sången ett resultat av att skapa ljud, inte förmedla känslor. Det som stimulerar vårt instrument att ljuda är viljan och behovet att uttrycka sig. Kopplar man bort dessa känslor förlorar man också sångens viktigaste syfte. (Hemsley, 1998)

1.2 Syfte och frågeställning

Syftet är att studera hur man som sångpedagog kan utveckla sina elevers sångteknik genom praktiskt arbete med deras uttryck och interpretation. Detta inbegriper att öka förståelsen kring hur olika pedagoger involverar känslor och reaktioner i sång, liksom att observera hur de arbetar för att medvetandegöra naturliga funktioner som kommer av känslor och uttryck.

Frågeställning: *Hur arbetar sångpedagogerna med elevernas känslomässiga uttryck för att utveckla deras sångteknik i såväl övningar som repertoar?*

Delfrågor:

- Arbetar pedagogerna med det som Hemsley kallar för impuls och intention, och i så fall hur?
- Använder pedagogerna begrepp som impuls och intention i sin undervisning?
- Teoretiserar pedagogerna kring känslor och uttryck för att öka elevernas medvetenhet?
- I vilken utsträckning har man nytta av kunskaper inom neurofysiologi, anatomi och ljudets resa från tanke till sång för att förstå/förklara impulsen?
- Hur påverkar sångarens känslor ljudproduktionen?

1.3 Beskrivning av arbetet

För att ta reda på hur man kan arbeta med sång, där teknik och uttryck verkar för ett gemensamt mål bestämde jag mig för att genomföra observationer av tre duktiga pedagogers undervisning. För att få svar på forskningsfrågorna följde jag upp observationerna med intervjuer.

I det teoretiska bakgrundskapitlet görs en litterär undersökning av betydelsen av det som Hemsley beskriver som sångens råmaterial, *impuls* och *intention*. Kapitlet beskriver hur/om impulsen kan förklaras fysiologiskt, samt hur sång startar i kroppen. Vidare diskuteras hur/om känslor påverkar andning och sång.

I Metodkapitlet presenteras studiens tillvägagångssätt och metodologiska överväganden.

Resultatet redovisar det insamlade och analyserade materialet från observationer och intervjuer i form av pedagogiska exempel, tankar och arbetssätt utifrån det som beskrivs i syfte och frågeställning.

I diskussionen reflekterar och diskuterar jag resultatet av studien och jämför detta med den teoretiska utgångspunkten. Förslag på vidare forskning ges, samt en slutsats av studien.

2. Teoretisk utgångspunkt

I detta kapitel ges en beskrivning av författaren Thomas Hemsleys tankar om sång och sångteknik och dess förhållande till uttryck och interpretation. Hemsley menar att sång i första hand är ett sätt att förmedla känslor och att sångens råmaterial kan delas upp i *impuls* och *intention*. Dessa begrepp beskrivs senare i kapitlet. Begreppen innefattar upplevelser i kropp och sinne som är svåra att förklara med ord; det blir i bästa fall goda liknelser. Läsaren bör anpassa sina förväntningar att förstå dessa begrepp, utifrån detta faktum.

Kapitlet är uppdelat i underavdelningar. Under 2.1 ställs Hemsleys tankar mot två andra sångpedagogers böcker. I avsnitt 2.2 beskrivs det som Hemsley kallar impuls. Under rubrik 2.3 undersöks om impulsen går att förklara neurofysiologiskt. I avsnitt 2.5 beskrivs hur/om känslor påverkar *fonation* (alstring av tonande röstljud, Sundberg, 2007)

2.1 Olika syn på sång och teknik

Vänder man sig till litteraturen verkar det bland sångpedagoger råda olika syn på dels hur man bör förhålla sig till sångteknik och uttryck, dels vad begreppet sångteknik egentligen innebär. För att ge exempel på detta, har jag nedan sammanfattat och ställt två andra sångare/sångpedagogers idéer mot Hemsleys, nämligen idéer som formulerats av författarna Kjellertz och Adler.

2.1.1 Kjellertz

Operasångaren Gösta Kjellertz (1973) skriver i sin bok ”Sångteknik”, som riktar sig till sångartister, att det är mycket viktigt att en sångare vet vad som händer i kroppen när man sjunger. Han menar att en sångare aldrig får göra någonting som inte kan förklaras anatomiskt när han/hon sjunger. Under större delen av boken beskriver Kjellertz röstorganets anatomi och röstapparatens funktioner. Resterande del av boken tillägnas sångteknik, vokalsystemet, sångövningar och förberedelse för sceniska framträdanden. Författaren ger ingen förklaring till vad han menar med sångteknik. Innehållet under kapitlet med rubriken ”sångteknik” består av

anatomiska och motoriska förklaringar av vad som sker vid t. ex andning, diafragmatiskt stöd och hur man sjunger ett forte. Utifrån detta tolkar jag det som att Kjellertz anser att sångteknik innebär förklaringar av hur man kroppsligt åstadkommer sång och sångliga variationer. Han kopplar aldrig ihop denna sångteknik med känslor eller uttryck.

För nybörjare inom sång rekommenderar Kjellertz att man under ett år eller sex månader bara gör sångtekniska övningar och inte jobbar med repertoar. När det sedan är dags att sjunga sånger och arior ska man först och främst se dem som vokaliser, i den meningen att de bearbetas utifrån de tekniska färdigheterna och att man avstår från interpretation.

Dock menar författaren att ett sceniskt uttryck är viktigt för den sångare som vill arbeta med opera och musikteater. När sångtekniska färdigheter är nådda och instrumentet blivit lydigt är sångaren redo för praktiska scenförberedelser. Kjellertz rekommenderar att sångaren skaffar sig utbildning genom teaterskola, improvisationsövningar och dans, t.ex. klassisk balett. Hur dessa praktiska scenförberedelser förenas med det lydiga sånginstrumentet beskriver han inte, det verkar kunna ske automatiskt.

2.1.2 Arder

”Sangeleven i fokus” av sångpedagogen Nanna-Kristin Arder (1996) är en lärobok för studenter i sång vid pedagogiska högskoleutbildningar. Hennes avsikt är att beröra röstens grundläggande funktioner samt ge förståelse för pedagogik inom sång. Arder skriver att många sångpedagoger tycker att interpretation är något man inte bör lägga så mycket vikt vid i början av en sångelevs utveckling, eftersom sångtekniken ännu inte är tillräcklig för att kunna ge ett varierat uttryck. Arder håller delvis med om detta, men skriver också att interpretationsarbete innebär en mognadsprocess i sig och att man kan arbeta med repertoar på många olika nivåer. Det är viktigt att interpretationskraven på eleven står i relation till elevens tekniska och musikaliska nivå. För att kunna uttrycka känslor genom sång måste inlevelseförmågan övas upp, och sångaren måste lära sig att släppa taget om det som eventuellt hämmar honom/henne. Arder skriver vidare att sångteknik är det redskap sångaren är beroende av för att kunna genomföra det uttryck han/hon önskar. Detta innefattar kontroll och behärskning av hållning, andning, ”stöd”, klang, ansats,

register, intonering och artikulation samt frasering, dynamiska variationer m.m. Den del av boken som ägnas åt röstträning och helhetsträning berör till allra största del det som nyss beskrevs som sångteknik. Hur sångaren genom dessa redskap sedan uttrycker sig i sången ägnar Arder föga utrymme åt i sin bok.

2.1.3 Hemsley

Hemsley (1998) behandlar den västerländska konstmusikens tradition av solosång. Han ger uttryck för att sången startar i viljan att uttrycka sig och kommunicera genom musik. Sång är alltså ett känslomässigt uttrycksmedel. Att ha denna uppfattning spelar stor roll för hur man ser på sitt instrument och hur man arbetar för att förbättra sin sång. Samma muskler som används för att göra ett vänligt rop används för att frambringa tonerna i ”Nattens drottning” ur Mozarts opera Trollflöjten.

Eftersom det som stimulerar rösten att ljuda är viljan till uttryck, är Hemsley fullständigt främmande för tanken om att skilja sångteknik och interpretation åt. Utvecklandet av en god sångteknik är dock mycket viktig, man kan nämligen inte sjunga bra bara för att viljan att uttrycka sig genom sång är tillräckligt stark. Sångteknik handlar om att förbättra kopplingen mellan känslor och sinnesstämningar, och att få kroppen att frambringa dessa i ljud.

Detta sammanfattar Hemsley i två punkter:

1. Träna upp sinnet att ge klara och precisa impulser på vilka kroppen kan reagera
2. Träna kroppen att reagera med maximal precision och energi

Kunskap om anatomi och fysiologi kan vara till hjälp för en sångpedagog, men för stor koncentration på kroppens fysiologiska och anatomiska aspekter har en hämmande inverkan. Hemsley hävdar att synen på sång som ett mekaniskt instrument är ett stort problem, då man bortser från kroppens naturliga förmåga att förmedla känslor och emotioner.

”The human singing voice is not an instrument on which music is played; it is in its very nature an instrument of music.” (Hemsley, 1998, s. 12)

I följande avsnitt beskrivs närmare Hemsley tankar om begreppet *impuls*.

2.2 Impuls enligt Hemsley

I förståelsen av sång som en form av känslomässigt uttryck, bör de funktioner som stimulerar kroppen till att uttrycka sig i tal vara samma då man uttrycker tankar och känslor genom sång. Detta har Hemsley (1998) delat upp i två delar, impuls och intention. Nedan följer en beskrivning av impulsen.

Viljan och behovet att uttrycka känslor och sinnesstämningar genom vokala ljud beskriver Hemsley som en *impuls*. Det handlar inte om en allmän önskan om att kunna sjunga, utan en basal, direkt och intuitiv instinkt.

Impulsen är en form av energi som leder sångaren till ett tillstånd som inbegriper både sinne och kropp där sångaren känner en stark vilja att uttrycka sig:

”All your inner forces are gathered in a moment of intense concentration.” (Hemsley, 1998, s. 43)

Impulsen startar genom en reaktion som kommer från antingen yttre eller inre stimulans. Yttre stimuli kan vara en reaktion på någonting som sägs eller något som händer i rummet. Vanligast är att sångaren själv, genom sin fantasi, får skapa sig något att reagera på – inre stimuli.

En impuls är en äkta reaktion som man inte kan ”lura fram”. En sångare kan alltså inte återskapa en impuls genom att försöka följa ett anatomiskt mönster eller schema. En impuls kan odlas och underhållas men den kan aldrig hållas fast eller frysas. Vidare ger Hemsley uttryck för att impulsen inte är någonting man kan lära sig från en bok, utan att varje sångare måste lära sig hitta den själv. En lärare kan vara till hjälp, men det finns ingen metod som passar alla.

Impulsen att uttrycka sig upplever vi alla i dagliga samtal. Impulsen förekommer alltså inte endast i samband med sång, utan kan mynna ut i tal, sång, dans eller poesi, d.v.s. andra uttrycksformer för känslor.

Eftersom impulsen påverkar sångaren i kropp och sinne krävs att han/hon är mottaglig för denna beredskap och vakenhet. Energin i impulsen kan hindras av spänningar eller stelhet. Hemsley beskriver hur sångare ofta ser sin kropp enbart som en blåsbälg som ska skapa luftflöde och lufttryck och därmed inte uppnår den vakenhet som krävs i kroppen. På samma sätt som en fiolsträng är redo att sättas i vibration måste människans instrument vara berett, varken slappt eller överspant. Sångarens kroppshållning ger alltså olika förutsättningar för hur väl instrumentet ska kunna reagera och ge efter för impulsen. Dålig hållning är ett tecken på brist på god balans i kroppen. Kroppsspänningar uppstår ofta till följd av dålig balans eller otillräcklig jämvikt. Åtgärden är inte att bara att slappna av, utan att återfå balans. Eftersom det är en högst aktiv handling att sjunga kan instruktioner som har med avspänning att göra ofta missförstås.

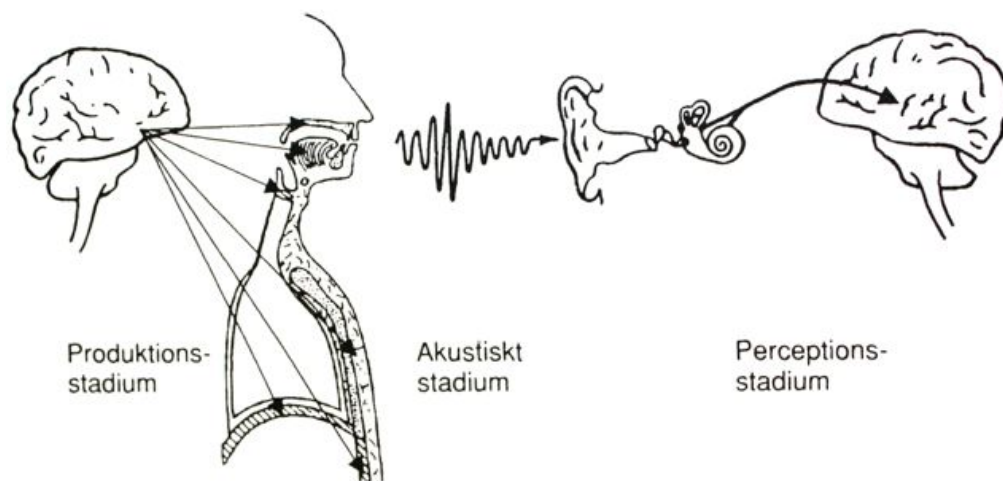
2.3 Från tanke till sång

Hemsleys tankar om sång som känslomässigt uttrycksmedel väckte min nyfikenhet på hur röstproduktion egentligen startar och formas till det jag vill säga. Går Hemsleys benämning impuls att förklara neurofysiologiskt och anatomiskt?

Följande stycke beskriver hur kommunikativa ljud startar i tanke och vilja till uttryck.

2.3.1 Ljudets resa

Röstvetaren och författaren Per Lindblad (2008) beskriver ljudets resa från en talares hjärna till en lyssnares hjärna. Denna ljudliga resa har han delat upp i en kommunikationskedja med tre huvudstadier: *produktion*, *akustisk länk* och *perception*. Se bild.



(Lindblad, 2008, s. 175)

Mellan dessa stadier byter ljudet, talsignalen form. Den första skiftningen av talsignalens form är då nervimpulser i talarens hjärna övergår till muskelarbete i talapparaten. Talapparaten styrs av ett stort antal muskler som skapar rörelse med hög precision, snabbhet och variation. Detta ger upphov till lufttryck, luftströmmar och hinder – ljudvågor skapas. I det som kallas artikulationsapparaten formas ljudråmaterialet av bl.a. håligheter, tunga, läppar, gomsegel och käke. Ut i rummet sprids sedan det färdiga ljudet. När ljudvågorna träffar trumhinnorna i lyssnarens öron börjar trumhinnorna vibrera i takt med tryckvariationerna. Rörelsen fortplantas i mellanörats ben som i sin tur för vibrationen till innerörat. Där sker en omvandling av energiflödet till nervimpulser. Dessa signaler analyseras i nervsystemets olika stadier och ger hörselupplevelsen hos lyssnaren. (Lindblad, 2008)

2.3.2 Produktion

Nedan följer en fördjupning i vad som sker i av den första delen av kommunikationskedjan, *produktionen*.

Sång är ett motoriskt arbete, d.v.s. rörelser i skelettmuskulatur. Motorik kan delas in på olika sätt: medvetna respektive omedvetna rörelser, samt målmotorik respektive kompensationsmotorik. I sång handlar det mycket om viljemässig, medveten motorik. Varje

nervsignal som framkallar rörelser i muskulatur, har sitt ursprung i centrala nervsystemet (CNS). CNS är ett samlande begrepp för hjärna och ryggmärg och står i kontrast till det perifera nervsystemet, som bygger på utskott från CNS. Styrningen är ofta organiserad så att en grupp av muskler, snarare än en enskild muskel, aktiveras samtidigt, i ett så kallat rörelsemönster. (Lännergren, Ulfendahl, Lundeberg & Westerblad, 1998). Den anatomiska kartläggningen av CNS färdigställdes för lång tid sedan, men anatomin avslöjar inte mycket om funktionen och flödet av information. För detta krävs mycket mer avancerade metoder, varför det under lång tid framåt kommer att finnas många frågetecken kvar kring hur hjärnan fungerar. När det gäller motorik har man identifierat flertalet strukturer som tros vara viktiga och i hög grad inblandade. Man är dock inte helt säker på hur själva signalkedjan löper, och vilken information som tillförs eller bearbetas i varje led. De viktigaste strukturerna är motorbarken (cortex cerebri), basala ganglier, hjärnstammen och lillhjärnan (cerebellum), liksom kopplingarna däremellan. Dessa strukturer verkar vara ständigt inblandade vid motoriskt arbete.

För att initiera en viljemässig, eller medveten, rörelse, behöver även det associativa området i den främre delen av storhjärnan (prefrontalcortex), aktiveras. Frontalcortex hyser många av de högre hjärnfunktioner som skiljer oss människor från andra djur, och är den del av hjärnan som tillvuxit mest under de senaste par hundra tusen åren. Tyvärr har man ännu inte lyckats förstå det exakta förlopp, vari i en vilja eller tanke mynnar ut i en aktiv nervimpuls. (Lännergren, Ulfendahl, Lundeberg & Westerblad, 1998)

Själva styrningen av röstinstrumentet sker automatiskt, och kräver stor snabbhet och precision, särskilt i sång där kraven är ännu högre än i tal (Lindblad, 2008). Människan producerar under tal minst en betonad stavelse i sekunden, ihop med en eller flera obetonade stavelser. Eftersom larynxmuskulaturens funktion varierar mellan öppet och stängt läge, kräver detta enligt Lindblad att andningsmuskulaturen samtidigt svarar och balanserar upp förändringarna.

Lindblad beskriver vidare att den avancerade motoriken vid sång inte bara baseras på signaler från CNS, utan också på svar, i form av signaler från kroppen. Dessa ger information om spänningar, lägen och rörelser i muskler och leder, samt tryck i slemhinnor. Denna återkoppling

kan delas in i tre olika typer, nämligen; *auditiv feedback* som är talarens hörselupplevelse av sin egen röst. *Taktil feedback* innebär återkoppling från tryckreceptorer. Dessa tryckavkännare sitter i huden och i slemhinnor, t.ex. i ansatsröret och struphuvudet. *Proprioceptorisk feedback* ger signaler från lägen, rörelser och spänningstillstånd i muskler och ledytor mellan ben och brosk. Man tror att återkopplingen från kroppen är mycket viktig i sång. Signalerna sänds uppåt genom CNS med syftet att upprätthålla den komplexa balansen i den grupp av muskler som är aktiv. Detta skeende är en del av ett *reflektoriskt kontrollsystem* för rösten, som är en omedveten process. I motsats står det *viljestyrda kontrollsystemet*, som styr de viktigaste funktionerna som tonhöjd, röststyrka, kvalitet m. m, då vi sjunger.

Nedanstående text berör det som Hemsley kallar för intention, vilket han menar utgör den andra komponenten i sångens råmaterial.

2.4 Intention enligt Hemsley

Intentionen, eller avsikten, innebär för sångaren att veta vad hon/han vill förmedla med sången. Intentionen klarnar med det förarbete av text och musik som följer med interpretationsarbete och som innefattar tolkning av musik och text. Sångaren sätter sig in i materialet för att veta vilka känslor och innebörder man vill förmedla. Först när förarbetet är gjort och man väl känner sin sång är man redo att sjunga.

”Be sure never let anything come through your mouth unless it has passed through your mind”
(Hemsley, 1998, s. 8)

Impulsen leder av sig själv inte till sång utan att den befruktas av den genomtänkta musikaliska intentionen. Hemsley (1998) förklarar hur man kan tänka sig impulsen som en energi, redo att frigöras av intentionen. Impulsen ger sången dess nödvändiga energi, och intentionen styr sedan energin. Intentionen, känslorna sångaren ska förmedla, bör vara så starka att sångaren känner att han/hon måste dela med sig av dem. Sångarens intention är så stark att de resulterar i en impuls att sjunga.

Detta ska ske under sångarens *inandning*, i det som kallas *anacrusis* (upptakt). I anacrusis förenas impuls, intention och inandning. Sångaren är beredd och alert i impulsen, och genom avsikten med frasen vet hon vad hon vill säga i det som ska sjungas. Hon får eller skapar sig en reaktion som kroppen kan reagera på och som mynnar ut i sång. Allt detta sker under anacrusis.

2.5 Sinnesstämningar och sång

Hemsley hävdar att intentionen har stor betydelse i sång. Innehåll och känslor i text och musik som ska uttryckas genom sång bör vara bearbetade och klarlagda. Nedan beskrivs vad man vet om hur känslor påverkar i tal och sång.

2.5.1 Inandning

Om inandning skriver röstforskaren Johan Sundberg (2007) att eftersom sättet man andas in på förändrar larynx ställning, är sannolikheten stor att inandningen indirekt påverkar larynx ställning också under fonation. Detta leder till att fonationen låter på ett visst sätt. Vidare förklarar Sundberg att experimentella data saknas för att kunna dra några slutsatser, men att följande kanske är det allra viktigaste att ha i åtanke: Kroppen bildar en helhet, och en viss sinnesstämning brukar påverka hela individen. Om en person t.ex. befinner sig i skräck eller ångest brukar andningen vara ”hög”, d.v.s. utförs med indragen bukvägg och expansion av bröstorgans övre del. Man kan anta att detta leder till att fonationen som utförs efter en sådan inandning kommer att spegla känslan av skräck eller ångest. Om andningen istället sker i ett välbefinnande är sannolikheten stor att lyssnarnas tankar förs till eget välbefinnande. Sambandet, som exemplet visar, mellan andning och fonation är tillräckligt för att ge förståelsen för varför vissa personer med felaktig fonation kan botas från röstproblem med förändrad andning.

2.5.2 Hur känslor och sinnesstämningar påverkar tal och sång

Forskning har gjorts på området om hur sinnesstämningar påverkar tal och sång. En forskare vid namn Fonagy har haft stor betydelse för en stor del av detta fält och hans forskning har gett en bild av hur känslor påverkar talapparatusens olika delar (Sundberg, 2007).

Fonagy studerade larynx beteende hos några försökspersoner som fick uttala samma vokal med olika känslor, t.ex. ilska och ömhet. Han såg skillnader på hur känslorna påverkade rörelsen i stämbandets tjocklek mellan de olika känslouttrycken. T.ex. varierade stämbandets tjocklek mellan de olika känslouttryckena. Man ansåg att resultaten bekräftade teorin om att talarens sinnesstämning påverkar den fonatoriska produktionen, som en ”undermedveten expressiv gestik” (Sundberg, 2007, s. 197).

På liknande sätt påverkar sinnesstämningar även andra delar av röstorganet. När Fonagy studerade tungan och läpparnas rörelser fann han att dessa förändrades efter talarens känslor. Vid känslan av besvikelse spreds en avslappning i tungan och gomseglet och vid ilska fick tungan en spänd position som sedan övergick i en hastig rörelse till nästa position i ljudbildningen.

Enligt Lindblad (2008) arbetar hela talapparaten med minde muskelarbete vid sorg, vilket resulterar i svagare dynamik och en mindre övertonsrik klang. Glädje ger ett mer variationsrikt och större frekvensinnehåll och mer kraft i artikulationen. Detta kan jämföras med kroppens synliga gestik vid samma sinnesstämningar, då t. ex sorg brukar ge långsammare och mindre rörelser medan glädje ofta uttrycks i livliga rörelser bl. a i armarna.

Kroppsrörelser som för oss är dolda, verkar alltså påminna mycket om dem som är synliga (Sundberg, 2007). Detta förklarar Sundberg närmare på ett fint sätt:

...rösten fungerar som en alltid verkande översättningsmaskin från kroppsgestik till ljudgestik. Sång och tal är, djupast sett, helt enkelt gester i talorganet som omvandlats till ljudförändringar. Detta verkar vara av alldeles grundläggande betydelse för sång och musik i allmänhet. Rösten ger oss koden för hur musiken skall tolkas i rörelsetermer, och ljuden kan bli meningsfulla i en vidare bemärkelse, eftersom de kan anspela på olika rörelsetyper. (sid. 199)

Människor har enligt Lindblad (2008) förmågan att uppfatta känslolägen i röster även om talet sker på språk vi inte förstår. Detta är ett av många exempel som styrker tanken att vårt sätt att

uttrycka känslor på är universellt. De känslomässiga signalerna verkar alltså förprogrammerade och nedärvda. Nyanser inom sinnesstämningar och attityder verkar vara både medfött och inlärt. Uttryck för förvåning, ironi och uttråkad attityd verkar vara delvis inlärd.

Musik förmedlar i första hand känslor. Den berikar de flesta människors liv i mycket hög grad. Som grundläggande byggmaterial använder den i stor utsträckning känslolösnerande uttrycksmedel som primärt förekommer såsom djupt rotade, biologiskt givna ingredienser i rösten. (Lindblad, 2009, s. 182)

Tidigare i avsnittet beskrevs hur motoriken i talapparaten påverkas av känslor, men inte mycket om hur skillnaden uppfattas i ljudet. Studier har gjorts på detta där skådespelare läst text med känslorna sorg, glädje, ilska, fruktan, vänlighet och överraskning. Resultatet som Lindblad (2008) redovisar i sin bok har jag sammanställt i tabellen nedan med tillägg under övrigt.

Känsla	Sorg	Glädje	Ilkska	Fruktan	Vänlighet	Överraskning
Grundtons-frekvens	Låg	Hög	Låg/hög	Stora variationer	Relativt hög	Variérande
Frekvens-omfång	Litet	Stort	Stort/litet	Stort	Mjuka variationer	Hastiga och stora variationer
Övertoner	Svaga		Starka/svaga	Oregelbundna	Mjuka variationer	
Intensitet	Liten	Stor	Stor/liten			

Övrigt

Sorg: Långsamt tempo. Förlängda konsonanter i förhållande till vokaler. Långsamma ansatser

Glädje: Glädje utmärks för den klangfärg som bildas till följd av vidgat svalg.

Ilska: Kan uttryckas på två skilda vis. Den ena varianten ger låg grundton men stort frekvensomgång, starka övertoner och stor intensitet, tvära variationer och större öppning i käken. Den andra ilskan uttrycks med en väsende röst på ett sätt som påminner om en viskning.

Fruktan: Högt tempo i ljudbildning, men långa pauser däremellan. Oregelbundenheter.

Vänlighet: Mjuka ansatser. Melodin stiger ofta vid frasens slut.

Känslouttryck i musik påminner mycket om de nyss beskrivna uttrycken i tal. Sorgemusik brukar exempelvis vara komponerad i långsamma tempon, svaga dynamiska nyanser och litet tonomfång. Glad musik återspeglar ofta det som kännetecknar glädjeuttryck i tal: energi, stark dynamik och stort tonomfång. (Lindblad, 2008)

Sundberg (2007) skriver om resultatet av en studie där yrkessångare fick i uppdrag att sjunga en operafras utifrån känslorna: sorg, lycka, ilska, fruktan och neutral stämning, visade att de medel som används för att uttrycka sig i tal är det närmaste de samma som i sång. Man registrerade att sångarna differentierade och grupperade ton- och textmaterialet olika beroende på vilken känsla de hade, vilket gav variation i uttrycket.

2.7 Sammanfattning av kapitlet Teoretisk utgångspunkt

Det finns olika åsikter om hur uttryck, interpretation och sångteknik samverkar. I den litteratur som ställdes mot Hemsleys (1998) beskrivs sångteknik och sångpedagogik med fokus på det som berör anatomi, röstorganets funktioner och *hur* man gör när man sjunger.

Sångaren och pedagogen Kjellertz hävdar att uttrycket är viktigt och detta ska övas genom teater och dans men först när sångaren behärskar sitt instrument. Interpretation ska man inte arbeta med som nybörjare inom sång. En sångare får inte göra något som inte kan förklaras anatomiskt.

Arder (1996) hävdar att sångteknik är det redskap en sångare är beroende av för att kunna uttrycka känslor genom sång. Sångteknik är att kontrollera och behärska hållning, ”stöd”, dynamiska variationer m.m. Trots att Arder verkar tycka att målet med sång är att uttrycka

känslor skriver hon väldigt lite om detta i sin bok. Hur de sångtekniska redskapen i praktiken används för att uttrycka känslor får vi inte veta genom hennes bok.

Hemsleys (1998) definition av sång inom den västerländska konstmusikens tradition kretsar starkt kring att sång är ett känslomässigt uttryck. Interpretation och teknik går därmed inte att skilja på, eftersom sången startar i en vilja att uttrycka känslor. Hemsley är skeptisk till begreppet sångteknik eftersom det ofta förknippas med anatomi och en mekanisk syn på instrumentet. Därmed riskerar man att tappa kroppens naturliga förmåga att förmedla känslor och emotioner. Hemsley berör sång utifrån att frågorna *varför* och *vad* man sjunger är viktigare än *hur*.

Sångens råmaterial delar Hemsley upp i två begrepp: *impuls* och *intention*. Impulsen består av viljan och behovet att uttrycka sig genom tal/sång. Intentionens roll utgör det man vill förmedla, innehållet och syftet i det som ska sjungas. Impulsen ger sången dess nödvändiga energi, och intensjonen styr sedan energin. Sångarens interpretationsarbete innebär att klargöra intentionen med det som ska förmedlas genom sång. Impulsen handlar om att väcka de känslor som ska förmedlas i sång och intentionen formar och styr innehållet. Befruktningen av dessa två sker genom en reaktion i kroppen inför ansatsen, tillsammans med inandningen. Vid impulsen är kroppen alert, hållningen är varken överspänd eller för slapp, kroppen är redo att reagera.

Ljudets resa från en talare till en lyssnare startar som en nervimpuls som omvandlas till muskelarbete och ljudbildning. Fysiologiskt vet man ungefär var nervimpulser för motoriska rörelser tar start, och dess händelseförlopp. *Hur* sinnet ger klara och precisa impulser på vilka kroppen kan reagera, ger inte kapitlet svar på. Hemsleys impuls kan inte förklaras eller jämföras med kroppens nervimpulser.

Själva styrningen av röstinstrumentet sker automatiskt, med stor snabbhet och precision. Att sjunga involverar både det *viljestyrda kontrollsystemet*, som styr de viktigaste funktionerna som tonhöjd, röststyrka, kvalitet m.m., och det *reflektoriska kontrollsystemet* som styr allt vi uppfattar som automatiskt. Denna information kan vara intressant för en sångpedagog, men är inte till

någon hjälp i praktisk sångundervisning. Vi blir inte klokare över hur man skapar en impuls, hur den känns eller hur man kan locka fram dem av denna information.

Sättet man andas in på påverkar larynx ställning och ger effekter på fonationen. Många studier visar att känslor och sinnesstämningar i allra högsta grad påverkar röstproduktionen. Talapparatens motorik vid känslan sorg påminner om övrig motorik hos människan vid sorg; på så vis fungerar talapparaten som en översättare från känslor till rörelse till ljud. Intentionen påverkar alltså både inandning och fonation vilket ger ett starkt uttryck i sång. Eftersom känslor och sinnesstämningar i allra högsta grad påverkar röstproduktionen ökar detta förståelsen för vikten av att en sångare för sig själv klargör intentionen i det som ska sjungas.

3. Metod

3.1. Metodologiska överväganden

Studien bygger på intervjuer av tre sångpedagoger samt observationer av deras undervisning. Den metod som har använts är av kvalitativ art. Anledningen till att jag valde en kvalitativ metod är för att jag vill studera praktiska exempel från sångundervisning utifrån min frågeställning. Jag vill inte göra en statistisk undersökning av hur ofta tre pedagoger använder sig av känslor och uttryck, utan studera *hur* de praktiskt arbetar med detta och då passar en kvalitativ metod bäst. En kvalitativ studie innebär bland annat användandet av en verbal analys av det insamlade datamaterialet, i form av exempelvis kvalitativa intervjuer. Denna forskning används inom humaniora och samhällsvetenskap och skiljer sig från den naturvetenskapliga och kvantitativa forskningen. En generalisering av den kvantitativa studien kan enligt Patel och Davidson (2008) beskrivas som att den behandlar skillnader och relationer mellan företeelser som kan mätas, bearbetas och analyseras statistiskt.

Föreliggande studie baseras på två olika vetenskapliga tekniker för att samla information. Dessa utgörs av:

- Ostrukturerad observation där observatören var känd och icke deltagande
- Halvstrukturerad intervju med låg grad av standardisering

Observationerna var ostrukturerade, vilket enligt Patel och Davidson öppnar upp för insamling av en större mängd material i ett utforskande syfte, utifrån en viss frågeställning. Observatören försöker därmed registrera allt som sker, även om detta i praktiken är omöjligt. För att göra förutsättningarna så goda som möjligt krävs förberedelse i form av teoretisk och erfarenhetsmässig kunskap om problemområdet.

Intervjuformen var halvstrukturerad, där deltagaren fick stort svarsutrymme. Intervjuerna hade låg grad av standardisering, där frågorna delvis formulerades under intervjuens gång, vilket också Patel och Davidson (2008) beskriver som en möjlighet.

Den kvalitativa forskningsintervjun syftar till att förstå erfarenheter utifrån deltagarens perspektiv. Kvale och Brinkmann (2010) beskriver denna sorts intervju som en professionell typ av samtal som utgår från hur vi samtalar i vardagen.

3.2 Studiens utformning

Under följande avsnitt ges en beskrivning av studiens design, val av deltagare samt hur material dokumenterats och analyserats.

Anledningen till att jag valde att även göra observationer var att jag själv ville få en levande upplevelse och få se exempel på undervisningssituationer utifrån syftet med studien. Ett frågeformulär hade inte gett mig samma upplevelse. En intervjuundersökning gav mig möjlighet till mer beskrivande svar och chans till följdfrågor, tillsammans med observationerna fick jag se praktiska exempel på lärarnas undervisning och hur eleven svarade på det.

3.2.1 Urval och presentation av deltagarna

Jag ville observera och intervjua tre sångpedagoger som kunde bidra med intressanta upplysningar utifrån min forskningsfråga. Jag valde pedagogerna utifrån min egen uppfattning att deras elever sjöng bra med ett känslomässigt uttryck. Pedagogerna arbetade med klassisk sång på en hög nivå, och jag hade hört mycket gott om dem alla tre från nuvarande eller före detta elever. En av pedagogerna kände jag väl, den andra hade jag träffat vid ett par tillfällen och den tredje hade jag aldrig träffat. I denna uppsats omnämns endast deltagarnas förnamn: *Britta*, *Hanna* och *Anders*.

Eftersom jag själv är mest verksam inom den västerländska konstmusiken valde jag att studera tre pedagoger som jobbar inom klassisk sång och på en hög utbildningsnivå. Två utav pedagogerna är anställda på högskolor för musik, en i Sverige och en i Danmark. Den tredje deltagaren arbetar på en folkhögskola med en mycket eftertraktad utbildning i klassisk sång. Jag reste eller pendlade till platsen där läraren bedrev sin undervisning. Alla pedagoger tog väl hand

om mig och verkade tycka att det var roligt att kunna bidra till min uppsats. Jag kände mig mycket välkommen på alla tre skolorna.

3.2.2 Studiens design

Bedömningen gjordes att fyra arbetsdagar hos varje pedagog skulle vara tillräckligt för att erhålla några pedagogiska exempel på forskarfrågan. Enligt min bedömning skulle intervjuerna och observationerna av tre informanter ge ett tillräckligt stort datamaterial för denna studies dimension.

Informanterna kontaktades via mail eller telefon, och alla gav sitt medgivande till att delta.

Fältstudierna ägde rum under veckorna 38, 39 och 40, och varade i fyra dagar hos varje lärare.

Förarbetet bestod av läsning av den litteratur som jag refererar till i detta kapitel och i kapitlet som beskriver den teoretiska utgångspunkten. Jag formulerade i text vad jag sökte efter i mina observationer för att ringa in forskningsfrågan. Eftersom jag inte visste på vilket sätt mina forskningsfrågor skulle besvaras under observationerna, eller om nya frågor skulle väckas, bestämde jag mig för att basera mina intervjuer på frågor och följdfrågor kring auskultationerna, efter att ha observerat varje pedagog ett par dagar. Platsen där intervjuerna ägde rum var den undervisningssal där pedagogerna bedriver sin undervisning.

Observationerna dokumenterades med videokamera som lånades på Musikhögskolan i Malmö. Jag filmade två eller tre dagar hos varje lärare. Anledningen till att jag inte filmade alla dagar var dels för att jag inte kunde låna kameran under tre hela veckor, dels för att det kändes bra att inte filma redan första dagen med tanke på att jag ville lägga allt fokus på att uppleva i stunden, för att därigenom ge pedagogen och eleverna en chans att vänja sig vid att ha mig närvarande i rummet. När jag filmade gjorde jag upptagningar av hela lektioner, bortsett från några undantag då det var mycket undervisning av uttal, planering eller liknande.

Under intervjuerna gjordes enbart ljudupptagningar, då detta skulle vara tillräcklig för att dokumentera vad deltagarna sa.

Allt inspelat material fördes över till datorn efter varje auskultationsdags slut.

3.2.3 *Analys*

När fältstudierna var över transkriberade jag de inspelade intervjuerna till skrivna texter. Därefter transkriberades vissa valda avsnitt med dialoger och instruktioner från undervisningen av speciellt intresse för studiens syfte. Jag studerade många av de inspelade filmerna av lektioner flera gånger men transkriberade i första hand de delar av materialet som verkade beröra studiens syfte. Undervisningen med den danska pedagogen och hennes sångelever transkriberade jag till svenska. Vissa meningar hade jag svårt att förstå, varför jag tog hjälp av en dansktalande vän.

Ett annat problem som uppstod under arbetet med transkriberingen var att levandegöra i text det material som jag hade filmat med en videokamera. Alla tre sångpedagoger använde sina kroppar, ansikte, minspel och röst på ett oerhört levande och sprudlande vis, vilket inte var helt enkelt att beskriva i ord. Analyserna av videoinspelningarna förenklades av att kunna återse pedagogernas inlevelse och engagemang.

När de utvalda avsnitten av de filmade observationerna hade transkriberats färdigt analyserade och strukturerades materialet i avsikt för att upptäcka mönster och teman utifrån forskningsfrågan. Det som var av intresse för denna studies syfte var hur pedagogerna hade berört frågeställningen i Inledningskapitlet. Material från observationerna som berörde forskningsfrågorna strukturerades till några teman där vissa gemensamma mål och arbetssätt från deltagarnas undervisning kunde urskiljas. Resultatkapitlet utformades utifrån dessa teman.

3.3 *Reliabilitet och validitet*

Reliabilitet innebär enligt Kvale och Brinkmann (2010) att det insamlade materialet är konsistent och motsägelsefritt samt att analys och struktur gjorts på ett sätt så att resultatet framstår som hållbart och trovärdigt för läsaren i förhållande till studiens frågeställning.

En studie har validitet om studien ger ett relevant svar på forskningsfrågan och inte svarar på något helt annat. I kvalitativ forskning handlar validitet om att studera de processer och problem som är avsedda. Validering ska påverka hela forskningsprocessen och detta sker bl. a genom att forskaren ser kritiskt på sin analys.

För att uppnå en bättre reliabilitet och validitet har följande åtgärder gjorts: Som en förberedelse inför utförande av denna studie har ett urval av facklitteratur av intresse för ämnesområdet i fråga studerats. Studien har i sin helhet planerats för att ge svar på forskningsfrågan. Syftet har varit att producera kunskap som ger praktiska exempel på ett förhållningssätt och arbetssätt inom sångundervisning, och ska därmed bidra med kunskap av intresse. Deltagarna erbjöds att läsa resultatkapitlet och eventuellt komma med kompletterande synpunkter på innehållet. Pedagogerna erbjöds även konfidentialitet av respekt för deras personliga integritet, se Etiska överväganden. Dokumentation med hjälp av video- och ljudinspelningar, något som även beskrivs i Patel och Davidson (2008), kan i viss mån också anses bidra till att stärka studiens reliabilitet. Det inspelade materialet har kunnat studeras flera gånger, vilket har möjliggjort en noggrann transkribering av såväl intervjuer som observationer från undervisning.

3.4 Etiska överväganden

Pedagogerna informerades telefonledes om vilken sorts studie de skulle delta i. De fick information om syfte och innebörd, samt att de hade rätt att dra sig ur när som helst, så kallat informerat samtycke (Kvale & Brinkmann, 2009).

Inför fältstudierna informerades pedagogerna sina elever om studien och frågade dem om jag fick lov att observera lektionerna. När jag träffade eleverna frågade jag dem återigen om jag fick auskultera och fick deras medgivande vid samtliga lektioner.

Både pedagogerna och deras elever informerades om att allt material skulle behandlas konfidentiellt. Detta val gjorde jag efter att ha tagit kontakt med alla deltagare och informerat om mina observationer och dokumentationer. Jag fick uppfattningen att vissa elever och i viss mån

även pedagogerna inte hade gett sitt medgivande till videoinspelning om materialet skulle bli officiellt. Med tanke på personlig integritet och dagens informationsspridning via Internet var jag särskilt mån om att informera eleverna om det videoinspelade materialets ändamål och att materialet behandlades med största försiktighet. Materialet har således inte överförts via internet, och funnits tillgängligt på den dator endast jag har åtkomst till.

Deltagarna fick erbjudande att omnämnas i uppsatsen med fingerade namn. Trots att deltagarna avböjde detta har jag av integritetsskäl valt att endast skriva ut deras förnamn.

De fick också chans att kommentera och komma med kompletterande synpunkter på resultatkapitlet för att undvika missförstånd. En av deltagarna ville förtydliga vissa delar i resultatkapitlet, och det skedde genom ett möte i pedagogens undervisningssal. Efter att ha läst igenom resultatkapitlet gav samtliga deltagare besked om att de ställde upp med sina riktiga namn.

4. Resultat

I detta kapitel presenteras det analyserade och strukturerade resultatet från observationer och intervjuer med de tre deltagande sångpedagogerna: Britta, Hanna och Anders. Fokus ligger på att beskriva hur sångpedagogerna arbetade med elevernas känslomässiga uttryck för att utveckla deras sångteknik i övningar och repertoar. Detta känslomässiga uttryck har studerats utifrån Hemsleys (1998) begrepp *impuls* och *intention*.

För att lättare åskådliggöra resultatet har det delats upp i ett antal olika underavdelningar med anknytning till studiens syfte och forskningsfrågor:

- Användande av impuls och intention som begrepp
- Impuls och inandning
- Kroppsgestik och impuls
- Känslor från repertoar
- Att odla aktivitet under sång
- Att utföra och medvetandegöra dessa processer

Med detta sagt vill jag ännu en gång poängtera att observationerna har skett under en begränsad tidsperiod, och att de därför endast har gett en liten inblick i ett långsiktigt och kontinuerligt arbete mellan pedagog och elev.

4.1 Användande av impuls och intention som begrepp

Alla pedagoger använde sig av ordet interpretation vid några tillfällen. Britta var den enda av de tre pedagogerna som använde just uttrycket *impuls*. Detta var ett vanligt begrepp i hennes undervisning. Begreppet intention användes aldrig av deltagarna.

4.2 Impuls och inandning

I detta avsnitt beskrivs hur sångpedagogerna använde tankar och känslor för att väcka elevernas impulser ihop med inandningen.

Sångpedagogen Britta använde ofta ordet *impuls* i sin undervisning med innebörden att den gav en aktivitet, öppenhet, förankring och en känsla i kroppen som vägledde sången. Hon kopplade impulsen till olika sångtekniska infallsvinklar. En elev tenderade att sjunka ihop i bröstkorgen, och pedagogen förklarade då att impulsen skulle kännas i bröstkorgen, och hon visade själv vad som hände med kroppen vid inandningen med en sådan aktivitet. Hon förklarade vidare att det skulle kännas för eleven som om man stod och lyssnade efter någonting. Impulsen och andningen skulle inte vara ytlig, utan syftet med impulsen var att komma åt kroppens naturliga funktioner. På så vis skulle eleven få en aktivitet i bröstkorgen och en förankring i kroppen som stärkte förmedlandet och uttrycket.

För att få studenterna att hitta och känna en impuls och uppleva hur den både öppnade och aktiverade inandningen och ansatsen kom Britta med instruktioner som:

- ”Det ligger en diamant där borta säger vi, som du vill ha”... ”jag måste se att det är någonting du vill ha! Nämen! Titta!”
- ”Du har vunnit tio miljoner, den känslan”
- ”Slå upp dörrarna och hälsa välkomna”

Dessa kommentarer syftade till att eleven skulle få en känsla att reagera på. Britta gav inte upp förrän hon märkte att eleven lyckades med detta. Resultatet blev en ökad energi i kroppen i samband med inandningen och en mer naturlig övergång till ansatsen i sångövningen. Klangmässigt gjorde denna reaktion skillnad såtillvida att klangen blev både rikare och friare till följd av ett öppnare instrument. Det blev ett fint resultat av kropp och sinne i samverkan.

När Britta hade undervisat en elev utifrån impuls och inandning en stund, fick eleven syn på sig själv i spegeln och utbrast: ”nämen, nu ser jag ju helt normal ut!” Hon hade tidigare sett i spegeln att tungan och käken inte rörde sig fritt. Nu när hon lade fokus på att fånga något som naturligt ledde till en reaktion, en impuls, verkade käken och tungan också hitta rätt.

Sångpedagogen Hanna lade stor vikt vid att inandningen skulle ske på ett bra sätt. Hon talade ofta om ”happy surprise” och förklarade att det är en inandning som är tvärt emot den sortens

inandning som man har när man blir förskräckt. Hon visade hur en förskräckt inandning stannade högt upp i bröstkorget och snörpte ihop halsen så att instrumentet blev låst. Istället eftersträvade hon att hitta en inandning som var förvånad, så att kroppen hittade en öppen och lyssnande inställning. Hon menade att det gjorde ”kroppen parat” (redo, färdig), och att man fick igång muskler som används i sång. Hanna förstärkte denna attityd genom instruktioner såsom att ge tonen plats (i ansatsröret) eller att man försöker känna sig fri i nacken och kring strupen. Detta påminde mycket om impulsens effekt. Instrumentet blev mer öppet, vilket påverkade klangen. Hanna påminde ofta med ord om att ha en fri inandning, eller kopplade andningen till sångens text i de fall man där kunde fånga upp en känsla av kärlek, fråga eller förundran.

Sångpedagogen Anders pratade inte så mycket om inandning kopplat till en impuls separerad från övriga aspekter i sången. Däremot hade han flera övningar som han lät alla elever jobba med och som hade både inbyggd impuls och intention i sin konstruktion. Dessa övningar beskrivs senare i kapitlet.

Anders använde sig också av målande känslubeskrivningar, exempelvis:

- ”Dela ut godis till alla barnen”
- ”När du sjunger så gör det på en lång suck bara”
- ”Kasta en frisbee”

Sådana typer av instruktioner kan ge en impuls vid inandningen om man har känslan med sig från start. Anders lade inte så stor vikt vid att sätta ord på vad som hände med kroppen under andningen och sången i samband dessa instruktioner. Detta kanske hade att göra med hans tanke om vikten av att eleven fick skapa sin egen upplevelse. Mer om det under rubriken 4.5: Att utföra och medvetandegöra.

Britta uppmuntrade några elever till att specifikt öva impulser i spegeln. Hon förklarade att det skulle vara olika känslor och att de skulle vara stora och tydliga. Eleverna fick i uppgift att uppmärksamma vad som hände naturligt i kroppen när de gjorde detta.

Även om inte Hanna och Anders använde sig av just ordet *impuls* visade och använde alla tre pedagoger i praktiken ofta impulser i sin undervisning. När de skulle understryka en känsla gjorde de nästan alltid detta i en inandning. Vid några tillfällen pratade Anders om att ”tända lampan” vilket innebar att man reagerade på någonting, man blev alert i kroppen och ”med” i tanken. Hannas begrepp ”happy surprise” tycktes också ha samma innebörd, att man blev parat i hela hållningen och aktiv i blicken. Instruktionen indikerade också en viss sinnesstämning genom sin ”glada” karaktär, som verkade påverka klangen.

Alla pedagoger berörde alltså det som ligger i begreppet impuls på något vis, mer eller mindre och på olika sätt. Britta verkade ge impulsen en särskild betydelse, Hanna tyckte inandningen var viktig. Anders använde sig av uttryck som inkluderade känslor, men han pratade sällan separat om inandningen. Alla pedagoger visade själva ofta hur impulserna utförs.

4.3 Kroppsgestik och impuls

I detta avsnitt beskrivs hur två av pedagogerna arbetade med impulser utifrån rörelser, rörelser i bemärkelsen att de har ett syfte, en avsikt. Det handlade alltså inte om en instruktion i form av: ”lyft ena armen”, utan med ett syfte som: ”kasta ut mat till djuren”. Även om dessa rörelser inte var förknippade med känslor som förvåning eller av att vara glad, startade de utifrån en tanke som vägledde kroppen. Något som här tolkas som en form av impuls.

Anders gjorde ofta rörelser med sina elever utifrån liknelser såsom: ”kasta iväg en frisbee”, eller: ”dra i ett gummiband”. Detta skedde när han såg att eleven kunde få hjälp av kropp och tanke utifrån en sådan instruktion. Ett exempel är när en elev behövde mer stöd (balans i de muskler som styr andning och flöde i sång); då utgick han gärna från en naturlig rörelse, så som att kasta iväg någonting. Han undvek ofta direkta tillsägelser om att använda mer stöd, då han tyckte att detta kunde få eleverna att bli låsta i kroppen. En elev fick dra i ett fysiskt gummiband när hon sjöng; utförandet av den rörelsen hjälpte eleven att genom hela övningen behålla den klangfärg hon hade på höjden. Rörelser av dessa slag involverade tanken och verkade därmed också ge positiva effekter på kroppen.

Anders gjorde också specifika övningar, enligt vad som tidigare diskuterats under rubriken *Impuls och inandning*, där både rörelser och reaktioner var inkluderade i övningens uppbyggnad. En av dessa övningar bestod av terser ner på en skala, där eleven sjöng terserna med pauser emellan. I denna övning skulle eleven föreställa sig att han/hon matade delfiner. Anders förklarade för eleverna första gången man gjorde övningen, att man stod på en lite brygga och kastade fisk till delfinerna och att man var tvungen att kasta både långt bort och nära för att alla delfiner skulle få. Detta skulle aktivera eleverna och ge dem hjälp av kroppen på ett naturligt sätt. Det syntes också på eleverna att de hade både kropp och blicken med sig, vilket tydde på att de fångade en impuls vid starten på dessa övningar. Där fanns alltså ett tydligt syfte med övningen, som väckte en reaktion och resulterade i naturlig hjälp från kropp och tanke.

En annan övning med inbyggd innebörd hette ”bajadär”. Anders berättade om övningen med en ursäkt om att den var lite löjlig, men den fångade väldigt mycket utav både impuls och intention, och dessutom var den kreativ och rolig. I första delen av övningen skulle sångaren föreställa sig att hon/hon såg hundbajs i en park. Man skulle sedan upptäcka en ny varje gång man sjöng orden ”baja där” och bli lite irriterad. Sedan skulle man lyfta blicken och i en glänta längre fram se *bajadärer* (syndindiska tempeldanserskor) som dansade. Man skulle bli förvånad och betagen, och sjunga övningen igen i halva tempot. Här fick både toner och text en djupare mening som uppmuntrade eleven till att känna impulser och ha intention i det man sjöng. Detta gav återigen positiva effekter på kropp och tanke.

Anders förklarade att han tyckte det var viktigt att hitta stödfunktioner på ett naturligt sätt för att undvika att de blev för låsta. Det kunde röra sig om att koppla någonting till en känsla eller en rörelse. Han förklarade för en elev att redskapet står i relation till hur mycket man behöver göra i kroppen. Ibland blev en frisbee för mycket, alltså en för stor rörelse i förhållande till vad man behövde få ut av kroppen. Då plockade han fram en tänkt dartpil istället.

Hanna jobbade på liknande sätt vid något tillfälle. Under tiden en elev sjöng en övning började Hanna säga: ”caffé-latte, espresso, te” och visa med armar och händer hur hon skulle servera dessa drycker. Eleven tog över denna tanke och Hanna bad henne servera tonerna för att få

riktning på dem. Också här fick tonerna i övningen en avsikt, vilket resulterade i att eleven fick hjälp av tydliga impulser och en reaktion i kroppen inför varje ny dryck hon skulle servera samtidigt med varje serie toner hon skulle sjunga.

Hanna visade en elev hur kroppen själv hade svaret på hur man jobbar med staccato. Hon visade ett mjukt skratt och förklarade att när vi skattar så arbetar diafragman av sig själv. Så när eleven skulle sjunga staccato kunde den arbeta på samma sätt. Eleven fick lägga en hand under naveln och en på mellangärdet och känna hur kroppen arbetade under skrattet. Här visade Hanna utifrån en känsla hur kroppen användes som bäst.

En annan elev fick försöka flytta något oflyttbart, nämligen flygeln. Med händerna på den uppvikta delen av flygelns lock fick hon stå i gropen och dra; på det viset fick hon mer kropp och energi med sig genom fraserna. Med viljans kraft som verktyg fick hon, genom motståndet från den tunga flygeln, hjälp av kroppen genom hela övningen.

Detta var några exempel på hur lärarna använde rörelser med ett syfte: att aktivera kropp och tanke. På detta sätt arbetade man med naturliga impulser.

4.4 Känslor från repertoar

När pedagogerna arbetade med repertoar plockade de alla ibland sångtekniska verktyg så som impulser och intentioner från text och musik. Det hände inte varje lektion, men då och då. . Det är en viktig infallsvinkel att ha med i undervisningen för att skapa en koppling mellan musik, konst och sång, och nedan följer några exempel på hur det kunde gå till.

Pedagogerna frågade ofta studenterna vad sången handlade om och fick då till svar en kort sammanfattning eller en översättning av vissa fraser. Ofta plockade pedagogen upp en eller ett par av de känslubeskrivningar som rymdes i texten och uppmärksammade eleven på dem.

Så här lät det vid ett tillfälle hos Britta: *”Det är ju viktigt det där, att fånga upp det som ligger i orden där”*. (Som beskrev någonting om njutning). Britta visade hur det skulle vara att smaka av något gott: *”Då smakar man av, om man tar det bokstavligt. Då trycker jag ju inte ut något, utan,*

mmm, det var ju delikat det där, vad har du gjort? Eller hur?" Britta ville att eleven skulle känna en riktning som gick mer bakåt, mot ryggen, och här tog hon hjälp av texten för att eleven skulle hitta mer av den känslan. I stället för att bara säga vilken riktning eleven skulle jobba mer med fångade hon ett syfte i texten som var till hjälp för eleven.

Ibland kan det så klart uppstå motsättningar genom att plocka känslor från en sång som kanske inte har så mycket aktivitet eller inbjuder till öppenhet i texten. Detta problem stötte Britta på vid ett tillfälle med en elev som sjöng en sång som handlade om sorg och smärta. Britta förklarade att för att kunna förmedla sorg till publiken så behöver sångaren kraft. Sångaren kan inte själv stå ihopsjunken, med för lite aktivitet i kroppen, och vara sorgsen. Texten får man sätta sig in i, och känna sig in i, vid instudering och översättning. När man står inför en publik ska man förmedla, då krävs det en aktivitet, hävdade Britta.

Hos Anders påpekade en elev själv att hon tyckte att det i starten på sången blev lite oroligt. Anders frågade då vad det var hon sa i den första frasen, och fick svaret: *"från mitt innersta behag"*. Anders fångade upp innebörden och visade med en mjuk inandning vilka känslor som ryms i den och förtydligade med orden vila, ömhet och mjukhet, *"och kanske en lite mer känsla av lugn"*. När eleven provade igen med den inställningen blev det bättre.

Med en annan elev uppstod en dialog om en lång ton i ett recitativ, som skulle öka och sedan minska i dynamik. Man pratade om vad som sades i recitativet och Anders beskrev att *"du övermannas av känslorna, du är, det var roligt att komma hem, men du var inte beredd på att du skulle bli så affekterad"*. Med den innebörden bakom texten fick tonen att annat liv.

Hos Hanna jobbade en elev med några exotiska sånger, *Sånger från Madagaskar* av Ravel, som hade urfolk som inspirationskälla. Texten, melodiken och rytmerna var svåra, och eleven fick lägga stor del av koncentrationen på att få ihop allting. Hanna påminde om känslan i musiken. Hon beskrev hur man kunde känna naturfolkens rop i sången och att det fanns en äkthet, ett naturfolks naturalism i det och att eleven skulle njuta av texten och rytmerna. På så vis fick hon eleven att fokusera mer på det positiva i interpretationsarbetet, vilket var till hjälp för henne.

Hanna kopplade ihop klang och placering med känslan i sången: ”*Jag tycker det ska vara mer kärna i den (tonen), hon är ju helt förtvivlad.*”

Vi ett annat tillfälle ville Hanna ha ett tätare legato. Hon hade redan påpekat det några gånger för denna elev, men nu tog hon hjälp av textens innehåll. Eleven fick berätta om vad sången, som var en kärleksförklaring till en flicka, handlade om, och Hanna kommenterade med en glimt i ögat, att ”*det gör man legato, man pratar inte.*”

Att använda känslor och innebörder från musik och text verkade viktigt för pedagogerna för att variera sig, men också i ett motiverande syfte.

4.5 Odlar aktivitet under sång

När intentionen i det som ska sjungas utlösts av impulsen, gäller det att fortsätta odla beredskap, öppenhet och aktivitet i sitt instrument genom hela sångfrasen. Pedagogerna undervisade om detta på olika sätt.

Britta återknöt ofta till *impulsen* och dess effekter. De andra två pedagogerna arbetade oftare utifrån det som ibland stoppade eleven i att odla öppenhet och energi.

Britta beskrev det på följande vis: ”*det du gör i inandningen det förstärker du och fortsätter göra när du börjar sjunga*”.

Hon uppmuntrade några elever att känna efter vad som hände i ryggen när de jobbade med impulser. Hon beskrev ryggen som ett ”bromsläge och en aktivitet” som hjälpte kroppen att behålla sin öppenhet. Ryggen fungerade som en ”positiv antagonist” som ”gav balans i styrningen av luften.”

En av Brittans studenter hade jobbat en stund med en övning som gick ut på att hitta impulser. Efter att ha lyckats med detta skulle hon nu försöka behålla den känslan. Ganska snart utbrast hon dock att hon inte längre lyckades hålla kvar impulsen. Britta förklarade då att ryggen och bröstkorgen skulle gå in och hjälpa kroppen att hålla sig öppen. Hon betonade också vikten av att

stå kvar i känslan hela vägen genom övningen, och av att "sända". *"Sensationen ska vara så stor att den räcker hela vägen."*

En elev sa själv att framförhållningen är viktig när man sjunger en sång, och berättade att hon ibland kom på vad det var hon sjöng om, först under eller efter att hon sjungit en fras, och att det då var försent: *"jag ska ju veta det i inandningen; i meningen innan ska jag veta vad jag ska säga i nästa"*. Här påtalade eleven själv vikten av att impulsen och intentionen i det som skulle sjungas var klarlagt innan frasen började. På så vis vet sångaren sedan under hela frasen vad syftet är.

Känsloläget kan i sång skifta och ge olika förutsättningar för öppenhet och aktivitet i instrumentet. Även om glädje och sorg uttrycks olika, får inte skillnaden bli så stor att instrumentet förändras allt för mycket. En av Brittias elever fick sjunga samma övning, först i dur och sedan i moll. Här var avsikten att eleven skulle behålla den öppenhet han hade i durövningen, även i mollövningen, då han tappade bak klangen lite. Britta förklarade att det utrymme som skapas när man är glad eller förvånad är en plats som rymmer alla känslor. Det finns en plats i mjuka gommen som höjer sig mot nacken, där både karaktären och tonen sitter.

Att hålla kroppen öppen kan hindras av sådant som kallas för spänningar, vilket sångpedagogerna Anders och Hanna oftare påpekade.

Några av Hannas elever satte mycket av stödet i nacken och halsen under ansatsen. De spände sig alltså i nacken när de skulle ta en startton. Hanna lät en student röra på nacken med mjuka cirkelrörelser undertiden han sjöng en sångövning. Ibland lade hon ena handen på elevens panna och andra handen på nacken för att själv känna efter att han inte lade för mycket kraft i nacken. Hanna visade samtidigt att ansatsen skulle komma från magen, strax under naveln och inte från nacken. Hon menade att det var mycket viktigt att eleven inte sköt fram huvudet när han började sjunga, *"då låser du inne tonen, du har strypt och halshuggit dig själv, röret är borta"*. Här angrep hon det som hindrade instrumentet att hållas öppet.

Anders beskrev vikten av att skala bort det som han uppfattade som spänning hos en elev. Han benämnde det som "kroppsläckage" och det kunde vara en hand som knöts eller en blick som

blev stel under sången. Under dagarna jag auskulterade hos Anders räckte det att han uppmärksammade eleven på kroppsläckaget för att eleven själv skulle kunna åtgärda problemet. Men Anders berättade om elever som hade haft stora problem som det hade tagit lång tid att komma tillrätta med. Han menade att det var viktigt att hitta en avspänd grund som man sedan kunde hitta rätt sorts anspänning ifrån. Gärna utifrån en känsla, som gråtkänsla, eller att känna sig lite fånig, vilket hade fungerat bra med en elev tidigare på dagen. Han utgick alltså från en känsla för att hitta rätt balans i kroppen.

En annan viktig del i att behålla aktiviteten under frasens genomförande är legato, som Hanna och Britta visade exempel på hur de arbetade med.

Britta samtalade med en elev om vikten av att flöda mer genom fraserna och att sjunga igenom alla stavelser. Hon menade att det var viktigt att inte släppa kortare toner i frasen. Samtidigt som sångaren flödade igenom alla stavelser skulle det inte ske på bekostnad av betoningen av meningens huvudord. På det viset menade hon att studenten klingade och höll sitt instrument öppet på ett markant annorlunda sätt, jämfört med när hon inte sjöng legato.

Egentligen handlar det ju om att ta in förståelsen av vad det är jag sjunger i inandningen och impulsen för uttrycket. Att egentligen göra lite, men hela tiden vara där. Och det är vi ju med det här flödet och bärigheten och riktningen i rösten och alltihop. Och som du säger, det går ju fram på ett helt annat sätt. (Britta)

Hanna visade exempel på hur hon arbetade med legato på ett kreativt sätt. När eleven skulle sjunga en aria bad Hanna honom att ta fram papper och penna och måla på pappret genom hela sången. Pennan fick inte lämna pappret en enda gång. Hon blev mycket nöjd med resultatet och tyckte att eleven aldrig förut sjungit så bra legato. Eleven fick bättre fraserings och det lät också mycket bättre, menade Hanna.

För att ge eleven en uppfattning om hur kroppen arbetade använde Hanna ibland kroppsställningar för att eleven dels skulle få ut mer av kroppen, men också för att känna var i

kroppen arbetet skedde. En student fick sitta ner när hon sjöng, med syftet att hon skulle få mer ut av kroppen på det sättet.

Några andra elever fick stå mot en vägg, som den gamla övningen ”jägarstolen” då man sitter mot en vägg med knäna i 90 graders vinkel. Denna övning hade dock en snällare vinkel på ca 110 grader. På det viset hade eleven möjlighet att lättare känna arbetet från rygg och ländrygg när man sjöng. Detta är exempel på hjälp man kan få av kroppen och att hålla kroppen öppen utan att koppla det till impuls eller tanke, som jag tidigare skrivit om.

Att odla öppenhet och aktivitet i sången var något som pedagogerna arbetade med delvis på olika sätt. Britta återknöt ofta till impulsens effekter. Hanna och Anders påtalade eller arbetade mer med det som *störde* öppenheten och balansen. Hanna och Britta nämnde vikten av att sjunga legato.

4.6 Att utföra och medvetandegöra dessa processer

Observationerna gav upphov till rika upplevelser som strukturerats i skriftlig form till detta kapitlets olika underavdelningar. Följande avsnitt är främst baserat på de intervjuer som gjordes, i vilka det talades om *hur*, *när* och *om* man medvetandegör det man gör.

Om svårigheten att medvetandegöra något som är naturligt sa Britta att det kanske är viktigare med upplevelsen först. Och att en sångare kanske inte måste vara medveten hela tiden.

Anders menade också att om man gjorde någonting ”rätt” tillräckligt många gånger så lärde sig musklerna. Han trodde inte på snabba lösningar, utan på att ge utvecklingen tid.

Britta förtydligade synen på att medvetandegöra genom att förklara att det kanske inte alltid behöver ligga i *vad* jag gör utan *att* jag håller på att sända och servera någonting. Man kan inte som sångerska ha halva huvudet uppe i att fundera på om det man gör är bra eller dåligt, d.v.s., man bör inte utvärdera görandet under själva görandet. Egentligen handlade det ju om att få ihop känslan med tekniken, menade Britta, att vara sann och bejaka innehållet i musik och text.

På frågan om det var viktigt att förklara för eleven varför man jobbar med det man gör, svarade Hanna att det kunde vara både och. Vissa elever behövde mycket förklaringar till varför man gjorde saker och ting, andra skulle bara göra. Om vissa fick för mycket förklaringar kunde de börja tänka för mycket, på ett sätt som stoppade dem i sången. Samtidigt tyckte Hanna att det var viktigt att eleven visste varför man gjorde en övning. Men om någonting kom naturligt, som t.ex. ”happy surprise” (andningen och impulsen) och kroppen kom igång av sig själv, krävdes inte så mycket förklaringar.

Hos Anders hade en elev under observationerna svårigheter med att få luften att räcka genom vissa fraser i en romans hon jobbade med. Anders hade vid det tillfället bett eleven utföra en kroppslig rörelse som var bekant för henne som en del av en andningsövning. När eleven gjorde rörelsen under sången räckte plötsligt luften bra och man gick vidare med annat arbete utan att kommentera detta så mycket. Jag blev lite förvånad och kritisk till att man inte talade om *varför* luften nu räckte och frågade senare Anders hur detta kom sig och om hur han såg på medvetandegörandet i förhållande till görandet. Anders sa då att han tyckte att han vid det tillfället hade gjort både och. Han menade att övningen i sången hade gett eleven en aha-upplevelse vilket borde lett till att hon själv fick insikt om att där fanns mer att hämta från kroppen, mer att lära sig. Och det, sa Anders, är ju att medvetandegöra. Att medvetandegöra behöver alltså inte vara att sätta ord på någonting enligt Anders. Kanske kan det till och med bli starkare utan ord. Anders förtydligade detta genom att beskriva:

När jag börjar med en elev är jag tydlig med att säga att det här är någonting vi gör tillsammans. Inte att jag ska lära dig. Utan att vi på något sätt utvecklas tillsammans... i längden är det ju så att eleven själv måste bli självständig, det måste vara målet... Eleven måste hitta sina egna medel.

Anders gav ett exempel på en elev som på den senaste lektionen själv hade sagt att hon ville uttrycka mer. Det hade gjort honom mycket glad, för det tyckte han att han hade tjatat om hela

året, men nu var det eleven själv som formulerade orden och viljan var nu hennes egen. Detta var ett resultat av hans målsättning att föra eleven fram till att de själva gjorde upplevelsen.

Alla pedagogerna underströk hur viktigt det var att det låg någonting positivt i upplevelsen för eleven. Hanna beskrev att vissa elever var stressade och då kunde problemen bli större, t.ex. med ansatser där man stängde till om instrumentet. Då var det viktigt att man gav mycket beröm och positiv feedback, annars kunde det bli för mycket krav och stress som satte sig på nacken, med ökade problem som följd. Vissa elever behövde mer beröm för att våga öppna upp och för att inte tänka så mycket att man stoppade flödet.

Hanna poängterade också vikten av att eleven bjöd på sig själv och tog sig an musiken han/hon arbetade med.

Man ska kräva att eleven står för sin egen utbildning, det är inte mitt liv, utan hans eller hennes. Eleven måste själv ha en energi i kroppen, de kan inte bara stå och ska ha av mig, det kan man inte ge som lärare. Det måste komma ifrån dem själva.

Anders berättade att han upplevde att vissa elever hade så höga ambitioner och krav på sig själva att det blev ett hinder för dem. Dessa elever försökte Anders lugna ner och han tyckte det brukade leda till att eleverna då blev friare i sin sång. Ambitionen störde eleverna genom att de ville att utvecklingen skulle gå snabbt och de riskerade då att överarbeta instruktioner så att det ledde till låsningar.

Vid samtal om elevens resa till att bli både medveten och mer självständig med tiden sa Britta att det var viktigt att studenten kände efter själv och vågade vara kreativ själv. En sångare kunde inte förvänta sig en instruktion såsom ”så här ska du göra”. Det var viktigt att eleven fick en fysisk känsla av det man gjorde, och att det i den upplevelsen också låg något positivt. Att sångaren själv kände att det gav en positiv feedback till kroppen och att ens självkänsla då byggdes in i den upplevelsen:

Det finns de som tänker att ”nu ska jag göra precis som min lärare säger, nu ska jag göra allting rätt.” Då når man som sångerska inte ut till publiken, han/hon sänder inte. De som lyssnar och tittar på en konsert, de vill ha en upplevelse och det måste man som sångare göra utifrån var man är i sin utveckling. Risken är att man tänker för mycket själv först och stannar i det.

Samtidigt underströk Britta att det var hennes uppgift att hjälpa eleven nå dit, att kunna bjuda på en upplevelse. I den medvetenhet hon eftersträvade hos eleverna skulle en äkta självkänsla växa fram och eleven kunde genom sin medvetenhet bli självständig.

Pedagogerna verkade överens om att elevens medvetenhet baserades på en fysisk upplevelse och att detta kunde ta tid. Således handlade medvetenheten mer om att få en upplevelse själv än att sätta ord på ett görande.

4.6 Sammanfattning och konklusion

I detta avsnitt sammanfattas resultatet av det strukturerade och analyserade observationerna och intervjuerna. Därefter görs en konklusion, varefter studiens resultat diskuteras vidare i det avslutande Diskussionskapitlet.

Pedagogerna tycks eftersträva känslor och uttryck på liknande sätt. Impulsen berördes av alla men på olika sätt. Man tog hjälp av tankar, kropp och interpretation för att hitta naturliga impulser och intentioner till hjälp för sångtekniken.

En av pedagogerna, Britta, använde ofta just ordet impuls i sin undervisning, och hon uppmuntrade eleverna till att öva detta specifikt. Alla tre pedagogerna visade själva ofta impulser på ett väldigt levande vis i sin undervisning, men man jobbade med att få fram funktionen på olika sätt. Britta sökte flitigt impulser utifrån att reagera på någonting, t.ex. att man plötsligt skulle hitta en diamant på flygeln. Anders byggde in impulser i övningar där man hade någonting att reagera på. De övningarna avsåg att aktivera både kroppen och tanken. Hanna eftersträvade

öppenhet och aktivitet genom beskrivningar av en glad, förvånad inandning som var fri och gav plats i halsen och nacken. Hon återkom ofta till den fria nacken och att ge plats för tonen.

Alla tre pedagoger tog hjälp av innehållet i text och musik för att ge eleven sångtekniska verktyg utifrån det som fanns i sången. Pedagogerna frågade sällan efter en ordagrann översättning utan var intresserade utav en övergripande känsla i sången som de kunde ta hjälp av i arbetet med att utveckla sången. Detta arbetssätt verkade ha betydelse för variation och motivation.

När det gäller arbetet med att fortsätta hålla kroppen öppen och aktiv genom fraserna noterade jag att de tre pedagogerna förhöll sig olika till detta. Britta verkade fortsätta lägga fokus vid att behålla och odla den aktivitet som eleven hittat i sin impuls under inandningen under själva sjungandet. Anders och Hanna tog oftare fasta på det som hindrade eleven att fortsätta flöda och vara aktiva. Det kunde vara spänningar i nacken och kroppsläckage som en knuten hand. Hanna och Britta var noggranna med att eleven sjöng legato, vilket bland annat syftade till att hålla kroppen igång.

Pedagogernas syn på medvetandegörandet och görandet var ganska lika. Man pratade om att eleven först och främst skulle *göra* och få en positiv upplevelse av det. Man påtalade att eleven kunde bli låst om han/hon tänkte för mycket, utvärderade eller eftersträvade att vara väldigt medveten om vad man höll på med under själva görandet. Samtidigt poängterade alla tre pedagogerna att målet var att eleven skulle bli självständig. Anders kopplade detta till elevens egen upplevelse. Hanna och Britta pratade om vikten av att eleven själv hade en energi och att de sände och bjöd på en upplevelse utifrån där de var. Anders hjälpte elever förhålla sig till höga ambitioner.

Ambitionen och viljan att göra rätt verkade både vara till hjälp och ibland verka negativt för eleven. Samtidigt som pedagogerna gav instruktioner till eleverna ville de att eleven själv skulle sända, ge energi och tillåta sig att göra om flera gånger.

Kanske kan det bli en konflikt för elever när de vill lära sig och ta till sig av lärarens instruktioner och ”göra rätt” och att de glömmer bort att själv ”sända” och kommunicera i sången. Eleven tappar då sångens råmaterial som av Hemsley (1998) benämns som impuls och

intention. Risken är att sångaren förlorar och glömmer bort viljan och behovet att uttrycka någonting.

5 Diskussion, slutsats och fortsatt forskning

Syftet med studien var att studera hur man som sångpedagog kan utveckla sina elevers sångteknik genom praktiskt arbete med uttryck och interpretation. Vidare inbegrep syftet att öka förståelsen kring hur olika pedagoger involverar känslor och reaktioner i sång, liksom att analysera hur de arbetar för att medvetandegöra naturliga funktioner från känslor och uttryck.

Resultatet av observationerna diskuteras nedan utifrån litteratur som presenterats i kapitel två och som handlar om studiens Teoretiska utgångspunkt. Diskussionen behandlar följande teman: impulser, intention och interpretation, aktivitet och öppenhet, samt att uppleva och teoretisera.

5.1 Impulser

Pedagogerna visade själva ofta impulser med ansikte och kropp i en inandning. Om de ville se mer av ett uttryck hos en elev, visade de ofta uttrycket med en impuls. Pedagogerna kände och provade själva känslan i en inandning och lät ansikte och kropp spegla upplevelsen. På så vis fungerade de själva som ett uttrycksmedel eleven kunde inspireras av.

Britta gav ofta eleverna något som konkret kunde utlösa en reaktion, t.ex. att eleven skulle få syn på en diamant på flygeln. Eleven fick då hjälp att genom inre stimuli reagera på någonting som kunde starta impulsen. Denna reaktion skulle ske ihop med inandningen inför elevens ansats. Enligt Sundberg (2007) påverkar sättet en inandning sker larynx ställning i strupen, vilket i sin tur påverkar fonationen. Känslorna som väcktes hos eleven av att plötsligt hitta en diamant på flygeln påverkade alltså inandningen, vilket i sin tur gav avtryck i hur sången klingade.

Britta uppmuntrade elever att öva impulser separat och det tror jag är en bra metod. Det är bra att kunna plocka ut små fragment elever kan utveckla och undersöka på egen hand, utan att behöva ha ett utomstående öra som bekräftar vad de gör. Det är en fördel att kunna öva separat på en funktion eller process i sången, eftersom det är svårt att koncentrera sig på för många saker på samtidigt. Impulser kan man dessutom öva var som helst och när som helst. Man är inte knuten till ett övningsrum utan kan öva impulser när man står i köket!

Där Britta gav eleven någonting att *reagera* på vid inandningen, gav Hanna instruktioner om hur eleven skulle *uppleva* själva inandningen. Då Hanna beskrev inandningen som glad och förvånad fick eleven själv skapa sig något att reagera på som gav denna effekt. På den musikaliskt höga nivå jag studerade verkade de flesta elever hitta denna typ av reaktion själva. Känslorna från förra exemplet, då man fann en diamant, skulle kortfattat kunna beskrivas som att hittaren blev glatt överraskad – ”happy surprise”. Känslorna och reaktionen pedagogerna eftersträvade här var de samma.

Om Hanna ville ha effekterna av en ”happy surprise” under ett stycke där sorg och smärta skulle förmedlas, vet jag inte om hon använde samma ord. Instruktionen är anpassad för uttryck av glad karaktär. I Kapitel 2, som presenterar studiens teoretiska utgångspunkt, lyftes inandningen fram som en viktig komponent för hur sången klingar (Sundberg, 2007). Alltså skulle denna ”happy surprise”- inandningen kunna leda till ett glatt uttryck i sånger som förmedlar sorg. Fördelen med instruktionens ”happy” i sånger av glad karaktär, är att orden förstärker *viljan* att uttrycka sig. Detta bör då bidra till den positiva energin i impulsen. (Hemsley, 1998).

Anders elever arbetade med impulser då de sjöng övningar som hade en bestämd situation och handling. Eleven fick leva sig in i övningen och där fanns impulser och intentioner att hämta energi från. På så vis fick eleven hjälp att skapa inre stimulans för reaktionen. Eleven använde sin fantasi för att få en impuls att sjunga, (Hemsley, 1998). Jag tycker att idén var kreativ och lekfull, och att kroppen var fysiskt aktiv tror jag gav sången extra hjälp. Kanske är dessa övningar mer lätthanterliga att arbeta med självständigt för eleven. Eleven får ju med sig ett helt paket in i övningsrummet, där både impuls och intention är invävt - förutsatt att eleven gör övningen på samma vis.

De äkta impulserna frambringades när eleverna verkligen levde sig in i situationen pedagogerna beskrev. För att diamanten på flygeln skulle väcka en reaktion, krävdes att eleven verkligen ”såg” diamanten. Föreställningen av diamanten, känslorna den väckte och reaktionen på dessa, resulterade i en naturlig impuls hos eleven. En förutsättning är alltså att eleven har möjlighet, eller får hjälp med, att släppa sin fantasi lös. Detta kan jämföras med den teoretiska

utgångspunkten: känslorna/reaktionen hos sångare bör vara så stark att sångaren känner att han/hon måste dela med sig av sina känslor. (Hemsley, 1998).

Pedagogerna uppvisade var och en olika sätt att undervisa impulser på. Britta och Anders hjälpte eleverna med inre stimuli för reaktioner på olika sätt. Hanna beskrev känslan som skulle upplevas i impulsen. Pedagogerna lyckades få elever att hitta naturliga impulser på detta sätt när eleven själv kunde leva sig in i känslorna och föreställningarna.

Jag är tacksam över att ha fått uppleva olika praktiska exempel på hur man kan arbeta med impulser på. Det som inte fungerar för den ene går kanske bra för den andre.

5.2 Intention och interpretation

Resultatkapitlet fick en större tonvikt vid impuls än intention. Att bearbeta intentionen utifrån repertoar innefattar ett stort arbete och på alla skolor jag besökte, jobbade man extra med interpretation utanför tiden på sånglektionerna.

Hur pedagogerna undervisade eleverna under repertoarbetet såg på många sätt ganska likartat ut. Alla pedagoger fångade ibland upp impulser och intentioner från text och musik. Känslor och uttryck användes som medel för att utveckla sångteknik. Ibland gjordes detta med ”sångproblem” man arbetat med tidigare under samma lektion. Det verkade som att pedagogerna ibland använde känslor och innebörder från musiken och texten för att variera sig eller förstärka en instruktion.

Om man som pedagog kan förbättra sångtekniken hos en elev genom att utgå från känslor i repertoaren får eleven en stark koppling mellan konst och sångteknik. Allt en sångare gör bör enligt Hemsley (1998) baseras på tolkningen och interpretationen av stycket. Känslor har med stor sannolikhet betydelse för hur rösten klingar. (Sundberg, 2007).

Det kan dock uppstå motsättningar mellan hur en sångare tolkar ett stycke och vad sångaren verkligen förmedlar i musiken. Sångarens egen känsla kan stå i strid med det uttryck man vill förmedla till en publik. Jag tycker Britta beskrev det bra då en av hennes elever hamnade i en

sådan situation. För att kunna förmedla sorg till publiken behöver sångaren kraft. Sångaren kan inte själv stå ihopsjunken i kroppen och vara sorgsen. Intentionen i texten får sångaren sätta sig in i vid instudering och översättning/textbearbetning. Att förmedla en känsla till publiken behöver inte vara samma sak som att sångaren själv känner den i stunden. T.ex. riskerar sångare som uttrycker sorg att bli långsammare i tempo än vad som är avsett, och för svag i intensitet (jämför tabell i Kapitel 2). Det gäller alltså för en sångare att ha en lyssnares perspektiv då han/hon sjunger och inte förändra sitt instrument för mycket på grund av känslorna som uttrycks.

Detta perspektiv av känslors inverkan på sång är alltså viktigt för en sångare att ta i beaktning. Vårt sätt att uttrycka och förstå känslor är delvis förprogrammerade och nedärvda. (Lindblad 2008). Sång blir ett starkt uttrycksmedel när sångaren förmedlar universella känslor utifrån viljan att kommunicera. (Hemsley, 1998). Det handlar alltså inte om att sångaren endast låter sig uppfyllas av en stark känsla, utan att sångaren också förmedlar den starka känslan.

Starka kopplingar mellan känslor från repertoaren och sångteknik förekom inte under varenda lektion hos någon av pedagogerna. Kanske hade de kunnat göra dessa kopplingar oftare. Men under en sånglektion ska många saker behandlas: uttal, melodi och musikaliska instruktioner är ett arbete som i regel kan bearbetas utan uttryck. Det skulle bli krystat att försöka koppla precis allt eleven gör till en känsla. Men vetskapen för eleven om att arbetet med den sångtekniska utvecklingen är till för att förstärka uttrycket är viktigt och något som pedagoger bör förmedla.

5.3 Aktivitet och öppenhet

Hemsleys (1998) beskrivning av impuls innefattar den reaktion, beredskap och energi som mynnar ut i sång. Intentionen vägleder sedan denna energi genom frasen som ska sjungas. Även om sångaren har en äkta impuls och en tydlig intention i sången, kan uttrycket hindras av problem under tiden sången sker. Hur pedagogerna arbetade med att fortsätta odla beredskap, öppenhet och aktivitet under elevens sång skilde sig lite åt, vilket diskuteras nedan.

Under mina observationer upplevde jag att Britta ofta undervisade och arbetade utifrån det som eleven gjorde ”rätt”. Ibland kunde jag se att en elev verkade spänd, men Britta påpekade sällan

detta. Istället lade hon fokus på att hjälpa elever förstärka de medel som ledde sången i rätt riktning, t.ex. att odla den aktivitet bröstkorgen fick i impulsen, eller en känsla från impulsen. Hemsley (1998) menar att kroppshållning ger olika förutsättningar för hur väl instrumentet fungerar. Kroppsspänningar är enligt Hemsley ofta ett resultat av dålig balans eller jämvikt. Här verkade Britta koncentrera sig mer på det arbete som förbättrade balansen än på det som förhindrade balansen. Hon tog också hjälp av känslor för att förstärka det som gav sången rätt energi.

Anders och Hanna påpekade och arbetade oftare direkt med spänningar hos elever. Eftersom det är en högst aktiv handling att sjunga, kan enligt Hemsley (1998) instruktioner som har med avspänning att göra ofta missförstås. Detta undvek Hanna och Anders genom att arbeta med spänningar på ett lösningsinriktat vis. Hanna hjälpte elever att lösgöra den kroppsdel hon uppfattade som spänd, t.ex. nacke eller käke. En student fick instruktioner om att röra nacken när han sjöng. Hanna hjälpte eleven att röra huvudet fritt genom att stötta rörelsen med sina händer. *Samtidigt* instruerade hon eleven att jobba mer ifrån magen. Genom detta gav hon svaret på var spänningen skulle ske när den inte längre skulle sitta i nacken.

Anders löste ibland spänningar genom att ge eleven en fysisk uppgift som att kasta iväg en frisbee. Detta aktiverade kroppen på ett naturligt sätt. Vid dessa tillfällen inkluderade Anders impulser och intentioner i sina instruktioner för att eleven skulle få hjälp av kroppen på rätt sätt.

Hanna och Britta lade vikt vid att eleven skulle sjunga legato. Detta ser jag också som ett sätt fokusera på energin från impulser och intentioner, vilket banade sången rätt väg. Britta hävdade att en elev klingade och höll sitt instrument mer öppet då hon sjöng legato. Legatot odlar alltså den aktivitet och öppenhet som följer med impulsen. Man förmedlar mer utifrån sin intention genom ett legato, eftersom text och klang går fram bättre. Sångaren har också möjlighet till ett större musikaliskt uttryck enligt Hanna, eftersom sångaren kunde frasera på ett annat sätt genom att sjunga legato.

Hanna hjälpte elever känna efter vilka muskler som kunde vara mer aktiva genom att utföra fysiska övningar, t.ex. stå mot en vägg med böjda ben. Detta var också ett sätt att hjälpa eleven

göra ”rätt” och få en upplevelse av hur detta arbete kändes, även om inte känslor var direkt involverade.

Pedagogerna arbetade med att eleven skulle odla beredskap, öppenhet och aktivitet i sin sång på lite olika sätt. Jag uppfattade det som att Britta fokuserade mer på att förstärka känslor och upplevelser från impulsen, vilket banade sången på rätt väg. Anders och Hanna angrep oftare det som hindrade öppenhet och aktivitet i sången. De instruerade då eleven om var energin i spänningen istället skulle ske i kroppen.

Om sångaren kan arbeta bort spänningar och hinder genom att odla känslor och reaktioner som uppstår i impulsen, kanske detta ger en starkare koppling till kroppens naturliga funktioner i sången, än genom att fokusera på vad han/hon inte ska göra.

5.4 Uppleva och teoretisera

Pedagogerna verkade ha ganska likartade åsikter om hur, när och om eleven medvetandegjorde utförandet i sång. I detta avsnitt diskuteras hur pedagogernas svar skulle kunna jämföras med den teoretiska utgångspunkten.

Pedagogerna verkade överens om att elevens medvetenhet till stor del baseras på en fysisk upplevelse. Att få den upplevelsen kan ta tid, hävdade de. Således handlade medvetenheten mycket om att själv få en kroppslig uppfattning av ett görande. Efterhand som den medvetenheten förstärks blir eleven också mer självständig.

Hur man medvetandegör naturliga funktioner som har sitt ursprung i känslor och uttryck handlar sålunda om att bli van att utföra dem. Eftersom det känslomässiga uttrycket bör vara syftet med att sjunga, behöver man inte förstå på vilket sätt de bidrar positivt till sångtekniken. Lindblad (2008) och Sundberg (2007) redovisar i sina respektive böcker resultat av forskning som tyder på att röstorganet med stor variation speglar våra känslor. Den teoretiska utgångspunkten om neurofysiologi visar att vi ännu inte kan förklara hur känslor och impulser från hjärnan i första läget uppstår. Om man försöker ta de känslomässiga funktionerna i sång ur sitt sammanhang och enbart ser dem som sångteknik, förlorar de sin gedigna verkan på instrumentet. En impuls kan

t.ex. inte skapas genom att sångaren följer ett visst anatomiskt mönster eller schema. (Hemsley, 1998). Pedagogerna uttryckte vikten av elevens egen fysiska upplevelse av görandet under sången. Detta verkar klokt utifrån den teoretiska utgångspunkten.

Pedagogerna verkade alla ha samma uppfattning om att det kunde bli en konflikt om eleven var alltför medveten om *vad* och *hur* eleven gjorde när han/hon sjöng. För vissa elever kunde en stark medvetenhet hämma upplevelsen av själva görandet under sången. Britta menade att man inte kan utvärdera samtidigt som man står och sjunger. Hanna sa att om eleverna tänkte för mycket på vad de själva gjorde, kunde det leda till en låsning. Anders ville inte förklara för mycket för eleven, utan lade i stället sitt fokus på att eleven själv skulle skapa sin upplevelse. I Kapitel 2 beskrevs att kunskap om anatomi och fysiologi kan vara till hjälp för en sångpedagog, men att alltför stor koncentration på kroppens fysiologiska och anatomiska aspekter kan ha en hämmande inverkan (Hemsley, 1998). Att ta vara på impuls och intention i sång kräver en viss koncentration. Eleven ska kunna utvecklas och förbättra sin sång, men kanske är detta svårt att göra om eleven samtidigt glömmer värna om sångens råmaterial. Instruktioner som eleven tar till sig borde därför underordnas sångens primära syfte: att uttrycka känslor och kommunicera. En elev som försöker vara medveten om *hur* han/hon gör under sången, kanske lägger för stort fokus på detta, i stället för att *göra*, och efter hand *känna* och *förstå*. Kapitel 2 berörde att ljudproduktionen i sång styrs både av det *reflektoriska kontrollsystemet* för rösten, och det *viljestyrda kontrollsystemet*. Vissa delar av sångarens instrument går alltså inte att styra genom endast viljan och verkar därför meningslösa för en sångare att försöka förstå.

Ingen av pedagogerna lade ned mycket tid på långa utläggningar om sångteknik. Anatomi och fysiologi pratade pedagogerna i princip ingenting om, om inte eleven uttryckligen frågade efter detta. På så vis levde pedagogerna upp till sin uppfattning om att i första hand ge eleven tid att få en egen upplevelse.

Britta förtydligade ofta med ord vad eleven uppnådde av vissa instruktioner och förklarade vad det var hon ville eleven skulle ta fasta på i upplevelsen: aktivitet i bröstkorgen, förankring, bromsläge i ryggen o.s.v. Hon förklarade alltså kort de positiva effekterna ett utförande gav.

Hanna satte också ofta ord på vad hon ville få fram med en instruktion. Hon teoretiserade alltså till viss del görandet utan att prata om anatomi.

Anders satte mer sällan ord på det som skedde i undervisningen än de andra två pedagogerna. Han litade till att eleven själv kopplade den positiva upplevelsen med rätt funktioner. Om eleven själv kände att någonting gick bättre då de t.ex kastade en frisbee, nöjde sig Anders med det utan att vidare förklara varför.

Det var intressant att se dessa olika förhållningssätt till att förtydliga med ord vilka positiva effekter ett görande hade. Pedagogerna verkade överrens om att hur mycket eller lite förklaringar eleverna kunde ta till sig och få hjälp av skilde sig åt. För mycket förklaringar verkar kunna leda till låsningar hos eleven. Vad som gäller för det motsatta pratade vi inte om. Det hade varit intressant att studera detta mer.

5.5 Sammanfattning

Pedagogerna undervisade impulser på olika sätt utifrån olika delsteg i impulsens händelseförlopp. Britta och Anders hjälpte eleverna med inre stimuli för reaktioner, medan Hanna beskrev själva känslan som skulle upplevas. Elevernas egen förställning och inlevelse var avgörande för resultatet.

I repertoararbete ska många delar falla på plats. Allt som bearbetas i repertoaren kan inte kopplas till känslor, t.ex. uttal och att sjunga rätt toner. Vetskapen om att den sångtekniska utvecklingen måste till för att förstärka uttrycket är viktig att förmedla som pedagog.

Fokus på legato i sång är ett sätt att odla öppenhet och aktivitet under sången, vilket förstärker det kommunikativa i sången. Kroppsspänningar kan bearbetas på olika sätt. Enligt Hemsley (1998) handlar det om att återfå balans i kroppen. Då är det viktigt att hjälpa eleven att utföra rätt spänning på rätt plats, t.ex. genom att hjälpa eleven att få ner spänningen i stödet i stället för i nacken.

Förklaringar i ord kan vara bra när elever verkar behöva fler infallsvinklar för att förstå och motivera en viss handling. Om pedagogen lägger stor vikt vid att förklara utföranden i sång, kan förståelsen av *vad* som sker för vissa sångare ta fokus från upplevelsen av det man *gör*. Det verkar handla om en balansgång, där varje individ har olika behov. En lyckad balansgång på medvetandegörandets och utförandets lina leder till att eleven med tiden blir självständig.

5.6 Fortsatt forskning

Det hade varit spännande att studera vidare hur man kan arbeta praktiskt med att förbättra sångares prestationer genom interpretation. Kanske studera hur regissörer arbetar för att få fram maximal prestation från operasångare på scen.

En annan intressant studie hade varit att intervjua några verksamma och framgångsrika sångare och höra deras synpunkter om förhållandet mellan sångteknik och uttryck.

5.7 Slutsats

Examensarbetet har gett mig möjlighet att studera Hemsleys (1998) bok om sång på djupet och hans tankar om att man inte bör skilja interpretation och teknik åt i sång. Det har varit spännande att försöka förstå Hemsleys uppdelning av sångens råmaterial i impuls och intention. I mina observationer tolkade jag det som att pedagogerna arbetade med dessa utföranden på olika sätt.

Det var speciellt roligt att få ett så varierat resultat baserat på pedagogernas undervisning. De visade olika arbetssätt att stimulera elevernas vilja till uttryck som resulterade i kommunikativ sång. Pedagogerna gav exempel på hur man kan hjälpa elever att skapa inre stimuli för att få fram ett känslomässigt uttryck och förbättra sången. Detta gjordes genom liknelser och levande beskrivningar på ett sätt som påverkade eleven känslomässigt. Ibland inkluderade beskrivningarna kroppsrörelser.

Att medvetandegöra en process i sång handlar i första hand om att få en fysisk upplevelse av det man gör. Om eleven själv upplever att det ligger något positivt i det han/hon gör, förstärks och

motiveras handlingen för eleven. Efterhand som eleverna blir medvetna om vad de gör, blir de också mer självständiga och kan förmedla mer genom sin interpretation.

Det kreativa arbetssätt pedagogerna visade i sin undervisning har gett mig inspiration och värdefulla verktyg som sångpedagog. Jag känner mig nu ännu mer motiverad att bedriva en sångundervisning där interpretation och sångteknik samverkar. Genom användandet av min fantasi som pedagog, tror jag mig kunna hitta vägar för att hjälpa mina elever att öppna sin egen föreställningsvärld. I min egen sångutveckling ska jag försöka värna om sångens råmaterial även på mina sånglektioner, där ibland huvudet tar över och försöker styra det hjärtat vill säga.

De praktiska exemplen som presenterats från pedagogernas undervisning bör inte ses som en speciell ”metod” att lära ut impulser och intentioner. En pedagog som själv inte har upplevt och kan åstadkomma äkta impulser och intentioner kan omöjligt höra och se skillnad på, samt vägleda elever i dessa upptäckter, hävdar Hemsley (1998).

6. Referenser

- Arder, N. (1996) *Sangeleven i fokus*. Oslo: Ad Notam Gyldendal
- Hemsley, T. (1998) *Singing and imagination – a great approach to a great musical tradition*.
New York: Oxford University Press
- Kjellertz, G. (1973). *Sång teknik*. Halmstad: Bokförlaget Spektra AB.
- Kvale, S. & Brinkmann, S. (2009) *Den kvalitativa forskningsintervjun*. Lund: Studentlitteratur AB.
- Lindblad, P. (2008) *Rösten*. Malmö: Studentlitteratur AB.
- Lännergren, J., Ulfendahl M., Lundeberg, T., Westerblad, H. (1998). *Fysiologi* (2. Uppl.) Lund: Studentlitteratur AB.
- Patel. B., & Davidson, B. (2008) *Forskningsmetodikens grunder*. Lund: Studentlitteratur.
- Sundberg, J. (2007) *Röstlära, fakta om rösten i tal och sång*. Malmö: Studentlitteratur.