



LUNDS UNIVERSITET

Musikhögskolan i Malmö

EXAMENSARBETE 15hp

Vårterminen 2017

Läroarbilden i musik

Klara Rennéus Norén

Att tolka interpretation

En studie om interpretation inom sång i teori och praktik

Klara Rennéus Norén

Handledare: Viveka Lyberg Åhlander

Sammanfattning

Titel: *En tolkning av interpretation – en studie om interpretation i teori och praktik*

Syftet med denna studie är att undersöka hur sångpedagoger praktiskt arbetar med interpretation, samt om det finns någon koppling mellan deras arbete med interpretation i förhållande till genrer. Det är en kvalitativ studie som är baserad på intervjuer med tre sångpedagoger samt observationer av deras respektive lektionsarbete. Resultatet visar att sångpedagogerna arbetar och ser på interpretation på liknande sätt där begreppen tolkning och uttryck är centrala. Metoderna som de använder sig av är baserade på texttolkning samt metoder för att uttrycka känslor. Trots att metoderna och synen på interpretation är liknande hos de olika pedagogerna så påverkas interpretationsarbetet av den genre som sångaren befinner sig i.

Nyckelord: genre, interpretation, sång, tolkning, utförande

Abstract

Title: *An interpretation of interpretation - a study in interpretation in theory and practice*

The purpose of this study is to investigate how vocal teachers work with interpretation, and whether there is any connection between their work with interpretation in relation to genres. It is a qualitative study based on interviews with three vocal teachers as well as observations of their respective singing lessons. The result shows that the vocal teachers work with, and define interpretation in a similar way where the concepts of interpretation and expression are central. The methods they use are based on text interpretation and methods for expressing feelings. Although the methods and the view of interpretation are similar to the different teachers, working with interpretation is influenced by the songs genre.

Keywords: genre, interpretation, singing, performance

Innehållsförteckning

1. INLEDNING	9
2. SYFTE OCH FRÅGESTÄLLNING	11
3. LITTERATURGENOMGÅNG	12
3.1 Begreppsförklaring av begreppet interpretation	12
3.2 Teorier inom interpretation	14
3.2.1 Medvetet eller omedvetet val	14
3.2.2 Vems tolkning?	14
3.2.3 När blir det interpretation?	16
3.2.4 Sångteknik - interpretation	17
3.3 Förhållandet mellan interpretation och genre	18
3.3.1 Klassisk	18
3.3.2 Pop och rock	18
3.3.3 Musikal	19
3.3.4 Jazz	19
3.4 Interpretation i praktiken	20
3.4.1 Text	20
3.4.2 Musik	21
3.4.3 Uttryck och kontext	22
3.4.4 Sångteknik	23
3.4.5 Trovärdighet	23
4. METOD	25
4.1 Metodologiska överväganden	25
4.2 Två metoder för datainsamling: kvalitativ intervju och deltagande observation	27
4.2.1 Kvalitativ intervju	27
4.2.2 Deltagande observation	28
4.3 Urval	29
4.3.2 Informanter	30

4.4 Studiens genomförande	31
4.4.1 Observation.....	31
4.4.2 Intervju.....	32
4.5 Analys.....	32
4.6 Resultatens kvalitet - en fråga om giltighet och trovärdighet.....	33
4.7 Etiska frågor	34
5. RESULTAT	35
5.1 Resultat - observation	35
5.1.1 Observationerna.....	35
5.1.2 Sammanfattning.....	37
5.2 Resultat - kvalitativ intervju	37
5.2.1 Definition av begreppet interpretation.....	37
5.2.2 Interpretationens roll i musiken.....	38
5.2.4 Metoder.....	40
5.2.5 Interpretation och genre.....	42
6. RESULTATDISKUSSION	45
6.1 Begreppet interpretation	45
6.2 Hur viktigt är interpretation?	45
6.3 Genrens påverkan på interpretationsarbetet	46
6.4 Metoder inom interpretation.....	47
6.5 När börjar man med interpretation?.....	50
6.7 Slutsats.....	53
7. VIDARE FORSKNING	55
8. REFERENSER	55

1. INLEDNING

Vad är att tolka musik? Är det att försöka tolka hur hen som skrev musiken ville att det skulle låta? Är det att skapa nytt och tolka musiken utifrån mig som person och artist? Hur förmedlar jag det jag vill till min publik? Och kanske den viktigaste frågan, hur gör jag detta rent praktiskt?

För mig som sångerska har låten som jag ska framföra innefattat ett interpretationsarbete. Jag har lyssnat på musiken, läst texten och utifrån detta skapat mig en uppfattning om vad jag tycker att låten handlar om och vad jag vill förmedla. Efter det första arbetet har jag gjort ett antal val som utgår från hur jag ska framföra låten rent praktiskt så jag kan förmedla det som jag kommit fram till. Allt arbete fram till den här punkten har utgått från en rad olika metoder som pedagoger har gett mig under mina år av undervisning. Jag har fått praktiska redskap och förhållningssätt till hur jag ska möta musiken. Jag kände mig trygg med mina metoder och mötte nya låtar med en sorts nyfikenhet. Det fanns inga exakta rätt eller fel när jag jobbade med mitt interpretationsarbete, i alla fall inte så länge jag inte behövde vara överens med andra medmusiker då vi behövde göra arbetet tillsammans. Jag hade aldrig reflekterat över begreppet genrer i kombination med interpretation, inte förrän jag började på Musikhögskolan i Malmö.

Jag såg på begreppet som olika musikstilar med olika ideal. Men allt eftersom min utbildning pågick insåg jag att det inom varje genre visst finns rätt och fel. Dessa regler är både konkretiserade i skrift men bygger också till stor del på tyst överenskommelse människor emellan.

I och med min nya insikt försökte jag förstå hur jag som pedagog skulle förhålla mig till detta inom min sångundervisning. Hur förklarar jag vad som gör en genre och hur eleven praktiskt ska göra för att vara genre-enlig? Jag satte mig in i min nyfunna

problematik och läste på men insåg snabbt att trots att det finns olika ideal inom de olika genrerna så använder sig pedagoger ofta av samma metoder. Detta blev särskilt tydligt i interpretationsarbetet av en sång. Metoderna kom från en sceniskt gestaltande form av musik så som opera och musikal.

Under en kurs i sångmetodik på musikhögskolan skulle vi arbeta med interpretation inom olika genrer. Jag fick genrerna blues och musikal. I och med att vi inte fått specifika metoder till specifika genrer använde jag mig av de metoderna som jag hade erfarit. Det blev pannkaka. Läraren ansåg att jag inte gjorde tillräckligt stor skillnad mellan de olika genrerna i mitt interpretationsarbete, och jag, jag blev bara frustrerad och arg. Jag frågade hur jag skulle möta de olika genrerna i mitt interpretationsarbete men fick inga svar. Jag vill att jag och andra sångpedagoger ska kunna ge elever svar, och därför gör jag den här undersökningen. Jag vill undersöka vilka metoder sångpedagoger använder, och om det finns ett förhållande till genrer, som en utveckling av interpretationsarbetet och dess metoder för sångpedagoger.

2. SYFTE OCH FRÅGESTÄLLNING

Syftet med denna studie är att undersöka hur sångpedagoger praktiskt arbetar med interpretation. Vidare är syftet att undersöka om genre påverkar pedagogernas arbete med interpretation, och i sådant fall hur.

Studiens frågeställningar är:

- Hur arbetar sångpedagoger praktisk med interpretation?
- Finns det en koppling mellan sångpedagogers arbete med interpretation och genre, och hur ser den i så fall ut?

3. LITTERATURGENOMGÅNG

I detta kapitel kommer jag redogöra för begreppet interpretation, teorier inom interpretation samt interpretation i praktiken.

3.1 Begreppsförklaring av begreppet interpretation

Jag kommer i denna del av kapitlet redogöra för begreppet interpretation och dess definition. Då en del av den litteratur som ligger till grund för studien är skriven på engelska kommer jag även redogöra för den svenska översättningen av det engelska begreppet interpretation. Jag vill som bakgrund till litteraturkapitlet belysa att de olika forskarna och pedagogerna i detta avsnitt, var och en, har sina egna beskrivningar och definitioner av begreppets mening.

Nationalencyklopedins definition av begreppet interpretation är:

I musikaliska sammanhang menar man med interpretation de personligt kreativa kvaliteterna i framförandet av ett musikverk, varvid man underförstår en sekvens av händelser som börjar med artistens studium av musikverkets noterade förlaga och slutar med det klingande resultatet. Denna sekvens av händelser kan också ses ordnad i två led: ett som innefattar det som sker mellan tonkonstnärer och den noterade förlagan och ett som utgör ledet mellan musiker och publik. (Hall hämtad 2017-04-03)

Interpreten måste enligt Hall (u.å) förhålla sig till det tonkonstnären har noterat samtidigt som hen själv får använda sin fantasi och lägga sin personliga prägel på musiken. Det finns dock en tredje part att ta hänsyn till i arbetet, nämligen musikverket, "I den musikestetiska litteraturen finns även föreställningen om konstverket som ett aktivt subjekt med innebörden att det är artisten som blir interpreterad av musikverket." (Hall, u.å). Kombinationen av de tre parternas (tonsättaren, verket, artisten) samverkan utgör en helhet som når publiken. I och med detta finns inte "den enda rätta" interpretationen (Hall, u.å). Brodin (1985) definierar begreppet interpretation som:

Interpretation, "tolkning" av ett musikverk. Ordet betonar starkt att framförandet från exekutörens sida ses som ett "återskapande" med subjektiv

inlevelse i dess tonspråk och med personligt färgad uppfattning. (Brodin 1985 s.115)

Brodin (1985) förklarar vidare att den personliga tolkningen är nödvändig eftersom att notbilden endast grovt beskriver kompositörens vilja och intentioner för sångaren. Dock ser han en fara i att vara alltför grov i sin tolkning av viss musik, t.ex. klassisk där han menar att sångaren måste ta hänsyn till stil och tidsepok (Brodin, 1985). Enligt Sundin (1984) så är interpretation ett begrepp som ofta felaktigt likställs med begrepp som t.ex. *tolkning*, *gestaltning* och *utförande*. Sundin (1984) hävdar att begreppet interpretation innefattar begreppen tolkning, gestaltning och utförande, men att man bör se dessa begrepp som delar av interpretation.

Först och främst har ordet självt en dubbelmening. Å ena sidan betyder det att förklara innebörden, meningen av någonting, i detta fall musik, å andra sidan har det bibetydelsen av att förmedla, överbrygga mellan den skapade utsagan, upphovsmannen, tonkonstnärens verk och dess mottagare, musiker och lyssnare. I vårt fall syftar begreppet interpretation till musikartistens agerande när denne till konkret erfarenhet förverkligar musikverket så som detta koncipierats av tonsättaren, och på detta ett sätt som är gripbart, förståeligt för lyssnaren (Sundin, 1984, s.2)

Översättningen från det engelska begreppet interpretation blir på svenska begreppen tolkning och interpretation. Det engelska begreppet interpretation har därför en dubbel betydelse i det svenska språket. Sundin (1984) anser att begreppet tolkning är en del av begreppet interpretation men att det inte kan likställas.

Därutöver är tolkning (Deutung) för oss ett viktigt begrepp, syftandes främst på antingen den praktiskt musicerandes eller den verbalt explicerandes uttydning, förståelse, begripande och uttolkande av förebilden, musikverket. (Sundin, 1984, s.3)

Enligt Sundin (1984) syftar begreppet tolkning på en form av verbal utsaga som görs för att förklara eller förstå något. Men begreppet kan även syfta på det rent praktiska utförandet och gestaltandet av en sång eller ett musikverk (Sundin, 1984).

3.2 Teorier inom interpretation

Nedan följer olika teorier inom interpretation.

3.2.1 Medvetet eller omedvetet val

Enligt Sundin (1984) är interpretationen alltid ett val, medvetet eller omedvetet. Att avstå från att göra det valet går att likställa med att avstå från att spela eller sjunga, dvs. att omedvetet inte välja är även det ett val. Sundin (1984) beskriver ett ickeval, som att t.ex. låta slumpen välja. Motsatsen, ett medvetet val, är att föredra då det innehåller en rad av valmöjligheter som kan leda fram till att musikern förmedlar det som hen vill förmedla (Sundin, 1984).

3.2.2 Vems tolkning?

Varje musiker måste enligt Sundin (1984) fråga sig om musiken har förmedlat det som musikern avsåg. Sundin (1984) har sin utgångspunkt inom västerländsk konstmusik och han har forskat inom interpretation. Enligt honom finns det tre parter som interpreten, sångaren, måste ta hänsyn till och förhålla sig för att få en fullständig interpretation.

1. Upphovsmannen, auktoren, tonsättaren.
2. Exekutören, interpreten.
3. Lyssnaren. (Sundin 1984 s.36)

Det är av yttersta vikt för sångaren enligt Sundin (1984) att börja med att tolka vad hen tror att tonsättaren ville uttrycka och förmedla. När den utövande musikern ska ta hänsyn till upphovsmannen gör hen det genom att följa de musikaliska angivelserna så som tempo, volym m.m. samtidigt som musiken sätts i förhållande till dess traditioner och stil m.m.. Det är dock i förhållande till interpreten själv och dess publik som interpretationen blir fullbordad (Sundin, 1984). Även Tykesson (2009) beskriver att interpretationen i grunden för musikern bygger på en tolkning och gestaltning av notbilden. Det är en balans mellan att återge ett verk som redan finns samtidigt som musikern tolkar och gör det till sitt eget.

Interpretation av ett musikaliskt verk uppstår i mötet mellan verket och den tolkande. Ett musikaliskt verk är mångsidigt: det är ett objekt som – för att ta klingande form – är utlämnat åt den framförande musikerns återskapande gestaltning. Samtidigt är det en intentionell skapelse med en egen identitet och ett eget innehåll som utövar inflytande på lyssnaren. (Tykesson, 2009, s.9)

Tykesson (2009) beskriver att även lyssnaren är interpret då hen tar del av och tolkar det som musikern framför. Skillnaden mellan den som lyssnar och den utövande musikern är att det ställs högre krav på musikern då hen förverkligar ett konstverk som redan existerar och därigenom måste ha större förkunskaper än den som lyssnar.

Tolkningen kräver att hon tillägnat sig verket till den grad att hon kan musiken, känner den och har gjort den till sin egen. Men musikalisk interpretation och musikaliskt framförande får inte, menar jag, begränsas till kunskap om teknik, form och struktur. Musik som konst är en spegling av liv och tillvaro. Musikern måste fråga: ”vad säger musiken mig?” och ”vad vill jag säga med musiken?” (Tykesson, 2009, s.8)

Precis som Sundin (1984) och Tykesson (2009) anser Sällström och Sällström (1988) att de är ett flertal parter som måste vara överens för att interpretationen av en sång ska kunna bli fullbordad. De fyra parterna är diktaren/textförfattaren, tonsättaren, ackompanjatören och sångaren. Framförs sången med hjälp av en orkester är även dirigenten en av parterna. Interpretationsarbetet börjar enligt Sundin (1984) vid instuderingsarbetet. I detta arbete befinner sig musikern i flera olika valsituationer vilka kommer avgöra interpretationens resultat. ”Genom denna forskning får vi också kunskap om hur man kan avgränsa och närmre beskriva de gestaltsmedel och faktorer som står exekutören till buds.” (Sundin, 1984, s.11). Utöver exekutörens avgränsningar och val i gestaltning, så måste hen analysera verket utifrån vilken stil, tid, utförandepraxis m.m. (Sundin, 1984).

Sundin (1984) beskriver att det inte går att koppla bort den mänskliga faktorn när man arbetar med interpretation. Denna faktor är direkt kopplad till den enskilda musikerns erfarenheter och hur dessa kommer påverka resultatet i interpretationen. Detta gäller inte bara den utövande musikern utan även dirigenten, kritikerna och lyssnaren (Sundin, 1984). För att musiken ska nå lyssnaren är det viktigt att exekutören, musikern, är övertygande i sitt uttryck. Musikern ska kunna stå för det som framförs, men för att

detta ska vara möjligt så måste utförandet bottna i ett grundat interpretationsarbete (Sundin, 1984). Det ligger en stor del i om gestaltningen är personligt övertygande. Det är även viktigt att tänka på vem det är musikern spelar för. Spelar hen för sig själv eller för sin publik? Detta kommer påverka interpretationsarbetet då en publik i sig påverkar musikerns framförande och tolkningsarbete (Sundin, 1984).

Sällström och Sällström (1988) anser att det är svårt att lära ut interpretation då ämnet är omfattande och svårt att förstå utifrån en text i en bok. De förklarar vidare att interpretationsarbetet är beroende av örat mer än ögat och att det bäst lärs ut med hjälp av demonstrationer, praktiska övningar och samtal.

Eftersom varje elev har sin egen inre värld av känslor, stämningar, associationer, fantasi och längtan måste elevens egna spontana upplevelse av dikten få färgsätta tolkningen i första hand och inte förkvävas av elevens försök av viljestyra sin röstfunktion efter lärarens givna direktiv. (Sällström & Sällström 1988 s.169)

Läraren ska enligt Sällström och Sällström (1988) hjälpa eleven genom att ge impulser och ställa frågor som gör att eleven kan uppleva låten som sin egen.

3.2.3 När blir det interpretation?

Enligt Hemsley (1998) måste vi skilja på instrumentalister och sångare när vi pratar om utövande av musik. Enligt honom börjar musiken från en instrumentalist med en medveten handling, som styrs ifrån den vänstra hjärnhalvan. Handlingen är inte från början naturlig utan inlärd. I sång börjar musiken i den högra hjärnhalvan som en impuls av en naturlig reflex eller vilja (Hemsley, 1998). Med detta i åtanke ifrågasätter Hemsley (1998) bakgrunden till interpretationsforskning vars grund kommer ifrån instrumentalmusiken och han menar att denna forskning inte går att överföra till sången utan justeringar.

The impulse to express feelings and emotions through vocal sound is in the realm of instinctive, automatic, reactive behaviour – the realm of right-brain activity. It provides the essential raw material of singing, but on its own it cannot become art. The art of interpretation demands that this impulse be directed and controlled. Interpretation begins with the 'intension' – it is here that left-brain activity comes into play. The idea of singing a simple phrase, or even a single beautiful note is,

or should be, already a matter of conscious musical 'intension. (Hemsley, 1998, s.46)

Som beskrivet ovan ser Hemsley (1998) vår instinkt att uttrycka oss med sång som det första steget i interpretationsarbetet. Att frigöra sången med hjälp av impulser och känslor är grundarbetet men det räcker inte med denna aktivitet från höger hjärnhalva för att nå fram till interpretationen och ett konstnärligt arbete. I interpretationsarbetet behöver sångaren göra medvetna val och tolkningar vilket kräver en aktivitet från vänster hjärnhalva (Hemsley, 1998). Kombinationen av att arbeta både medvetet och omedvetet är det som Hemsley (1998) beskriver som nyckeln till interpretationen.

3.2.4 Sångteknik - interpretation

Hemsley (1998) beskriver att man inte ska separera sångteknik och interpretation då dessa är så sammanvävda och beroende av varandra. Att sjunga och få uttrycka något är en biologisk drift hos människan. Denna biologiska drift att uttrycka sig med sång börjar i människans omedvetna impulser. För att dessa impulser ska få möjlighet att ta plats så måste sångaren jobba med sina känslouttryck, dvs. tillåta kroppen att reagera på de impulser som den får (Hemsley, 1998). Om inte kroppen är aktiverad, vilket den enligt Hemsley (1998) först blir om den får reagera och ta tillvara på sina impulser, så får det negativa effekter på sångtekniken och sången blir hämmad. ”The voice is the singer; it should never be thought of as in any way separate from the singer.” (Hemsley, 1998, s.20)

Enligt Hemsley (1998) är lärarens roll i arbetet med interpretationen att först och främst hjälpa eleven att frigöra sig och tillåta sina impulser. Dock är det bara eleven själv som kan göra arbetet och upptäcka denna frigörelse själv. Varje elev är unik och det finns därför ingen exakt metod (Hemsley, 1998).

”Det råder till en viss del ett visst motståndsförhållande mellan att sjunga vackert och att sjunga uttrycksfullt, så till vida som att tolkningen av en text inte sällan kräver uttryck som knappast kan kallas skönsång, i bemärkelsen vackra toner.” (Sällström & Sällström, 1988, s.165). Sällström och Sällström (1988) belyser vikten av att ha god

rösthälsa som grund oavsett vad det är sångaren vill uttrycka men de belyser samtidigt att god rösthälsa inte bör jämföras med skönsång. Om skönsången blir ett självändamål kan sångens innehåll och mening gå förlorad.

3.3 Förhållandet mellan interpretation och genre

I kommande avsnitt beskrivs hur interpretation ses i förhållande till genre. De genrer som valts i denna studie är klassisk, pop/rock, musikal och jazz. Sångpedagogerna Latimerlo och Popeil (2012) beskriver att varje sångare måste förhålla sig till den genre som de befinner sig i. De förklarar hur varje genre måste förstås ur både sin historia men även utifrån dess ideal. Detta påverkar även interpretationsarbetet.

3.3.1 Klassisk

Den klassiska genrens givna regler och instruktioner måste följas om sångaren vill sjunga stilenligt. Sångarens konstnärliga tolkning sker utifrån dessa noterade föreskrifter i noten men även utifrån genrens ideal (Sundin, 1984). En viktig aspekt i interpretationsarbetet inom klassisk sång är att sångarens tolkning ska utgå från vad kompositören har skrivit, dvs. sångaren ska tolka hur kompositören ville att det skulle låta (Latimerlo & Popeil, 2012). Enligt Latimerlo och Popeil (2012) finns det inom den klassiska genren även förhållningssätt för uttrycket inom interpretationsarbetet.

3.3.2 Pop och rock

Det är i pop/rock viktigt att sångaren visar sin personlighet. Detta menar Latimerlo och Popeil (2012) då många av popsångarna skrivit sin musik själv och de då uttrycker det de själva upplevt och vill förmedla. Uttrycket ligger därför i sångarens känslor och de är därför viktigt att sångaren kan förmedla det som hen vill få fram.

There's a simplicity, earnestness, and even intensity to the pop feelings. Everything feels really dramatic and intense in a pop song – like your life depends on expressing your feelings. (Latimerlo & Popeil, 2012, s.55).

3.3.3 Musikal

Inom genren musikal är det enligt Latimerlo och Popeil (2012) viktigt att sångaren följer musiken som den är noterad och lägger stor vikt vid orden. Eftersom musikal bygger på ett drama/en historia så är det viktigt att publiken hör varje ord, dvs. sångaren måste vara noggrann med att artikulera (Latimerlo & Popeil, 2012). Även Keys (2004) är av samma uppfattning och hon förklarar vidare att det inte finns mycket utrymme inom musikal för sångaren att ha en personlig tolkning gällande vad låten handlar om och dess kontext då hen måste ta hänsyn till dramaturgin men även till regissörens vilja och intentioner. Brunetti (2006) menar även han att sångaren inte har mycket friheter i förhållande till den noterade musiken om man jämför med genrer som jazz. Dock förklarar han att även en jazzsångare först sjunger sången tema en gång som den är noterad innan sångaren skapar sin egen tolkning (Brunetti, 2006).

3.3.4 Jazz

Latimerlo och Popeil (2012) beskriver att det uttrycksfulla i en jazzlåt inte är låtens handling utan snarare vilken sinnesstämning som låten har. Trots att en stor del av jazzen bygger på berättelser från livet är det undertexterna och känslan som är det viktiga för en sångare att förmedla (Latimerlo & Popeil, 2012)

För att interpretera jazz krävs det att sångaren sätter sin egen prägel på låten (Levinson, 2012). Detta gör sångaren genom att sjunga med frihet och inte förhålla sig för strikt till notbladet. Levinson (2012) jämför jazzgenren med klassisk där han menar att sångaren/sångerskan ska sjunga precis som det står. Friheten i sången beskriver Levinson (2012) som förändringar från noten. Detta kan man göra genom att till exempel byta tempo, stil (till exempel från bossa till swing) och form m.m. Vikten ligger i att göra ändringar och tolka låten så att blir sångaren/sångerskan egen (Levinson, 2012).

I begin with the most straightforward question that one could frame on this topic, namely, what is it for a singer to interpret a song in a jazz context? Clearly, it is for the singer to sing it, rather than, say to discourse on it. But just as clearly, it is to do so in a particular way, with a range of freedoms to depart from the chart or score of the song. Moreover, if the singer fails to avail herself of any of those freedoms, it is arguably not a jazz interpretation at all. (Levinson, 2012, s.1)

För att man som publik ska kunna förstå alla delar av en jazzsångares interpretation beskriver Levinson (2012) att man som publik måste ha vissa förkunskaper bland andra hur låten i original låter. Detta för att kunna förstå vad i låten/musiken som är sångarens egen prägel. Det är även viktigt att särskilja instrumental interpretation från vokal interpretation. I den vokala interpretationen måste sångaren ta hänsyn till texten (Levinson, 2012). Vidare skriver Levinson (2012) att det en sångare framför allt ska framför är en sinnesstämning. Detta går före till exempel vad texten säger, om sångaren väljer att tolka på så vis. Det betyder att en sångare har väldigt stora friheter i sin personliga tolkning, och att det finns väldigt få fel (Levinson, 2012).

3.4 Interpretation i praktiken

Nedan följer beskrivningar för hur sångare kan arbeta praktiskt med interpretation.

3.4.1 Text

Sadolin (2000) anser att interpretationsarbetet börjar med låtens text. För att hitta sin tolkning bör sångaren läsa igenom texten och översätta den om den inte är på sångarens modersmål. När sångaren har texten på plats är nästa steg att tolka texten, ge den mening, dvs. vad låten handlar om och vilken sinnesstämning den har m.m. (Sadolin, 2000). I detta skede är det även viktigt att sångaren bygger vidare på textens dimensioner och funderar på vilka undertexter låten har. Sångarens uppgift är att ta reda på vad det är som texten inte säger rätt ut men som ändå ska förmedlas i uttrycket (Sadolin, 2000). Sällström och Sällström (1988) anser även de att interpretationsarbetet börjar med texten. Det första steget för sångaren är att läsa texten för att få en känsla för dess helhet. Därefter bör sångaren sätta texten i en kontext utifrån textförfattarens bakgrund. Vem var det som skrev texten? När skrevs texten? (Sällström & Sällström, 1988). Brunetti (2006) anser att interpretationsarbetet börjar med att sångaren arbetar med sångens text likt en monolog. Med det menas att sångaren i första skedet lämnar musiken därhän. Utifrån detta bör sångaren försöka sammanfatta vad låten handlar om. Brunetti (2006) beskriver att de flesta välgjorda låtarna handlar om endast en sak, och

det är sångarens uppgift att formulera detta med en mening.

Sadolin (2000) beskriver vidare att det är viktigt att se till låtens progression samt se till låtens olika delar. Finns det en brytpunkt, och hur ser man det i texten? Zangger-Borch (2005) är även av den åsikten att en sångares bör börja med texten i sitt interpretationsarbete. Det är viktigt att sångaren sätter sig in i texten för att hen ska förstå vad låten handlar om för att i nästa steg kunna förmedla det till sin publik. Det första sångaren ska göra är att läsa texten och ge den en kontext. Detta gör sångaren genom att sätta låten i ett historiskt sammanhang och en miljö men även att bestämma vad låten handlar om (Zangger-Borch, 2005). Även Keys (2004) börjar med texten men arbetar på ett annat sätt än de två förstnämnda. Sångaren börjar sitt arbete med texten genom att göra en fonetisk transkribering av låten dvs. att tala texten innan den sjungs. I detta arbete undersöker sångaren hur vokalerna ligger rent tekniskt (Keys 2004).

3.4.2 Musik

När textarbetet är gjort är det enligt Sadolin (2000) viktigt att tolka musiken. Sångarens uppgift är att se till vilken sinnesstämning som musiken har och sen se till hur den förhåller sig till texten. Har musiken samma sinnesstämning som texten? Passar de ihop? Om inte, varför? (Sadolin, 2000). Är det så att man musicerar med andra musiker är det enligt Sadolin (2000) viktigt att man gemensamt kommer överens om vad det är man vill förmedla. Om inte alla på scenen förmedlar samma känsla så kommer inte publiken att bli tagen av framförandet (Sadolin, 2000). Zangger-Borch (2005) anser att det inte bara är sångaren som uttrycker saker med musiken utan att även musiken i sig kan förmedla och skicka signaler till sångaren i form av t.ex. tempo, melodi, rytmik m.m. Dessa signaler kan hjälpa dig som sångare att välja t.ex. register, sound m.m. (Zangger-Borch, 2005).

Dynamik betyder rörelse och innebär förändring. Sång med förändringar i rytm, styrka och melodi, nyanserar känslor och förstärker lyssnarens uppfattning av textens innehåll. (Z.Borch, 2005, s. 85).

Brunetti (2006) vill att sångaren lyssnar igenom musiken en eller två gånger redan

under textarbetet då musiken påverkar hur sångaren förhåller sig till texten. Dock börjar själva arbetet med musiken när texten är på plats. Det första sångaren ska göra är att läsa texten till musiken med den noterade rytmen, för att sen ta sig an melodin. Det är med rytminstuderingen som musiken och texten möts för första gången (Brunetti, 2006).

3.4.3 Uttryck och kontext

Sångare jobbar enligt Sadolin (2000) olika mycket och på olika sätt med uttryck och hon delar därför in dem i fyra kategorier. Den första kategorin är sångare som inte är medvetna om sitt uttryck och vad de förmedlar. Den andra kategorin är de sångare som går helt på dagsform och känsla. Den tredje är de sångare som utgår från specifika metoder för att utveckla sitt uttryck, och den fjärde kategorin blandar alla tidigare nämnda alternativ (Sadolin, 2000).

Både Sadolin (2000) och Keys (2004) anser att sångaren ska bygga en berättelse runt låten, ge låten en kontext och bygga en karaktär med hjälp av Stanislavskijs 5 fem V'n (vem, var, vad, varför, vilken tid). Det är viktigt att sångaren gör både berättelsen och karaktären så detaljerad som möjligt (Sadolin, 2000). Keys (2004) och Brunetti (2006) arbetar båda inom genren musikal och de förklarar att sångaren i denna genre måste förhålla sig till musikalens handling i sitt interpretationsarbete. Det gör sångaren genom att sätta sig in i hela musikalens handling och därigenom se låtens utifrån sin kontext. Här finns inte mycket utrymme för en personlig tolkning gällande vad låten handlar om och dess kontext (Keys 2004., Brunetti 2006). Detta är satt i manus, och ofta med hjälp av en regissör (Keys, 2004). Den personliga friheten handlar om hur sångaren (karaktären) förhåller sig till det som händer i musikalen och hur hen vokalt och sceniskt kan uttrycka detta, t.ex. hur interpreterar sångaren en lång not? Det är viktigt att låta dramatiken styra över tekniken (Keys, 2004., Sällström & Sällström, 1988).

I ett musikdrama är det roller som ska tolkas – inte bara texter – och eleven ska identifiera sig med en person och gå in i dramats förlopp./.../. Elever med olika temperament finner olika tolkningar. En god övning är att försöka tolka vitt skilda stilar och känslolag så att man inte fastnar i en rolltyp. (Sällström & Sällström, 1988, s.161)

Sällström och Sällström (1988) beskriver hur sångaren kan använda sig av gestik för att få fram sångens undertexter. Hur mycket gestik en sångare använder menar Sällström och Sällström (1988) beror på vilken genre som sångaren befinner sig i. Att uttrycka saker med kroppen är i vissa genrer mer tillåtet än andra. De menar vidare att gesterna även hjälper sångaren att hitta det rätta sånginställningarna (Sällström & Sällström, 1988).

Zangger-Borch (2005) anser också att sångaren ska göra ett karaktärsarbete och ställa sig frågan vem man är, men han utvecklar inte detta arbete via de fem V'na. Zangger-Borch (2005) fokuserar istället på att sångaren ska prova olika känslolägen och vad man upplever med sina sinnen med hjälp av kropps och ansiktsuttryck. Han menar även sångaren rent sångtekniskt ska undersöka hur hen kan förstärka de olika känslorna rent vokalt. Även Keyes (2004) beskriver vikten av att sångaren undersöker sina vokala möjligheter. Ut efter det dramaturgiska arbetet som sångaren har gjort tidigare ska hen hitta vilka vokala inställningar som passar och som gör att sången rent vokalt passar ihop med texten och det som sångaren vill förmedla (Keys, 2004).

3.4.4 Sångteknik

Sadolin (2000) beskriver det nära samarbetet som hon anser krävs mellan tekniken och uttrycket för att nå fram till interpretationen. Sångtekniken är inget mål i sig utan endast ett medel för att kunna uttrycka det man vill. Sadolin (2000) pekar på att om tekniken dominerar så blir sången oftast mindre intressant. Det vill säga, att det artistiska uttrycket inträffar endast när tekniken hjälper sångaren att uttrycka det hen vill. När sångaren ska arbeta med sitt uttryck är det viktigt att hen litar på sina instinkter (Sadonli, 2000). Zangger-Borch (2005) beskriver att det är viktigt att tekniken ska vara på plats för att sångaren ska kunna uppleva frihet i sin tolkning.

3.4.5 Trovärdighet

Trovärdigheten i ett framträdande kan vara direkt avgörande för att sångarens interpretation och tolkning ska nå fram till publiken (Sadolin, 2000). Det arbete som sångaren lägger ner i att forma sitt uttryck och få fram låtens karaktär kommer även att stärka uttryckets trovärdighet. Det är viktigt att sångaren inte tappar vad låten handlar

om, berättelsen, karaktären och uttrycket. Håller sångaren inte dessa kommer hen att bryta ”förtrollningen” och bubblan spräcks. Detta kan vara jobbigt för en publik (Sadonlin, 2000)

Att vara trovärdig i framförandet av en låt är viktigt. För att vara trovärdig måste man tagit del av texten och musiken och dessutom beslutat sig för en tolkning. Tolkningen av text och musik kallas för interpretation. (Z. Borch. 2005 s.81).

Även Zangger-Borch (2005) pratar om vikten av trovärdighet och beskriver hur förarbetet är det som avgör om man lyckas vara trovärdig.

4. METOD

Jag kommer i kommande kapitel redogöra för utformningen och de överväganden jag har gjort under studiens gång. Studien är uppbyggd i två delar med inledande observationer och därefter intervju-del. Jag har valt att i ett första skede av studien använda observation som metod där jag observerar informanternas lektioner. Jag kommer sedan att använda mig av kvalitativa intervjuer då jag vill få en förståelse för hur mina informanter resonerar kring ämnena interpretation och genrer i förhållande till vilka metoder informanterna praktiskt använder. Jag har valt att använda mig av dessa två metoder som komplement till varandra då jag, under mina observationer, vill se om informanterna arbetar med interpretation på det sätt som de beskriver att de gör i intervjuerna.

4.1 Metodologiska överväganden

Studien är uppbyggd av två kvalitativa metoder. Anledningen till att välja att arbeta med en kvalitativ metod är att forskaren eftersträvar en *förståelse* för det som man undersöker i sin studie, inte en förklaring vilket eftersträvas i en kvantitativ studie (Bryman, 2011). Då studiens utgångspunkt ligger i att få en ökad förståelse för pedagogers arbete med interpretation kopplat till genrer och inte kunskap i *hur många* pedagoger som arbetar med detta har jag valt att arbeta med kvalitativa metoder. För att kunna skaffa sig denna förståelse på bästa sätt samlar forskaren in mjuk data, detta görs via metoder som denna studie innehar, kvalitativa intervjuer och deltagande observation (Bryman, 2011). I datainsamlingen lägger forskaren därför större vikt vid ord än siffror. En kvalitativ studie blir därför inte lika lätt mätbar och generaliserbar som en kvantitativ men ger desto fylligare svar (Bryman, 2011). En kvalitativ studie innebär att forskaren tolkar och försöker förstå hur deltagarna gör sina val utifrån den miljö och den sociala verklighet som de befinner sig i (Bryman, 2011).

Inom kvalitativ forskning utgår man inte från en teori utan bygger en under undersökningens gång (Bryman, 2011). Kvalitativ forskning utgår därför vanligtvis utifrån ett induktivt perspektiv. Forskaren bildar alltså en teori utifrån det hen upptäcker i verkligheten (Olsson & Sörensen, 2011).

Det har riktats kritik mot kvalitativ forskning för att inte vara tillräckligt vetenskaplig (Bryman, 2011). Kritiken kommer utifrån det positivistiska synsättet där forskaren undersöker det positivt givna alltså det som forskaren kan registrera eller mäta på ett eller annat sätt. Kan det inte mätas så är det inte vetenskap (Johannessen & Tufte, 2002). Som skrivet ovan är syftet med denna studie inte ute efter att *mäta* vilken metod inom interpretation som flest sångpedagoger i Sverige använder sig av utan ta reda på *hur* sångpedagoger arbetar med interpretation vilket gör att jag valt att arbeta med kvalitativa metoder (Bryman, 2011). Om studien hade haft en större omfattning hade t.ex. en enkät kunnat fungera som ett komplement för att få en ökad kunskap om hur arbetet ser ut generellt. Kritiker menar vidare att studien påverkas i alltför hög utsträckning av forskaren själv, och blir således för subjektiv. Det är på grund av detta viktigt att forskaren själv är medveten om sin förförståelse och påverkan av studien och redogör för det i sin studie (Bryman, 2011).

Men det riktas även kritik mot kvantitativ forskning där forskare menar att det inte går att applicera kvantitativa metoder på samhällsvetenskapliga studier eftersom det finns stora skillnader mellan samhället och naturen (Bryman, 2011). En kvantitativ forskningsmetod kan även bli för statisk vilket Bryman (2011) menar kan bli problematiskt då forskaren undersöker verklighetens sociala fenomen. Som ett exempel lyfter Bryman (2011) upp undersökningar som rör relationer, där ett visst mått av tolkning måste få infinna sig för att man ska kunna koppla resultaten till verkligheten.

4.2 Två metoder för datainsamling: kvalitativ intervju och deltagande observation

Jag kommer nedan att redogöra för de metoder som ligger till grund för arbetets datainsamling.

4.2.1 Kvalitativ intervju

Den första metoden som jag har valt att använda till min studie är kvalitativa intervjuer. Enligt Bryman (2011) är intervju en bra metod om forskaren önskar fylliga och detaljerade svar. Varje intervju kommer bli unik p.g.a. informanternas olika svar och därefter dess följdfrågor (Bryman, 2011).

Enligt Bryman (2011) är metoden intervju en flexibel metod på flera sätt vilket gör den populär och attraktiv hos forskare. Till skillnad från andra metoder (som t.ex. observation) är intervju inte lika beroende av den sociala miljön då de är orden som står i fokus och inte det som händer runt omkring. Det gör intervju som metod till en flexibel metod i förhållande till tid och rum (Bryman, 2011). Johannessen och Tufte (2011) poängterar dock att det är viktigt att forskaren gör sina informanter bekväma och tänker på att t.ex. klädsel och vart intervjun äger rum kan påverka dem och således även studien.

När forskaren väl har valt metoden intervju är det viktigt att undersöka hur pass strukturerad intervjun ska vara i sin form. Ytterligheterna är den *strukturerade intervjun* till den *ostrukturerade intervjun*. I den strukturerade intervjun är frågorna fast bestämda och även dess ordningsföljd. Detta liknar en kvantitativ intervju men med den stora skillnaden att frågorna som ställs är öppna (Johannessen & Tufte, 2011). Den andra ytterligheten är den ostrukturerade intervjun som mer liknar ett samtal där frågorna inte bestämda på förhand (Bryman, 2011). Mellan dessa ytterligheter finns en tredje variant, den semistrukturerade intervjun. I en semistrukturerad intervju använder forskaren sig av en så kallad intervjuguide som har vissa specifika teman som tas upp i samtliga intervjuer. Guiden är flexibel vilket betyder att frågorna inte behöver ställas i en exakt

ordning samt att forskaren kan lägga till frågor (Bryman, 2011). ”Forskaren har då en lista över förhållandevis specifika teman som ska beröras (det kallas ofta för en intervjuguide), men intervjupersonerna har stor frihet att utforma svaren på sitt sätt.” (Bryman 2011, s.415). Fördelen med den semistrukturerade formen är att forskaren inte styr intervjun för mycket med sina frågor utan istället undersöka vad mina informanter har att säga om specifika ämnen och områden. I en intervju kan forskaren med hjälp av informantens beskrivande ord få tillgång till skeenden och situationer som forskaren (som endast arbetat med observation som metod) annars skulle ha missat (Bryman, 2011).

4.2.2 Deltagande observation

Deltagande observation är en metod där forskaren engagerar sig i en grupp genom att iakttäta gruppens beteenden och lyssna på samtal. Forskaren lyssnar på samtal mellan individerna i gruppen men även av samtalen mellan forskaren själv och deltagarna. Forskaren observerar deltagarna i sin naturliga miljö och försöker se världen genom deras ögon. Observationen görs under en förhållandevis lång tidsperiod (Bryman, 2011).

Det kan som forskare vara svårt att få tillträde till fältet som man vill undersöka. Det kan vara svårt pga. etiska situationer eller stängda miljöer t.ex. på en skola. Som forskare kan man anta en hemlig/dold forskarroll vilket kan underlätta för forskaren att få tillträde till de fält hen vill studera och för att lättare bli accepterad av gruppen. Forskaren kan även ha både dold och öppen roll då forskaren berättar vem hen är men inte att hen ska observera för en forskningsstudie. Forskaren kan växla mellan dessa två roller (Bryman, 2011).

Fördelarna med den hemliga/dolda forskarrollen är att det är lättare att få tillträde och att forskaren inte påverkar deltagarna i samma utsträckning då de inte känner sig observerade. (Bryman, 2011). Nackdelarna är att forskaren stöta på svårigheter med att föra anteckningar samt att det även kan vara svårt att koppla ihop med andra metoder som man ofta kompletterar med till datainsamlingen. Om man behöver komplettera med en intervju kan det vara svårt att föra in samtalet så att man får svar på det man behöver

utan att man avslöjar sin forskarroll. Enligt Bryman (2011) kan man som forskare också uppleva oro med risken att bli avslöjad. Forskaren måste även ta ställning till eventuella etiska problem, till exempel att deltagarna inte kan ge sitt samtycke. De flesta väljer därför en öppen forskarroll av etiska och praktiska skäl. Vid användning av deltagande observation kompletterar vanligtvis forskaren sin studie med intervjuer (Bryman, 2011).

4.3 Urval

Jag har i denna studie använt mig av ett målinriktat urval då detta är en bra urvalsmetod när forskaren letar efter personer att intervjua som är relevanta för studiens forskningsfrågor (Bryman, 2011). Målinriktat urval innebär ett icke-sannolikhetsurval. Med det menas att forskarens syfte inte är att välja deltagare slumpmässigt utan istället välja deltagare som är relevanta utifrån det målet som studien har. Det går därför inte att generalisera studien (Bryman, 2011). Jag har valt att använda mig av den form av målstyrt urval som kallas teoretiskt urval. Inom denna urvalsmetod väljer forskaren inte bara personer utan även platser, händelser och situationer att undersöka. Forskaren fortsätter sin datainsamling tills hen anser att man har uppnått en teoretisk mättnad (Bryman, 2011).

När jag skulle skaffa informanter mailade jag till sju sångpedagoger med en förfrågan om de ville medverka i studien. Jag vände mig till lärare på olika estetgymnasium och kulturskolor i Skåne, som arbetar med ungdomar inom åldersspannet 15-19 år. Jag valde detta åldersspann för att få en relativt likvärdig undervisningsform och för att det inte skulle vara allt för stora kunskapsskillnader mellan eleverna. Jag var väl medveten om att det trots denna inramning av åldern ändå kunde skilja sig en del mellan eleverna men då det var sångpedagogerna som stod i fokus ansåg jag att denna skillnad inte skulle stå i vägen tillförlitligheten för min studie. Av dessa sju sångpedagoger så var det tre pedagoger från olika skolor som tackade ja. Jag bad sedan dessa sångpedagoger om att få komma och intervjua dem samt observera två lektioner vardera där de på något sätt arbetade med interpretation. Samtliga pedagoger i studien är kvinnor. Då jag inte avser att ha ett genusperspektiv på studien har jag inte lagt fokus vid att skaffa mig informanter av olika kön.

4.3.2 Informanter

Liv

Liv har studerat sång med blandade genrer i två år på en folkhögskola. Efter det studerade hon fyra år på musikhögskolan där hon läste till rytmikpedagog. Under sin utbildning på musikhögskolan läste hon även 50 högskolepoäng i sång. Hon ville redan under sin utbildning bli en så bred sångpedagog som möjligt och läste därför både klassisk och afroinriktade sång. Efter utbildningen på musikhögskolan har hon gått kurser inom olika sångtekniker så som Estill Voice Training (EVT), Complete Vocal Technique m.m.

Liv har arbetat som sånglärare på en folkhögskola med gospellinjen och på en musikalartistutbildning i Malmö. Utöver detta har hon jobbat ca 18 år på estetiska programmet på olika skolor runt om i Skåne. För närvarande arbetar hon på ett estetiskt gymnasium med pop och rockinriktning. Parallellt med dessa jobb har hon arbetat som timlärare på musikhögskolan

Liv ser sig som en sångerska och lärare inom flera olika genrer. Hon har som sagt ovan både utbildning och yrkeserfarenhet från flera olika genrer.

Maja

Maja har studerat på musikgymnasium och senare till sångpedagog på musikhögskolan, både utbildningarna har haft klassisk inriktning. Utöver detta har Maja vidareutbildat sig på olika kurser bland andra Complete Vocal Technique.

Maja har sedan 17 år tillbaka arbetat som sånglärare på det estetiska programmet på två olika gymnasieskolor. Den första skolan som hon arbetade på undervisade hon elever i klassisk sång. Skolan hon arbetar på idag har hon arbetat på idag har profilen musikal. Hon undervisar därför mest inom genren musikal men även i klassiska och popsång. Majas genrertillhörighet är inom klassisk sång. Trots att hon undervisar i flera olika genrer säger hon att den klassiska sången är hennes ”hemmaplan”.

Petronella

Petronella har gått på estetiskt gymnasium där hon studerade sång (ingen specifik genre) och på en folkhögskola på den klassiska sångutbildningen. Efter detta så studerade hon på musikhögskolan där hon läste fyra år på IE utbildningen med klassisk inriktning. Efter musikhögskolan studerade hon tre år på Operahögskolan i Köpenhamn.

Hon har sedan studietiden frilansat som sångerska i olika sammanhang och som lärare har hon jobbat på flera kulturskolor, både i längre tjänster men också i olika vikariat. Hon har arbetat som sångpedagog på en folkhögskola med den klassiska sånglinjen i tre år och på musikhögskolan i fem år. Hon arbetar fortfarande på musikhögskolan där hon har kurser i sångmetodik, handledning och sånglektioner. Utöver musikhögskolan arbetar hon på en kulturskola och på en musikskola som sångpedagog samtidigt som hon är med och driver ett projekt där hon lär förskolelärare sjunga med barnen på förskolan. Hon undervisar inom flera olika genrer och har ett åldersspann på sina elever som är mellan 1-83 år. Hon anser att hennes genretillhörighet är klassisk sång eftersom det är det hon är utbildad i, men hon poängterar samtidigt att hon undervisar i flera genrer.

4.4 Studiens genomförande

Jag kommer nedan redogöra för hur jag gått tillväga i studiens datainsamling.

4.4.1 Observation

Den första metoden som jag valde att använda mig av var observation. Jag observerade tre sångpedagogers arbete med interpretation under två lektioner vardera, dvs. jag har observerat sex lektioner totalt. Genom observationerna kunde jag som observatör se hur pedagogerna praktiskt arbetade med interpretation. Under observationerna undersökte jag vilka metoder pedagogerna använde sig av samt hur de förhöll sig till begreppet interpretation.

Jag spelade in ljud men inte bild då jag ansåg att risken fanns att eleverna kunde påverkas av kameran och att det då skulle kunna påverka studien i alltför hög

utsträckning. Jag spelade in ljudet från lektionerna med kompletterande anteckningar för att få en så täckande bild som möjligt. Jag är medveten om att även ljudinspelningen kan påverka hur eleverna och pedagogerna agerar och uttrycker sig i viss utsträckning. Men då jag är ute efter pedagogernas val av och arbete med metoder i interpretation och inte elevernas resultat eller prestation tror jag att ljudinspelning inte kommer färga resultatet nämnvärt. Även om jag har försökt att inte påverka lektionen så är jag medveten om att min närvaro i rummet kan påverka både eleven och läraren.

4.4.2 Intervju

Den andra metoden som jag valde att arbeta med är intervju. Jag intervjuade de tre sångpedagoger som jag tidigare observerat. Intervjuerna skedde på respektive sångpedagogskola och tog ca 30 minuter vardera. Jag valde att låta mina intervjuer vara semistrukturerade. Jag ville påverka frågorna så lite som möjligt med min förförståelse och mina fördomar inom ämnet och därför lät frågorna vara öppna och mer baserade på mitt ämne. Valet att göra en semistrukturerad intervju och inte en helt ostrukturerad intervju var också för att till viss del kunna jämföra de olika intervjuerna till en slutsats. Den intervjuguide som jag använt mig av bifogas som bilaga 1. Jag spelade in intervjuerna med en ljudinspelare och transkriberade sedan datan.

Som Bryman (2011) beskriver det krävs det ibland frågor för att få svar på det forskaren undrar, och det är därför hen bör välja intervju som metod. Men jag vill även se om de informanterna beskriver i ord också är det som de sen praktiserar och som jag kan observera. Därför använder jag mig av dessa två metoder.

4.5 Analys

Det första steget i min analys av resultatet var att jag transkriberade mitt material från intervjuerna, läste igenom mina fältanteckningar och lyssnade igenom inspelningarna från observationerna. Det är enligt Bryman (2011) av stor vikt att man läser igenom det transkriberade materialet ett flertal gånger. Jag har i min analys av resultatet från både intervjuerna arbetat med en öppen kodning som ”ger begrepp som därefter grupperas och omformuleras till kategorier” (Bryman, 2011, s.514). Johannessen och Tufte (2003)

beskriver kodning som ”Kodning används för att upptäcka och organisera det meningsfulla utsnittet i data och är en teknik som används för att reducera och ordna ett datamaterial så det blir analyserbart.” (Johannessen & Tufte, 2003, s.111). Efter att jag gjort min kodning gick jag över till att göra en tematisk analys. När man använder sig en tematisk analys är det enligt Ryan och Bernard (2003 i Bryman, 2011) särskilt viktigt att man ser till följande i sökandet efter teman:

1. Repetitioner
2. Lokala typologier eller kategorier
3. Metaforer och analogier
4. Övergångar
5. Likheter och skillnader
6. Språkliga kopplingar
7. Saknade data
8. Teorirelaterat material

Jag valde att tematiskt analysera min data då jag under min kodning fann gemensamma teman och subteman och då jag behövde ett ramverk för att hantera och analysera min data.

4.6 Resultatens kvalitet - en fråga om giltighet och trovärdighet

Då man ska säkerställa kvaliteten på en studie, både de kvalitativa som de kvantitativa, måste forskaren säkerställa att studien har hög validitet och reliabilitet. Att en studie har validitet betyder att forskaren mäter det som hen avser att mäta. Eftersom forskaren i en kvalitativ studie inte har fokus på mätbarhet, kvantifiering, kan validiteten inte alltid säkerställas på samma sätt som en kvantitativ metodansats (Olsson & Sörensen, 2011). De menar därför att forskaren får mäta validiteten på annat sätt; ”Om det finns överensstämmelse mellan verklighet och tolkning så finns *validitet*.”(Olsson & Sörensen, 2011, s. 107)

Bryman (2011) menar att man kan dela upp validitet i två delar, extern och intern validitet. Extern validitet är hur realiserbart undersökningen är inom andra sammanhang. Detta kan vara svårt att mäta i en kvalitativ studie eftersom urvalet ofta är begränsat vilket inte gör det generaliserbart i någon större utsträckning. Intern validitet handlar om hur bra teorin och undersökningen stämmer. Det är särskilt viktigt att de begrepp som man använder överensstämmer med det man iakttagit (Bryman, 2011).

Även reliabilitet kan enligt Bryman (2011) delas upp i två delar, extern reliabilitet och intern reliabilitet. Extern reliabilitet handlar om att man ska kunna replikera undersökningen medan intern reliabilitet innebär att om flera personer jobbar med en undersökning, t.ex. inom ett forskarlag, så måste de tillsammans komma överens om hur de tolkar sin data (Bryman, 2011).

4.7 Etiska frågor

I min studie har jag arbetat med vetenskapsrådets riktlinjer och forskningsetiska principer (Vetenskapsrådet, 1990). I samband med både intervjuerna och observationerna har samtliga deltagare informerats om studiens syfte, att alla deltagare är anonyma, att de när som helst får avsluta studien samt hur jag kommer att använda mig av ljudinspelningarna. Deltagarna fick informationen både muntligt på plats och skriftligt via mail samt samtyckesblanketter. Jag använde mig av två kopior av samtyckesblanketterna så att varje deltagare fick med sig en blankett hem så jag kunde försäkra mig om att informationen hade gått fram.

Både ljudinspelningarna och transkriptionerna från intervjuer och observationer har sparats på min privata dator utan åtkomst för utomstående personer.

5. RESULTAT

Jag kommer nedan att redogöra för studiens resultat. Jag har delat upp resultatet efter de metoder, observationer och intervjuer, som använts i studien.

5.1 Resultat - observation

Bakgrunden till denna observation är att jag vill se om mina informanter arbetar med interpretation på det sätt som de beskriver i intervjuerna.

5.1.1 Observationerna

Liv

Jag observerade Liv när hon jobbade med två elever som båda gick i årskurs tre. Interpretationsarbetet utgick först och främst utifrån texten. Eleverna hade fått i läxa att läsa igenom texten och skapa sig sina egna tolkningar. De arbetade båda med samma låt (jazz/visa) som var på svenska. Interpretationsarbetet under lektionerna började med att eleven fick berätta hur hen hade tolkat låten, vad den handlade om samt ta ut låtens nyckelord. Detta gjordes genom att Liv frågade eleverna vilka ord som var särskilt viktiga utifrån den handlingen. Efter detta bestämde eleven vilken sinnesstämning och vilka känslor som låten hade, samt hur känslorna fysiskt visade sig i kroppen. Tillsammans med eleven delade de upp låten och gav varje del en egen känsla. Under den ena lektionen gav eleven den första delen av låten känslan sårbarhet och den andra delen ilska. Eleven beskrev hur hen rent praktiskt behövde ha en högre intensitet i kroppen och tydligare artikulation i arbetet med känslan av ilska än känslan av sårbarhet. För att hjälpa eleven i sitt arbete med kroppens impulser beskrev Liv hur eleven kunde arbeta både med ord, men hon visade även fysiskt med kroppen. Hon tryckte lite extra på att det var viktigt att eleven släppte fram kroppens impulser.

Maja

Jag observerade Maja när hon jobbade med två elever, en elev som gick årskurs 1 och en elev som gick årskurs 2. Den första eleven arbetade med en musikallåt som de först

jobbade sångtekniskt med innan de gick över till interpretationsarbetet. Eleven fick börja med att läsa igenom texten utan att sjunga och sen förklara vad låten handlade om. Detta gjordes med en metod skapade av Brunetti (2006). Metoden går ut på att man ska sammanfatta vad låten handlar om med en mening. Meningen skulle kunna ersätta låten i en föreställning om man tvingades stryka låten (Brunetti, 2006). Maja hjälpte eleven genom att ge tipset att kolla på de sista meningarna i låten som ofta brukar sammanfatta vad låten handlar om. Maja ställde därefter olika frågor till eleven så att hen tvingades beskriva handlingen i låten detaljerat. Efter detta ställde Maja frågor utifrån Stanislavskijs fem V'n samt Brunettis (2006) metod och eleven svarade på dessa frågor. I och med denna dialog beskrev eleven scenarion, karaktären som sjunger låten m.m. Många utav Majas frågor krävde att eleven också beskrev låtens och karaktärens känslor och vilja, och när Maja ställde frågan ”varför?” tvingades eleven att dyka längre och längre in i sina beskrivningar och målade tydligt upp låtens handling. Eleven tolkade och bestämde själv vad låten handlade om utifrån genrens ramar.

Majas andra elev hade varit sjuk en längre tid och lektionstiden gick ut på att känna efter hur det kändes att sjunga rent tekniskt.

Petronella

Jag observerade två elever som båda gick i årskurs 9. Lektionen började med uppvärmning där Petronella arbetade med att kombinera känslor och teknik. Under de olika sångtekniska övningarna så målade Petronella upp olika scenarion och sinnesstämningar där eleven fick sjunga i olika känslolägen. Tillsammans reflekterade de över hur de olika känslorna påverkade sången i förhållande till t.ex. artikulation, volym m.m. Efter uppvärmningen/övningarna gick de vidare till sina respektive låtar. Den första eleven arbetade med en popsång och den andra med en visa. Båda eleverna hade sjungit sina respektive låtar under tidigare lektioner och var bekanta med låtarna. Under lektionen ställde Petronella frågor till eleverna där de tillsammans analyserade textens innebörd och eleven plockade ut de nyckelord som hen tyckte var extra viktiga för att få fram sångens mening. De sjöng även låten i olika känslolägen, både utifrån textens innebörd men även utan att förhålla sig till texten.

5.1.2 Sammanfattning

Jag observerade ett flertal likheter i informanternas arbete med interpretation. Först och främst arbetade de alla tre med utgångspunkt från låtens text. I detta arbete så fick eleven tolka texten och därefter ge låten en handling och mening. Både Petronella och Liv arbetade med att hitta låtens nyckelord i kombination med att arbeta fram låtens handling. Maja hade en mer övergripande metod där eleven skulle sammanfatta hela låten med en mening. Det var alltid eleven som stod i fokus under tolkningsarbetet och läraren arbetade som ett bollplank och ställde en rad frågor till eleven. Denna dialog mellan läraren och eleven var central i samtliga observationer. Vidare så arbetade de alla tre med känslor. Eleverna skulle sjunga sina respektive låtar med olika känslouttryck. För Petronella började arbetet med känslor redan i uppvärmningen där eleven fick sjunga uppvärmningsslingor med olika känslor, medan Liv och Maja började arbetet med känslor när det fokuserade på låten som eleven sjöng. I arbetet med känslouttryck pratade samtliga lärare om hur känslouttrycken påverkar kroppen. Både i förhållande till hur sången påverkas i form av spänning, artikulation m.m. men även för hur elevens uttryck påverkas. Maja arbetade med elever inom genren musikal och hon var också den som la ner tid på karaktärsfördjupning i interpretationsarbetet.

5.2 Resultat - kvalitativ intervju

Nedan följer först en presentation av informanterna och efter det, resultatet från studiens intervjuer.

5.2.1 Definition av begreppet interpretation

Liv definierar begreppet interpretation; ”Att ta sig an en text eller/också en melodi. Och förhålla det till någonting som man tolkar och uttrycker.” Majas definition av begreppet är; ”Texttolkning. Textförståelse.” Petronella anser att begreppet interpretation betyder en form av uttryck, hur man som sångare förmedlar olika känslor och sinnesuttryck. De anser alla att begreppet interpretation hör ihop med begreppet tolkning och vill därför inte skilja på de två begreppen eller sätta en begränsning på det. Maja anser även att det finns en koppling mellan begreppet interpretation och begreppet uttryck.

Jag tänker mig nog att det är ungefär samma. Att interpretera är ju att tolka det kan ju även vara att uttrycka någonting naturligtvis också, men man måste ju tolka någonting för att kunna uttrycka det. Eller man ska ju helst göra det i alla fall om man vill uttrycka något. (Maja, intervju 2)

Petronella likställer interpretation med begreppet tolkning och beskriver i anslutning till detta hur tolkningen är det första skedet i ett interpretationsarbete.

5.2.2 Interpretationens roll i musiken

De anser alla tre att interpretationen har en stor och viktig roll i musiken då det är den som ger musiken och sången mening och gör att man som publik berörs.

Ja men den har ju jättestor roll! Jag brukar prata med mina elever ibland om, vad är det som gör att man kan tycka att en fruktansvärt bra, teknisk sångare eller instrumentalist, man kan tycka att det är fantastiskt bra. Men, men det är inte alltid man blir berörd. Och så kan man se, eller lyssna på en sångare som är riktigt kass och så kan man bli jätteberörd. Men då, det är ju interpretationen, tolkningen, att musikerns medvetenhet om vad den vill säga med det dom gör. Det är ju det som gör att man blir påverkad! (Liv intervju 1)

Maja upplever att interpretationens roll i musiken påverkas av vilken genre det är som sångaren befinner sig i. Hon tror att man inom den klassiska genren är mer inriktad på den musikaliska interpretationen än interpretationen av sångens text. Maja beskriver att sångaren i första hand tolkar de musikaliska händelserna, och att man gör detta till störst del med hjälp av notbilden men även utifrån det man hör dvs. om det låter glatt eller vemodigt. Impulserna som man får från musiken är det som ligger till grund för interpretationsarbete. Maja beskriver vidare att det klassiska interpretationsarbetet är styrt av notbilden och att sångaren inte har stora friheter för att göra en fri tolkning av musiken men att det trots denna styrning ändå finns en del av musiken som styrs av vem det är som sjunger. Detta gör att musiken inte låter likadan oberoende av sångare.

Man följer ju det som står i noterna. Så att på så sätt så var det ju redan färdigt men å andra sidan så står det ju inte utskrivet i noterna hur du ska fraser alltid eller hur du tänker, det finns ju alltid en viss frihet. Det är ju det som gör att det inte blir stolpigt. Du kan ju ha samma personer, klassiska, och sjunga, och dom tolkar det på 10 olika sätt. Det är inte säkert att som har läst texten ändå, men det beror på hur man tolkar musiken och hur man väljer att musicera. (Maja intervju 2)

Petronella anser att interpretationen har en stor och avgörande roll i musiken då det är den som avgör om musiken och ett framträdande känns levande eller inte. Hon beskriver att många av hennes elever inte vet vad de sjunger om och att hon tycker att det är häftigt att få vara den som öppnar elevernas ögon inom detta.

Ja men jag tycker den har en stor roll! För om man ska framför ett stycke eller ta sig igenom ett stycke så måste man ju göra det med nån slags känsla, tänker jag. För annars blir det ju rätt så platt. Jag går ju hellre på en konsert där nån sjunger eller spelar och jag får med mig en känsla och ett uttryck från den personen, och att det får vara några falska toner på vägen om det krävs, än att jag går på en perfekt konsert men där jag inte fått med mig nån känsla därifrån. (Petronella intervju 3)

Petronella beskriver vidare att sångaren har en viktig uppgift då hen är den som både framför musiken och texten. Även om instrumentalister också arbetar med interpretation och att förmedla känslor och uttryck med musiken, så är det sångaren som förmedlar texten vilket förutsätter att sångaren sätter sig in i texten och tolkar den.

5.2.3 Interpretationens plats under en lektion eller kurs

Liv beskriver att hon främst arbetar med interpretation med de elever som går årskurs tre då hon upplever att de är mer mottagliga än de elever som går årskurs ett och två. Trots detta arbetar hon med interpretation med samtliga elever dock på olika sätt beroende på nivå och mognad. ”Så det liksom lite dubbelt där, i årskurs 3 är dom mycket mer mottagliga för att våga ta hand om uttrycket och våga känna, och våga gå in i, i eh, ja att arbeta med det helt enkelt.” (Liv intervju 1)

Maja anser även hon att arbetet med interpretation beror på elevens nivå, men att även hon arbetar med interpretation med alla sina elever. Hon beskriver att det är viktigt att sångens tekniska aspekter inte bör komma i vägen för interpretationsarbetet, och det är därför viktigt att sången som elever sjunger ligger på en bra nivå. Kommer sångtekniska bitar i vägen kan eleven inte fokusera helt och då drabbas interpretationsarbetet.

Ja det beror helt på eleven är, men för att kunna jobba... Alltså man kan ju alltid jobba med interpretation oavsett vad men då gäller det ju att man lägger nivån på det man sjunger så pass lågt så att det finns möjlighet att jobba med

interpretationen. Så du kan väl egentligen jobba med interpretation från början om du väljer att lägga fokus på det och gör det musikaliska så lätt att det går att klara av utan problem. (Maja intervju 2)

Maja beskriver vidare vikten av att kunna interpretera musik för att elever ska kunna söka sig vidare till andra musikalutbildningar. Hon anser att det är interpretationen som avgör om en elev kommer in eller inte på högre utbildningar. Därför lägger hon extra stor vikt vid interpretation under lektionen för de elever som är extra drivna och satsar på att studera vidare. För de som inte satsar på att studera vidare uppskattar hon att hon lägger ca 90 % av lektionstiden på teknik och 10 % på interpretation.

För Petronella är interpretationen väldigt viktigt och hon anser därför att det ska ta lika stor plats som andra moment i sångundervisningen. Hon tror att det skiljer sig mycket mellan olika pedagoger då varje pedagog är unik och därför kommer undervisa utifrån sig själv. Hon förklarar att hon anser att interpretationen kan hjälpa elever i arbetet med deras sångteknik och att det därför kan finnas med i undervisningen oavsett vilken nivå som eleven befinner sig på.

5.2.4 Metoder

Precis som Liv var inne på tidigare så jobbar hon lite olika beroende på hur långt eleven har kommit i sin sång. I årskurs ett och två arbetar hon, som hon uttrycker det, lite ”lightare”(Liv intervju 1), medan hon arbetar mer djupgående med elever i årskurs tre. Metoden utgår från att eleven först får tolka texten och efter det pratar de om textens innehåll. Nästa moment är att plocka fram vad eleven känner i sången och sen utifrån det arbeta med konkreta sätt att uttrycka det i texten och sången. Det mer djupgående interpretationsarbetet beskriver hon så här:

Medans i årskurs 3 så utgår jag ju mer från att lära dom en metod för att tolka. Och den går ju ut på, det var det jag berättade igår ja. Jobba lite utifrån som många skådespelare gör, att man, man lär sig att känna signalerna i kroppen och hur känslolägen... Hur reagerar min kropp om det är en låt med mycket ilska? Hur reagerar min kropp när jag är arg? Och så är det de man jobbar utifrån och inte lika mycket att känna. Just för att hitta en mer professionell infallsvinkel. Ja, så att hitta nyckelorden. Vilket ord är det i den här meningen som gör, som gör skillnad för innehållet i meningen. (Liv intervju 1)

Liv har utformat sina interpretationsmetoder utifrån den teaterpedagog som undervisade henne i drama under rytmikutbildningen. Hon har efter detta själv översatt den metoden till sångämnet. Hon ser metoden som en blandning mellan sång och teater.

Maja arbetar mest med Brunettis metod som bygger på boken *Acting song* (Brunetti 2006). Utöver Brunetti (2006) använder hon sig av Stanislavskijs metod *Dom fem V'na*. De två senare metoderna arbetar skolans teaterpedagog med, och det är därför Maja har tagit vara på just de metoderna. Hon beskriver att hon inte fått någon utbildning i interpretation från musikhögskolan.

Nej, inte alls. Jag tror inte att det var nått fokus överhuvudtaget på interpretation, eller inte text interpretation men man fick ju jättemycket utbildning hur man får musiken att låta klassisk. Asså igenom musikalisk interpretation. Hur man fräsera, hur man binder, vilka ord som ska markeras men det utgick ju hela tiden ifrån musiken och sällan från texten eftersom den ofta var på ett annat språk som varken jag eller kanske läraren egentligen kunde. Man kunde sjunga på det men man kunde inte språket.
(Maja intervju 2)

Maja beskriver att hon önskat att interpretationsteknik och metodik ingick i utbildningen på musikhögskolan när hon gick då hon anser att det är en betydande roll i sångundervisningen.

Petronella anser att sångpedagogen kan arbeta med interpretation med alla människor oavsett ålder eller musikalisk kunskapsnivå och att hennes metod i grunden är densamma. Med det sagt förklarar hon att man som sångpedagog måste ha lite fingertoppskänsla i detta arbete då alla elever inte alltid vill arbeta med interpretation och att det kan vara känsligt att jobba med känslor och uttryck. Petronellas metod utgår från att göra sina elever medvetna om vad de sjunger om och ge dem verktyg. I det första skedet tolkar och bearbetar Petronella och eleven texten genom att Petronella ställer en rad frågor till eleven utifrån texten. ”Att analysera texten och sen steget efter det är väl *varför* sjunger du detta? Och *vad* vill du säga med det? Om du var den här personen som hade råkat ut för detta och detta som, texten här säger, hur hade du mått och hur hade du gjort, och hur ska vi känna oss nu?”(Intervju 3 Petronella)

Förutom textanalysen arbetar Petronella med att låta eleven leka med känslor och eleven får då sjunga ett stycke utifrån en känsla. Petronella förklarar att även små barn kan sjunga en låt utifrån känslorna arg, ledsen eller glad. Med äldre elever använder Petronella i grunden samma metod men hon dyker då lite djupare då hon tror att äldre elever har mer erfarenheter och därför har en större bank att utgå ifrån. När sångpedagogen tillsammans med eleven leker med dessa känslor så tror Petronella att det kan vara skönt för eleven att få gå in i en roll och gestalta någon annan.

Det kan ibland vara skönt att gå in i en roll eller gå in i en situation eller gå in i en känsla, för att våga göra vissa saker. Och vågar man göra vissa saker då faller mycket på plats också. För det handlar ju om att man vill prestera så mycket men ibland så tar prestationen över och gör att man blir lite låst. Men om man vågar släppa på det lite grann, och det kanske inte är jag som sjunger här utan jag är en arg mamma som sjunger nu, då kanske det blir lättare för mig att få fram dom här tonerna som jag vill. För att det inte är jag utan det är den arga mamman.(Intervju 3 Petronella)

De metoder som Petronella använder har hon arbetat fram utifrån sina egna erfarenheter ifrån sånglektioner och dramalektioner som hon har haft på t.ex. Operahögskolan. Petronella har även jobbat mycket med rytmik, vilket gett henne metoder i hur man kan arbeta med kroppen för att få fram vissa uttryck.

5.2.5 Interpretation och genre

Liv förklarar att hon använder samma metod för interpretation oavsett vilken genre som hon jobbar i, men att slutresultatet blir olika beroende på genre. De olika genrerna har olika stilideal som formar interpretationsarbetet. Ett exempel på detta är att eleven har olika mycket frihet att göra saker som inte står i noten beroende på vilken genre som hen befinner sig i. Liv berättar att hon inte är lika erfaren i att undervisa i den klassiska genren som i de afroinriktade genrerna och att det kan anledningen till att hennes metod främst funkar i dessa genrer.

Maja beskriver att det finns skillnader i hur hon jobbar med interpretation utifrån vilken genre som låten befinner sig i. Hon ser att olika genrer är skrivna utifrån olika ideal och utgångslägen och att det påverkar interpretationsarbetet.

Det som är svårt med en poplåt i jämförelse med musikdramatik är ofta att dom bara har utgått från sig själva. Det är liksom inte karaktären man jobbar med. Dom har skrivit sin egen låt. Det kan ibland va svårt att hitta konflikter och sånt att jobba med i dom typerna av sånger eftersom man har bara utgått från sig själva. Ja det är ju inte en karaktär som har skrivit det är ju typ Adele som har skrivit sin låt, hon är Adele och utgår från sitt eget liv. Men det är ju klart att man borde kunna göra det om man vill. Bara man, då får man hitta en annan vinkling på det. Men ibland är det svårt att jobba med sånger om det inte finns någonting att jobba med, om det inte finns en konflikt i han... Nånting som gör det värt att sjunga. Å andra sidan borde det väl göra det i popgrejerna bara det att jag har inte... Jag har inte hittat de lika lätt som när jag gör musikdrama. (Maja intervju 2)

Maja tror att genrernas olika ideal ger olika förutsättningar i interpretationsarbetet. Hon tar som ett exempel upp texten som en förutsättning. Maja beskriver att den klassiska genren har ett så stort fokus på tonbildning att texten kommer i andra hand. Inom afrogenrerna är texten oftast på modersmålet eller på engelska vilket gör att det är lättare att förhålla sig till som sångare än inom den klassiska genren där man ofta sjunger på språk som man som sångare inte är lika bekant med.

Det är ju olika stilideal i allting, man lär sig att låta ”rätt”. Jag vet inte hur mycket popgenren jobbar med feeling. Allting ska ju utgå från sig själv att man skriver ju sitt eget material så att jag vet inte om dom jobbar så mycket med att spela karaktärer, eller den biten. Jag tror att det är rätt så specifikt för musikdramatik och kanske då mest för musikal. (Maja intervju 2)

De skilda förutsättningarna för interpretationsarbetet gör enligt Maja att sångare i olika genrer är olika bra på just interpretation. Hennes bild är att sångare i genrer som till exempel musikal ofta är bättre på interpretation då berättelse och uttryck är en så stor del inom genren, än genrer som klassisk där tonbildningen är viktigare. Hon säger att sångare i den klassiska genren måste nå till en otroligt hög teknisk nivå innan de börjar arbeta med interpretation. En tanke som Maja har är att det eventuellt tar längre tid att arbeta fram den teknik och det röstideal som klassisk sång har än genrer som till exempel musikal.

Petronella arbetar med samma metoder oavsett vilken genre hon undervisar i eftersom hon menar att man oavsett genre vill förmedla något med sin sång.

Jag försöker väl överföra det till alla genrer oavsett om det är ett popstycke som man sjunger där man ska förmedla nått, eller opera, så nej jag tycker nog att det är samma moment. Jag hoppas att det är så. (Intervju 3 Petronella)

6. RESULTATDISKUSSION

I detta avsnitt kommer jag att diskutera resultaten utifrån litteratur som studien bygger på. Jag kommer efter detta att dra slutsatser i en avslutande sammanfattning.

6.1 Begreppet interpretation

Begreppet interpretation är ett begrepp som ofta kopplas ihop med andra begrepp t.ex. tolkning (Sundin, 1984). Informanterna sträcker sig så långt att de likställer begreppen interpretation och tolkning. Om man översätter interpretation från engelska till svenska så får man fram ordet tolkning. Det är därför svårt att förstå skillnaden mellan interpretation och tolkning i tidigare forskning skriven på engelska. Detta kan också vara en av anledningarna till att informanterna känner att man kan likställa begreppen. Är den svenska definitionen av begreppet interpretation bredare än den engelska? Jag skulle i vidare forskning vilja göra en begreppsstudie där jag kan undersöka detta. Det jag tycker är intressant är att trots att informanterna likställer interpretation med tolkning så lägger de också till begreppet uttryck när vi pratar om hur de definierar begreppet interpretation. Kanske är det här den vanligaste uppfattningen hos sångpedagoger i allmänhet gällande begreppets definition. Det stöds av att Sundin (1984) som även han kopplar ihop dessa begrepp. Begreppen uttryck och tolkning finns också med i det praktiska metodarbetet med interpretation (Sadolin, 2000., Zangger-Borch 2005., m.fl.).

6.2 Hur viktigt är interpretation?

Alla informanter i studien beskriver att interpretationens roll i musiken är av största vikt då det är den som ger musiken och sången mening och gör att man som publik berörs. Men interpretationen har inte bara betydelse för publiken. Även sångaren har ett behov av att uttrycka sig och att förmedla sina känslor (Hemsley 1998). Som jag beskrev i den tidigare forskningen så anser Hemsley (1998) att det till och med är en mänsklig instinkt

för oss att vilja uttrycka oss med sång och att denna instinkt är det första steget i interpretationsarbetet. Lena är inne på samma spår då hon anser att sång är ett känslainstrument och att människan har en vilja att uttrycka sig i sång. Jag finner det intressant att samtliga sångpedagoger anser att interpretationen är en viktig del, i det närmaste central, för att musik och sång ska bli en levande konstform. Dock är min upplevelse att, utifrån den litteratur som studien stödjer sig på och det informanterna beskriver, arbetet med interpretation inte får så stort utrymme i utbildningar både på musikhögskolor och på estetgymnasium. Hur kan interpretation anses vara så viktig men få så lite utrymme? Är det för att det är ett svårtolkat moment i undervisningen? Är interpretation något som man som sångare automatiskt ska kunna? Jag tror att det är viktigt att interpretation blir en av de centrala bitarna i utbildningar i sång, framför allt i utbildningar för sångpedagoger då jag tror att de är den första pusselbiten i att ge interpretationen större plats. Sångpedagogerna i denna studie har på *olika* sätt införskaffat sig kunskap inom interpretation trots att de gått *liknande* utbildningar. Om interpretation är en så pass viktig del av sångämnet som informanterna beskriver anser jag att det borde få en större roll i all form av sångundervisning. Jag har i denna studie inte kommit fram till exakt hur man ska arbeta med interpretation och jag tror att, trots att de metoder som jag funnit liknar varandra, så kommer varje sångpedagog mer eller mindre vara unik i sitt arbete.

6.3 Genrers påverkan på interpretationsarbetet

I denna studie tycker jag mig ha sett att de olika idealen som finns inom varje genre påverkar interpretationsarbetet. Först och främst ser jag dessa tendenser utifrån den tidigare forskning där författare och forskarna förhåller sig till sina respektive genre när de skriver om interpretation (Latimerlo & Popeil, 2012., Sundin, 1984., m.fl.). Sundin (1984) anger ett konkret exempel när han beskriver att en klassisk sångare börjar sitt tolkningsarbete med att försöka tolka hur kompositören vill att det ska låta. Det gör sångaren både genom notbilden men även utifrån sin kunskap om stil, tidsepok m.m. (Sundin, 1984). När en jazzsångare ska interpretera en jazzlåt börjar tolkningsarbetet med att sångaren själv tolkar och upplever musiken och hen arbetar därefter med att göra sin egen tolkning av låten (Levinson, 2012). Detta tyder på att det finns fler regler

för sångaren att förhålla sig till i den klassiska genren jämfört med jazzen när man arbetar med interpretation. Informanten Liv beskriver att hon ser skillnader i vilken frihet eleven har i interpretationsarbetet i förhållande till att göra saker som inte står notbilden då detta är något som premieras i jazzmusik men inte i klassisk musik. Utifrån detta ser jag hur genrerna påverkar interpretationsarbetet och hur väl man som sångare måste vara förtrogen med den genre som man sjunger i för att kunna interpretera enligt genrens ideal. En fråga som väcks inom mig är frågan om hur viktigt det egentligen är att man just ska förhålla sig till genrer, och att det kanske finns en vinst i att i undervisningssituationer inte sätta så mycket etiketter på musiken som vi undervisar i. Jag tror att det kan finnas en risk i att sätta allt för snäva ramar med rätt och fel i interpretationsarbetet då det bygger på att eleven ska lära sig att använda sin fantasi och sin förmåga att tolka musik och text. Dessa snäva ramar gör också att eleven först måste nå en högre musikalisk nivå innan hen kan börja med interpretationsarbetet.

6.4 Metoder inom interpretation

Det som för mig är intressant med förhållandet mellan genre och interpretation är att trots att alla informanterna ansåg att interpretationen skiljde sig i mellan genrerna så var interpretationsarbetet och informanternas metoder samma oavsett vilken genre de jobbade i. Detta gäller även många av de metoder som jag funnit i litteraturen. Mycket utav den litteratur (Sadolin, 2000., Zangger-Borch 2005., mfl) som jag har hittat inom interpretationsmetoder begränsar sig inte till en genre utan pratar om interpretation i stort. Moment som tas upp är t.ex. tolkning av text, gestaltning och uttryck. Litteraturen beskriver hur sångaren bör börja arbetet med dessa moment med hjälp av t.ex. Stanislavskijs fem V'n (vem, var, vad, varför, vilken tid). Hur kommer det sig att man använder samma metoder oavsett genre? Jag finner det även intressant att metoderna som de använder sig av inom interpretation är så pass textbaserade. Ingen av pedagogerna talar om den musikaliska interpretationen och tolkningen av musiken. Sadolin (2000) beskriver att sångaren ska tolka musiken som ett andra steg i interpretationsarbetet och se hur denna tolkning passar ihop med texten. Även Zangger-Borch (2005) och Brunetti (2006) beskriver tolkningen av musiken som en del av interpretationsarbetet, men musiken underordnar sig alltid texten. Som nämnt ovan så

arbetade inte pedagogerna som jag observerat och intervjuat sig av en musikaliskinterpretation, och varför det är så kan jag inte svara på i denna studie. Pedagogernas undervisning i interpretation har i stor del utgått från en textinterpretation.

En anledning till informanterna arbetade efter liknande metoder skulle kunna vara att de har liknande bakgrund i utbildning (trots att de anser sig ha olika genretillhörighet samt undervisar inom olika genrer), alla tre har gått liknande utbildningar och kurser. Det som dock talar mot detta är att även den tidigare forskningen är utformad på samma sätt, dvs. samma interpretationsarbete oavsett genre, vilket gör att informanterna inte är unika (Keys, 2005., Sadolin, 2000). Ytterligare en anledning skulle kunna vara att metoderna kanske är så pass breda att de går att applicera på alla genrer.

Som jag skrev ovan använder sig alla informanterna av frågor som utgår från Stanislavskijs fem V'n, och de står även med i flera utav de metoder som jag funnit i litteraturen (Sadolin, Keys mfl.). Arbetet med de fem V'na utgår från att man ska svara på frågan om bl.a. vem man är. Detta är en metod som informanten Maja beskriver att hon använder sig av eftersom teaterläraren jobbar med samma metod och det är en del av den gestaltning och det karaktärsarbete som skolan arbetar med. I och med att Maja arbetar med elever som sjunger inom genren musikal så är karaktärsarbetet och gestaltningen en central del i undervisningen, men jag undrar varför denna metod är så populär även inom andra genrer. Är det en bra metod att använda även om man inte arbetar med karaktärsarbete? Petronella beskriver att det kan vara skönt för en elev att få låtsas vara någon annan i sången för att våga göra saker som kanske känns lite läskiga och som är utanför elevens bekvämlighetszon. Det kan även vara ett sätt för eleven att sångtekniskt våga prova nya saker. Interpretationen och karaktärsarbetet kan på så sätt fungera som en metod för att eleven ska våga prova att göra nya saker och inte som ett slutresultat i hur låten ska tolkas eller framföras. Hemsley (1998) är inne på ett liknande spår i fråga om att eleven måste få prova och experimentera i arbetet med interpretation. Hemsley (1998) har dock en annan ingång då han anser att experimenterandets syfte är att eleven ska komma fram till hur det ska kännas när impulsen att sjunga leder sången. Liv har samma syn som Hemsley (1998) och

belyser vikten av att eleven lär sig att använda kroppens impulser i arbetet med interpretation. Livs arbete med impulserna utgår från hur kroppen känns och reagerar i olika känslolägen. Jag tror att det är positivt för eleven att experimentera och prova sig fram i arbetet med interpretation (oavsett vilken anledning eller intention läraren har). Både för att komma ifrån vad som ”är” rätt eller fel tolkning av sången, men också för att eleven måste få prova sig fram och få förståelse för att interpretationsarbetet är en process.

Trots att informanterna har liknande utbildningar (sånglärarutbildningar på musikhögskola) och arbetar på liknande sätt så anser de sig ha fått olika utbildning i just interpretation. Liv och Petronella anser att deras metoder utgår från deras egna erfarenheter medan Maja anser att hennes arbete med interpretation utgår från de metoder som hon fått via sin nuvarande arbetsplats. Oavsett var och när de har fått och skapat sin grund samt tillägnat sig de metoder inom interpretation som de använder sig av idag så har metoderna en koppling till teater och drama. Både Petronella och Liv har tagit dramalektioner vilket de båda anser ligger till grund för hur de arbetar med interpretation idag. Majas undervisningsmetoder inom interpretation har hon dels fått från teaterläraren på skolan hon arbetar på, men även från Brunettis (2006) bok *Acting song* som även den har kopplingar till teaterarbete. Det är intressant för mig att trots att de arbetar i olika genrer så har de alla metoder som är kopplade till teater. Att Maja som arbetar med musikal har en tydlig teaterkoppling är inte särskilt förvånande då det ligger i genrens natur att spela teater och sjunga samtidigt, men jag är förvånad över att kopplingen till teater är stark även i genrer som pop. I den litteratur som ligger till grund för denna studie, inom interpretationsmetoder, beskriver vissa utav författarna att grunden till deras interpretationsmetod kommer från teater. Ett exempel på detta är Sadolin (2005) som i slutet av boken beskriver att hon är influerad i sitt metodskapande av boken *Impro* (skriven av Keith Johnstone) som är en bok om teaterimprovisation. Varför interpretation är så starkt förknippad med teater har jag inget svar på. Jag kan se kopplingar till att teater som konstform arbetar med interpretation, och de delar som kopplas till interpretation så som tolkning, uttryck, gestaltning även finns inom teatern. Kanske arbetar man på liknande sätt inom teatern, och att de metoder som sångpedagoger arbetar med idag är metoder som är tagna från teatern.

I de interpretationsmetoder som jag har funnit i litteraturen (Sadolin, 2000., Keys, 2004., m.fl) och ifrån mina informanter så är det första steget i interpretationsarbetet i princip alltid att sångaren ska börja med att arbeta med texten. Textarbetet och tolkningen av texten är central oavsett genre och oavsett metod. Det bör understrykas att det är interpretationsmetoder för sångare och inte instrumentalister. Men frågan som jag ställer mig är om det alltid i texten och inte musiken som man ska börja? Sundin (1984) m.fl. beskriver hur man i den klassiska genren förhåller sig till noten, och Levinson (2012) beskriver hur man i jazz ska förhålla sig musikaliskt fri, men ingen av de konkreta metoderna som jag funnit utgår från att sångaren börjar med att lyssna på vad musiken (utan hänsyn till texten) säger. Jag tror att eftersom en så stor del av interpretationsarbetet går ut på att tolka texten så blir sångare i regel bra på det, men troligtvis sämre på att tolka den klingande musiken. Eftersom en sångare framför både text och musik så skulle det kanske finnas en poäng i att ibland växla interpretationsmetod och utgå från musiken istället. Jag ställer mig frågan vad som händer om man som sångare upplever att texten och musiken säger olika saker. Hur ska man som sångare då förhålla sig, och hur ska man göra? Går texten alltid före musiken när man sjunger. Min bild är att många instrumentalister utgår främst från musiken och att det t.o.m. är vanligt att de inte ens vet vad låtens text handlar om. Jag ser i detta också en fara, t.ex. om sångaren och instrumentalisten/instrumentalisterna uppträder tillsammans men inte pratar igenom vad låten handlar om och vad de vill förmedla så kanske de kommer ha olika tolkningar och förmedla och uttrycka olika saker till publiken vilket kan göra att det upplevs som osammanhängande. Sadolin (2000) har i sitt metodarbete med interpretation ett avsnitt som just handlar om att ensemblen ska prata ihop sig om hur de tolkar låten och vad de vill förmedla.

6.5 När börjar man med interpretation?

Vinsterna med att börja med interpretationsarbetet i ett tidigt stadie tror jag är flera. Först och främst tror jag att sångelever utvecklas både sångligt men även på ett personligt plan av att lära sig att använda sin fantasi och sin kreativitet i arbetet med musik. Petronella beskriver i sin intervju hur hon arbetar med interpretation redan från

ett tidigt stadium vilket oftast är i samband med yngre elever, och hon menar att även elever i de yngre åldrarna kan sjunga utifrån känslor som arg, ledsen eller glad. Jag upplever att barn är mästare på att använda sin fantasi och att deras tolkningar av text och musik ofta är fantastiskt intressanta eftersom de inte hindrar sig från att tänka större och bredare än vuxna som mer präglas av att vilja hitta till ”det rätta svaret”. Jag tror att mm sångelever redan från början av sitt musicerande får lära sig att använda sin fantasi och kreativitet i tolkningsarbetet av en sång kommer detta upplevas som en naturlig del av sjunga även för de äldre eleverna. I de interpretations metoder som ligger till grund för studien (Brunetti, 2006., Keys, 2004., m.fl.) beskriver ingen av författarna vilken ålder de riktar sig till. Min upplevelse av litteraturen är att den, så som den är skriven, riktar sig till vuxna, men att metoderna kan appliceras oavsett vilken nivå eller ålder som eleven befinner sig i. Ingen utav författarna i den tidigare forskningen (Sundin, 1984., Hemsley, 1998., m.fl.) beskriver man ska börja med interpretationen. Dock är jag av den uppfattningen att Sundin (1984), Tykesson (2009) och Levinson (2012) ställer så pass höga krav på utförarens kunskaper inom t.ex. genrer, stil och form att interpretationen först är möjlig vid en högre sång nivå.

Den andra vinsten av att börja tidigt med interpretation tror jag är de positiva effekter det får för arbetet med uttryck. Jag upplever att många sångpedagoger som jag träffat under mina år som sångelev ofta tror att när man som sångare vet vad man vill uttrycka automatiskt vet *hur* man ska göra ska göra för att uttrycka det man vill. Samtliga av de sångpedagoger som jag har intervjuat har haft metoder för just hur sångaren ska göra för att uttrycka det hen vill. Dock anser jag att de pedagoger som arbetar eller har en bakgrund i en gestaltande genre, som t.ex. musikal eller opera, har fler verktyg för hur sångeleven ska arbeta med fler aspekter än rösten när hen uttrycker sig. En fråga som jag skulle vilja jobba vidare med är vad som är gestaltande sång. I arbetet med gestaltning kopplas det av informanterna oftast ihop med karaktärsarbete, då inom genrer som t.ex. musikal och opera. Men är gestaltande sång alltid gestaltande utifrån en karaktär? Kan gestaltande handla mer om uttryck och att man vill gestalta en känsla eller sinnesstämning? Gestaltar man inom alla genrer? Samtliga pedagoger som jag har intervjuat i den här studien har pratat om uttryck och hur man förmedlar sångens mening till en publik.

Maja o Liv ser interpretationen som något som kommer när eleven har uppnått en viss sångteknisk nivå eller mottaglighet. Maja beskriver att det är viktigt att elevens sångteknik är så pass bra att den inte hindrar eleven från att uttrycka det som hen vill. Jag uppfattar detta som att Maja börjar med sångtekniken innan hon börjar arbetet med interpretation. Som jag skrev ovan använder sig Petronella av interpretation som ett sätt att nå sångtekniken i form av att eleven får gå in i en roll för att våga prova saker men som någon annan och att detta kan gynna sångtekniken. Petronella kan i dessa fall börja med interpretationsarbetet som en metod för att nå en förbättrad sångteknik. Det blir på ett sätt en fråga om hönan eller ägget, ska man börja med sångtekniken för att den inte ska stå i vägen för interpretationen? Eller tvärtom, ska man börja med interpretationsarbetet för att nå sångtekniken? Jag tror att valet av metod främst avgörs av vem läraren respektive eleven är. Jag tror att målet kan vara detsamma men att det är två olika vägar för att nå fram.

Liv talar inte om den sångtekniska nivån utan istället om att hon jobbar med de äldre eleverna (de som går i årskurs tre på gymnasiet) för att de är mer mottagliga för interpretationsarbetet. Jag frågade tyvärr inte Liv vad det innebar att eleven skulle vara mottaglig just för interpretationsarbetet och om det fanns några negativa konsekvenser av att börja med interpretationsarbetet när eleven hade låg mottaglighet. Jag kan just därför bara spekulera i ämnet. En teori skulle kunna vara att hennes resonemang liknar Majas och att hon anser att eleven måste ha en viss sångteknisk grund för att kunna vara mottaglig för att kunna tolka sången. En annan anledning skulle kunna vara att hon i årskurs tre hade jobbat med eleven under ett par år och under den tiden kunnat utveckla en trygg arbetsrelation med eleven vilket gjorde eleven mer mottaglig. Min upplevelse av interpretation är att det kan vara ett känsligt ämne då eleven måste arbeta med att uttrycka känslor. Hade det, som jag varit inne på tidigare, varit mindre jobbigt om eleven var van vid att arbeta med interpretation och känslor?

6.7 Slutsats

En slutsats som jag kommit fram till i denna studie är att interpretation är en central del i sångämnet, men den får i regel inte tillräckligt mycket utrymme under sånglektioner eller under sångläroarbete. Begreppet interpretation har starka kopplingar till begreppet tolkning. Det likställs med begreppet tolkning av studiens informanter men inte av samtliga författare i tidigare forskning.

Enligt min studie finns det en koppling mellan interpretationsarbetet och genre. Studien indikerar att genre påverkar interpretationsarbetet då sångaren måste förhålla sig till genrens ”regler” vilket reglerar sångarens frihet i tolkning och utförande. Trots denna koppling mellan genre och interpretation är de olika metoder som jag funnit inom interpretation väldigt lika varandra, oavsett vilken genre sångaren/sångpedagogen arbetar i. I samtliga metoder som jag funnit börjar interpretationsarbetet med sångens text.

Slutligen har jag funnit att sångteknik och interpretation lever i en symbios med varandra. Vissa sångpedagoger använder arbetet med interpretation för att nå fram till sångtekniken. Andra använder sångtekniken för att nå interpretationen. Både sångteknik och interpretation kan användas som medel och mål i sångundervisningen.

7. VIDARE FORSKNING

Jag skulle i vidare forskning vilja göra en begreppsstudie där jag kan undersöka begreppet interpretation djupare samt undersöka skillnader och likheter till den engelska definitionen av *interpretation*. Jag skulle även vilja forska vidare inom kopplingen mellan *gestaltning* och *uttryck*. Kan man gestalta en sång utan att automatiskt uttrycka sig? Vad är gestaltande sång?

En ytterligare fråga som jag skulle vilja forska vidare på är hur det kommer sig att metoderna för interpretation liknar varandra oavsett genre.

Jag skulle slutligen vilja göra två kvantitativ studier på sångpedagoger runt om i landet; en där jag undersöker hur mycket plats interpretation får under en lektion/kurs, och en där jag frågar sångpedagoger vilken utbildning de har i interpretation.

8. REFERENSER

Brodin, G. (1985). *Musikordboken*. (4., utök. och omarb. uppl.) Stockholm: Forum.

- Brunetti, D. (2006). *Acting songs*. North Charleston: Book Surge LLC.
- Bryman, A. (2011). *Samhällsvetenskapliga metoder*. Malmö: Liber AB.
- Fejes, A., & Thornberg, R. (2009). *Handbok i kvalitativ analys*. Stockholm: Liber AB.
- Hall, L. (2017) *Nationalencyklopedin, interpretation*.
<http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/interpretation> (hämtad 2017-04-03)
- Hemsley, T. (1998). *Singing & Imagination – A human approach to a great musical tradition*. New York: Oxford University Press.
- Johannessen, A., & Tufte, P-A. (2003). *Introduktion till - Samhällsvetenskaplig metod*. . Malmö: Liber AB.
- Kayes, G. (2004). *Singing and the actor*. (2. ed.) London: A & C Black.
- Latimerlo, G. & Popeil, L. (2012). *Sing anything: mastering vocal styles*. [S.l.]: G. Latimerlo and L. Popeil.
- Levinson, J.(2012).
<http://www.philosophyofmusic.org/JAZZ%20VOCAL%20INTERPRET%20secure.pdf>
- Olsson, H., & Sörensen. S. (2011). *Kvalitativa och kvantitativa perspektiv - Forskningsprocessen*. Stockholm: Liber AB.
- Sadolin, C. (2000). *Complete Vocal Technique*. Copenhagen: Shout Publishing.
- Sundin, N-G. (1984). *Introduktion till musikalisk interpretation och interpretationsforskning*. Stockholm: Mirage.
- Sällström, G. & Sällström, J.F. (1988). *Människorösten: så underfull, så full av liv*. Bromma: Edition Reimers.
- Tykesson,A. (2009). *Musik som handling : verkanalys, interpretation och musikalisk gestaltning*. Göteborg (osäker):Art monitor.
- Vetenskapsrådet (1990) *Forskningsetiska principer inom humanistisk-samhällsvetenskaplig forskning*. Hämtat från <http://www.codex.vr.se/texts/HSFR.pdf> 2017-05-06
- Zangger Borch, D. (2005). *Stora sångguiden: vägen till din ultimata sångröst*. (1. uppl.) Danderyd: Notfabriken.

BILAGOR

Bilaga 1.

Intervjuguide

Interpretation som begrepp

1. Hur definierar du begreppet interpretation? Alt Vad betyder begreppet interpretation för dig?
2. Skiljer sig begreppet interpretation från tolkning? Om ja? Hur/på vilket sätt?
3. Vad har interpretation för roll till musik?
4. Hur tycker du att interpretation ska viktas i undervisningen i förhållande till andra moment under en lektion?

Interpretation som metod

1. Hur arbetar du med interpretation? Varför på detta sätt? Medvetet val?
2. Använder du dig av specifika modeller? Om ja, vilken/vilka?
3. Beskriv modellen, hur arbetar du med den?

Interpretationens koppling till genrer

1. Finns det en koppling mellan interpretation och genre? Om ja, beskriv denna koppling.

Övriga frågor

2. Hur påverkar elevens sångteknik interpretationsarbetet?
3. Har du något som du vill tillägga?

Bakgrundsfrågor

1. Ålder
2. -Tidigare utbildningar
3. Arbetsplats
4. (Yrkeserfarenhet)
5. Genretillhörighet

Bilaga 2.



LUND UNIVERSITY
Malmö Academy of Music

Sångpedagogers arbete med interpretation (på det estetiska programmet).

Ansvarig: Klara Rennéus Norén

Institution: Musikhögskolan i Malmö, Lunds universitet

Syftet med denna studie är att få en inblick i hur sångpedagoger på det estetiska programmet arbetar med, och behandlar begreppet interpretation. Detta innefattar pedagogens personliga värderingar och strategier, konkret undervisningsinnehåll och metodik, samt tolkning av rådande styrdokument. Studien innehåller kvalitativa intervjuer samt observationer med verksamma sångpedagoger.

Deltagande i studien är frivilligt och deltagare har när som helst rätt att avbryta undersökningen om så önskas.

Personuppgifter och de uttalanden som deltagarna gör i studien kommer att hanteras så att ingen utomstående ska kunna identifiera deltagarna.

- Ljudinspelningen kommer endast att spelas för mig (Klara)
- Intervjuerna kommer transkriberas till text där varje deltagare anonymiseras
- Även skolorna där deltagarna arbetar kommer anonymiseras
- Den insamlade datan kommer endast att användas till forskning och kommer inte lämnas ut till exempelvis kommersiella aktörer

Det färdiga arbetet kommer att publiceras på Lunds Universitets publiceringstjänst LUP, samt presenteras under en opponering i v.21 på Musikhögskolan i Malmö.

Med vänliga hälsningar

Klara Rennéus Norén

Kontaktuppgifter:

Mail: mgy12@student.lu.se

Härmed intygar jag att jag tagit del av informationen om studien samt godkänner min medverkan i studien som utförs av Klara Rennéus Norén, Musikhögskolan i Malmö, Lunds Universitet

Namnteckning: _____

Namnförtydligande: _____

Ort & Datum: _____