

Kristoffer Nilsson, Musikhögskolan i Malmö



LUNDS UNIVERSITET

Musikhögskolan i Malmö

EXAMENSARBETE

HT 2011

Läroutbildningen i musik

Kristoffer Nilsson

Notbilden som analyserande redskap

Den musikaliska utbildningens betydelse vid visuell tolkning av olika
notbilder

Handledare: Camilla Löf

Sammanfattning

Titel: Notbilden som analyserande redskap – Den musikaliska utbildningens betydelse vid visuell tolkning av olika notbilder

Syftet med studien är att förstå informantens förmåga till att läsa noter och musikaliska utbildning genom att analysera informanternas svar vid visuell tolkning av notbilder från olika genrer. Studien är baserad på fyra olika intervjuer med studenter/alumner från Musikhögskolan i Malmö som tolkas utifrån en hermeneutisk ansats. Intervjuerna utgår ifrån sju olika notbilder med olikartat ursprung som informanterna har observerat och tolkat. I intervjun ingår också frågor som utreder informanternas musikaliska bakgrund. I resultatet beskrivs betydelsen av informanternas musikaliska utbildning utifrån de olika teoretiska begrepp som presenteras i tidigare forskning. I resultatdiskussionen resonerar jag kring hur informanterna tolkar notbilderna utifrån frågeställningen och hur svaren och frågorna påverkar resultatet. En kort diskussion i slutet av kapitlet ger också ett uppslag på framtida forskning.

Nyckelord: *Notbild, notläsningsförmåga, gehör, hermeneutik, tolkning, analys*

Abstract

Title: The sheet as an analyzing tool – The importance of musical education when visually interpreting different sheets

The purpose with this study is to understand the informant's ability to read sheets and musical education by analyzing the informant's answers when visually interpreting sheets from different genres. This study is based on four different interviews with students/alumni from The Music Academy in Malmö which is interpreted based on a hermeneutic approach. The interviews consist of seven different sheets with a widespread origin which the informant's have observed and interpreted. The interviews also include questions concerning the informant's musical education. In the chapter of results the importance of the musical education is described based on the theoretical concepts presented in the chapter of previous research. The discussion of the results is based on how the informants interpret the sheets considering the essence of the study and how the different questions and answers affect the result. A short discussion about future research is included in the last part of the chapter.

Keywords: *Musical sheets, ability to read sheets, musical reading, hermeneutic, interpretation, analysis*

Innehållsförteckning

1. Inledning	6
1.1 Bakgrund	6
1.2 Att tolka en notbild	8
1.3 Gehör och gehörsbaserad inläring	9
1.4 Studiens syfte och frågeställning	11
1.5 Disposition	11
2. Tidigare forskning.....	12
2.1 Musikalisk utbildning	12
2.2 Allmänt om noter	15
2.3 Notbildens dimensioner	18
2.4 Lärartyper i skolväsendet.....	19
3. Metod.....	21
3.1 Kvalitativ metod och intervju	21
3.2 Hermeneutik och reflektion	22
3.3 Valet av informanter	24
3.4 Informanternas musikaliska bakgrund.....	24
3.5 Urval av notbilder	26
3.6 Genomförande	27
3.7 Etiska överväganden.....	28
4. Resultat.....	30
4.1 Explorativ och reproduktiv förhållning	30
4.2 Konstnärlig och ytlig tolkning.....	33
4.3 Kan notläsning och gehörsinläring komplettera varandra?	35
4.4 Hur borgerlig och folklig tradition styr tolkningen	37
4.5 Sammanfattning.....	38
5. Resultatdiskussion.....	41
5.1 Syfte gentemot resultat	41
5.2 Forskaren tolkar svaren	42
5.3 Informanternas tolkar frågorna	43
5.4 Framtida forskning	45
6. Referenser.....	46
6.1 Internet.....	49
7. Bilagor.....	50
Bilaga 1 - Underlag för intervju	50
Bilaga 2 - Frågor för intervju.....	51
Bilaga 3	52
Bilaga 4	53
Bilaga 5	54
Bilaga 6	55

Bilaga 7.....	57
Bilaga 8.....	59
Bilaga 9.....	60
Bilaga 10	61
8. Appendix.....	62

1. Inledning

Inledningen till min studie svarar på frågan om varför jag valde att skriva om notbilder som redskap. I detta arbete är det mycket viktigt att skilja på begreppet analys och tolkning; analysen är den process som forskaren använder sig utav vid tolkning av svaren från intervjun. Tolkning är den handling som informanten utför när han eller hon gör en kort instudering av notbilderna och svarar på mina frågor under intervjun. Denna kvalitativa intervjustudie bygger alltså på resultatet av analysen på de frågor som fyra olika informanter har svarat på.

1.1 Bakgrund

Den första gången som jag såg en notbild blev jag genast intresserad av de olika tecknen, symbolerna och estetiken. Att jag sedan till en början skulle ha lite svårigheter med att lära mig vad som stod i notböckerna i serien *Gitarren och jag* (Sandqvist 1995) kändes irrelevant. Som många andra i min generation började jag spela blockflöjt på kommunala musikskolan vid åtta års ålder. Vi följde noterna på linjerna och spelade enkla visor fram tills mitt intresse för blockflöjten svalnade och jag upptäckte pappas LP-skivor. På min namnsdag vid 10 års ålder, den 15 mars 1994 fick jag mitt första album i namnsdagspresent: *Dangerous* (1991) med Michael Jackson och jag förstod snabbt vad jag ville hålla på med under resten av mitt liv – musik, dans och sång. Jag blev fast besluten om att börja spela gitarr och kom senare också med i gitarrgruppen på den kommunala musikskolan. Återigen spelade vi efter noter men nu hade de blivit svårare att förstå eftersom de innehöll fler tecken och symboler. En dag gick det plötsligt upp för mig hur förtecken och diskantklav fungerade (jag minns att jag många gånger fick ställa frågor om hur noterna styrdes av förtecken och återställningar) och efter många om och men kunde jag äntligen spela utan att gissa mig fram till rätt ton; kunskapen om hur ett notsystem hängde ihop behövde befästas i kropp och tanke innan jag kunde förstå kopplingen mellan alla variabler och inte gissa mig fram.

Att det är svårare att lära sig noter än att till exempel lära sig att skriva styrks i *Den musiska människan* av Björkvold (1991) som skriver att noter kräver en långt mer avancerad teknisk-motorisk behärskning för att realiseras i ljud än vad språket kräver för att realiseras i skrift. Författaren skriver också att noter är ett språk i sig som inte liknar andra skrifter som till exempel alfabetet där varje tecken kopplas med ett fonem:

Som notationssystem är noter också mera komplicerat än alfabetets bokstäver. Medan det latinska alfabetet i norsk version består av 29 klart åtskilda tecken i ett rent digitalt-symboliskt system, består notskriften av hundratals tecken. Dels handlar det om analoga symboler (ett ”crescendo” innebär, till exempel, en grafisk återgivning av gradvis ökande

ljudstyrka), dels om rent abstrakta symboler som inte gör anspråk på någon form av analog likhet (exempelvis # och b, som förtecken). Även detta gör vägen in i musiken svårare för barn, än deras väg in i skriftkulturen via alfabetet (s. 195).

Björkvold menar att det är lättare att lära sig läsa som barn än att avkoda ett notpartitur.

Förmågan att läsa grundar sig på att känna till alfabetets bokstäver och på vilket sätt de bildar ord och mening. Schenk (2000) menar i boken *Spelrum – En metodikbok för sång- och instrumentalpedagoger* att det går att lära sig en del om notinläring genom att studera hur vi lär oss att läsa:

Noter är på många sätt att likna vid det skrivna ordet; i båda fallen är det i första hand en fråga om aurala fenomen, musik eller tal, som representeras med hjälp av symboler. Att studera hur barn på ett naturligt sätt lär sig läsa det skrivna språket kan därför ge instrumental- och sånglärare många metodiska idéer om vad som ibland kan tyckas vara en invecklad process – att lära sig noter (s. 239).

Som barn minns jag att jag hade lätt för att läsa men att min förmåga till att lära mig läsa noter ofta kändes bristfällig. Numera förstår jag hur ett traditionellt notpartitur fungerar och min möda med att lära mig notsystemet har varit väl värd de många timmar som jag har lagt ner på att studera musikteori. Tanken på att musik kan tryckas i noter och fångas på papper är spännande och denna studie utreder i viss mån hur vår förmåga till att läsa noter påverkar instuderingen av en notbild. Att utvecklas som notläsare ledde mig in på spåret med att förstå vilken betydelse den musikaliska utbildningen får vid tolkning av notbilder ur olika genrer. I kommande kapitel försöker jag utreda vilken betydelse olikartad musikalisk utbildning och förmågan till att läsa noter får vid informanternas tolkning av de olikartade notbilderna.

I min studie använder jag mig av tre teoretiska begrepp som hjälper mig att analysera informanternas förmåga till att läsa och förstå noter. Dels handlar det om personens reproduktiva alternativt explorativa förhållning till noterna, det vill säga i vilken grad personen följer notbilden som ett auktoritärt dokument vid utövning. Det handlar också om hur personen tolkar noten; vid konstnärlig tolkning sker en mer djupgående tolkning och det talas om verkets budskap och ton till skillnad mot den ytliga tolkningen som inbegriper notens toner, rytmer, tonart och så vidare; den musikaliska språkläran. Tidigare gehörsbaserad inläring används också som ett teoretiskt begrepp i analysen, detta eftersom den tidigare musikaliska utbildningen påverkar svarsresultatet.

1.2 Att tolka en notbild

Att förstå en notbild handlar om att veta vad den innehåller. I Sohlmans lexikon (1977) finns inte noter som begreppsförklaring men däremot notering/notation:

Uppteckning av musik med hjälp av visuella symboler, bokstäver, siffror o a ideogram, grafiska framställningar eller andra tecken (s. 759).

I *Den mångtydiga notbilden* av Persson (2006) står det att man vid tolkning av en notbild omvänder all den kunskap som verket inbegriper till en själslig kreation. Persson menar att interpretation, det vill säga tolkningen av en notbild sker på två plan: Det sker dels ett mekaniskt uttydande med rytmer och tonhöjder som prioriteras för ett instrumentalt tekniskt utförande och dels en konstnärlig tolkning som ger en djupare insikt om själva musiken, verkets ”själ” eller ”ande” (s. 7). Tykesson (2003) hävdar i en annan uppsats att tolkningen på det ytliga planet av en not i undervisning först och främst handlar om att uppfatta det noterade riktigt: tempo, accenter, frasering, balans mellan melodi och ackompanjemang och så vidare. Det icke noterade, som till exempel den individuella musikaliska tolkningen sorteras under intuition och den eventuella reflektionen.

I min studie blir ”aural awareness” översatt ”auditiv medvetenhet” som citeras i *Noter och gehör* av Andersson (2004) en del av tolkningsförfarandet (s. 4). Begreppet närmar sig Nyströms (1996) beskrivning av en klingande inre föreställning och innebär att personen som tolkar notbilden kan höra musiken inombords innan den framförs. I min studie tillåts alltså informanterna endast med hjälp av sin inre klingande föreställning och en visuell observation att göra sin tolkning av notbilden. Andersson (2004) omnämner i *Noter och gehör* begreppet notläsning som en process bestående av tre led:



Notbild

*Vår kunskap om musiken,
dess uppbyggnad och
dess relation till notbilden*



Inre föreställning

*Vår förmåga att tänka
”Musikaliska tankar”,
att ”väcka notbilden till liv”.*



Utförande

*Vår förmåga att återge
den musik som notbilden
representerar. (s. 4).*

Bild 1-3. Informantens tolkning vid instudering av en notbild i tre efterföljande steg.

I min studie sker en tolkning av noterna utifrån notbilden och en inre föreställning. Det tredje momentet utförande, bild 3 blir aldrig aktuellt eftersom informanterna inte *spelar* något ur noterna.

1.3 Gehör och gehörsbaserad inläring

Det finns olika förklaringar till begreppet *gehör*. Enligt Nationalencyklopedin (1995) kommer ordet ursprungligen från tyskans *Hören* ”att höra”. Gehöret mäter människans förmåga till att uppfatta musik och att återge den. Det innefattar både rytm och tonhöjd. För Lilliestam (1995) innebär *gehörsbaserad musik* eller *gehörsmusik* ett samlingsnamn för memorering, uppförande, inläring och komponering av musik utan noter (Gehörsmusik). Enligt Sohlmans lexikon (1977) får sammanhanget för ordet *gehör* en viss betydelse. Står *gehör* i kombination med ett annat ord, till exempel *gehörsgitarrist*, så avses att gitarristen använder sig av *gehör* för att lära sig en låt och att han/hon kan skapa sig en inre föreställning om musiken för att sedan spela den. En gehörsbaserad inläring bygger alltså främst på imitation. Med *gehörsinläring* menas däremot förmågan att imitera en annan musiker med hjälp av olika uttryck där både det visuella och det auditiva sinnet fungerar som samordnade verktyg; utifrån musikerns rörelse, tonspråk, tonbildning och instrument kan vi återskapa det vi hör och ser (Svenska Akademien, 2006).

Examensarbetet *Noter och/eller gehör? – Sångares olika sätt att lära sig en sång* skrivet av Andersson (2004) visar på sångares olika strategier för att genomföra en instudering med utgångspunkt i två olika inlärningsmetoder, genom en notbild (notläsning) eller en inspelning (gehör). Andersson beskriver instuderingen genom att samtliga deltagare delar upp inläringen i olika moment som de repeterar. Det sker oftast en visuell föreställning av sången i form av bilder utifrån text, melodi och musikstil och detta nämner jag eftersom en av informanterna har sång som huvudinstrument. Sångerskan och övriga informanter har givetvis lärt sig att tolka noter på olika sätt genom olika lärare, strategier och metoder. En av inlärningsstilarna är den gehörsbaserade som de alla i viss mån har stött på. I examensarbetet *Vad har noter med rock att göra – Fyra lärares syn på gehörsbaserad undervisning i ensemble* skrivet av Engström och Petersson (2007) står det att inlärningsstilar handlar om en individs unika sätt att lära sig. Genom att anpassa och individualisera undervisningen med hjälp av olika metoder kan pedagoger effektivisera elevers lärande. Under 1960- talet utvecklade paret Dunn (1995) diskursen om inlärningsstilar. Forskningen om de olika inlärningsstilarna pekar på att det finns 21 olika faktorer som påverkar inläring. Följande sinnen uppmärksammas bland faktorerna: Det visuella (synsinnet), det auditiva (hörselsinnet), det taktila (behovet av att fysiskt beröra) och det kinestetiska (att uppleva och känna). Varför jag nämner dessa inlärningsstilar beror helt enkelt på det faktum att läsaren ska kunna skapa sig en uppfattning om i vilken grad informanternas tidigare utbildning kan tänkas påverka resultatet; elever som har ett väl utvecklat auditivt sinne lär sig bäst genom hörseln vilket innebär att dessa elever stimuleras av intressanta ljud; att lyssna på lärarens muntliga genomgångar och att lyssna på instrumentets klang kan vara företeelser som stjälar deras uppmärksamhet; elever med ett väl utvecklat visuellt sinne kommer bäst ihåg vad de ser, läser och observerar.

1.4 Studiens syfte och frågeställning

Syftet med min studie är att förstå hur personer med olik musikalisk utbildning tolkar olika notbilder. Genom att utgå utifrån tidigare nämnda teoretiska begrepp kan skillnaden på de intervjuades musikaliska utbildning i viss mån utredas och synliggöras. Frågeställningen riktar in sig på betydelsen av informantens sätt att tolka och förhålla sig till noter, mängden tidigare gehörsbaserad inläring, notläsning och hur dessa faktorer påverkar informantens tolkning av notbilden.

1. Vilken betydelse får informantens tidigare musikaliska utbildning vid analys av intervju svaren?

1.5 Disposition

Arbetet är uppdelat i fyra kapitel som är tänkt att leda till ett svar på ovanstående fråga. I kapitlet om tidigare forskning presenteras en del av de studier som har framtagits inom liknande områden. I metodkapitlet görs en övergripande presentation av valet för min forskningsmetodiska ansats; Bland annat beskrivs hur jag har valt att samla in data, hur resultatet har bearbetats och hur jag har valt att resonera vid valet av intervjumetod. Resultatkapitlet kopplas till studiens frågeställning och försöker reda ut hur svaren från intervjuerna kan tolkas utifrån min analys. I resultatdiskussionen diskuterar och utvecklar jag resultatet utifrån de områden som känns mest relevanta och avslutningsvis ges uppslag till framtida forskning.

2. Tidigare forskning

För att få reda på informanternas musikaliska utbildning och förmåga att läsa noter har jag valt att studera litteratur som presenterar teorier och teoretiska modeller vilka skapar underlag för en ingående analys av svaren från intervjuerna. I detta kapitel redogör jag också för hur de olika informanterna delvis kan ha motiverats till att använda noter under sin uppväxt.

2.1 Musikalisk utbildning

Genom att studera texter om pedagogik och metodik på kommunala musikskolan och i den svenska grundskolan ges en djupare förståelse för på vilket sätt informanterna kan ha påverkats musikaliskt under sin uppväxt. Björkvold (1991) skriver om de stadier som barn går igenom under sin skolgång. En del av vår musikaliska utbildning bestäms utifrån institutionernas påverkan under våra olika livsstadier. Grundskolan, den kommunala musikskolan, gymnasiet, musikhögskolan, studiecirkele och folkhögskolan är alla en del av det utbildningsväsen som utvecklat informanternas musikaliska kunskap och erfarenhet. På grundskolan är det bland annat mängden av barnkultur och skolkultur som formar barnets utveckling. Björkvold menar att det inte är alldeles självklart så att den formaliserade skolan måste basera sin pedagogik och metodik ensidigt utifrån ett vuxencentrerat arbetssätt. I stället borde impulser från barnens egen kultur vara av central betydelse för utvecklandet av en bättre skola, där en av utgångspunkterna helt enkelt kunde vara denna: ”Lär av barnen – och barnen lär sig av dig!” (s. 135). Björkvold menar att konsekvensen kan bli den att barnet – personen - hämmas till att ta egna beslut och att använda sin fantasi för att tolka *betydelsen* av frågorna i exempelvis min studie (som till stor del möjliggör en fri tolkning av notbilden). Björkvold pratar om kulturkollisionen mellan den musiska barnkulturen och den omusiska skolkulturen. Dessa kontraster spaltas upp som typiska attribut för de båda kulturerna:

<u>BARNKULTUR</u>	<u>SKOLKULTUR</u>
Ekologisk integration	Pedagogisk isolation
Livsutveckling	Ämnesprogression
Existentiell	Formell
Autentisk	Fiktiv
Helhet	Ämnesspecialisering
Lek	Studier (s. 130).

Tabell 1. Barnkultur kontra skolkultur och dess huvudsakliga skillnader.

I ovanstående tabell skildras kontrasterna i skolvärlden gällande barnens förutsättningar för musikalisk utveckling. I den högra spalten i tabell 1 nämns några av de krav som ställs på barnet i skolan. Lärarna förutsätter att barnet bedriver studier och specialiserar sig i något ämne och utvecklas. I den vänstra spalten lever barnet i en naturlig, kravlös tillvaro som styrs av lek, livsutveckling och av ett existentiellt behov. Begreppen existentiell, lek och autentisk representerar de vuxnas föreställning av barnets förväntade inställning till livet och Björkvold hävdar att ett förespråkande av barnkulturen gynnar utvecklandet av en bättre skola.

Lilliestam (1995) redogör i skriftserien *Gehörsmusik* för Ongs och Lords sätt att beskriva olika kulturer och skriver att musikalisk inläring sker genom olika processer beroende på muntlig eller skriftlig tradition. Mängden av dessa två olika traditioner påverkar människans musikaliska utveckling och därför också informanternas svar. I den muntliga kulturen saknas skrift, information förmedlas genom att använda ljud, hörsel och syn och kroppsliga uttryck som *tonfall* och *röstklang* är viktiga verktyg som färgar språket i den muntliga traditionen. Ong (1982) och Lord (1960) lyfter fram att människan återskapar sånger och berättelser genom minnestekniker som lärs ut med muntlig kommunikation medan den skriftliga kulturen förmedlar information genom *skrift*, som utökar den mänskliga minneskapaciteten. Samtliga informanter i min studie har genomgått en utbildning inom det traditionella skolväsendet som innefattar både muntlig och skriftlig kultur, det vill säga de kan både förmedla information genom *skriftlig* och *verbal* kommunikation. Hur den specifika, detaljerade mängd av sådan kultur har sett ut för varje informant i min studie är för omfattande att redogöra för; utbildningen är dock relativt snarlik dem sinsemellan och alla har genomgått den utveckling av vad Gardner (1983) kallar för intelligenser som han skriver om i boken *Frames Of A Mind*. Utvecklingen av människans intelligenser omnämns av Björkvold (1991) och handlar i stora

drag om vilka av människans intelligenser som är djupt väsentliga för dennes utveckling: språklig, logisk, matematisk, kroppslig- kinestetisk, rumslig och musikalisk.

I *Traditioner i tiden: - En studie av kommunala musikskolors verksamhetskultur* skrivet av Karlsson och Ödlund (2007) går det att läsa om två olika musikpedagogiska traditioner som råder i den kommunala musikskolans (numera kulturskolans) undervisning. Här skiljer man på samspelstradition och konservatorietradition. Samspelstraditionen har sina rötter i det tidiga 1900-talets bruksmusikkårer, folkskolans blåsmusik och folkrörelsernas musikverksamhet och kretsade kring det gemensamma samspelet. Individen var en del av en större och viktigare helhet. Karlsson och Ödlund menar vidare att konservatorietraditionen härstammar från läroverkens instrumentalundervisning och har långt tillbakagående rötter. I den traditionen råder en traditionell mästare- lärning undervisning där den bildade skall överföra sin bildning till ”nästa” generation, rollerna är konstanta, tydliga och det ges främst verbala instruktioner. Undervisningen består till stor del av en repertoar byggd på skriftlig tradition, det vill säga noter och är nästan uteslutande solistisk. I centrum för undervisningen står instrumentet och de färdigheter som krävs för en konstnärlig utövning. På den kommunala musikskolan är det i huvudsak graden av konservatoriekultur eller samspelskultur som påverkar elevens musikalitet. I *Traditioner i tiden* skriver Karlsson och Ödlund (2006) om en traditionell borgerlig orkesterinstrumental verksamhet och en folklig/samspelsbaserad afroamerikansk instrumentalverksamhet. Kort sammanfattat menar författarna att den borgerliga konservatorietraditionens undervisning är solistisk, instrumental och notcentrerad medan samspelstraditionen däremot förespråkar en grupporienterad kommunikation, ett socialt samspel, gehörsspel och improvisation. Tabellen visar på en förenklad uppdelning av undervisningen enligt Karlsson och Ödlund (2007):

Konservatorie/borgerlig tradition

Notbaserad

Verbala instruktioner

Fokus på elevens kunskapsnivå

Solistisk repertoar

Enskild undervisning

Samspels/folklig tradition

Gehörsbaserad

Instrumental förebildning

Social kommunikation och samspel

Ensemble repertoar

Gruppundervisning (s. 8).

Tabell 2. Skillnaden på borgerlig och folklig tradition gällande pedagogik och utlärningsmetod.

I tabell 2 jämförs traditionernas motstående utövning. I huvudsak syftar den borgerliga traditionen till att utveckla solister som utövar musik utifrån noter och lärare som utgår från elevens kunskapsnivå. Den folkliga traditionen är som tidigare nämnt mer tillåtande, fokus ligger snarare på socialt samspel och gruppundervisning och de individuella prestationerna får inte lika stort utrymme. I undervisningen blir förespråkandet av noter eller gehörsutläring en avgörande faktor för elevens musikaliska inläring som också kan bilda en grund för elevens framtida förhållning till noter.

I *Se och hör – En jämförelse mellan not- och gehörsundervisning* beskriver Hultgren och Wallmyr (2008) tre pedagogiska arbetssätt: Vuxencentrerat, barncentrerat och dialogcentrerat (s. 18). Ett vuxencentrerat arbetssätt kallas också för traditionellt eller auktoritärt: Kunskapen är inriktad på vad pedagogerna tror sig veta om vad som är viktigast för barnen. Vid ett anammat vuxencentrerat arbetssätt ska barnen lära sig oavsett om de är intresserade eller inte, nästan inget utrymme i undervisningen ges till eget skapande. Hultgren och Wallmyr menar att det barncentrerade arbetssättet däremot uppmuntrar barnet till att själv söka sin kunskap, barnet är centralt och målen med fortbildning blir mindre viktiga, läraren ska anpassa sitt material efter elevens önskemål och förmåga och barnen får själva bestämma material. Vidare skriver författarna att läraren ofta formulerar ett problem som diskuteras mellan lärare och elev vid ett dialogcentrerat arbetssätt. Som pedagog utgår man ifrån elevens erfarenheter och i grupp handlar det om att utveckla material utifrån idéer som framkommer under instuderingsprocessen. Både lärare och elev respekterar varandra och läraren leder eleven till nya musikaliska vägar. Det dialogcentrerade arbetssättet fungerar främst på en kommunal musikskola och är utarbetat utifrån ett sociokulturellt perspektiv menar Hultgren och Wallmyr medan Sundin (1995) i boken *Barns musikaliska utveckling* hävdar att ett dialogcentrerat arbetssätt kan fungera väl i en frivillig verksamhet som i till exempel musikskolan, men att det i en grundskola med krav på betyg blir problematiskt eftersom det bygger på en dialog med barn, som saknar förmåga till att påverka sin egen utveckling.

2.2 Allmänt om noter

I boken *Orality and literacy* (1982) belyser Ong förhållandet mellan skriftkultur och muntlig kultur med verbalalfabetet som referensram. Beskrivningen är hämtad ur Björkvold (1991) där Ong menar på att om vi jämför förhållandet mellan skriftlig och muntlig kultur med musikens skriftsystem (noter) som referensram blir förhållandet ett annat. Notskrift är avsedd för ljud, verbalskrift för skrift och i en bok är skriften det slutgiltiga stadiet som lever vidare i en skriftkulturell autonomi men att det med ett notpartitur är annorlunda. Ong menar att

skrivtecknen även i notskrift representerar en självständig konstart men sett i förhållande till mottagaren står partituret för något annat än boken. En läsare kan lätt tillägna sig en boks innehåll via tyst läsning men så icke med partituret, som kräver en ljudmässig realisering för att nå sin mottagare enligt Ong. Noter måste för människan realiseras som ljud för att leva och med utgångspunkt i Ongs omfattande diskussion om noter kontra skrift summeras några centrala motsatsförhållanden mellan lästa och upplevda noter. Några av skillnaderna på hur vi upplever de olika traditionerna för inläring kan ställas på sin kant i följande tabell:

<u>UPPLEVDA NOTER</u>	<u>LÄSTA NOTER</u>
Auditivt	Visuellt
Inre upplevelse	Yttre bestämning
Subjektivitet	Objektivitet
Sensualism	Nedkylning
Upphettnig	Rationalisering
Magi	Vetenskap
Flyktighet	Varaktighet
Dynamisk	Statisk
Helheter	Fragment (s. 195).

Tabell 3. Skillnaden på upplevelsen av upplevda och lästa noter.

I tabell 3 under upplevda noter listas magi, sensualism, upphettnig och inre upplevelse som ett resultat av ljudmässig utövning. I motsatt kolumn kontrasteras dessa attribut av vetenskap, nedkylning, rationalisering och yttre bestämning. Tabellen talar sitt tydliga språk; upplevda och lästa noter är två vitt skilda företeelser och i min studie blir skillnaden för upplevda och lästa noter av stor betydelse för informanternas tolkningsresultat, vilket i sin tur påverkar svarsanalysen.

I *The printed score as a mediator of musical meaning* författat av Hultberg (2000) beskrivs noternas centrala roll i västerländsk tonal musik. Hultbergs undersökning genomfördes med musiker som filmades under uppförandet av tonal musik. Utifrån studien kunde två förhållningar till noterna bland informanterna identifieras; explorativ och reproduktiv. Vid en explorativ förhållning fungerar noterna som en inbjudan till att söka implicit innebörd, baserad på interpretörens individuella omdöme inom ramen för den traditionella förståelse som är gemensam för honom/henne och kompositören. Vid en

reproduktiv förhållning fungerar noterna som explicit normativa dokument, som föreskriver hur man skall spela (att betrakta som ett slags facit) gentemot vilket tolkningen granskas. Enligt Hultberg ställs tolkaren inför en mängd olik information att ta hänsyn till, bland annat sociokulturella ställningstaganden och rådande traditioner vid verkets uppkomst och nedan spaltas några av de olika faktorer som påverkar tolkningen av en notbild enligt honom:

Den noterade musikens tradition

1. Tolkares tidigare lärares påverkan
2. Musikundervisnings traditionen
3. Traditionella konventioner som gäller för uttryck
4. Lyssnarna (s. 13).

Figur 1. Faktorer som påverkar instuderingen av ett tonsatt verk.

Genom att ta hänsyn till ovanstående punkter i figur 1 och genom att studera kompositörers liknande verk, ornament eller andra musikaliska uttryck kan informanten göra en mer stilendig tolkning. Även den normativt estetiska traditionen vid verkets tillkomst och andra betydelsefulla samtida faktorer påverkan väger in vid ett fördjupat tolkningsförfarande av musiken. De olika faktorerna innebär att informanten bl a måste ta hänsyn till kompositörens intentioner med verket, vilka regler som gäller för samtida noterad musik, hur musikundervisningen såg ut, hur kompositörens influenser från tidigare/samtida epoker påverkade upphovsmannen och dennes andevärld.

Vår kunskap om olika traditioner inom olika musikgenrer kan sägas reflektera det sätt som vi väljer att använda notens information på i olika situationer utifrån vår yrkesroll. En lärare tolkar kanske notbilden utifrån vad han/hon tror att klassen klarar av att spela, en musiker väljer kanske att ornamentera några noter eller lägga till dynamiska variationer eller olika uttryck som till exempel *vibrato*. En dirigent väljer kanske att alternera verket med en alternativ instrumentering medan en sångpedagog kanske anser att låten måste transponeras till en annan tonart för att eleverna ska kunna sjunga den. Den musikaliska utbildningens betydelse är i min studie både inriktad mot en allmän uppfattning om hur notbilden *bör* tolkas (den normativa estetiken; reproduktiv förhållning) och mot en individuell tolkning som syftar till att beskriva något utifrån den explorativa förhållningen som Hultberg (2000) nämner. Inom den normativa estetiken är målet bland annat att undervisa om hur andra föregångare traditionellt sett tolkat verket, att utgå ifrån den rådande traditionen eller helt enkelt det som

anses vara auktoritärt. Ljungar-Chapelon (2008) skriver i sin studie *Le Respect de la tradition* att ”auktoritet kan innefatta att avsevärd uppmärksamhet ur ett normativt perspektiv ges åt personligheter vilka kommit att åtnjuta en betydelsefull ställning inom den givna traditionen” (s. 10) vilket kan tolkas som att olika auktoriteter inom olika traditioner förkunnar och för vidare den normativa estetiken. Begreppet auktoritet omnämns av Ljungar-Chapelon i samband med Gadamer (1960/1990) fyra humanistiska grundbegrepp, vilka syftar till att utveckla och klargöra den hermeneutiska uppgiften. Inom dessa fyra begrepp ingår *bildning* som enligt Ljungar-Chapelon i kraft av egen tolkning innebär att tolkaren inte inhämtar kunskap genom encyklopediskt innehåll utan genom att studera och exponeras för högt stående konstverk inom liknande tradition. Detta i sin tur leder till att personen förädlas genom bildningens process.

En explorativ inställning till den normativa estetiken skriver Hultberg (2000) ligger i den fria, individuella tolkningen och på vilket sätt den gestaltar verket: ”Noterna fungerar som en inbjudan till att söka implicit innebörd baserad på musikernas individuella omdöme, inom ramen för den traditionella förståelse som är gemensam för dem och kompositören” (s. 64). Hultberg menar här att en explorativ tolkning av ett verk också delvis sker inom ramen för den normativa estetiken; vad som skiljer den reproduktiva och explorativa instuderingen åt är den frihet av förmåga och vilja till att förändra verket som personen gör till sin egen rättighet vid tolkning.

2.3 Notbildens dimensioner

Notbilden tolkas på två plan, ytligt och konstnärligt. Det ytligt noterade beskriver de olika symbolernas funktion, namn och den musikaliska språkläran. Vid konstnärlig tolkning talar informanten om känslor och i vilken form notbilden kan framföras. Persson (2006) hämtar inspiration från *Bastian* (1990) i *Den mångtydiga notbilden* och nämner att det inte enbart handlar om att kunna ”läsa noter” utan även om att förstå det sammanhang som de befinner sig i (s. 11). Det ytliga planet kan också handla om instrumentkunskap; däribland instrumentets register och vilka tekniker som går att tillämpa (till exempel *pizzicato* för violin). I samma uppsats skriver Persson att det ytliga planet mer handlar om ett mekaniskt uttydande där i första hand tonhöjder och rytmer prioriteras för ett snabbt instrumentalt tekniskt tillgodogörande.

Svårighetsgraden för det instrumentalt tekniska utförandet bör således vägas in vid tolkning av en notbild. Det kanske är en omöjlighet för violinisten att utifrån sin nuvarande kunskapsnivå spela ett trestruket c i forte fortissimo och om violinstämman i en viss notbild

innehåller en sådan ton så kan det vara en god idé att känna till vid vilken instans som notbilden kan tillämpas (exempelvis gymnasiet, grundskola, folkhögskola eller musikhögskola). En annan aspekt som påverkar instrumentkunskap är den valda genren; Är det soul eller funk så ligger mycket av fokus på sväng och notläsaren bör känna till vad en synkop är och olika tempobeteckningar som till exempel shuffle. Förutom att då känna till den musikaliska språkläran är det också viktigt att den som lär ut noten vet *hur* man spelar noterna på det aktuella instrumentet (för bas kan det t ex i soul eller funk bli aktuellt med slapping). För att förstå notbilden krävs alltså omfattande musikalisk utbildning eftersom en tolkning av noter kan kretsa kring en mängd olika områden. Persson (2006) skriver vidare att både Bastian och Vinther betonar vikten av att man som musiker först skapar sig en klar bild över den musik som senare skall gestaltas klingande. Att lära sig uppskatta tidsåtgång för instudering av noten för både lärare, elev och hur mycket praktiskt förarbete som krävs för undervisning är en del av den bilden. Bastian citeras av Persson: ”En av förutsättningarna för att vi som musiker ska kunna förmedla det fullkomliga är att vi har genomfört tillgodogörelsen från grunden [...] (s. 8). Med det grundliga arbetet menas bland annat insamling av relaterad instrumentkunskap, instrumentteknik och val av metodik, med andra ord mängden av förarbete utifrån musiklärarens förståelsehorisont (som betyder att utgå ifrån sin egen kunskap och erfarenhet eller som det beskrivs av Ljungar-Chapelon (2008) ”att utgå ifrån tolkningar vilka överensstämmer och är förankrade med, och i, individens existens, dess upplevelser och erfarenheter” (s. 6).

2.4 Lärartyper i skolväsendet

Mycket av den litteratur som jag har undersökt rör sig kring informantens musikaliska samtid och får betydelse för studien genom att den förklarar informanternas utveckling och utbildning i ämnet musik. Tivenius (2008) har i sin studie *Musiklärartyper - En typologisk studie av musiklärare vid kommunal musikskola* gjort ett försök att utifrån en enkätundersökning sammanställa åtta olika typer av musiklärare. En typologisk studie innebär att insamlat material klassificeras på vetenskaplig grund efter de ingående objektens egenskaper (Nationalencyklopedin).

Kortfattat kan man beskriva *missionären* som en konservativ lärare med fokus på västerländsk konstmusik som kärnan i undervisningsmaterial med följden av notbaserad undervisning. *Portvakten* är mån om att eleven ska utvecklas på ett självständigt sätt och för denne är den kommersiella musiken av ondo och noter ska helst undvikas. För *musikanten* är lusten till musikskapande viktigast medan *mästarläraren* förespråkar elevens förståelse för

kulturarvet där de fundamentala kunskaperna är viktigast. För *kapellmästaren* är det viktigt att eleven kan utveckla sin personlighet men ändå hålla sig inom ramarna för den normativa estetiken. *Förnyaren* vill få med alla elever i undervisningen och lever efter nyhetens behag och den politiska andan får gärna prägla pedagogiken. Som *antiformalist* råder en framtidstro på spelet som didaktisk nyckel till framgång men sången ska bort, spelglädjen ska lyftas fram, undervisningsmaterialet är personligt och den västerländska konstmusiken existerar inte. Barnet står i centrum för *pedagogen* och genom utökad medvetenhet bejakas barnets intresseområde, musiken är en allemansrätt, alla har rätt till den och fantasin skapar barnets egen livsvärld. Tivenius menar att skillnaden på typernas utläring är fastsatt i personliga värderingar om vad som är betydelsefullt för elevens musikaliska inläring. Det enda undantaget är egentligen *pedagogen* som är liberal i fråga om värderingar vid undervisning, dennes fokus ligger istället på den vetenskapliga utläringen, pedagogiken och didaktiken som i sig skymmer de personliga värderingarna. Den datainsamling som Tivenius inhämtat i form av enkätundersökning analyseras utifrån faktor och klustertekniker. Faktoranalys av enkätsvaren har genererat fyra inriktningar på traditionell musikundervisning och dessa kallar Tivenius för *Mission, Känsla, Grund* och *Elevorientering* (s. 94-95). *Mission* står för den klassiska musiken och dess musikkultur – motsatsen är den kommersiella musiken. *Känsla* handlar om att läraren är lyhörd i sin undervisning för elevernas egen känsla för musik. *Elevorientering* avspeglar en anpassning av undervisningen till den musik eleven själv äger och *grund* står för en fungerande sånglig förmåga och rytmisk medvetenhet som en grund att stå på för att sedan gå vidare i undervisningen enligt Tivenius. I kommande metodkapitel nämner jag kort utifrån intervjuerna i vilken omfattning informanterna har stött på de olika typerna under sin musikaliska utbildning.

3. Metod

Som metod har jag valt att göra en kvalitativ intervjustudie med fyra olika informanter. Förutom de fyra intervjuerna har jag rådfrågat en lärare på Musikhögskolan i Malmö om hur han skulle instrumentera notbilderna på ett traditionellt/stilenligt sätt (för att senare kunna jämföra hans svar med informanternas svar se bilaga 3). Här beskrivs även valet av intervjumetod och hermeneutiken som en vetenskaplig ansats. En kort presentation sker av informanterna och de sju olika notbilder som informanterna har observerat och tolkat. Sist i kapitlet framgår det hur jag valde att genomföra intervjuerna och vilka etiska aspekter som jag har tagit hänsyn till vid valet av informanter.

3.1 Kvalitativ metod och intervju

Kvale (1997) menar i *Den kvalitativa forskningsintervjun* att den kvalitativa intervjun fördjupar sig i studiens intresseområde genom att försöka utreda vad som sägs, hur det sägs och i vilket sammanhang svaren ges i intervjun. I den kvalitativa intervjun utformas dialogen mellan informant och forskare fortlöpande beroende på svar och interaktion dem emellan. För att motivera sitt metodval är det viktigt att känna till studiens syfte redan i ett tidigt skede innan intervjuerna sker. Om forskaren är intresserad av att närmre kartlägga hur någonting ligger till ska en kvalitativ intervju väljas men vill forskaren redovisa statistik eller analysmetoder inom främst naturvetenskapligt eller samhällsvetenskapligt orienterade ämnen ska forskaren använda sig utav en kvantitativ intervju menar Kvale.

Min studie är beroende av ett kvalitativt material, som tydligt skiljer sig mot kvantitativ statistik. I intervjuerna förekommer samtal om känslor och filosofiska diskussioner om musik som är svåra att tolka utifrån statistik. Intervjuerna har också skapat en diskussion om notbildernas relevans och hur de kan tänkas utgöra ett komplement till musikundervisning. Den kvalitativa metoden har bidragit till att informanterna fått en större förståelse för frågorna i intervjun och för studiens syfte. Kvale (1997) beskriver många förhållningsregler som gäller för en kvalitativ intervju och Kvale beskriver de olika stadier och förberedelser som forskaren ska ta hänsyn till inför och efter intervjun. Författaren beskriver också hur man som forskare förhåller sig till informanten; det är viktigt att inte se sig själv som en filosofisk motståndare under intervjun eftersom den ska ses som ett samspel mellan två människor:

I den kvalitativa forskningsintervjun bygger man upp kunskap: det rör sig bokstavligen om ett samspel, om ett utbyte av synpunkter mellan två personer som samtalar om ett ämne av gemensamt intresse... (s. 21).

Tekniskt sett är den kvalitativa forskningsintervjun halvstrukturerad, det vill säga varken ett öppet samtal eller ett strängt strukturerat frågeformulär och enligt Kvale är den också ämnesorienterad vilket innebär att personerna som samtalar är båda intresserade av det aktuella ämnet. Saxofonisten är exempelvis bra på att beskriva genren på det musikaliska verket men när det gäller musikalisk språklära är svaren i vissa fall inte tillräckligt utförliga för att jämföras med de andra informanternas svar. En orsak till detta fenomen kan vara att frågan inte är tillräckligt tydlig eller att den är för vid i sin formulering, vilket får konsekvensen att informanten inte förstår frågan på rätt sätt. Kvale menar att det centrala för en hermeneutisk förståelse är tolkningen av en specificerbar mening och de frågor som ställs till informanten. Vid mina frågeställningar under intervjun har jag försökt att vara tydlig från början och dessutom förklarat vad jag har menat med frågan om det har uppstått frågetecken. Enligt Kvale tillåter en halvstrukturerad intervju vissa utflykter om de gagnar samtalet. Under intervjun valde jag därför att utveckla några av de frågor som jag kunde koppla till mitt syfte.

3.2 Hermeneutik och reflektion

Kvale (1997) skriver i *Den kvalitativa forskningsintervjun* att hermeneutiken studerar tolkning av texter och forskningsintervjun är ett samtal om den mänskliga livsvärlden, där den muntliga diskursen förvandlas till texter som ska tolkas. Kvale menar att hermeneutiken alltså är dubbelt relevant för intervjuforskning: först genom att kasta ljus över den dialog som skapar de intervjutexter som ska tolkas och sedan genom att klarlägga den process där intervjutexterna tolkas, vilken återigen kan uppfattas som en dialog eller ett samtal med texten. Författaren menar att tolkning av meningen karaktäriseras av en hermeneutisk cirkel där förståelsen av en text sker genom en process i vilken de enskilda delarnas mening bestäms av textens helhetliga mening, sådan den föregrips. Den närmare bestämningen av de enskilda delarnas mening kan så småningom förändra den ursprungligen föregripna meningen hos helheten, som återigen kan komma att förändra meningen hos de enskilda delarna och så vidare. En sådan hermeneutisk texttolkning är i princip en oändlig process, men upphör i praktiken när man har kommit fram till en rimlig mening, en giltig enhetlig mening, fri från inre motsägelser.

Enligt hermeneutiken måste vi känna till den värld som personen uppfostrats och levt i för att förstå dennes bakgrund. I *Samhällsvetenskapernas förutsättningar* nämner Gilje och Grimen (2004) hermeneutiken som en relativ vetenskap:

En grundtanke inom hermeneutiken är att vi alltid förstår något mot bakgrund av vissa förutsättningar. Vi möter aldrig världen förutsättningslöst. De förutsättningar vi har bestämmer vad som är förståeligt och vad som är oförståeligt (s. 183).

För att förstå informanternas tolkningar av notbilder har jag valt att analysera intervjuerna utifrån en hermeneutisk ansats och med hjälp av de vetenskapliga teorier som beskrivs i tidigare forskning. Ljungar-Chapelon (2008) omnämner hermeneutik som läran om förståelse eller direkt översatt från grekiskan ”tolkningskonst”, vilken ökar förståelsen för de underliggande intentioner som ligger bakom text och tal. I *Berikande, befriande eller begränsande?* skriver Johansson (2010) att hermeneutiken är en vetenskaplig teori och metod som försöker kasta ljus över det undersökta fenomenet och formuleras med härledning till upplevelser genom att besvara vad det är som är sagt och vilken innebörd det får. Hermeneutikens komplexitet ligger i variationen av återberättandet av en händelse och Rashomon-effekten beskriver hur perceptionsförmågan är en relativ företeelse som får utsagor om samma händelse/upplevelse att variera. En människa kan förvränga en historia på kort tid och forma den till sin egen fördel utifrån sin egen fantasi. I filmen *Demonernas port* av Kurosawa (1951) som är baserad på novellen *In a Bamboo Grove* av Akutagawa (1921/2006) får vi se fyra olika förhör med fyra olika personer som bevittnat en händelse. De som återberättar händelsen är en rövare, en bonde och ett par, man och hustru. Händelsen i filmen baseras på ett möte i skogen där en man och en kvinna färdas tillsammans. Kvinnan sitter på en häst och mannen leder hästen till fots. När sedan rövaren dyker upp skapas en situation som slutar med att rövaren dödar mannen. Bonden ser händelsen när han är ute och samlar ved. Vittnesmålen gäller alltså rövaren, kvinnan, bonden och mannen (som förhörs genom ett medium i en shinto ritual). Beträktaren av filmen överläts själv att ta ställning till vad som har hänt, de olika berättelsernas olikheter och förståelsehorisonter gör tolkandet till den svåra konst som rashomon-effekten beskriver. Ljungar-Chapelon (2008) skriver att den hermeneutiska uppgiften ligger i betraktarens öga. Vad som sägs och hur det sägs i intervjuerna är alltså upp till forskaren att själv analysera utifrån det hermeneutiska perspektivet.

Som forskare har jag själv fungerat som både insamlare och tolkare av inhämtat materiel. Min förståelsehorisont har således påverkat slutresultatet och under analysen av det insamlade materialet har det skett en ständig reflektion av dess betydelse för min studie. Reflektion som begrepp innebär att en företeelse görs till föremål för ingående eftertanke och att tanken uppehåller sig en längre tid vid ett föremål för att få en bättre och djupare förståelse av det undersökta fenomenet skriver Bengtsson (1998) i *Fenomenologiska utflykter*. Bengtsson menar vidare att de föremål som reflektion kan gälla kan principiellt vara vilket föremål som helst och syftar till att få en bättre och djupare förståelse. Författaren citerar också bland annat

Alfred Schütz fenomenologiska samhällsteorier som ger ytterligare en definition av reflektion:

Livet är omedelbart och spontant, medan mening först uppstår i efterhand, i reflektion över det omedelbara livet och genom att tolka det. Det är således först när t.ex. ett mänskligt handlande är slutfört som dess mening kan framstå; så länge det pågår utförs eller genomlevs det bara (s. 64).

3.3 Valet av informanter

För att visa på variationer valde jag att intervjua tre musikstudenter och en alumn med olik musikalisk utbildning och olika huvudinstrument. Detta val av informanter gav en intressant spridning på svaren och visade på en individuell tolkning av frågorna som formade intervjun på olika sätt. Personerna som intervjuades har delats in utifrån sina huvudinstrument som är sång, gitarr, saxofon och flöjt. För att få ännu mer spridning på svaren valde jag också att intervjua personer med olik geografisk härkomst och ålder eftersom jag har varit ute efter ett varierat svarsresultat.

3.4 Informanternas musikaliska bakgrund

Flöjtisten innehar en utbildning på ett Konservatorium (inte att förväxla med tyskans Musikhochschule som är en annan typ av skola med ett högre anseende) i Tyskland. Hennes huvudinstrument är flöjt och biinstrument piano. Musik för flöjt är i huvudsak skriven innan eller efter barock och romantik och därför har informanten mest studerat gambamusik och neoromantisk flöjtmusik. Gambamusik kallades den musik som bland annat lutenister framförde i Tyskland för hoven under sent 1600-tal till sent 1700-tal. Gamba i sig är en familj av stråkinstrument som är närmre besläktat till lutan än dagens fiolfamilj (Nationalencyklopedin). Gamban skiljer sig från dagens fiol genom sin bredare greppbräda och de c-formade ljudhålen och dessutom hålls den i knät och inte under hakan vid bruk. Eftersom gamban anses vara besläktad med lutan och inte fiol kallades lutenisternas musik för gambamusik.

Flöjtistens huvudsakliga intresse för musik ligger i den klassiska traditionen och västerländsk konstmusik har format utbildningen och uppväxten. Redan som barn började flöjtisten lyssna på klassisk musik och fattade tycke för den. Därför valde hon en utbildning som blockflöjtslärare på konservatorium i Tyskland där hon endast studerade klassisk musik. Som tillval valdes rytmik som utvecklade hennes pedagogiska kunskaper och på fritiden har informanten medverkat i gospelkör och uppträtt i olika sammanhang men främst i kyrkor. Flöjtisten lyssnar även mycket på populärkulturell musik men har sällan medverkat i eller studerat liknande musik. I min studie tolkar jag flöjtistens musikaliska utbildning som präglad

av *mission* och hon har under sin musikaliska utbildning med stor sannolikhet stött på pedagoger som missionären och kapellmästaren.

Gitarristen är skolad i både klassisk och populärkulturell musik. Vid skolstart har studier bedrivits på den kommunala musikskolan (numera kulturskolan) och under de första åren på den kommunala musikskolan studerades klassisk musik på akustisk gitarr och senare även pop & rock för el- gitarr. Huvudinstrument är gitarr och biinstrument piano. Pop, rock och blues är den musik som tilltalar honom mest och efter två år på folkhögskola i Sverige påbörjades studier på Musikhögskolan i Malmö, inom utbildningen för musiklärare med ett annat sidoämne, även kallad Ga. Parallellt med sina studier har gitarristen medverkat i gitarrorkester, i pop och rockband och i kör. Han är både notläsare och gehörsmusiker och den musikaliska utbildningen tycks till större del ha präglats av pedagoger med en förkärlek för känsla och elevorientering i sin undervisning. Troligtvis är gitarristens musikaliska utbildning formad av typer som mästarläraren, förnyaren och pedagogen.

Sångerskan läser till musiklärare på Musikhögskolan i Malmö med kör som inriktning. Som sångerska medverkade hon i en barnkör i kyrkan och sjöng kristen musik. På den kommunala musikskolan spelade hon klarinett och fick i samband med det lära sig att läsa noter, vilket har gett henne en musikalisk utbildning med pedagogiska inslag av både gehörsbaserad inläring och notläsning. Efter grundskolan föll valet på estetiskt gymnasium och efter det gick hon en ettårig utbildning på klassisk folkhögskola med sång som huvudinstrument och piano som biinstrument. På fritiden har denne medverkat i teater och i sånggrupp och den musik som tilltalar henne mest är musikal, rock, visa, schlager och rockabilly. Tivenius (2008) skriver om grund som bl a strävar efter att uppmuntra elever till sång och känsla som utgår ifrån elevens egen kunskap (s. 224). Sångerskan är förmodligen till större del undervisad av lärare som pedagogen och musikanten under sin uppväxt.

Saxofonisten har utbildat sig på Musikhögskolan i Malmö som musiklärare och utbildningen är inriktad på grundskola och gymnasiet och innefattade bland annat kördirigering, ensembleledning, musikteori och undervisning i bruksgitarr och brukspiano. Innan han påbörjade studierna på högskolan medverkade han i dansbandsorkestrar som saxofonist, gitarrist och basist. Huvudinstrumentet är saxofon, biinstrument gitarr och favoritgenre är pop och dansband och den första gången som han kom i kontakt med musik blev i grundskolan. På den tiden undervisades eleverna endast i klassisk musik på musiklektionerna, pop och rock hade fortfarande inte slagit igenom och därför blev det att han gick en nybörjarkurs för gitarrister under en termin och plankade låtar på egen hand. Saxofonisten har nästan genomgående använt sig av gehörsbaserad undervisning som

musiklärare och använder sig oftast inte av noter i sin undervisning. Han är i stora drag påverkad av grund, alltså traditionell musikalisk undervisning som förespråkar västerländsk konstmusik med undantag för sång och rytm i grundskolan och som sedan skolats vidare utifrån känsla och elevorientering (det vill säga musikskolor i varierande form). I sin tidiga undervisning har saxofonisten formats av mästarläraren och missionären men vid högre musikstudier av andra typer med motsatt inriktning, till exempel portvakten, antiformalisten och musikanten.

3.5 Urval av notbilder

I urvalet av notbilder för intervjun ville jag ha en stor genremässig spridning för att få syn på informanternas musikaliska bredd. Valet föll på sju olika notbilder som varierade i genre, ursprung och form. Med ursprung menar jag att samtliga noter är hämtade ur vitt skilda bokförlag och titelverk och skiljer sig också genremässigt. Formen på noterna varierar på det sätt att ingen not kan utgöra ett referensverk för en annan. *What A Difference A Day Made* är hämtad ur "The Real Book" (1934), en jazzstandard som är skriven av Maria Grever och Stanley Adams och publicerad samma år. Den mest framgångsrika versionen spelades in först 1959 med Dinah Washington och melodin är hämtad ur ursprungstiteln "Cuando Vuelva A Tu Lado" (When I Return To Your Side). Låten är noterad som medium ballad och innehåller en A och B del, ackord, text och melodi (se bilaga 4). *Balladen Om Joe Hill* är skriven av Earl Robinson och Alfred Hayes och översatt till svenska av Rune Lindström. Notan är ett skillingtryck från notboken "Dagsedlar åt kapitalismen" utgiven efter Fred Åkerströms tolkning av låten från albumet med samma titel. Albumet släpptes 1967 men copyright på noten är registrerad redan 1963 av Abraham Lundquist Musikförlag i Stockholm. Notbilden innehåller endast en A del med noterad melodi, text (sju verser) och ackord är utskrivet men noten saknar tempobeteckning (se bilaga 5). I noten *Ding, Dong, Merrily* kan vi se fyra noterade stämmor; Sopran, alt, tenor, bas och det är ett traditionellt körverk. Melodin härstammar i 1500- talets Frankrike och har översatts till engelska utav Woodward och till svenska utav Wessman. Körsatsen är skriven utav Wood och verket är en typisk Carols. Notan är utgiven på Wessmans musikförlag (se bilaga 6). *Here, There and Everywhere* är en låt skriven av Lennon och McCartney utgiven på albumet "Revolver" med The Beatles från 1966. I originalnoten (som informanterna har observerat) går det att urskilja ackord, ackorddiagram för gitarr (ej i bifogad version), noterad melodi, text, form och noterad pianostämman. Notan innehåller en repris och tempobeteckningen "moderately slow" som ger en skymt om att det är en ballad. Notan är tagen ur en utgåva av Beatles- noter från företaget

Northern Songs Ltd, ett musikförlag grundat av *Dick James*, *Brian Epstein* och medlemmarna i The Beatles, grundat 1963 (se bilaga 7). Rumbanoten är tagen ur notboken *Latin- American Percussion. Rhythms and rhythm instruments from Cuba and Brazil* utgiven av Sulsbrück 1982 i Köpenhamn på "Den Rytmsiske Aftenskoles Forlag". I noten går det att läsa en kort introduktion om förhållandet mellan taktindelning för maracas, tumba och bongos. Det ges även en kort instruktion för de olika instrumentens roll, exempelvis spelar claves 3/2 "tre mot två" och tumba spelar en typisk rumba rytm, på slagen ett, tre och fyra. Efter de skriftliga instruktionerna finns ett noterat rytmchema för varje instrument det vill säga clave, maracas, tumba, bongo, hand cowbell och timbales (se bilaga 8). Noten på låten *The Music Of The Night* är hämtad ur en förenklad version av originalpartituret från musikalen "The Phantom Of The Opera". Musiken är skriven av Webber och texten av Hart. I noten går det att utläsa ackord, text, form, noterad melodi och tempobeteckning och den är tydlig med repetitionssymboler men har ett invecklat system för att följa formbeteckningarna. Den är hämtad ur kompilationen "Andrew Lloyd Webber Sing 8 Theatre Classics With A Professional Band" utgiven 2000 av det amerikanska bokförlaget Hal Leonard med huvudkvarter i Milwaukee (se bilaga 9). Noten "1st movement themes from Symphony No. 6 (The Pastoral)" skriven av Beethoven 1808, är en tilltagen förenkling av originalpartituret med endast en noterad bas och melodistämman. Endast kända temata från första satsen i verket ingår och även dessa är i avskalat format. Tempobeteckningen "Not Too Fast" tillsammans med ackord, taktart och dynamiska beteckningar utgör underlaget för notbilden (se bilaga 10).

3.6 Genomförande

Samtliga intervjuer genomfördes i Malmö. Informanten fick i god tid reda på tid, plats och datum för intervjun och i samband med min muntliga förfrågan informerade jag kort om min studie och skickade ut underlag för intervjun (se bilaga 1). I underlaget för intervjun lämnades en kort beskrivning av studien, syftet och vilka frågor jag tänkte ställa. Ett skäl till att underlaget skickades ut på förhand var att intervjun skulle genomföras inom rimlig tid (cirka 1-2 timmar) men också för att informanten inte skulle känna sig utlämnad under intervjun. Kvale (1997) skriver att samtalet i en forskningsintervju är ett ömsesidigt samspel mellan två likställda parter med en bestämd maktasymmetri: intervjuaren definierar situationen, introducerar samtalsämnen och styr genom ytterligare frågor intervjuförloppet. Med hänsyn till intervjuns särställning som samtalsform valde jag att hålla mig till underlaget eftersom jag ville att informanterna skulle känna sig förberedda på de formella frågorna och känna sig säkra på att de inte skulle bli utmålade på något sätt. Vid något enstaka fall kände jag att jag

behövde följa upp en intressant tråd eftersom jag ansåg att den blev relevant för studiens övergripande syfte (att förstå betydelsen av informantens utbildning och förmåga att läsa noter vid visuell tolkning av olika notbilder) och vid dessa tillfällen utvecklade jag samtalet mot en mer djupgående diskussion.

Samtliga intervjuer spelades in på en dator med hjälp av en mikrofon för att jag sedan skulle kunna transkribera intervjuerna och analysera dem. Datorprogrammen som användes till inspelningen hette ”Sonar” och ”Cubase” och efter den genomförda intervjun kunde informanten läsa och korrigera den transkriberade intervjun. Transkriberingen av intervjun skedde i programmet Word på en dator och efter att jag hade läst igenom de transkriberade intervjuerna några gånger skrev jag om dem igen och tog med de svar som kändes mest relevanta och trovärdiga för studiens resultat.

Under redigeringen av intervjuerna valde jag att utesluta personlig information och att förenkla språket till skriftspråk. Analysen av intervjuerna skedde först i ett senare skede då studiens syfte hade klarnat. Kvale (1997) skriver att den vanligaste formen av intervjuanalys förmodligen är en användning av olika angreppssätt och tekniker för skapande av mening. Forskaren kan således först läsa igenom intervjuerna och skaffa sig ett allmänt intryck, sedan gå tillbaka till vissa avsnitt, göra djupare tolkningar av speciella yttranden, omvandla delar av intervjun till berättelser och försöka att visualisera resultatet i diagram och så vidare. I min analys gjordes en liknande genomarbetning av intervjumaterialet; efter transkriberingen läste jag igenom intervjuerna, förenklade dem och kopplade dem till studiens syfte och frågeställning.

3.7 Etiska överväganden

I min planering för studien bestämde jag mig för att hålla informanterna anonyma. Detta val gjorde jag eftersom det inte är av någon avgörande betydelse för studien huruvida informanterna presenteras vid namn eller ej. Vid förberedelserna tänkte jag noggrant igenom frågorna för intervjun och min roll som forskare under intervjun eftersom jag både ville att informanterna skulle känna sig trygga i situationen men också för att jag ville att intervjun skulle ge ett seriöst intryck. Kvale (1997) hävdar att en intervjuundersökning är ett moraliskt företag; det personliga samspelet i intervjun inverkar på den intervjuade och den kunskap som frambringas genom intervjun inverkar på vår förståelse av människans situation.

Valet av informanter grundades på deras varierande musikaliska utbildning och val av huvudinstrument. I min presentation av intervjun valde jag att informera informanterna om deras rättighet till anonymitet ”All information behandlas konfidentiellt och publiceras endast

i samråd och i samtycke med informant” (se bilaga 1). Kvale (1997) beskriver det konfidentiella som en uteslutning av privat data som identifierar undersökningspersonerna:

Konfidentialitet i forskning betyder att privata data som identifierar undersökningspersonerna inte kommer att redovisas. Om det i en undersökning blir aktuellt att publicera information som potentiellt kan kännas igen av andra, måste undersökningspersonerna godkänna att denna information lämnas. Att skydda undersökningspersonernas privatliv genom att förändra namn och identifierande drag är ett viktigt inslag vid redovisning av intervjuer (s. 109).

I utskicket med den transkriberade intervjun hade jag rensat dokumenten på personlig och önskad information och försäkrade mig på så vis om deras samtycke till publicering.

4. Resultat

Mitt resultat baseras på de transkriberade intervjuerna som analyseras utifrån litteratur och texter som presenteras i kapitlet tidigare forskning. I slutet av detta kapitel sammanfattas det som är mest intressant för studien i en överskådlig tabell. Med utgångspunkt i en hermeneutisk ansats tolkar jag intervju svaren och jämför skillnaderna dem emellan.

4.1 Explorativ och reproduktiv förhållning

I det följande analyserar jag informanternas sätt att tolka och förhålla sig till notbilderna på ett explorativt och/eller reproduktivt sätt. De vetenskapliga begreppen omnämns av Hultberg (2000). En reproduktiv eller explorativ instudering av noterna redogör för informantens förhållning till noter. Vid reproduktiv instudering ska noten tolkas enligt gängse tradition och framföras utan några individuella anspråk eller ändringar. Den explorativa instuderingen däremot låter notläsaren göra en personlig tolkning baserad på dennes kunskap om tradition och kompositör. I första notexemplet *What A Difference A Day Made* (bilaga 4) märks det att flöjtisten inte är särskilt van vid att tolka notbilder som kategoriseras under musikgenren jazz. Den bakgrund/utbildning som innefattar en till huvudsak notbaserad inläring med en reproduktiv förhållning till noter använder sig tydligen inte av liknande noter som utbildningsmaterial.

Forskare: Du har aldrig stött på en liknande not i din utbildning?
Flöjtisten: Nej.

Forskare: Hur skulle du vilja framföra noten?
Flöjtisten: Med en trumma som slår en takt. Det beror på hur gamla barnen är. Först sjunger eller spelar läraren och sedan sjunger barnen den och sedan delar jag ut instrument. Om eleverna är på en högre nivå kanske man kan visa lite grundackord på piano. Jag förenklar låten och låter eleverna spela ackord eller bara grundton så att de får en känsla för harmonin.

Flöjtisten föreslår att låten ska läras ut till barn och att den också måste förenklas. I jämförelse med gitarristens tolkning av noten blir skillnaden tydlig i fråga om musikalisk utbildning. Flöjtisten tänker som en rytmiklärare och gitarristen som en ensemblelärare, skillnaden på svaren är informanternas valda målgrupp, flöjtisten vill använda noten på grundskolan och gitarristen på en högre nivå inom skolvärlden. Här talar flöjtisten om barn, vilket förutsätter att hon väljer att använda noten som undervisningsmaterial för elever i lägre åldrar. Svaret skiljer sig från gitarristens men är för den sakens skull inte mindre motiverat. Björkvold

(1991) skriver att om ett barn väljer att spela ett instrument så kan det gehörsbaserade musicerandet gott och väl pågå under ett par års tid utan att noter införs i undervisningen. I svaret nämner varken flöjtisten eller gitarristen något om att ge noterna till eleverna vilket i detta fall förutsätter att det sker en gehörsbaserad utläring. Björkvold skriver vidare att noter kan användas som ett praktiskt hjälpmedel när det till exempel blir många sånger/stycken/melodier för eleverna att hålla reda på och att det oftast är på det sättet som nedtecknad musik motiveras i undervisning. Om informanterna hade valt att lära ut några olika låtar under en lektion hade de kanske därför snarare valt att låta eleverna läsa noterna som en minnesanteckning än som ett reproduktivt dokument, en iakttagelse som jag också tycker mig kunna ana i följande intervju svar.

Gitarristens gehör och notbaserade inläring med en blandning av explorativ och reproduktiv förhållning till noter svarar enligt en normativ tradition. Med normativ menar jag att svaret passar in i sammanhanget och att det är baserat på en stilenlig tradition och därför i enlighet med svaren från läraren på Musikhögskolan i Malmö (se bilaga 3).

Forskare: *Hur hade du tänkt framföra låten?*

Gitarristen: För en ensemble på en lite högre nivå inom skolvärlden.

Forskare: *Hur skulle du vilja orkestrera den?*

Gitarristen: Trummor, sång, piano, gitarr och bas.

Notbilden innehåller en del svåra ackord och därför skulle de lära ut låten på två olika sätt. Flöjtisten skulle förmodligen engagera klassen till allsång först och sedan förenkla ackorden vid utläring medan gitarristen skulle ha använt materialet till ensembleundervisning inom exempelvis gymnasiet. Sångerskan med sin gehörsbaserade inläring och explorativa förhållning ger också ett mer stilenligt svar än flöjtisten:

Forskare: *Hur skulle du vilja framföra låten?*

Sångerskan: Trummor, bas, gitarr, keyboard och sång.

Forskare: *Hur tänker när du tolkar notbilden?*

Sångerskan: Enkel melodi, ganska enkla ackord. En låt som behövs förenklas vid avista spel. Passar bra på ett estetiskt gymnasium.

Sångerskan drar samma slutsats som *gitarristen*, låten hör hemma på ett estetiskt gymnasium men att den med all sannolikhet behöver förenklas vid avista spel. Enligt saxofonisten kan låten också representera disco. I enlighet med gitarristen och sångerskan väljer han att inkludera bas, trummor, gitarr och keyboard som en del av orkestreringen men nämner att den

också går att framföra som en bossa nova vilket betyder att kunskapen om genren finns men att den inre föreställningen för verket i detta fall associerar till en dansbandsversion.

Forskare: Hur påverkar din musikaliska bakgrund ditt sätt att tolka notbilden?

Saxofonisten: Jag har hört den här låten med ett dansband i ett discosammanhang och i den versionen fanns det med ett saxofonsolo.

I svaret refererar saxofonisten till en auditiv upplevelse som skapar en inre föreställning, en så kallad "aural awareness" som omnämns i *Noter och/eller gehör* av Andersson (2004: 4).

Typiskt för saxofonistens pedagogik är den gehörsbaserade utläringen som denne menar på skapar ett oberoende av notanvändning i undervisning.

Forskare: Vad är skillnaden på gehörsmusiker och notläsare?

Saxofonisten: Notbundna musklärare är mer beroende av noter och kan bli låsta i det. Fördelen är att de kan lära ut melodin på piano. Gehörsmusiker behöver inte noter för att lära sig, de behöver inte titta i en bok.

En möjlig tolkning av exemplet ovan är att en överdriven gehörsbaserad utläring som pedagog får följden av att den reproduktiva instuderingen av en notbild blir något dominant. Kännetecknen för detta är att noten anses som ett estetiskt normativt regelverk som utgör ett strikt facit för hur den ska framföras. Hultberg (2000) skriver att noten snarare ses som en föreskrift, ett auktoritärt dokument vid en reproduktiv instudering, till skillnad från den explorativa tolkningen som betraktar noten som ett förslag. Följden kan bli den att en individuell konstnärlig tolkning nästan aldrig sker i saxofonistens fall utan att det krävs referenser för honom för att våga ge sig i kast med uppgiften att tolka en notbild på ett mer liberalt sätt. I svaren från intervjun finns det två exempel på att nyss nämnda iakttagelse kan styrkas något. I *Balladen Om Joe Hill* nämner saxofonisten att låten kan tolkas fritt, men det ges ingen förklaring till varför:

Forskare: Hur tolkar du den här noten?

Saxofonisten: Låten är given som en ballad. Jag kan tolka den ganska fritt, men den är svår att göra i ett klassrum.

Om det går att tolka låten fritt så måste det betyda att vissa noter *inte* kan tolkas fritt. Det andra utdraget ger uppslag till en liknande filosofisk tolkning. Saxofonisten talar om att tolka *The Music Of The Night* med *fria händer*.

Forskare: Hur skulle du vilja framföra den?
Saxofonisten: Mediumtempo. Ballad. Lite olika tempon.
Trummor och bas och sen att jag hade kompat själv på gitarr.
En fräck synt om jag fick *fria händer*.

Uttrycken *fria händer* och *fritt* ger en antydning till att saxofonisten respekterar eller åtminstone värdesätter noter som estetiskt normativa dokument. Samtidigt som han förhåller sig reproduktivt till noten så verkar det ändå som att han kan göra en explorativ tolkning, skillnaden ligger i huruvida han har stiftat bekantskap med noten/låten vid ett tidigare tillfälle eller inte.

4.2 Konstnärlig och ytlig tolkning

Några av gitarristens och sångerskans svar är korta men koncisa. De följer oftast den normativa estetiken, tolkar notbilden ytligt och ger inget större utrymme för verkets konstnärliga ”ande” eller ”själ”. Till skillnad från saxofonisten och flöjtisten går det att urskilja en viss avsaknad av ”inre föreställning” eller ”auditiv medvetenhet” vid en liknande frågeställning under intervjun. Vid ett tillfälle under intervjun med flöjtisten beskrivs tanken på noter som ett dokument med en inneboende tanke:

Forskare: Hur ser du på noter som ett pedagogiskt redskap?
Flöjtisten: Noter är ett bra hjälpmedel som handlar om att vi ska förstå vad kompositören vill förmedla med verket. De berättar en musikalisk historia. De hjälper dig att spela ett stycke och förstå andra människors tankar.

I ovanstående svar beskriver flöjtisten sin syn på noter som ett pedagogiskt redskap och förklarar att det handlar om att förstå vad kompositören vill förmedla med verket.

Saxofonisten talar om att *Balladen om Joe Hill* känns *suggestiv* och *dramatisk* och gör därmed en kort konstnärlig tolkning av låten:

Forskare: Hur tänker du kring instrumentering?
Saxofonisten: Som Joakim Thåström gjorde ”Balladen om Briggen Blue Bird av Hull”. Lite *suggestivt* med något trumvirvelliknande komp.
Burdun bas från början, med en ganska enkel rytm.

Forskare: Något som känns typiskt för låtarna?
Saxofonisten: Båda låtarna är *dramatiska*.

Vid liknande frågeställning för samma not svarar de andra:

Forskare: Hur skulle du vilja framföra den?
Sångerskan: Bara pianokomp. På ett akustiskt sätt. Ballad.
Akustisk gitarr, ståbas, möjligtvis vispar på trummor.

Forskare: *Hur skulle du vilja framföra den?*
Gitarristen: Gitarrensemble. Sångerska och med komp, på folkhögskola eller gymnasiet.

Forskare: *Hur skulle du vilja framföra noten?*
Flöjtisten: Sjunga och spela på piano. Slagverk.

Sångerskans svar antyder i och för sig en minimal konstnärlig tolkning. Antingen vill hon framföra låten med endast piano på ett akustiskt sätt eller så vill hon bygga ut kompet med gitarr, bas och trummor. Ovanstående svar medför en kontrast för kompet vilket innebär en idé. Hur hon har tänkt kring idén framgår inte i svaret men egna idéer förutsätter en konstnärlig tolkning. Gitarristen gör en liknande tolkning, han nämner två olika alternativ: Antingen framförs låten med gitarrensemble eller så sjunger en sångerska den till ett ”komp”. Flöjtisten ger ett kort svar men nämner slagverk som ett komplement till pianot. I samtliga fall är det en fråga om korta konstnärliga tolkningar som återges någonstans i gränlandet för den explorativa tolkningen; informanterna talar inte om musikalisk språklära men inte heller om känslor. Svaren kan tolkas som ett led mot en förestående konstnärlig tolkning i vilken informanterna börjar prata om uttryck och känslor som sker vid saxofonistens svar.

Att hävda att det vuxencentrerade arbetssättet skulle påverka informanterna till att endast svara enligt en reproduktiv förhållning och att gitarristen och sångerskan saknar förmåga till att skapa sig en ”inre föreställning” om verket är en grov överdrift eftersom informantens tolkning av frågan också kan ställas i paritet mot min egen mening med frågan: ”*Hur skulle du vilja framföra den?*” som är av en öppen karaktär. Informanten tillåts egentligen att vid varje fråga göra en fri tolkning av både fråga och notbild vilket innebär att det ges ett visst utrymme för både en ytlig och konstnärlig tolkning av noterna under och före intervjun. Fenomenet kan också förklaras med att frågan som ställs till saxofonisten i detta fall är omformulerad (men som helhet är frågan likvärdigt tolkad); de beskriver inte någon musikalisk språklära. I ovanstående utdrag ur intervjun kan det också konstateras att saxofonisten tidigare har hört en liknande visa med Thåström (1986) och att det antas skapa ett underlag för en konstnärlig tolkning. I *Den mångtydiga notbilden* av Persson (2006) omnämns Vinther som betonar vikten av den musikaliska upplevelsen vid tolkning av en notbild: ”Den relevanta och riktiga ordningsföljden bör alltid vara: *Först musikupplevelse, därefter tolkning*” (s. 7).

4.3 Kan notläsning och gehörsläring komplettera varandra?

Resultatet utifrån intervjuerna antyder att en kombinerad notläsningsförmåga och gehörsbaserad inläring överlag bidrar till en större förståelse för notbilden som pedagogiskt läromedel och enligt intervjuunderlaget kan jag i min analys se att en kombinerad förmåga till notläsning och gehörsläring skapar ett mer omfattande svar vid tolkning av en notbild. Svaren har en tendens till att smalna av om informanten endast behärskar gehörsläring och inte är speciellt van vid notläsning. I saxofonistens fall är svaren överlag korta utifrån en ytlig tolkning och inte särskilt detaljerade i jämförelse med de andra informanternas ytliga tolkning. Genom att studera notbilden går det att utläsa en mängd information. I Persson (2006) omnämns Tykesson som menar att det råder två olika sätt att tolka en notbild på. Han lyfter fram att den ytliga informationen är den som bland annat talar om för oss i vilken tonart, i vilket tempo och i vilket register vi ska spela. Under frågan ”Vad kan du utläsa ur notbilden?” blir saxofonistens svar korta. I exempelvis *Balladen om Joe Hill*:

Forskare: Vad kan du utläsa ur notbilden?

Saxofonisten: Det är en trubadurlåt.

Och i notexempel *The Music Of The Night*:

Forskare: Vad kan du utläsa ur notbilden?

Saxofonisten: Det är Andrew Lloyd Webber och *The Phantom Of The Opera*. En musikal.

Men för den sakens skull behöver det inte betyda att informanten står handfallen med noten. I följande låtar har han en klar bild av hur de borde framföras, i t ex *Balladen Om Joe Hill*:

Forskare: Hur skulle du vilja framföra den?

Saxofonisten: Som Joakim Thåström gjorde ”Balladen om Briggen Blue Bird av Hull”. Lite suggestivt med något trumvirvelliknande komp. Burdun bas från början, med en ganska enkel rytm.

Likaså i *The Music Of The Night*:

Forskare: Hur skulle du vilja framföra den?

Saxofonisten: Mediumtempo. Ballad. Lite olika tempon. Trummor och bas och sen att jag hade kompat själv på gitarr. En fräck synt om jag fick fria händer.

Skillnaden på saxofonisten och de andra informanterna (med några undantag för flöjtisten) är att han stundtals utgår utifrån en mer liberal, konstnärlig tolkning. Det kan här nämnas att saxofonisten har varit yrkesverksam musikalärare under 25 år och att detta givetvis påverkar svarsresultatet. Jämförs resultatet med Ongs centrala motsatsförhållanden som nämns av

Björkvold (1991) kan vi se att det sker en subjektiv tolkning som skapar en inre föreställning för *Balladen Om Joe Hill* och *What A Difference A Day Made*. Som Ong också nämner blir skillnaden på upplevda och lästa noter den att interpretationen inte kan besjålas om vi inte har hört stycket. I enlighet med Ong och min studie blir svaren objektiva och fragmentariska vid lästa noter, informanterna kan inte skapa sig en helhetsuppfattning. Vissa utdrag ur intervjun är utmärkta exempel på en sådan tolkning. Exempelvis i *The Music Of The Night*:

Forskare: *Vad kan du utläsa ur notbilden?*
Gitarristen: Låten är tagen ur en musikal, *The Phantom Of The Opera*. Db-dur. Ackordbeteckningar ovanför. Text. Tempoangivelser finns. Taktartsbyte. Coda. Tydlig och lättläst.

Forskare: *Vad kan du utläsa ur notbilden?*
Flöjtisten: *The Phantom Of The Opera*. Musikal. Db dur och ackorden skulle spelas av en gitarr eller ett piano eller ett annat harmoniskt instrument. Låten går i 4/4 takt som byter från första sidan till 2/4 taktartsbyte. Coda och repris. Ritardando. Långsamma delar. Många förtecken. Upplösning. Popmusik.

Informanterna radar upp notens musikaliska språklära och genre men nämner inget om känslan eller i vilket tempo låten bör gå.

I gitarristens fall går det att förstå hur en kombinerad notläsning och gehörsbaserad utbildning bidrar till en bredare ytlig tolkning av noterna. Gitarristens svar är utförliga och liknar vid jämförelse förslagen till orkestrering som ses i svarsenkäten (se bilaga 3). Gitarristen hittar de viktigaste angivelserna i noterna och bestämmer tonart, tempo, genre, klav och instrumentering i många notbilder relativt enkelt. Som helhet är formen, estetiken och genre viktig för honom, det vill säga repetitioner, noternas utseende och inom vilka musikaliska sammanhang notbilden förekommer. Genom att jämföra med de andra intervjuerna och de andra informanternas förståelsehorisont ger gitarristen överlag ett intryck av att behärska många genrer och visar upp en mångsidig erfarenhet av kör, piano, gitarr och i konsten att bedöma en notbilds svårighetsgrad. I likhet med sångerskan så nämner gitarristen oftast i vilket sammanhang som noten bör läras ut som t ex för *Balladen Om Joe Hill*:

Forskare: *Hur skulle du vilja framföra den?*
Gitarristen: Gitarrensemble. Sångerska och med komp, på folkhögskola eller gymnasiet.

Utifrån en visuell tolkning bedömer gitarristen svårighetsgraden och kategoriserar den som en not för folkhögskola eller gymnasiet. Det blir ännu tydligare i notexemplet *Ding, dong, merrily*:

Forskare: Hur skulle du vilja framföra noten?
Gitarristen: Med en kör på högstadiet eller gymnasiet.
Vill man sikta på det finslipade så kan det vara bra med duktiga estetelever.

Svaret antyder att noten inte är helt självklar för varken elever på högstadiet med goda musikaliska färdigheter eller för elever på estetprogram inom gymnasiet. Notens förutsätter drivna estetelever om den ska genomföras stilenligt. Sångerskan gör en liknande tolkning av noten *What A Difference A Day Made*:

Forskare: Vad kan du utläsa ur notbilden?
Sångerskan: Jag tänker att den är från ”The Real Book”. En typisk ensemblelåt för gymnasiet. Mycket färgade ackord.

I analysen av sångerskans tolkning konstateras att det rör sig om färgade ackord och att den är hämtad ur en speciell samling av ensemblelåtar ur ”The Real Book”. Låten kategoriseras som material för gymnasiet.

4.4 Hur borgerlig och folklig tradition styr tolkningen

Genom att läsa om de olika pedagogiska metoderna för den traditionella undervisningen i musik i Sverige kan jag lättare förstå vilken musikalisk utbildning informanterna fått med undantag för flöjtisten, som genomgått mestadels av sin utbildning i Tyskland. I de flesta svaren så har informanterna med en dominerande utbildning inom den borgerliga traditionen tolkat notbilderna något annorlunda än resterande musiker. I min undersökning blir det tydligt vid en jämförelse mellan främst saxofonistens och flöjtistens tolkningar av vissa notbilder. Vid jämförelse är flöjtistens svar mer precisa och ger också en mer detaljerad visuell beskrivning av den musikaliska språkläran. Flöjtisten ser helheten i notbilden och tänker som en musiklärare/pedagog när hon tolkar de olika notbilderna. Som van notläsare är den ytliga tolkningen detaljerad och hon urskiljer tonart, tempoangivelser, taktart, lämplig instrumentering och register i många notexempel. Något som utmärker flöjtisten är att hon inriktar sig på att tala om stämmor och dess lämplighet för olika instrument. Pianostämman i *Balladen Om Joe Hill* klassificeras exempelvis som underordnad melodin. Hon talar också om tonomfång, huruvida det är lämpligt för blockflöjt eller andra instrument att spela den specifika stämman. Nedan är ett utdrag ur intervjun i vilken ”*Ist movement themes from Symphony Nr 6*” tolkas:

Forskare: *Vad kan du utläsa ur notbilden?*

Flöjtisten: Pastoralsymfonin, skriven av Beethoven. 2/4 takt. Det är en förenklad form av pianostämman. Skriven för orkester. Det är F-dur. Några olika delar. Inte så komplicerad. Rör sig runt tonika, subdominant och dominant. Här finns angivningar på hur man ska spela. ”Not too fast”, piano, forte, pianissimo, diminuendo, crescendo och decrescendo.

Forskare: *Vad kan du utläsa ur notbilden?*

Saxofonisten: Visuellt ser jag enkla rytmer. Åttondelar, någon sextondel. Rytmmiken är ju rätt enkel.

Tidsåtgången för de båda utsagorna är ungefär likvärdig, det vill säga svaret från informanterna tog ungefär lika lång tid att förkunna. Skillnaden är att flöjtisten beskriver notbilden mer noggrant. Ett partitur eller en notbild innehåller en mängd olik information och som jag tidigare nämnt och som det beskrivs av Tykesson (2008) kan det ske dels en ytlig och en mer djupgående interpretation av noten. I detta utdrag ur intervjuerna sker en ytlig interpretation i båda fallen, vilket här kommer till uttryck i tal om rytmer, tempo, tonart och dynamik. För att en mer djupgående tolkning ska ske och som jag också nämnt tidigare kan det i många fall behövas en upplevelse av musikens flöde och dess gehörsmässiga förankring – i samverkan med notbilden – som bildar en utgångspunkt för ytterligare analysmetoder och möjliggör ett utökat svarsresultat vid en närmare titt på detaljerna i svaren. Genom en djupgående analys av detaljerna i svaren tror jag att det hade gått att utveckla resultatet ännu mer, fler likheter och skillnader skulle kunna visa sig. Liknande forskning har tidigare bedrivits av Persson (2006) men då endast vid instudering av pianostycken i romantisk stil.

4.5 Sammanfattning

Utifrån olika teoretiska modeller baserad på tidigare forskning går det alltså att se en antydning till skillnader i tolkningsförfarandet vid en varierad musikalisk utbildning och förmåga till att läsa noter vid en djupgående analys. Främst handlar det om förhållandet till notbilden; utgår informanten ifrån explorativ eller reproduktiv instudering? Vilken musikalisk utbildning präglar personens förflutna? Även informantens tolkning av frågorna påverkar resultatet. Sker det endast en ytlig tolkning eller en konstnärlig tolkning och hur omfattande blir svaret? Samtliga informanter uppvisar en varierad mängd tidigare utbildning av gehörsinläring, notläsning och val av reproduktiv eller explorativ tolkning. Likaså sker det i vissa fall en konstnärlig tolkning och anledningen till det är att frågorna är formulerade på ett sätt som möjliggör detta, de är av en öppen karaktär.

Ett av resultaten för studien är att en konstnärlig tolkning lättare tar form om personen som tolkar notbilden har hört verket tidigare och kan jämföra med andra liknande verk, vilket bekräftar Ongs teori (1982) om de centrala motsatsförhållanden mellan lästa och upplevda noter som omnämns av Björkvold (1991). I viss mån går det också att se en tendens till att en kombinerad notläsningsförmåga och gehörsbaserad inläring leder till en större förståelse för noten som pedagogiskt läromedel, vilket leder till en mer omfattande yttlig tolkning i fråga om notens musikaliska språklära. Exakt varför det är så är svårt att förklara och jag nöjer mig i min studie med att ha lyckats få syn på företeelsen. I följande tabell har jag sammanställt en översikt på informanternas olika egenskaper som kan ses som en kort sammanfattning av resultatet för betydelsen av deras respektive musikaliska utbildning:

	Tolkning	Inlärningsmetod	Egenskaper
<i>Gitarristen</i>	I huvudsak reproduktiv men det finns ett visst utrymme för egen tolkning (explorativ).	I huvudsak gehörsbaserad men behärskar också notläsning.	<ul style="list-style-type: none"> • Musikaliskt allmänbildad • Stilenligt • Multiinstrumentalist
<i>Flöjtisten</i>	Reproduktiv och explorativ	Notläsning	<ul style="list-style-type: none"> • Detaljerad • Pedagog • Expert
<i>Sångerskan</i>	Reproduktiv	Notläsning och en aning gehörsbaserad	<ul style="list-style-type: none"> • Musikaliskt allmänbildad • Notbunden • Körorienterad
<i>Saxofonisten</i>	Reproduktiv och i viss mån explorativ	Gehörsbaserad	<ul style="list-style-type: none"> • Pedagog • Musikaliskt allmänbildad • Multi- instrumentalist

Figur 2. Sammanfattning av resultatet av informanternas svar.

Ovanstående figur 2 ska inte ses som en typologisk sammanställning utan bör tolkas som ett individuellt resultat av min intervjustudie. Figuren baseras på fyra kvalitativa intervjuer som har analyserats utifrån en hermeneutisk ansats med tidigare forskning som teoretiskt underlag. I figur 2 ser vi att *gitarristen* har en bred musikalisk utbildning som skapar ett omfattande

svar vid många av frågorna. Han är ganska notstyrd men menar att det för samtliga låtar/noter går att göra en egen tolkning och att det då oftast kanske sker utifrån lärarens egna värderingar som Tivenius (2008) också beskriver. Flöjtisten är klassiskt skolad men tänker både som pedagog och musiker vid tolkning av notbilderna under intervjun. Hennes musikaliska utbildning är inriktad på den västerländska konstmusiken vilket visar sig i intervjusvaren som är detaljerade i fråga om musikalisk språklära och som närmar sig en konstnärlig tolkning. Sångerskan närmar sig oftast en reproduktiv tolkning av notbilderna i intervjun och är till viss del notbunden men förstår sig på stämmornas omfång och kan dela in dem för exempelvis en kör. Saxofonisten är något övervägande autodidakt och förespråkar den gehörsbaserade utläringen i sin undervisning och svarsresultatet blir intressant när han kopplar noten till en tidigare auditiv upplevelse vilket kan tolkas som att en reproduktiv förhållning till noterna dominerar.

5. Resultatdiskussion

I detta kapitel handlar texten om resultatet av intervjustudien som har analyserats med hjälp av teoretiska begrepp och ett hermeneutiskt perspektiv. Diskussionen kopplas till frågeställningen och ger uppslag på framtida forskning.

5.1 Syfte gentemot resultat

Resultatet för min studie visar att den musikaliska utbildningen för de olika informanterna frammanar ett variationsrikt svar på de olika frågorna i intervjun som bland annat handlar om hur personen väljer att tolka, framföra och instrumentera noterna. Syftet med min studie är att förstå hur olika personer med olik musikalisk utbildning tolkar olika notbilder vilket till stor del har besvarats genom att använda teoretiska begrepp för att analysera svarsresultatet. Jag har lyckats få fram ett resultat som i stora drag antyder informanternas musikaliska utbildning och förståelse för notbilderna och jag ser att svaren i intervjun skapar en grund för en intressant kartläggning av informanternas musikaliska bakgrund. Om jag kopplar mitt syfte till frågeställningen: *Vilken betydelse får informantens tidigare musikaliska utbildning vid analys av intervjusvaren?* kan jag konstatera att informantens utbildning får en mångtydig betydelse; dels har informanten lättare för att svara på frågorna vid en utökad förmåga till att läsa noter och svaren blir också mer omfattande i fråga om musikalisk språklära. Vid en kombinerad utbildning av notläsning och gehörsbaserad inläring påvisar informanten en större förmåga till att bedöma notbilden som pedagogiskt läromedel.

Alla dessa resultat hjälper mig i sin tur till att som forskare se vilken form av musikalisk utbildning som har präglat personen och varför den utbildningen skapar bättre förutsättningar för en mer sofistikerad tolkning av notbilderna. Den konstnärliga tolkningen ligger också närmre till hands för informanten om den i sin musikaliska utbildning tidigare tolkat liknande verk utifrån de olika faktorer som Hultberg (2000) omnämner. Faktorerna handlar om att personen som tolkar verket tar hänsyn till den noterade musikens tradition och kompositörens intentioner med verket bland annat. Särskilt flöjtisten ger detta intrycket; dels därför att hon är utbildad på konservatorium i Mainz men också för att hennes förståelse för notbilden som ett historiskt dokument är större än de andra informanternas.

Det är de små detaljerna (kroppsspråk, ansiktsuttryck och självsäkerhet) i svaren som delvis avgör huruvida jag kan dra nytta av en hermeneutisk ansats vid analysen men resultatet formas främst genom de upptäckter som görs genom intervjun och som huvudsakligen

uttrycks i ord. Som Kvale (1997) skriver kan dessa upptäckter vara mångtydiga och motsägelsefulla eftersom informanterna har skiftande kunskap om och känslighet för intervjuämnet. När det gäller att förstå utbildningens betydelse vid tolkning av notbilderna har resultatet utvidgats under arbetets gång eftersom syftet har krävt en bred insikt i informanternas musikaliska utveckling. För att delvis kunna klargöra hur den musikaliska utvecklingen har påverkat svarsresultatet har jag därför blivit tvungen att ta hänsyn till några av de faktorer som har präglat informanternas musikaliska uppväxt/bakgrund. Förmågan att se hur den musikaliska uppväxten har präglat svaren har jag utvecklat genom att använda mig utav en kombination av ett hermeneutiskt perspektiv, tidigare forskning och utifrån bakgrundsinformation från intervjuerna vid analysen av intervju svaren.

5.2 Forskaren tolkar svaren

Den hermeneutiska ansatsen och min påföljande reflektion har hjälpt mig att se ett samband mellan de studier som presenterats i tidigare forskning och svaren från intervjuerna. Genom att reflektera över svaren som ges i intervjun vid analysen har det uppstått en djupare mening i efterhand. Det är först vid analysen av intervjun som självreflektionens möjligheter och gränser i läraryrket ger fördjupad ämneskunskap skriver Bengtsson (1998). Som Kvale (1997) nämner så måste också tolkningen av intervju svaren ske genom att jämföra med liknande svar hos andra informanter. Utifrån bakgrundsinformation om informanten, jämförelsen med andra informanternas liknande svar, forskarens kunskap och hermeneutik som en metodologisk utgångspunkt med förståelsehorisont som ett teoretiskt redskap tolkas intervju svaren. Olika faktorer som visar sig i svaren handlar bland annat om mängden av barnkultur och skolkultur under informantens musikaliska utbildning. Även den skriftliga och muntliga kulturen går att tyda till viss del. Min personliga tolkning av den övergripande skillnaden på barnkultur och skolkultur handlar antingen om den att de vuxna aktivt formar barnets utveckling mot en vuxenvärld eller att barnet själv formar sin egen verklighet. Som Björkvold (1991) skriver får mängden barn alternativt skolkultur i ett musikaliskt hänseende den betydelsen att barnet i olika mängd studerar och använder noter som kräver en avancerad teknisk – motorisk förmåga i tidig ålder. Författaren menar också att vägen in i musiken är mycket svårare än barnets väg in i skriftkulturen via alfabetet. För det barn som skall spela efter noter inträffar en vändning från det primära musicerandet vid exponering av noter och det är i den övergången som många förlorar det vi kan kalla för den primära förmågan till att musicera. Allt medan barnet vid mötet med alfabetet aldrig mister sin muntliga kompetens, kan alltså barnet helt och hållet förlora sin musikaliska förmåga vid mötet med noterna. Betydelsen för

min studie blir den att jag kan tyda vissa skillnader i tolkningsförfarandet av notbilderna för de olika informanterna gällande mängden barn och skolkultur. Det kan också tänkas att detta resultat har ett ringa värde för studien men att det hursomhelst är en del av den musikaliska utbildningens betydelse som (om än lite) formar min bedömning av informantens notläsningsförmåga.

Som Kvale (1997) nämner så innebär ett hermeneutiskt förhållningssätt att lyssna till de många olika meningshorisonter som ryms i den intervjuades uttalanden, att uppmärksamma möjligheten att ständigt kunna göra nya tolkningar inom intervjuens hermeneutiska cirkel. Dessutom beaktas även de antaganden som ligger bakom intervjupersonens svar respektive intervjuarens frågor. Om jag jämför med min egen skolgång så är musik, drama, idrott och slöjd förespråkare av den muntliga traditionen medan svenska representerar skriftlig tradition. Precis som med mängden av tidigare notläsning kan jag förstå en del av informantens muntliga och skriftliga förmåga och hur det påverkar personens notläsning. Kvale beskriver att forskningsintervjun är ett samtal om den mänskliga livsvärlden, där den muntliga diskursen förvandlas till texter som ska tolkas. Min förmåga att tolka intervjuaren utifrån informantens vana av skriftlig och muntlig kultur får alltså en viss relevans för min studie när jag jämför personens musikaliska utbildning kontra notläsning. När jag har analyserat intervjuerna och tolkat svaren har jag alltså fått syn på resultat som jag först inte trodde skulle uppenbara sig. Kvale menar och som jag också tidigare nämnt, att hermeneutiken är dubbelt relevant för intervjuforskning: Först genom att förtydliga den dialog som skapar de intervjutexter som ska tolkas och sedan genom att klarlägga den process där intervjutexterna tolkas kan en mängd resultat vaskas fram.

Samtliga informanter i min studie har genomgått en utbildning inom det traditionella skolväsendet som innefattar både muntlig och skriftlig kultur, det vill säga de kan både föra vidare information genom *skriftlig* och *verbal* kommunikation men *sättet* de gör det på skiljer sig. Jag kan här jämföra den verbala förmågan med det musikaliska uttrycket; precis som vi talar (framför en tanke eller en text till exempel) så framför vi också tankar om musik på ett liknande sätt (genom ljud) men några utsagor kräver en lång reflektiv process innan svaret till fullo kan uttydas.

5.3 Informanterna tolkar frågorna

Hur svaren formas beror till stor del på frågans tydlighet och den intervjuade personens mängd av gehörsbaserad inläring och tidigare notläsning. Meningen med frågan om vad informanten förstår utifrån notbilden får en vid betydelse. Den kan tolkas på olika sätt och i

intervjuerna visar svaren att det nästan uteslutande sker en ytlig tolkning av notbilden vid frågeställningen. Persson (2006) skriver att vid en höggradigare förståelse för notbilden tillförs en konstnärlig dimension till verket som inte direkt framgår av den ytliga notbilden, utan som istället kräver av interpreten att denne använder sin intuition, kunskap och erfarenhet för att skänka liv åt notbildens dolda budskap. Vidare skriver han att den djupgående analysen inte är självklar för mindre drivna notläsare, utan att de behöver lära sig att ”upptäcka” vad som finns ”bakom” notbilder genom att noggrant undersöka och analysera dem.

Dels tror jag att den korta tiden för intervjun har genererat en avsaknad av djupgående konstnärliga tolkningar i min studie men även avsaknaden av inriktade frågor kring notbildens ”själ” har bidragit till ett sämre sådant svarsresultat. En annan förklaring till fenomenet kan vara att noterna helt enkelt måste upplevas för att de ska skapa en högre mening. Som jag tidigare nämnt så genererar upplevda noter en högre föreställning av verkets språk enligt Ong och föreställningen av verket blir tydligare vid upplevda noter, våra känslor kopplas på och vi minns låten bättre. Det kan här återigen nämnas att tiden (1-2 timmar) för intervjun dessvärre inte räckte till för att skapa ett underlag för en mer djupgående konstnärlig tolkning av notbilderna men om jag hade valt att använda *en* notbild istället för *sju* hade resultatet för studien säkerligen förändrats.

Liksom beskrivet i Perssons (2006) studie skulle mer tid ges åt tolkningen av det enskilda verket och informanten skulle också ha tid till att *spela* igenom noten. Troligtvis hade en konstnärlig tolkning då tagit form för verket. I samma studie citerar Persson (2006) *Vinther* (1992): ”[...] ett musikaliskt konstverk är mer än sitt eget material och sin tekniska struktur. [...] Först genom en förstående och tolkande insats uppenbarar musikverket sin mening” (s. 8). Informanten hade då möjligtvis börjat tala om vilka känslor och tankar verket väckt när det mekaniska uttydandet hade bestämts.

I min undersökning kan jag med stor sannolikhet påstå att den konstnärliga tolkningen hade skett för flöjtisten som talade om en liknande interpretation då jag ställde frågan om hur hon såg på noten som ett pedagogiskt redskap. Som vi såg i det exemplet menade flöjtisten att varje notbild är mer eller mindre en individuell, relativ tolkning av en kompositörs musikaliska tanke med verket. Under intervjuerna i min studie förhåller sig informanterna oftast till notbilden enligt den normativa estetiken och beskriver istället hur de hade orkestrerat noten, hur de hade använt den som läromedel och i vilken form av skola som noten hade passat in på. En utökad explorativ tolkning, i vilken informanterna talar om verkets ande och kompositörens underliggande tankar bakom upphovet skulle ta mer tid i anspråk men

också ge ett utökat resultat för studien. För att åstadkomma detta skulle intervjufrågorna behövs utvecklats och alterneras. Till exempel en enkel fråga om verkets budskap eller vilka känslor det framkallar vid en genomlyssning skulle säkert leda in tolkningen på ett mer explorativt resultat som hade förutsatt en mer djupgående konstnärlig tolkning.

5.4 Framtida forskning

En idé till framtida forskning är att minska antalet notbilder och be informanten att först göra en visuell tolkning och sedan *spela* eller *lyssna* på stycket. Då uppkommer intressanta frågor om skillnaden på upplevda och lästa noter. Björkvold (1991) skriver om noternas förmåga att skapa mening vid upplevelsen och vid framförandet. Skillnaden på visuell och auditiv tolkning av noter är att de blir levande när de spelas och får en annan betydelse när vi upplever dem. Om en studie som jämför skillnaden på auditiv och visuell tolkning utifrån liknande frågeställningar (se bilaga 2) skulle genomföras vore det intressant att se om mina resultat skulle kvarstå och om de också går att utveckla. Vid en sådan studie vore det också intressant att studera verkets rådande traditioner vid dess uppkomst. Med hjälp av teoretiska begrepp som reproduktiv eller explorativ förhållning till noterna, konstnärlig resp. ytlig tolkning, mängden av gehörsbaserad inläring och tidigare notläsning och förståelse för musikalisk språklära skulle det kanske skapas ett annorlunda resultat vid analysen av de transkriberade intervjuerna. Som tidigare nämnt borde kanske frågorna för intervjun riktas mot ett mer känslomässigt uttryck och det vore intressant att se hur en utökad möjlighet till en explorativ, konstnärlig tolkning skulle bidra med pedagogiska värderingar och om det sedan hade gått att ytterligare koppla den musikaliska utbildningen till Tivenius studie (2008) om olika musikleartyper.

Ytterligare ett steg i utvecklingen av min studie vore att innefatta en filosofisk förhållning till insamlad data. Vid tidigare tillfällen har jag valt att utesluta filosofisk litteratur ur min studie eftersom den krävt en alltför omfattande diskussion och tagit för stor plats – jag tänker i huvudsak på fenomenologin som Bengtsson (1998) beskriver. En sådan diskussion skulle bland annat handla om sannolikheten av olika resultat för studien och objektiviteten under intervjuerna som Kvale beskriver i *Den kvalitativa forskningsintervjun* (1997).

6. Referenser

Andersson, Ulrika. (2004). *Noter och/eller Gehör? Sångares olika sätt att lära sig en sång*. Luleå: Musikhögskolan i Piteå.

Bengtsson, Jan. (1998). *Fenomenologiska Utflykter*. Uddevalla: Daidalos AB.

Björkvold, Jon- Roar. (1991). *Den musiska människan. Barnet, sången och lekfullheten genom livets faser*. Stockholm: Runa Förlag.

Dunn, Rita. & Dunn, Kenneth., Treffinger, Donald. (1995). *Alla barn är begåvade – på sitt sätt*. Jönköping: Brain Books AB.

Engström, Johan. & Petersson, Per- Arne. (2007). *Vad har noter med rock att göra? Fyra lärares syn på gehörsbaserad undervisning i ensemble*. Luleå: Luleå tekniska universitet.

Gilje, Nils & Grimen, Harald. (2004). *Samhällsvetenskapernas förutsättningar*. Göteborg: Daidalos.

Hultberg, Cecilia. (2000). *The printed score as a mediator of musical meaning approaches to music notation in western tonal music*. Malmö: Malmö Academy of Music.

Johansson, Albin. (2010). *Berikande, begränsande eller befriande?* Ur publikationer från Musikhögskolan i Malmö. Lund: Universitetstryckeriet, University.

Karlsson, John. & Ödlund, Rasmus. (2006). *Traditioner i tiden. En studie av kommunala musikskolans verksamhetskultur*. Luleå: Institutionen för pedagogik och lärande.

Kvale, Steinar. (1997). *Den kvalitativa forskningsintervjun*. Lund: Studentlitteratur.

Lilliestam, Lars. (1995). *Gehörsmusik*. Ur skriftserien *Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen* no 37, Göteborgs Universitet. Göteborg: Akademiförlaget AB.

Kristoffer Nilsson, Musikhögskolan i Malmö

Ljungar- Chapelon, Anders. (2008). *Le respect de la tradition. Om den franska flöjtkonsten: dess lärande, hantverk och estetik i ett hermeneutiskt perspektiv*. Malmö: Lund University, Malmö Academy of Music, Sweden.

Persson, Olof. (2006). *Den mångtydiga notbilden*. Örebro: Örebro Universitet.

Sandqvist, Hans- Olof. (1995). *Gitarren och jag*. Stockholm: Thore Ehrling Musik AB.

Schenk, Robert. (2000). *Spelrum – En metodikbok för sång- och instrumentalpedagoger*. Göteborg Bo Ejeby Förlag.

Sulsbrück, Birger. (1982). *Latin- American Percussion. Rhythms and rhythm instruments from Cuba and Brazil*. Köpenhamn: Den Rytmske Aftenskoles Forlag.

Sundin, Bertil. (1995). *Barns musikaliska utveckling*. Stockholm: Liber utbildning AB.

Svenska Akademiens ordlista över svenska språket (2006). Stockholm: Svenska Akademien.

Troedsson, Annie. & Lindhagen, Aron. (2009). *Hur skriver jag? En introduktion till APA stilen*. Lund: Lunds Universitet, Institutionen för psykologi.

Tivenius, Olle. (2008). *Musiklärartyper. En typologisk studie av musikallärare vid kommunal musikskola*. Örebro: Örebro Universitet.

Tykesson, Anders. (2003). *Gestaltande analys analytisk gestaltning. Om verkanalys som redskap i musikalisk interpretation*. C/D uppsats i Musikalisk gestaltning, Musikhögskolan vid Göteborgs Universitet.

Walter, Jackson, Ong. (1982) *Orality and literacy: The Technologizing of the word*. New York: Methuen.

Webber, Andrew Lloyd. (2006). *Andrew Lloyd Webber Sing 8 Theatre Classics With A Professional Band*. Milwaukee: Hal Leonard.

Kristoffer Nilsson, Musikhögskolan i Malmö

Åkerström, Fred. (1967). *Dagsedlar åt kapitalismen*. Stockholm: Multitone AB Musikförlag.

Åstrand, Hans. (1997). *Sohlmans Musiklexikon*. Stockholm: Sohlmans Förlag AB.

6.1 Internet

<http://uppsok.libris.kb.se/sru/uppsok>

<http://www.ne.se/sok?q=typologisk>

<http://www.gamba.se/tonsattare/tonsattareduo.html>

<http://www.ne.se/viola-da-gamba>

<http://www.ne.se/sok?q=gamba>

7. Bilagor

Bilaga 1 - Underlag för intervju

Dessa frågor är utformade för att förstå hur vi väljer att se på noter.

Frågorna är personliga men intervjun syftar till att vara en kvalitativ intervju, d.v.s. att intervjun ska ses som ett reflektivt samtal som syftar till att diskutera det som är intressant för frågeställningen i examensarbetet ur ett kvalitativt forskningsperspektiv.

All information behandlas konfidentiellt och publiceras endast i samråd och i samtycke med informant.

För att intervjun ska kännas tillförlitlig krävs det bl.a. bakgrundsfakta av informant för att undersökningen ska kännas relevant. Studien genomförs inom ett sociokulturellt perspektiv och därför är kunskap om informantens uppväxt och dylikt av intresse.

Tanken med intervjun är att jag, forskaren ska förstå sambandet mellan våra olika tolkningar av ett musikaliskt verk (som är nerskrivet enligt en västerländsk traditionell notationspraxis) utifrån våra sociokulturella erfarenheter.

Följande sida innehåller ett antal frågeställningar och frågor som är värt att fundera på inför intervjun. Under intervjun kommer sju kända låtar att presenteras. Dessa musikaliska verk är handplockade enligt en igenkännings princip för att informanten lättare ska kunna känna igen verket. Intervjun ska inte ses som ett prov eller något liknande, det är den fria tolkningen som är av intresse och det finns inga rätt eller fel.

Med förhoppning om en trevlig intervju.

Mvh

Kristoffer Nilsson, Ga5, Musikhögskolan i Malmö

Bilaga 2 - Frågor för intervju

Bakgrundsfakta

Vad heter du?

Hur gammal är du?

Var bor du?

Var kommer du ifrån/var är du uppväxt?

Vilken/vilka musik/genrer är du uppvuxen med?

Vilken utbildning går/innehar du?

Vilket är ditt huvudinstrument/ biinstrument?

Favoritmusik/ favoritgenre?

Har du varit engagerad i några kulturella engagemang vid sidan av din utbildning?

Vilket är ditt/tror du kommer bli ditt verksamhetsområde?

Notläsare och/eller gehörsmusiker?

Hur ser du på noter som ett pedagogiskt format?

Frågeställningar:

Vad kan du utläsa ur notbilden?

Hur skulle du vilja framföra den här noten?

Hur tänker du när du tolkar noten?

Hur tror du att din musikaliska bakgrund påverkar sättet att tolka och framföra noten?

Kan du tänka dig ett alternativt framförande av noten och i sådana fall hur?

Bilaga 3

Hej Kristoffer.

Du ställde frågan: ”Hur kan du tänka dig att instrumentera följande musikexempel?”
Vi var överens om att detta var en väldigt vid fråga, där svaret är svårt att precisera, detta alldeles beroende på tillgång.

Men så här blir mina svar.

1. What a Difference a Day Made:
En jazzstandard som får bas, trummor och ackordinstrument som grund, och därtill gärna en stråksektion på en 10-12 st (vln, vla, v.cello).
2. Balladen om Joe Hill
Ett ”skillingtryck” som inte får så mycket instrumental ledsagning.
Varför inte dragspel o bas.
3. Ding dong merrily.
En ”carols” som egentligen väl gör sig bäst som 4-st kör.
Men en flöjt som dubblerar melodin kan ju få vara med.
4. Here, There and Everywhere.
Softare pop som den här låten tycker jag kan passa väl för en träblåsensemble.
Så här blir det flöjt, oboe, klarinett, horn och fagott.
5. Rumba,
!!! Jag passar !!!
6. The Music of the Night.
Musikaler har ju blivit inne, och då gärna med stor orkester.
Så här blir det förutom kompgrupp, stråkar, träblås och brass.
Alltså orkester.
7. Pastoralsymfonin, nr.6, av Beethoven.
Ja här är det ju redan klart. Kompositören har använt sig av den gängse symfoniorkester uppsättningen. Men ska vi bygga en ny ensemble så får det väl bli med de instrumenten som är de ”klassiska” orkesterinstrumenten och det beroende på vad som finns att tillgå.
T.ex. något träblås och några stråk och kanske rentav något brassinstrument. Då ska vi väl kunna klara oss.

Bilaga 4

What A Difference A Day Made

MUSIC BY MARIA GREVER
LYRICS BY STANLEY ADAMS

MEDIUM BALLAD

N.C. (F#dim7) C7(#9)

WHAT A DIF-F'RENCE A DAY MADE, TWEN-TY-FOUR LIT-TLE HOURS BROUGHT THE SUN AND THE

6 Fm7 Bb9(SUS4) Bb7 Ebmaj7 Bb9(SUS4) Ebmaj7

FLOW - ERS WHERE THERE USED TO BE RAIN. MY YES-TER-DAY WAS

10 Dm7(b9) G7 Cm

BLUE, DEAR, TO-DAY I'M PART OF YOU, DEAR, MY LONE-LY NIGHTS ARE

14 Cm7 F7 Cm7 F7 Fm7 Bb7

THROUGH, DEAR, SINCE YOU SAID YOU WERE MINE. WHAT A DIF-F'RENCE A

18 (B) Fm7 Bb9(SUS4) Bb7 Ebmaj7 Ab9 Gm7 C7(#9) (F#dim7)

DAY MAKES, THERE'S A RAIN-BOW BE - FORE ME, SKIES A-BOVE CAN'T BE

22 Fm7 Bb9(SUS4) Bb7 Eb9 Bbm7 Eb7

STORM - Y SINCE THAT MO-MENT OF BLISS, THAT THRILL-ING KISS. IT'S HEAV - EN

26 Abmaj7 Db9 Ebmaj7 F#o7

WHEN YOU FIND RO-MANCE ON YOUR MEN - U WHAT A DIF-F'RENCE A

30 Fm7 Bb7 Eb6 (Gm7) C7

DAY MADE AND THE DIF-F'RENCE IS YOU

Bilaga 5

BALLADEN OM JOE HILL

Earl Robinson - Alfred Hayes -
Rune Lindström

The musical score is written in common time (C) and consists of two systems. The first system covers measures 1-3, and the second system covers measures 4-8. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a bass line with chords and a treble line with chords and melodic fragments. Chord symbols are placed below the piano part: G7, C, C, F, C in the first system; Am, Em, D7, G, G7, C, G7, C in the second system. The vocal line includes lyrics in Swedish. Measure 4 is marked with a '4' and a first ending bracket labeled '1-6' and a second ending bracket labeled '7'.

1. Jag drömde om joe hill i natt
vi stod där man mot man.
Jag sa till Joe: "Du är ju dö."
"Jag kan ej dö." sa han.
"Jag kan ej dö." sa han.

2. "Dom sa du hade mördat nån
vid Salt lake city sjö.
Dom sköt den mitt i hjärtat Joe. "
Han sa: "Jag är ej dö."
Han sa: "Jag är ej dö."

3. "Men plutokrater sköt dej Joe.
Dom tog ditt liv till slut."
"Att mörda sången min", sa Joe.
"vill mera till än krut."
"vill mera till än krut."

4. Han stod där vid min sång och log
och sa i självklar ton:
"Jag såg ett frö som ej kan dö
vår organisation."
"Vår organisation."

5. "joe Hill kan aldrig nånsin dö",
sa Joe. "Jag lever än".
"När man går ut till strejk och strid
då går Joe Hill igen."
"Då går Joe Hill igen."

6. "Från San Diego och till MAine.
varhelst vår kamp slår till
för människovärde, lag och rätt
där hittar ni Joe Hill."
"Där hittar ni Joe Hill."

7. Jag drömde om Joe Hill i natt
vi stod där man mot man.
Jag sa till Joe: "Du är ju dö."
"Jag kan ej dö", sa han.
"Jag kan ej dö", sa han.


Bilaga 6

Ding dong, merrily

Engelsk text: G.R. WOODWARD
Svensk text: SVEN A WESSMAN

Fransk melodi från 1500-talet
Körsats: CHARLES WOOD

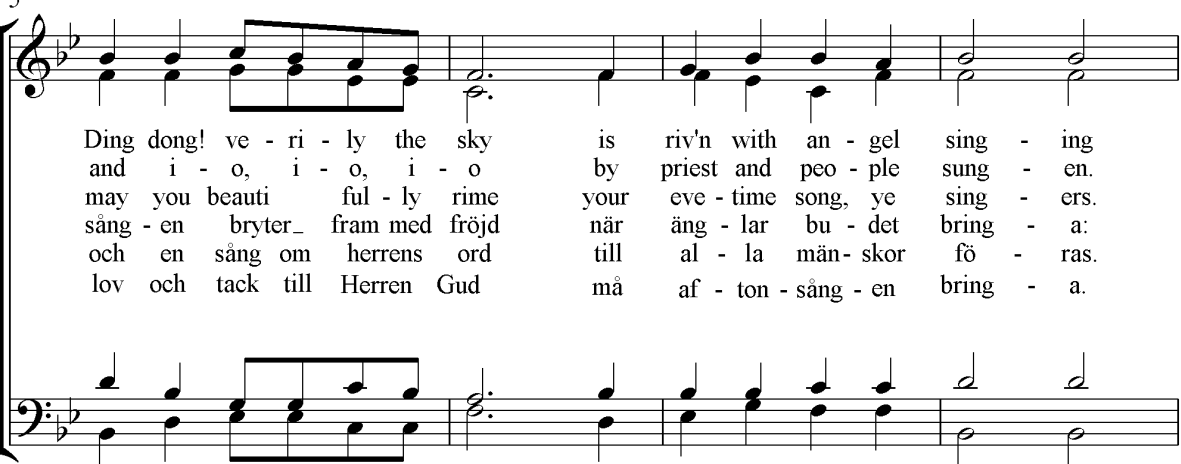
SOPRANO
ALTO



1. Ding dong! merri_ ly on high in heav'n the bells are ring ing:
2. E'en so here be low, be - low let stee - ple bells be swung - en,
3. Pray you, du - ti - ful - ly prime your mat - in chime, ye ring - ers;
1. Ding dong gla - de - lig i höjd nu ju - lens kloc - kor ring - a
2. Ä - ven ö - ver vintrig jord från klock - torn låt det hö - ras,
3. Mor gon - kloc - ka, låt ditt ljud i höj - den ljuv - ligt kling - a

TENOR
BASS

5



Ding dong! ve - ri - ly the sky is riv'n with an - gel sing - ing
and i - o, i - o, i - o by priest and peo - ple sung - en.
may you beauti ful - ly rime your eve - time song, ye sing - ers.
sång - en bryter_ fram med fröjd när äng - lar bu - det bring - a:
och en sång om herrens ord till al - la män - skor fö - ras.
lov och tack till Herren Gud må af - ton - sång - en bring - a.

9



Glo

2

12

ri - a Ho -

15

san - na in ex - cel - sis!

Bilaga 7

Here, There And Everywhere

Words & Music by John Lennon & Paul McCartney

Freely

Moderately slow

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes chord symbols above the staff and a dynamic marking of *mf* in the first system. The lyrics are: "To lead a bet-ter life_ I need my love to be here_ Here mak-ing each day of the year,_ chang-ing my life_with a wave _ of her hand_ No - bod - y can_ de - ny_".

Chord symbols: G, Bm, Bb, Am⁷, D⁷, G, Am⁷, Bm, C, G, Am⁷, Bm, C, F#m⁷, B⁷, F#m⁷, B⁷.

Lyrics: To lead a bet-ter life_ I need my love to be here_ Here mak-ing each day of the year,_ chang-ing my life_with a wave _ of her hand_ No - bod - y can_ de - ny_

2

10 Em Am Am⁷ D⁷ G

— that there's some_ thing there_

Bilaga 8

Rumba 1 (Popular) older style

The older, popular style Rumba is shown first. There is a nice contrast created between the even eighth notes that are played by the maracas (and possibly the timbales - Paila) opposed to the rhythms with the accentuated strokes (+) on the counts of 1 and 3 and the "open" stroke on the count of 4 which is played on the tumba and bongo.

All the instruments are explained in detail in part one.

Clave: 3/2.

Maracas: Played hand to hand with evenly accentuated strokes on all eight notes.

Tumba: The tumba plays the basic Rumba rhythm (tumbao).

Bongo: Martillo or with the fingertips of both hands. The rhythm should be played with accentuated strokes on the counts of 1 and 3.

Cowbell: The rhythm is played on the hand cowbell when the rhythm section is to be more predominant.

Timbales: If timbales are used they should play Paila - the same rhythm as the maracas.

Clave: 2/3.

The necessary instruments for this style are: Bongos and maracas, then tumba.

The musical score is presented on seven staves, each with a double bar line at the beginning and end. The staves are labeled on the left as follows:

- Clave (3-2)**: Shows a 3-2 clave rhythm with eighth notes and rests.
- Maracas**: Shows a steady eighth-note pattern with a slash at the end of the second measure.
- Tumba**: Shows a tumbao rhythm with eighth notes and rests, including a slash at the end of the second measure.
- Bongo**: Shows a martillo rhythm with eighth notes and rests, including a slash at the end of the second measure.
- Hand Cowbell**: Shows a rhythmic pattern with 'x' marks and accents, including a slash at the end of the second measure.
- Timbales (Paila)**: Shows a rhythmic pattern with 'x' marks and accents, including a slash at the end of the second measure.
- Clave (2-3)**: Shows a 2-3 clave rhythm with eighth notes and rests.

Bilaga 9

The Music of the Night

FROM THE PHANTOM OF THE OPERA

INTRO
SLOWLY

MUSIC BY ANDREW LLOYD WEBBER
LYRICS BY CHARLES HART

Db/Ab Ab Db/Ab Ab

3 VERSE
Db/Ab Ab Db/Ab Ab

NIGHT - TIME SHARP - ENS HEIGHT - ENS EACH SEN - SA - TION;

5 Db/Ab Ab Gb Ab

DARK - NESS STIRS AND WAKES I - MAG - I - NA - TION.

7 Gb Db Gb Db Gb Cb Gb Db/Ab Ebm/Ab Fm/Ab

SI-LENT-LY THE SENS-ES A - BAN-DON THEIR DE-FENS-ES.

12 VERSE
*TEMPO 1
Db/Ab Ab Db/Ab Ab

SLOW - LY, GENT - LY, NIGHT UN - FURLS ITS SPLEN - DOR:

14 Db/Ab Ab Gb Ab

GRASP IT, SENSE IT, TREM - U - LOUS AND TEN - DER.

16 Gb Db Gb Db

TURN YOUR FACE A - WAY FROM THE GAR - ISH LIGHT OF DAY, TURN YOUR

18 Gb Cb Gb Db/Ab TO CODA 2

THOUGHTS A - WAY FROM COLD, UN - FEEL - ING LIGHT, AND

20 Gb Ab7 TO CODA 1 Db

LIS - TEN TO THE MU - SIC OF THE NIGHT.

Bilaga 10

1st Movement Themes from
Symphony No.6 (The Pastoral)

Not too fast
F C F Bb

p

6 C F Bb C F C7 F

p

11 Bb F C F C7 F Bb F

f

16 C G7/C C G7/C C G7/C C G7/C C

pp

8. Appendix

BEETHOVEN Symphony no. 6 "Pastoral" Leonora Overture No. 2 1988 Pacific Music Co.,
Ltd. CSR Symphony Orchestra (Bratislava) Michael Halász. Naxos: Germany, Pilz.