



LUNDS UNIVERSITET
Musikhögskolan i Malmö

EXAMENSARBETE 15hp
Vårterminen 2017
Läroarbilden i musik
Julia Iderberg

Notläsning med handen?
- relativ solmisation som pedagogiskt verktyg i barnkören

Handledare: Sverker Zadig

Sammanfattning

Titel: Notläsning med handen? – relativ solmisation som pedagogiskt verktyg i barnkören

Författare: Julia Iderberg

Denna studie ämnar undersöka hur relativ solmisation kan användas i arbetet med att lära barn och unga att sjunga och läsa noter. I datainsamlingen har fyra metoder använts; fallstudie, observation, kvalitativ intervju och stimulated recall. Studiens litteraturkapitel redogör för skillnader mellan absolut och relativ solmisation, och beskriver sedan relativ solmisation utifrån de fyra perspektiven visuellt, auditivt, kinestetiskt och sångligt. Enligt den datainsamling som gjorts inom ramen för denna studie är relativ solmisation en bra metod för att utveckla både sång och notläsning. I arbetet med relativ solmisation kan barnen själva utveckla musikalisk kompetens, vilket gör att förebildning inte längre är det enda sättet att lära ut melodier. Genom att stimulera flera sinnen tydliggör relativ solmisation avstånd mellan toner. Relativ solmisation ger musikaliska minnen vilket skapar förutsättning för bättre notläsningsförmåga.

Sökord: relativ solmisation, notläsning, barnkör, tonala mönster, handtecken, tonplats.

Abstract

Title: Sight reading with your hand? – relative solmization as a pedagogical tool in children's choir

Author: Julia Iderberg

This study will examine how relative solmization can be used to teach children and young people how to sing and read sheet music. Data collection was done using four methods; case study, observation, qualitative interview and stimulated recall. The literature chapter of this study accounts for the differences between absolute and relative solmization, and then describes relative solmization based on the four perspectives: visual, auditory, kinesthetic and song. According to the data collection of this study relative solmization is a good method for developing both singing and sight reading. When working with relative solmization children can develop their own musical skills, which means that mimicking someone else is no longer the only way to learn melodies. By stimulating multiple senses relative solmization clarifies the distance between tones. Relative solmization makes for musical memories which creates premise for better note-reading ability.

Keywords: relative solmization, sight reading, children's choir, tonal patten, hand signs, scale degree

Innehållsförteckning

1. Inledning	1
2. Syfte och frågeställningar	2
3. Litteratur	3
3.1. <i>Begrepp</i>	3
3.2. <i>Solmisationens historia</i>	4
3.2.1 Absolut solmisation	4
3.3. <i>Relativ solmisation</i>	4
3.3.1 Molltonaliteter	5
3.3.2. Handtecken	5
3.4. <i>Fyra perspektiv på relativ solmisation</i>	6
3.4.1 Visuellt perspektiv	6
3.4.2. Auditivt perspektiv	7
3.4.3. Kinestetiskt perspektiv	8
3.4.4. Sånligt perspektiv	10
4. Metod	12
4.1 <i>Metodologiska överväganden</i>	12
4.2 <i>Fyra metoder</i>	12
4.2.1 Fallstudie	12
4.2.2 Intervju	13
4.2.3 Observation	13
4.2.4 Stimulated recall	14
4.3 <i>Urval</i>	14
4.4 <i>Genomförande</i>	15
4.4.1 Transkribering	16
4.4.2 Analys	16
4.5 <i>Etiska överväganden</i>	17
5. Resultat	19
5.1 <i>Varför solmisation?</i>	19
5.1.1. Undervisande moment	20
5.2 <i>Upplägg av arbetet</i>	21
5.2.1 Rytme	22
5.2.2 Moll	23
5.2.3 Relationen mellan toner	23

5.2.4 Två parallella system	24
5.3. Att följa upp varje barn	26
5.4 Att välja repertoar	27
5.5 Kritik mot solmisation	29
6. Diskussion	31
6.1. Hur kan man använda solmisation som ett verktyg för att lära barn och unga att sjunga?	31
6.1.1 Att förebilda eller ej	31
6.1.2. Solmisation stimulerar flera sinnen	32
6.1.3. Att förstå funktion	32
6.2. Vilken roll spelar solmisation i utvecklingen av notläsning hos barn och unga?	33
6.2.1 Att skapa musikaliska minnen	33
6.2.2 Tonala mönster	33
6.2.3. Rytmer	34
6.3. Vidare forskning	34
7. Referenser	35

1. Inledning

Länge var min enda relation till solmisation den där sången ur musikalen *Sound of Music* som Maria sjunger med barnen von Trapp för att lära dem om musik. I sången förklarar guvernanten Maria att precis som vi börjar lära oss alfabetet innan vi kan lära oss läsa så måste vi också lära oss skalan innan vi kan lära oss att sjunga. Jag förstod inte då vad Maria menade. Jag hade sjungit så länge jag kunde minnas, och det tycktes fungera trots att jag inte visste vad en skala var.

År 2011 kom jag för första gången i kontakt med *relativ* solmisation och handtecken genom en kurs i barnkörledning. Under den veckolånga kursen fick jag en introduktion till hur just *relativ* solmisation, där grundtonen i durskalan alltid kallas för DO, kan användas i arbetet med barnkör. Jag började förstå vad Maria menat med att DoReMi är musikens ABC. Jag insåg att jag som körledare inte hade några verktyg för att lära barnen att sjunga rätt och rent, utöver att förebilda. Här föddes ett intresse för solmisation hos mig, och jag började öva. Sedan dess har jag arbetat med att implementera relativ solmisation i min egen barnkörverksamhet.

Övningar och sånger med inslag av solmisation är, i den svenska barnkörlitteratur som jag kommit i kontakt med, vanligt förekommande. Någon mer djupgående metodisk litteratur på svenska har dock varit svår att hitta. Jag upplever att många i Sverige är positiva till solmisation, men att metoden används som pedagogisk ”krydda” snarare än metodiskt fundament. Zoltan Kodály menade att musik är livsviktigt för människans utveckling. I de hundratals ungerska skolor som följer hans musikpedagogiska metod har eleverna sång varje dag (Arvidsson, 1998). Varför har relativ solmisation inte fått fäste i Sverige genom metoder som till exempel Kodálymetoden?

I detta examensarbete vill jag djupdyka i relativ solmisation som ett pedagogiskt verktyg i arbetet med att utveckla barn och ungas röstliga förmåga. Detta för att förhoppningsvis fördjupa min egen kompetens i det kontinuerliga arbetet med sångutveckling i min yrkesroll som körledare och musiklektör. Jag vill även undersöka om solmisation kan vara ett verktyg på vägen till notläsning hos barn och unga, samt hur ett arbete med solmisation kan läggas upp över en längre tid.

2. Syfte och frågeställningar

I denna studie vill jag undersöka de effekter som kontinuerligt arbete med solmisation kan ha på sångutveckling och musikteoretiskt kunnande i en barnkör. Själv har jag fört in en del solmisation i min egen barnkörsverksamhet, och upplever positiva effekter. Nu vill jag studera en pedagog som skapat en verksamhet som genomsyras av solmisation, och där arbetet med solmisation är kontinuerligt och medvetet.

Jag vill studera hur en genomarbetad metodik, där solmisation spelar en central roll, kan byggas upp från början till slut. Jag vill undersöka hur solmisation och notläsning förhåller sig till varandra, och om de två systemen på något sätt kan gynna varandra. Min förhoppning är att min studie ge en både mer nyanserad och djupgående bild av hur relativ solmisation kan se ut i en barnkörsverksamhet.

Dessa tankar och funderingar har mynnat ut i följande två frågeställningar:

- Hur kan man använda relativ solmisation som ett verktyg för att lära barn och unga att sjunga?
- Vilken roll spelar solmisation i utvecklingen av notläsningsförmåga hos barn och unga?

I denna studie har jag valt att i första hand fokusera på relativ solmisation så som den förekommer och används i Kodálymetoden. Jag har däremot inte lagt tid på att studera Kodálymetoden i sin helhet, utan intresserar mig i denna studie endast för den del som är relativ solmisation. Jag har inte fördjupat mig i olika variationer av relativ solmisation, och kommer heller inte att väga olika solmisationssystem mot varandra.

3. Litteratur

I detta kapitel presenterar jag litteratur rörande det studieområde som jag fördjupat mig i och som också är relevant i arbetet med barnkör. Kapitlet börjar med en kort begreppsbeskrivning, följt av en genomgång av skillnaderna mellan relativ och absolut solmisation. Avslutningsvis följer ett avsnitt om solmisation utifrån ett visuellt, auditivt, kinestetiskt och sångligt perspektiv.

3.1. Begrepp

Här följer en kort förklaring och definition av några viktiga begrepp för min studie.

Solmisation – utförandet av melodier enligt tonstavelserna DO, RE, MI, FA, SO, LA, TI (SI) (NE, 2017).

Tonstavelser – samlingsnamn för de stavelser som används inom solmisationssystemet.

Tonplats – den plats som en ton har i skalan. Begreppet används för att benämna toner utifrån sin relation till andra toner (Bremberg, 1998).

Tonnamn – namn på toner utifrån absolut tonhöjd. Tonplats är relativt, medan tonnamn alltid syftar till en specifik ton, till exempel C eller D.

Absolut solmisation – den typ av solmisation där varje tonstavelse motsvarar en bestämd ton. Tonstavelserna DO, RE, MI blir tonerna C, D och E.

Relativ solmisation – den typ av solmisation där varje tonstavelse motsvarar en tonplats. Tonstavelserna DO, RE, MI motsvarar då tonplats ett, två och tre i en durskala, vilken som helst.

Handtecken – fysiskt attribut i arbetet med relativ solmisation. Handen formas till olika handtecken beroende på tonstavelse (Bremberg, 1998).

Kodálymetoden – musikpedagogisk metod skapad av Zoltan Kodály (1882–1967) som utgår ifrån sången. De tre viktigaste pedagogiska verktygen inom Kodálymetoden är relativ solmisation, handtecken och rytmstavelser (Houlahan & Tacka, 2015).

Solmisation delas in i två inriktningar, absolut respektive relativ solmisation. Vidare i denna studie kommer främst relativ solmisation behandlas, därför syftar begreppet solmisation härnäst till just relativ solmisation.

3.2. Solmisationens historia

Guido från Arezzo (c. 990–1050) brukar räknas som solmisationens skapare, eftersom han komponerade den hymn ifrån vilken tonstavelserna har sitt ursprung (Bremberg, 1998). Han menade att vi inte behöver någon som förebildar eller ett instrument att för hålla oss till för att kunna lära oss en ny melodi (Karpinski, 2000). I hans hymn *Ut queant laxis* bildar starttonen i de sex första fraserna en skala från tonplats ett till sex. Stavelserna bygger på den text som infaller på just dessa skaltoner (Bremberg, 1998). Långt senare, på 1600-talet ungefär, infördes den sjunde tonen, SI, och UT fick istället namnet DO. Så småningom delas solmisation in i två huvudtyper, absolut solmisation och relativ solmisation (Bremberg, 1998).

3.2.1 Absolut solmisation

Inom absolut solmisation är DO fast, vilket betyder att DO alltid motsvarar tonen C (Bremberg, 1998). Vid höjning eller sänkning av toner läggs de italienska uttrycken *dièsis* och *bemolle* till efter tonen, precis som med engelskans *sharp* och *flat* (Bremberg, 1998). Ett annat absolut system är våra tonnamn som även de benämner en bestämd ton. Tonstavelser inom absolut solmisation fungerar som ett alternativt tonnamn, och i vissa länder är dessa stavelser de enda tonnamn som används. Tonstavelser inom absolut solmisation har således ingen tonplatsfunktion, och kombineras därför inte heller med handtecken (Bremberg, 1998).

3.3. Relativ solmisation

Inom relativ solmisation är DO flyttbart, vilket betyder att DO inte motsvarar en bestämd ton (Bremberg, 1998). DO motsvarar alltid grundton i dur, och har alltså tonplats ett i en durskala (Bremberg, 1998). Inom absolut solmisation hade DO, RE, MI motsvarat tonerna C, D, E, men inom relativ solmisation motsvarar DO, RE, MI istället tonplats ett, två och tre i en durskala, vilken som helst. Inom relativ solmisation är det förhållandet mellan toner som är intressant, och inte exakt tonhöjd. Varje tonstavelse får då en känsla av funktion, vilket i sin tur utvecklar känsligheten för tonala sammanhang (Kodály, 1990).

Vid höjning eller sänkning av en ton ändras vokalen så att höjda toner får ändelsen i och sänkta toner får ändelsen a (Bremberg, 1998). Tonen LA, som slutar på a i sin grundform, får istället ett o som slutvokal när den sänks (Bremberg, 1998). Eftersom ett höjt SO enligt dessa

regler blir SI har sjunde tonplatsen döpts till TI inom relativ solmisation (Bremberg, 1998). Tonstavelserna specificerar inte vilken oktav en ton ligger i, vilket innebär att solmisation går att anpassa efter röstläge (Karpinski, 2000). Inom relativ solmisation utgår man ifrån en oktav som man själv väljer, oktaven ovanför får då en upphöjd etta efteråt och oktaven under får en nedsänkt etta efteråt (Bremberg, 1998). Sådär ser alltså en uppåtgående durskala ut: DO RE MI FA SO LA TI DO¹.

3.3.1 Molltonaliteter

Att använda tonstavelser i moll är svårare, och därför väntar de flesta körledare med att presentera moll tills dur är välfungerande (Bremberg, 1998). Enligt Bremberg (1998) finns det två olika system för moll inom ramarna för relativ solmisation. Vissa använder DO som grundton även i moll, och toner som måste höjas eller sänkas får ett nytt namn. Dock kan det upplevas besvärligt att hålla reda på alla ändringar (Bremberg, 1998).

Ett annat system är att använda LA som grundton i moll, eftersom LA förhåller sig som en mollparallell till DO. Samma följd av tonstavelser används som i dur, men skalan börjar istället på LA (Kodály, 1990). Detta gör harmoniska utvikningar till parallelltonarten smidiga, och placerar automatiskt de halva tonstegen TI-DO och MI-FA på rätt plats (Bremberg, 1998). En ren mollskala förekommer naturligt, medan de andra två mollskalorna kväver vokalförändringar, då de innehåller höjda och sänkta toner. Dessa benämns enligt samma regler för höjda och sänkta toner som i dur, alltså höjda toner får ändelsen i och sänkta toner ändelsen a (Bremberg, 1998). I min studie ägnar jag mig enbart åt relativ solmisation så som den förekommer i Kodálymetoden, vilket innebär att LA är grundton i moll.

3.3.2. Handtecken

Inom relativ solmisation använder man handtecken för att förtydliga tonhöjden med ett fysiskt attribut. Dessa handtecken skapades av en engelsk präst vid namn John Curwen (1816-1880) för att underlätta notläsning. För att ytterligare förtydliga tonernas läge i förhållande till varandra är det vanligt att man låter varje handtecken ha en ungefärlig plats eller nivå, så att handen är högt upp på höga toner och lågt på låga (Bremberg, 1998).

Vanligtvis används höger hand, förutom vid modulation då man kan använda båda. Höger hand används för att visa tonen i den ursprungliga tonarten, samtidigt som vänster hand visar

tonen i den nya tonarten. Den specifika ton då melodin byter tonart kommer alltså att ha två handtecken, ett handtecken i var hand som symboliserar vars en tonart. Detta brukar kallas att ”omdefiniera DO”. Så länge sången sen går i den nya tonarten används vänster hand istället, och när eller om sången går tillbaka till ursprungstonarten återgår man till höger hand igen (Bremberg, 1998). Om det är en kortare utvikning så kan det vara besvärligt att omdefiniera DO, och tillfällig vokalförändring brukar istället gälla för de toner som är höjda eller sänkta.

3.4. Fyra perspektiv på relativ solmisation

I den litteratur jag läst lyfter flera författare fram hur relativ solmisation påverkar och stimulerar våra sinnen. Enligt Houlahan och Tacka (2015) bör visuella, auditiva och kinestetiska aktiviteter alltid ingå när nya musikaliska element presenteras. Att lära ut ett nytt musikaliskt element kräver medveten förberedelse (*preparation*), presentation (*presentation*) och övning (*practice*), menar Houlahan och Tacka (2015).

A primary task for music instructors is to teach basic rhythmic and melodic elements. To accomplish this successfully, students need to be guided through a variety of experiential activities (preparation activities) before learning how to identify sounds and labeling them with rhythmic or melodic syllables, or learning the notation of these sounds (presentation activities). Once learned, students can apply this information (practice) to expand their musical skills through reading, writing, and improvisation. (Houlahan & Tacka, 2015, s. 41)

Houlahan och Tacka (2015) poängterar även att det finns en viktig koppling mellan lektionsplanering och att lära ut musikalisk förståelse. Först när eleven kan uppfatta, förstå och använda ett musikaliskt element utifrån en stavelse, en symbol, ett ljud eller en rörelse, och dessutom omvandla elementet från symbol till ljud eller från stavelse till rörelse kan man på riktigt säga att eleven har lärt sig ett nytt musikaliskt element. Jag har därför valt att kategorisera litteraturen inom ämnet utifrån de fyra perspektiven visuellt, auditivt, kinestetiskt och sångligt, för att understryka dessa olika ingångar till relativ solmisation.

3.4.1 Visuellt perspektiv

Bremberg (1998) lyfter fram ett exempel där fyra sångsvaga barn har gjort sångliga framsteg genom att arbeta med solmisation. “Med hjälp av handtecknen kunde barnen få en ”bild” av tonen som hjälpte stämbanden att träffa rätt ton” (Bremberg, 1998, s. 51).

Handtecken är även ovärderliga när man arbetar med tvåstämmighet då det går att visa två stämmor samtidigt, en i varje (Bremberg, 1998). De kan även hjälpa till att konkretisera stämman för barnen (Enevold & Marstal, 1998). Bremberg (1998) skriver att man även kan sjunga en stämma och visa en annan med handtecken. På så sätt kan man hjälpa båda stämmorna samtidigt, vilket gör handtecken till ett praktiskt verktyg för körledaren.

Relativ solmisation kan vara ett hjälpmedel när man ska lära ut notläsning, nämligen genom att kombinera notlinjer och tonstavelser (Szönyi, 1990). Szönyi (1990) menar att solmisationen har en positiv inverkan på musicerandet i samband med noter. Solmisation ger mening åt notationen, vilket gör att musikalisk form kan förstås bättre, skriver hon. Eftersom intervallen förblir desamma oavsett vart i notsystemet man flyttar DO så lär sig barnen att känna igen mönster och avläsa avstånd.

I sin bok *Aural Skills Acquisition* nämner Karpinski (2000) en studie av MacKnight som vidare understryker fördelarna med så kallade *tonala mönster* (tonal patterns). Av hennes studie, i vilken hon jämför absoluta och relativa system, framgår hur arbetet med tonala mönster ger större effekt på notläsning än att försöka identifiera varje enskild ton (citerad i Karpinski, 2000). Samma fenomen tas upp av Houlahan (2015), men då under begreppet *melodiska mönster* (melodic pattern).

A student's repertoire of songs should contain many same and similar melodic patterns; therefore it's possible to connect a pattern found in one song to a pattern in another song. Singing patterns with hand signs helps develop intonation and inner-hearing skills. (Houlahan, 2015, s. 156).

Houlahan (2015) kopplar tonala mönster i sång till tonala mönster med handen i form av handtecken, och menar att detta utvecklar det inre hörandet ytterligare.

3.4.2. Auditivt perspektiv

Jaques-Dalcroze (1997) menade att ”det är absurt att låta barnet börja studera instrument innan han förvärvat rytm- och gehörsförmåga” (Jaques-Dalcroze, 1997, s. 86). Solmisation utvecklar både vårt inre och yttre gehör, och Kodály kallar därför solmisation för musikens ABC (Arvidsson, 1993). Houlahan (2015) anser att vi genom att sjunga kan träna upp vårt gehör. Jaques-Dalcroze (1997) menar att vi genom att använda rösten kan lära oss förstå örats uppfattning om toner.

Tonmedvetandet är vår tankes och vårt väsens förmåga att, även utan hjälp av vare sig röst eller instrument, föreställa sig tonföljder och tonkombinationer, känna igen alla slags melodier och ackord, med hjälp av jämförelser mellan ton och ton. Detta medvetande bildas genom upprepade erfarenheter med öra och röst (Jaques-Dalcroze, 1997, s. 67).

Jaques-Dalcroze (1997) understryker att en stor del utav musikundervisning bör fokusera på lyssnande och perception av musikaliska fenomen. "Örat vänjer sig gradvis att uppfatta sambanden mellan toner, tonarter, ackord" (Jaques-Dalcroze, 1997). Ofta väntar man för länge med att introducera tvåstämmighet, trots att fördelarna är många (Kodály, 1990). Att sjunga tvåstämmigt är viktigt för att utveckla örats finkänslighet, och den kör som bara sjunger unisont kan aldrig lära sig att sjunga riktigt rent (Kodály, 1990).

Kodály (1990) skriver att god intonation övas upp genom tvåstämmighet, eftersom sångare inom de två stämmorna då måste lyssna och anpassa sig efter varandra. Høybye (1998) understryker dock att kören måste sjunga unisont någorlunda rent innan tvåstämmighet introduceras. Annars kan det bli svårt att uppleva att man faktiskt sjunger en tvåklang, och istället blir de två tonerna odefinierbara (Høybye, 1993). Bremberg (1998) menar att stödjande stämmor på något instrument kan vara att rekommendera när man övar svårare passager eller sånger. Däremot anser Kodály (1990) att sång är beroende av akustiskt rena intervall, och att det tempererade pianot sällan hjälper. I de flesta fall sjunker sången trots pianoackompanjemang (Kodály, 1990). Pianot bör inte ens användas till att ge ton, menar Szönyi (1990).

Att få en klangupplevelse är det första steget mot att sjunga rena intervall, menar Kodály (1990). Om kören får höra och uppleva ett rent intervall, så kan de också lära sig att sjunga det rent sen. Detta, menar Kodály (1990), är ett mycket effektivare sätt att sjunga väl intonerat än att stegvist sjunga en skala tills man når rätt intervall. Ofta glömmar kören vilken ton de började på, och osäkerhet i skalan kan även göra intervallet orent.

3.4.3. Kinestetiskt perspektiv

Szönyi (1990) skriver att Kodály har fått mycket inspiration av Jaques-Dalcroze. De två musikpedagogerna var samtida med varandra, och deras respektive metoder tangerar delvis varandra (Szönyi, 1990). Jaques-Dalcroze (1997) menade att vi måste skifta fokus från teori till fysisk upplevelse, och han betonade rörelsen och kroppen som viktiga verktyg. Enligt

Jaques-Dalcroze (1997) måste eleven först ha en upplevelse av en rytm innan den kan utföra den själv, och rörelse kan vara ett verktyg för att skapa en sådan upplevelse.

Istället för att lära ut abstrakta musikaliska tecken bör man koncentrera sig på den musikaliska upplevelsen i kroppen (Jaques-Dalcroze, 1997). Enligt Jaques-Dalcroze innebär det att till exempel träna gehör med stöd av en rörelse, och låta detta bli ett verktyg för att uppfatta tonala relationer (Jaques-Dalcroze, 1997). ”Och jag drömmer om en musikundervisning där kroppen spelar den förmedlande rollen mellan ton och tanke, och blir våra känslors direkta instrument. Örats förnimmelser skulle då förstärkas av allt övrigt som vibrerar inom oss” (Jaques-Dalcroze, 1997, s. 17).

Samma funktion har handtecken när det gäller att träffa rätt ton, menar Enevold & Marstal (1998). Handtecken ”håller fast intonationen” och hjälper barn att föreställa sig tonen innan de tar den (Enevold & Marstal, 1998).

Singing using hand signs is an important tool; the kinesthetic movement of the hand associates a pattern of music with a pattern of movement. By associating a kinesthetic motion with a melodic pattern, we enhance cognition by connecting a pattern of movement with a melodic pattern. (Houlahan, 2015, s. 156).

Solmisation skapar musikaliska minnen, vilka i sin tur skapar en intuitiv känsla för relation, tonalitet och funktion. (Arvidsson, 1993, Houlahan, 2015). De tre forskarna Gonzales, Brinckmeyer och Beckman har i en pilotstudie låtit undervisa elever i åldern 9–16 år i så kallade *solmisationsstegar* (solfége ladders). Solmisationsstegar innebär att sjunga treklanger så som de förekommer i solmisationsskalan, alltså en sorts tonalt mönster (Gonzales, Brinckmeyer och Beckman, 2012). Utifrån detta arbete med solmisationsstegar övergick undervisningen till att identifiera grundtonen i ett ackord, fastställa högsta och lägsta ton samt analysera ackorden i en sång utifrån DO till TI. Alltså, vanliga övningar för harmoniskt lyssnande men nu utifrån ett solmisationssperspektiv. Av studien framgår att de elevgrupper som fått sjunga solmisationsstegar presterat bättre i harmoniska diktat än de grupper som bara läst solmisationsstegar utan att sjunga. Detta trots att elevgrupper som inte fått sjunga överlag presterat bättre på diagnostiska test är de sjungande elevgrupperna. I övrigt var undervisningen identisk, och samtliga elever hade erfarenhet av tonstavelser och handtecken sedan tidigare (Gonzales, Brinckmeyer & Beckman, 2012).

3.4.4. Sångligt perspektiv

Alla kan lära sig att sjunga rent, menar Houlahan (2015). Solmisation hjälper till att utveckla ren intonation, bland annat på grund av de sångbara tonstavelserna som ger rena vokaler (Houlahan, 2015). Att lyssna på barnen individuellt är enligt Houlahan (2015) en förutsättning för att kunna justera vokalfärg och därigenom åstadkomma ren intonation. Houlahan (2015) lyfter fram tonstavelsernas utformning och finess. Att sjunga på tonstavelser engagerar både sången, det kognitiva tänkandet och det känslomässiga välbefinnandet. Dessutom är det lättare att memorera en rad tonstavelser än till exempel bokstäver, menar han.

Enevold & Marstal (1998) menar att notläsning inte hjälper intonationen. Istället bör det auditiva elementet bör tränas upp först, om det är exakt intonation man vill åt. Att sjunga rent innebär nämligen att minnas en melodi och sedan återge den, menar Enevold och Marstal (1998).

Bartle (1993) menar att barn lär sig sjunga genom att härma, och därför är det viktigt att körledaren är en sånglig förebild. Körledaren bör förevisa med en röst som är klar och fri, har minimalt med vibrato och oklanderlig intonation (Bartle, 1993). Däremot understryker George (2003) hur viktigt det är att barn inte tvingas sjunga på ett sätt som inte är naturligt för dem. Varje barn måste få möjlighet att utveckla sin egen unika röst (George, 2003). Bartle (1993) skriver även att bra repertoar förstärker och utvecklar vacker tonklang, medan dålig sådan underminerar körens utveckling. Uppfattningen om att repertoarval är avgörande för barnens musikutveckling återfinns även hos Kodály (Szönyi, 1990, Houlahan, 2015). Szönyi (1990) skriver att pedagogen måste förhindra att barn utsätts för dålig musik, samt ansvara för att radion inte blir barnens enda musikkälla. Undervisningen bör innehålla folksånger, traditionella barnsånger och sånglekar, konstmusik, pedagogiska övningar komponerade av kompositörer samt nyligen komponerad musik av duktiga kompositörer (Houlahan, 2015).

Enligt Karpinski (2000) är det praktiskt att utgå ifrån durskalan när man ska träna upp gehöret, bland annat eftersom de flesta har en relation till den. Kodály (1990) menar att det behövs ett fundament att hänga upp skalan på, och först då kan skalan och alla intervall inom den bli rena. Pentatonik kan fungera som ett skelett, och något att utgå ifrån i dessa

sammanhang. Den pentatoniska skalan¹ är en bra början, då eleven slipper förhålla sig till halva tonsteg vilket ger säkrare resultat i längden (Arvidsson, 1993). Solmisationen måste dessutom ha flyt för att ge effekt, och därför bör man repetera skalan uppåt och nedåt och i hela vårt sångregister (Karpinski, 2000). Även Enevold & Marstal (1998) uppmärksammar vikten av att täcka in stora register eftersom olika barn kan ha olika fallenhet för olika lägen. Att transponera melodier är extra viktigt för just relativ solmisation, eftersom känslan av funktion och relation mellan tonstavelserna då gynnas (Karpinski, 2000).

¹ En skala bestående av fem toner, i detta fall DO, RE, MI, SO, LA.

4. Metod

I detta kapitel redogör jag för det metodiska upplägget av min kvalitativa fallstudie. Jag beskriver de fyra metoder jag valt, samt genomförandet av dessa.

4.1 Metodologiska överväganden

I kvalitativa studier är ambitionen att beskriva uppfattningar och kulturer, samt att tolka och förstå innebörden av livsvärlden (Patel & Davidson, 2011). Jag har valt att arbeta kvalitativt av den anledningen att jag vill förstå ett fenomen ur någon annans synvinkel. Kvale & Brinkmann (2010) skriver att intervju är särskilt lämpligt som metodval när människors upplevelser och uppfattning ska beskrivas. Informanter kan lyfta fram oväntade och nytänkande aspekter av de studerade fenomenen, och på så sätt hjälpa till att vidga intervjuarens ursprungliga syn på forskningsområdet i fråga (Kvale & Brinkmann, 2010).

4.2 Fyra metoder

Jag vill studera processen av att lära sig sjunga med hjälp av solmisation. För att få se progressionen i en verksamhet utgår min studie ifrån barn- och ungdomskörer med samma körledare, men i varierande ålder och nivå. Kvale & Brinkmann (2010) menar att många intervjuundersökningar utgår ifrån tankesättet *ju fler desto bättre*, men Kvale och Brinkmann poängterar istället att det är den enskilda personens uppfattning som är intressant. Då jag inte anser att kvantitet i form av olika informanter är värdefullt för min studie har jag valt att göra en fallstudie. Det är vanligt att datainsamlingen i en fallstudie består av flera olika typer av metoder (Patel & Davidson, 2011). Jag har valt att använda mig av observation och intervju i första hand. Jag har även inspirerats av metoden *stimulated recall* för att binda observation och intervju till varandra och på så sätt få informanten att sätta ord på specifika situationer.

4.2.1 Fallstudie

Patel & Davidson (2011) skriver att ett fall kan utgöra en mindre avgränsad grupp, en individ, eller som i mitt fall en verksamhet. En fallstudie utgår ifrån ett helhetsperspektiv och försöker ge en täckande bild av det aktuella fallet. Att använda sig av en fallstudie är särskilt användbart för att studera processer (Patel & Davidson, 2011). Just av denna anledning har jag valt fallstudie som metod.

4.2.2 Intervju

Jag har valt kvalitativ intervju som en av mina metoder just för att jag värdesätter att få ta del av informantens unika tankar och åsikter. Genom att använda intervjuformen vill jag utforska informantens syn på ett fenomen, och har valt en låg grad av standardisering. Informanten ges på så sätt utrymme att svara med sina egna ord samt ge uttryck för sin specifika upplevelse (Patel & Davidson, 2011). En intervjuare kan fortsätta att inhämta kunskaper under hela undersökningen och utnyttja informantens unika erfarenhet och kompetens (Kvale & Brinkmann, 2010). En bra intervjuare bör hjälpa informanten att “bygga ett meningsfullt och sammanhängande resonemang om det studerade fenomenet” (Patel & Davidsson, 2011, s. 78). I en kvalitativ intervju verkar både intervjuare och informant som medskapare i samtalet, skriver Patel och Davidson (2011).

Ibland väljer intervjuaren i en kvalitativ intervju att ställa frågorna i en bestämd ordning, dvs. med en hög grad av strukturering, ibland genomförs intervjun så att intervjuaren väljer att ställa frågorna i den ordning som faller sig bäst i det enskilda fallet, dvs. med en låg grad av strukturering. (Patel & Davidson, 2011, s. 78)

I min intervju använder jag mig inte av något fast frågeformulär, men det är inte heller ett öppet samtal. Istället använder jag mig av en intervjuguide som listar vissa viktiga teman att behandla och även förslag på frågor samt följdfrågor. Detta kallas för halvstrukturerad intervju (Kvale & Brinkmann, 2010).

4.2.3 Observation

Patel och Davidson (2011) anser att observation är ytterst användbart i situationer där beteende och skeenden är av intresse. Ordet “beteende” avser i detta sammanhang inte bara våra fysiska handlingar, utan även verbala yttranden, relationer samt känslouttryck. Det är vanligt att observationer lägger grunden för vidare studier eller används för att komplettera information som samlats in genom andra metoder (Patel & Davidson, 2011). Just därför har jag valt observation som en av mina metoder. När observation används som metod slipper man förlita sig på informanternas förmåga att förmedla en minnesbild, utan kan således studera ett fenomen i ett naturligt sammanhang samtidigt som det inträffar. Individens villighet att lämna information blir mindre viktig, eftersom observation inte kräver samma nivå av aktivitet och samarbete som flertalet andra kvalitativa tekniker gör.

Ibland kan det dock vara svårt att fastställa om beteenden verkligen är representativa och spontana. Att förutsäga ett spontant beteende är omöjligt, och man måste vara beredd på att oförutsägbara händelser kan påverka resultatet. Genom noggranna förstudier kan vi bättre urskilja beteenden som är representativa och värda att studera, och därför är det viktigt att observationen är förberedd. Observation ska vara systematiskt planerad och informationen måste registreras systematiskt (Patel & Davidson, 2011). Precis som när det gäller intervju finns det olika sätt att strukturera sin observation. Jag har valt att göra en ostrukturerad observation, eftersom den låter observatören samla så mycket information som möjligt kring ett problemområde. Patel och Davidson (2011) menar att forskaren lär sig om situationen genom att befinna sig i den, och kan då anpassa observationen för maximal information om det aktuella forskningsområdet.

Strukturerade observationer förutsätter att problemet är så preciserat att det är givet vilka beteenden som ska ingå i observationen, medan ostrukturerade observationer ofta har en mer utforskande karaktär (Patel & Davidson, 2011). I varje observationssituation, oavsett vilken strukturnivå, är det viktigt att på förhand vara klar över vem eller vilka som ska observeras och i vilken eller vilka situationer (Patel & Davidson, 2011).

4.2.4 Stimulated recall

I min datainsamling har jag även använt mig av metoden *stimulated recall*, en metod som använder inspelade observationer av en informant som stimuli i en intervju med densamme (Rowe, 2009). Genom denna metod ges informanten möjlighet att se sig själv utifrån, samtidigt som de behåller insikten om intentionen bakom sitt eget handlande, vilket är anledningen till att jag valt att använda denna metod. Urvalet av inspelat material kan styras både av informanten och forskaren, eller båda (Rowe, 2009).

4.3 Urval

Jag har använt mig av endast en informant och observerat den verksamhet där han är yrkesverksam. Johan har utbildat sig till musiklärare och sångpedagog vid en musikhögskola i Sverige, och har även fördjupat sig inom solmisation och Kodálymetoden genom studieresor till Ungern. Idén bakom att göra en fallstudie kommer från att jag fick höra om Johans aktiva arbete med relativ solmisation på en kurs i barnkörledning. Sedan dess har jag varit nyfiken på hans verksamhet och arbetssätt.

Johans verksamhet innefattar barn- och ungdomskörer i Svenska kyrkans regi, där barn över 8 år efter godkänd provsjungning får möjlighet att delta. Verksamheten har två parallella spår, ett för flickor och ett för pojkar. I den yngsta kören sjunger man två år, i nästa kör sjunger man tre år om man är flicka. Pojkar däremot byter kör när de når målbrottet. När de når gymnasieålder slås de två spåren ihop till en blandad ungdomskör bestående av både pojkar och flickor, men för att få en plats i den så måste man återigen provsjunga.

Jag valde att dokumentera och använda observationer från yngsta gosskörens repetition samt näst yngsta gosskörens repetition. Anledningen till detta var att Johan föreslog dessa två körer, då han jobbar mer med solmisation i de yngre åldrarna. Jag observerade även ungdomskören och äldsta flickkören, men som en del i en förstudie som inte dokumenterades. I intervjun så återkopplade Johan dock till en del moment från dessa repetitioner, och därför har delar ur denna förstudie blivit till relevant data i resultatet.

4.4 Genomförande

Innan jag påbörjade min datainsamling genomförde jag en förstudie bestående av intervju och observationer. I den provintervju jag gjorde med en annan körledare som också praktiserar relativ solmisation framgick det att somliga frågor behövde omformuleras och förtydligas. Det behövdes även läggas till frågor, vilket jag också gjorde.

Jag besökte Johan på hans arbetsplats under tre sammanhängande dagar i v. 6 för att samla in data om hans verksamhet. Första dagen började jag med att observera två repetitioner som inte dokumenterades. Anledning var att jag ville få en första uppfattning om hur Johan arbetar. Jag observerade då en repetition med ungdomskören och en repetition med den äldsta flickkören, vilket gav en bra inblick i vart Johan siktar med sin verksamhet.

Jag återvände nästa dag för att observera och dokumenterade en repetition med yngsta gosskören och en repetition med den näst yngsta gosskören, och påbörjade därmed min riktiga datainsamling. Jag filmade de två repetitionerna med hjälp av min dator och en zoom som jag hade ställt upp i ett hörn av repetitionssalen. Under båda repetitionerna bytte vi sal vid ett tillfälle för att få mer yta att göra övningar på. Då filmade jag utvalda moment med min telefon, samt fotograferade.

Intervjun ägde rum på den tredje dagen i Johans arbetsrum. Jag hade förberett frågor utifrån den litteratur jag läst, samt det jag sett av hans verksamhet under senaste två dagarna. Den första delen av intervjun var en standard kvalitativ intervju där frågorna utgick ifrån den i förväg utformade intervjuguiden. I den andra delen av intervjun användes stimulated recall som metod och de dokumenterade observationerna lyftes in som stimuli. Korta filmklipp ur det material jag dokumenterat dagen innan valdes ut i förväg utav mig, och spelades sedan upp för Johan. Johan beskrev efter varje filmklipp vad han sett och vad syftet med övningen varit. Att använda observationer som stimuli hjälpte Johan att bli mer exakt i beskrivningen av sina metoder. Båda delarna av intervjun spelades in med ljudupptagningsutrustning.

4.4.1 Transkribering

För att kunna transkribera intervjun på ett smidigt sätt så lyfte jag in ljudfilen i ett program där jag kunde sakta ner tempot. I transkriberingen har jag markerat med snedstreck när jag plockar fram filmklippen och när jag och informanten tittar på filmklippen, eftersom det inte fanns något relevant att transkribera. Filmklippen har jag inte heller transkriberat, utan endast gett ett kort beskrivande namn baserat på övningen i klippet. Jag har anpassat talspråk till skriftspråk för att få en bättre text, då fokus i min studie ligger på vad informanten säger snarare än hur. Min transkribering inkluderar därför inte oavsiktliga upprepningar av ord, oavslutade meningar och utfyllnadsord som “liksom” eller “och”, då jag inte upplevt att det är relevant för förståelsen av sammanhanget

Under transkriberingen och formateringen av resultatkapitlet så insåg jag att jag fattades viss information som kändes relevant. Jag bad därför min informant att komplettera intervjun via mejl, vilket också gjordes.

4.4.2 Analys

I mitt analysarbete har jag använt kodning som ett första steg i att skapa ordning i min transkriberade data. Kodning är inte samma sak som analys, men kodning är oftast en viktig del utav analysen (Bryman, 2009). Att koda sitt material innebär att sortera och skapa katalog över termer som bidrar till tolkning, vilket påverkar tänkandet om vad data bär för innebörd (Bryman, 2009). Det är viktigt att förhålla sig med viss distans till kodningen just därför och vara öppen för alternativa tolkningar. Bryman (2009) skriver att det är fördelaktigt att påbörja

kodningen så tidigt som möjligt, eftersom detta kan ”öka förståelsen av data och bidra till det teoretiska urvalet” (Bryman, 2009, s. 384).

Jag påbörjade min kodning redan vid transkriberingen, på så sätt att jag läste igenom insamlad data flertalet gånger och blev väl bekant med den. Bryman (2009) menar att de första genomläsningarna är viktiga för kodningen, och att man ska försöka hålla sig öppen för alternativa tolkningar. Därför ska man akta sig för att notera något alls eller över huvud taget påbörja analysen under första genomläsningen (Bryman, 2009). När man på nytt läser igenom materialet kan man börja notera viktiga iakttagelser och kommentarer, till exempel nyckelord och teman som kommer upp (Bryman, 2009).

I början ska man, enligt Bryman (2009) inte vara orolig över att använda för många koder, utan försöka vara så öppen och kreativ som möjligt. Allt eftersom kommer det visa sig vilka koder som är användbara och inte (Bryman, 2009). Redan innan jag påbörjat kodningen så hade jag till exempel bestämt att försöka återge progressionen i att arbeta med solmisation, och detta blev då ett förutbestämt tema. Resterande teman skapades efterhand som teman upptäcktes genom kodning av insamlade data. Kvale och Brinkmann (2009) skriver att både begreppsstyrd och datastyrd kodning förekommer inom analysarbete. I begreppsstyrd kodning använder forskaren sig utav en i förväg utvecklad kod, medan man i datastyrd kodning låter koden växa fram genom tolkning av materialet. I vissa fall är kategorierna förutbestämda, och ibland låter man dem växa fram under analysen (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 219). Jag har således använt mig utav både begreppsstyrd och datastyrd kodning.

4.5 Etiska överväganden

Bryman (2009) beskriver Vetenskapsrådets fyra grundläggande etiska principer att ta hänsyn till i en samhällsvetenskaplig undersökning. Enligt *informationskravet* ska informanter ska informeras om studiens syfte och olika moment. Det bör även framgå att det är frivilligt att delta, att de bestämmer själva om de vill delta eller inte, samt att de när som helst under studiens gång har rätt att avbryta sin medverkan. (Bryman, 2009). Om det rör sig om en minderårig informant så kan medverkan behöva godkännas av vårdnadshavare eller förälder.

Bryman (2009) nämner *konfidentialitetskravet* som ännu en viktig princip, och understryker att uppgifter om informanter ska behandlas och förvaras så att obehöriga inte får tillgång till

dem. Utöver detta fastställs i *nyttjandekravet* att uppgifter om enskilda personer får bara användas i forskningssyfte (Bryman, 2009).

För att nå ut med denna information och säkerställa att informanten tagit del av den så skapade jag en samtyckesblankett, vilken behandlar samtliga fyra etiska principer som är framtagna av Vetenskapsrådet (Bryman, 2009). Före datainsamlingen skrev informanten under blanketten, och intygade därigenom att han tagit del av informationen samt godkände sin medverkan under dessa premisser. Detta i enlighet med *samtyckeskravet*. Johan intygade även att de körsångare som figurerar i dokumentation av observation sedan tidigare haft målsmans godkännande att bli filmade. Utöver dessa fyra krav från Vetenskapsrådet så har jag även valt att anonymisera min informant, och kalla honom för Johan.

5. Resultat

I detta kapitel redogörs för den data som samlats in genom metoderna intervju, observation och stimulated recall. Första delen av resultatkapitlet behandlar varför informanten Johan valt att arbeta med relativ solmisation. Sedan följer en redovisning av Johans upplägg, tankar kring att följa upp varje barns utveckling samt att välja repertoar. Sista delen av resultatkapitlet innehåller den kritik mot relativ solmisation som Johan kommit i kontakt med och hur han ser på den.

5.1 Varför solmisation?

Redan när Johan var 18 eller 19 år så kom han i kontakt med solmisation för första gången, då han sjöng i världsungdomskören under ledning av bland andra Péter Erdei², som Johan beskriver som en nestor inom ungerskt körliv. Då fick han uppleva ett helt annat sätt att närma sig körmusiken än han var van vid. Johan beskriver sitt sätt att sjunga då som linjärt med betoning på fras och riktning, medan hans granne i världsungdomskören sjöng i relation till resten av partituret, vilket Johan menar kan kopplas till studier i solmisation.

Jag satt bredvid en kille och sjöng då, som jag ju insåg, att hans sätt att analysera och se på musiken var ett helt annat sätt än mitt, och han var ju oerhört mycket bättre förberedd än vad jag var som svensk, i och för sig relativt duktig och förhållandevis välutbildad.

Johans intresse för att själv börja arbeta med solmisation började som en sorts nyfikenhet. Han hade kommit i kontakt med andra som var intresserade av metoden, men enligt Johan var det ingen som använde sig av metoden i Sverige då. Han började föra in solmisation i sin verksamhet utifrån det han själv kunde läsa sig till. Själv säger han att han inte var så duktig när han började, utan att det fick komma senare. Sen dess har han hållit på, övat och tyckt att det varit kul att lära sig. Johan berättar att han funnit oerhörd inspiration i möten med körer i Ungern, och att det väckt hans nyfikenhet ytterligare:

Flickkören Pro Musica som jag hörde för första gången för, vad kan det vara, 15 år sen kanske, som ju fullkomligt sopade mattan med oss för att dom tjongade dit varenda ackord så rent så att man höll på att bli tokig. Vad håller dom på med? Och där står dom och har kanske inte den frasering eller klangliga skönhet som vi har arbetat med i svensk tradition genom tiderna, som ju varit väldigt mycket i fokus, men där deras musikaliska kompetens är otroligt mycket högre. Och där blev jag nyfiken, vad kan vi göra?

² Peter Erdei, född 1944, var rektor för Zoltan Kodály Pedagogical Institute of Music, Kecskemét åren 1974–2008.

5.1.1. Undervisande moment

Undervisande moment är vad Johan kallar den del av hans metodik som syftar till att körsångarna själva ska bli kompetenta, istället för att bara härma honom. Johan anser att vi som pedagoger ska samla många modeller och metoder, och då är solmisation ytterligare en metod, ytterligare ett förhållningssätt till sitt sjungande. Johan kallar det för ännu ett språk, ett pedagogiskt språk.

Det blir ett redskap på väg till körmusiken för det är ju dit jag syftar, och jag tycker att det är en av de saker som kan vara undervisande i vårt arbete på väg mot körmusiken. För ska vi undervisa och liksom på riktigt utmana oss själva, då tycker jag att vi ska låta det vara lika svårt att lära sig sjunga som att lära sig spela fiol. Och det är en utmaning till oss som ska jobba med sång för att vi så lätt halkar in i att alla kan ju sjunga, och det är jättehärligt, och vi kan göra det så enkelt. Underbart. Men ska man på riktigt arbeta med sång som ett instrument då behöver vi ha många fler undervisande moment, för att bli en riktig musiker och inte bara någon som sjunger.

En av solmisationens styrkor är att den möjliggör att fokusera på bara själva momentet att träffa rätt ton, och att låta det vara viktigt. Att öva och ”hålla på”, det är det som så småningom kan ge effekt, menar Johan. Och att inte alltid utgå ifrån sånger, utan att variera istället. När man sedan förebildar har renhet och tydlighet stor betydelse, säger Johan.

Att man själv förebildar så att det blir rätt, och att man är noga med att låta barnen veta att det är skillnad mellan rätt och fel. Att tonen har en plats, och tyvärr är det så att det finns bara en plats för tonen. Och vi behöver öva det. Men det går liksom inte att diskutera om tonen är rätt eller fel, utan är tonen rätt så är den det, och då kan den inte vara lite vid sidan av.

Johan är tydlig med vad som är rätt och fel, samtidigt måste barnen få lyckas, speciellt de som ofta misslyckas. “Så att det inte bara blir misslyckande på misslyckande, utan att man försöker att betona när det blir rätt, och låta mycket passera också när det blir fel”. Det är viktigt att bara få träna, och inte alltid vara under lupp, säger han.

Solmisation är ett verktyg för att på riktigt arbeta med tonhöjd, och därigenom att utveckla kompetensen hos barnen. Om man väljer att inte arbeta med intonation, så öppnar man heller inte örat för körmusiken. En viktig del i att sjunga tillsammans innebär att lära sig att lyssna, menar Johan. “Den känsligheten måste vi arbeta med, och låta barnen komma i kontakt med. För det är också möjligheten att öva upp den och nyfikenheten, så att man öppnar sinnet för den här konstformen”. Johan vill varna för att jobba för mycket med förebildning och härmning, då det finns en risk att man skapar en verksamhet som går ut på att alla måste sjunga som en själv. “Det är naturligtvis så att jag ställer krav på barnen att relatera till mig,

och att följa mig, men jag försöker att inte driva tesen att de måste vara som jag”, säger han. Undervisande moment blir därför viktiga om barnen ska kunna bli kompetenta och musikaliska. “Och det är ju det jag vill att de ska längta efter. Att man ska föda nyfikenhet och förväntan på att få lära sig mer. För det är ju roligt att lära sig saker”.

Johan säger att solmisation i bästa fall hjälper alla, men kanske framförallt den som är lite osäker på att hitta rätt ton. Människor är olika, och därför behöver de olika sätt att hitta in i musiken, menar han. Att identifiera skillnaden mellan att gå uppåt eller nedåt är fundamentalt för tonträffning, men inte alltid självklart för barn. Johan kallar solmisation för “notläsning med handen” vid ett tillfälle. I notläsning så blir det tydligt, menar Johan, och med hjälp av handtecken kan Johan visa på det avståndet med handen istället. Just eftersom handtecken befäster avstånd i kroppen också så blir det till ett användbart verktyg, menar Johan.

5.2 Upplägg av arbetet

När Johan ska beskriva vad solmisation är för en ny grupp barn brukar han säga att det visar på avstånd mellan toner, samtidigt som han presenterar han två handtecken. Detta går även ut till föräldrarna i form av en skriftlig information om solmisation och verksamhetens förhållningssätt till körsång. Han understryker hur viktigt det är med föräldrarnas stöd och engagemang.

Så börjar vi med SO och MI och använder de här två första tonerna som våra tonträffningsövningar, och *Lilla snigel* som ett första exempel på en sång som börjar där. Så småningom bygger vi vidare och lägger till DO. Då har vi en treklang, och redan med SO och MI så är det ju så att då kan vi göra mellanspel till en sång till exempel.

I arbetet med tonträffning bör man inte stressa, utan kan med fördel hålla sig till de tre första tonstavelserna ganska länge. Efterhand lägger Johan till ton efter ton och börjar bygga den pentatoniska skalan, i första hand. Johan vill nämligen undvika små sekunder i början för att tonträffningen ska bli så tydlig som möjlig för barnen. “Och just att undvika fällorna, att låta det få vara så tydligt och klart som möjligt när man lägger grunden. Det betyder mycket” utvecklar Johan. Det är först efter drygt en termin som de fått ihop hela durskalan.

I början jobbar Johan mycket med stegvisa melodier. Ofta sjungs skalan bara från DO upp till DO¹, och då blir det svårt att vända håll och att fortsätta förbi DO¹ in i nästa oktav, menar Johan. Därför låter Johan barnen börja på DO och sjunga skalan uppåt, tills han säger vänd.

Då vänder barnen direkt och fortsätter skalan nedåt igen, och så håller de på. Övningen tar barnen högt och lågt, och övar samtidigt detta problemområde inom solmisation. Eftersom solmisation bygger på skala så är det essentiellt att befästa den ordentligt först. Sen när språng i skalan introduceras ökar nämligen svårighetsgraden betydligt.

När det blivit dags för att hoppa i skalan börjar Johan med att öva förbestämda språng i specifika mönster. Det kan röra sig om att sjunga treklanger så som de förekommer i skalan (DO, MI, SO, RE, FA, LA osv.), eller att sjunga tersstaplingar (DO, MI, RE, FA osv). Dessa mönster fungerar likadant varje gång, vilket gör att barnen ganska snart blir förtrogna med den typen av språng.

Johan siktar mot tvåstämmighet tidigt, och vill att barnen ska få smaka på tvåstämmighet redan under sitt första år. Då handlar det om små korta moment då Johan låter det få bli två toner samtidigt. Johan berättar att man med lite övning kan lära sig att som ledare göra enklare tvåstämmiga exempel med båda händerna. "Det är ju jättekul", skrattar han.

5.2.1 Rytmen

Som det är nu kombinerar Johan melodi och rytm relativt tidigt. Eftersom min erfarenhet är att man ofta separerar de två på ett tidigt stadium för att göra det så tydligt som möjligt, frågar jag honom om hans tankar kring detta. Johan berättar då att han till och med funderat på att tidigarelägga introducering av rytm som ett undervisande moment.

Jag tror ungefär som med flerspråkighet, att det inte är ett hinder för barnen att lära sig många saker parallellt. Utan snarare att det är lika bra att bara ge sig in i det, och ge sig i kast med det. Naturligtvis på någon sorts rimliga premisser (skratt), men för ju mer man håller på, desto troligare är det att man blir bra på det.

Visst mår man bra av att renodla saker ibland, så att man vet vad man fokuserar på. Johan understryker ofta vikten av tydlighet, och att skapa en röd tråd i sin metodik. Samtidigt måste man också bara få prova ibland, säger han. "Det är klart att vi måste testa, och så blir det lite snett men det gör väl inget. Ja, jag är inte så dogmatisk".

Under ett observationstillfälle visar Johan exempel på hur rytm och tonhöjd kan kombineras i en övning på golvet. Johan har lagt ut lappar med notvärden på i en linje över golvet. Tillsammans bildar lapparna en rytm bana på en takt bestående av fjärdedelar och halvnoter. Uppgiften är att hoppa igenom banan rytmiskt och samtidigt sjunga en durskala nerifrån och

upp på den rytm som bildar. Först sjunger de en gång på tontavelser, sedan en gång på tonnamn i C-dur.

Tidigare under samma repetition har jag fått erfara hur Johan preparerat detta moment genom en rad förövningar. Repetitionen började till exempel med att de sjöng skalor vid pianot, både på tonstavelser och på tonnamn i C-dur. Sedan lade Johan till rytm genom att be barnen stanna på till exempel tonen F eller FA dubbelt så länge. Barnen fick även prova att hoppa rytm-banan flera gånger utan att sjunga innan Johan la till tonhöjd.

5.2.2 Moll

I slutet av första året med solmisation, när durskalan är väl etablerad, börjar arbetet med ren mollskala. Istället för att börja på DO så börjar Johan nu på LA och så sjunger de enkelt en ren mollskala. Johan berättar att ibland så kan någon fråga hur han arbetar med de andra mollskalorna, men han anser själv att man inte behöver komplicera det i onödan. Först senare kan tonen SI förekomma, och han menar att det finns ingen anledning att blanda in solmisation för sakens skull.

Vill jag sjunga sånger som kliver utanför både durskalan eller mollskalan från LA, då blandar jag inte in solmisationen i det utan då gör vi på ett annat sätt. Det är först mycket senare som vi kliver iväg och använder tonen SI till exempel och sådär, men för mig är det inte så att jag driver solmisationen så långt, än i alla fall. Utan när man kommer till att på djupet förstå, alltså melodisk moll till exempel, alltså då får det ske med G-klav och klaviaturen. Så tror jag.

5.2.3 Relationen mellan toner

När barnen väl bemästrat durskalan genom solmisation återkommer den i andra skepnader, till exempel på tonnamn i C-dur. I samband med detta jobbar Johan även med intervall:

När vi introducerar det så är det fortfarande så att vi dels jobbar vidare med intervallen och samtidigt med tonnamnen. Och då går vi också till stora och små intervall "stor sekund, stor ters, ren kvart, ren kvint" (sjunger intervall från grundton). Och så uppifrån "liten sekund, liten ters, ren kvart" (sjunger intervall från grundton) och så vidare.

Men att förstå hur tonerna förhåller sig till varandra är viktigt för att kunna förstå både skala och intervall, och där är solmisation ett användbart verktyg. "Det är ett sätt att beskriva intervall, att arbeta med notläsning och intervall på ett sätt som både befäster i kroppen och i ögat hur relationen mellan tonerna ser ut" säger Johan. Arbetet med att förstå avstånd inom musiken har påbörjats långt tidigare. Jag observerar en repetition med lilla gosskören där Johan försöker visa på musikaliska avstånd genom att skapa verkliga avstånd i rummet. Han

använder lappar med tonstavelser och lägger dem på en linje över golvet i salen som en vanlig durskala. Avståndet mellan lapparna på golvet varierar beroende på avståndet mellan tonerna i durskalan, och på så sätt blir det visuellt för barnen att vissa skaltoner faktiskt ligger närmre varandra.

Och låta skalan liksom bli som en klaviatur, i det här fallet, och kunna visa på avståndet mellan tonerna på det här sättet, med ett verkligt avstånd. I deras hemuppgift har jag skrivit någonting om avstånd, att avstånd kan ju vara som mellan Borås och Göteborg, ett antal kilometer. Och avstånd kan vara från mig till datorskärmen. Men avstånd kan också vara mellan toner till exempel, och så pratar vi om kvint och oktav.

Johan stegar mellan tonstavelser på golvet medan barnen sjunger och gör handtecken. Övningen är samma som de vanligtvis gör med handen, men här blir hela skalan överskådlig samtidigt och det finns möjlighet att bygga ut skalan både nedåt och uppåt. Johan gör ett språng från lappen som det står DO på till lappen som det står SO på och frågar efter namnet på det intervallet, och barnen svarar.

5.2.4 Två parallella system

Förhållandevis tidigt, efter ca två år, introduceras även G-klav och tonnamn som ett alternativ till solmisation. Längre existerar dessa två spår sida vid sida, utan att mötas. Johan skiljer på det absoluta systemet och det relativa systemet, och dessa termer använder han även med barnen.

DO är flyttbart, men alltid grundtonen i dur. Det är relativt. Du bestämmer eller jag bestämmer, men här kan ni veta det att grundtonen i dur alltid är DO. Sen har vi G-klaven där är det bestämt. Och så laborerar vi med det.

Däremot kombinerar Johan gärna notlinjer och solmisation sedan tidigare, vilket hjälper till att förbereda barnen för notläsning på så sätt att de övar på att läsa av avstånd. Vid observationstillfället får jag se hur barnen läser av noter i ett notsystem och omvandlar dem till rätt tonstavelser, och sedan vise versa. Johan har då i förväg definierat DO med hjälp av ett litet d på antingen notlinje eller mellanrum, och resten gör barnen själva.

Jag ger dem notbilder som exemplet *Morgonen* som du fick i tisdags, där jag alltså har plockat bort G-klaven, och gjort det eftersom det är ett stycke som ligger ganska så snällt i en tonalitet. Jag tror att det finns ett SI däri, men det har de varit med om. Så att där gör de själva en sådan analys, men den lämnar inte grundtonarten.

Han gör ofta egna arbetsblad av musiken de jobbar med så att barnen snabbt ska kunna läsa av den information som är deras. På så sätt styr Johan progressionen i hur man avkodar ett notblad och lyfter in musikteoretiska tecken och fenomen på ett medvetet sätt.

Jag plockar bort pianostämman och extra saker och försöker att renodla, så att till en början är deras arbetsblad text och en separat melodi. Sen så småningom, som du såg i går på det exemplet som hette *Vintergatan*, så har det blivit mer av en notläsningsövning där man har som det brukar se ut, notbild med text under. Där har vi arbetat med repristecken och en andra vers med en andra rad. Men jag försöker att förenkla väldigt mycket, och gör då material som ska vara möjliga för barnen att relatera till.

Än så länge kombinerar de inte solmisation med G-klav, att analysera en notbild med G-klav och utifrån den lokalisera DO menar Johan är väldigt svårt för barnen. Solmisation används inte heller i musikstycken som går utanför tonarten och där DO då skulle behöva omdefinieras. "Det gör dom inte, det fixar dom inte" säger Johan. Då är det bättre att inte blanda in solmisation alls och istället göra på något annat sätt.

Allteftersom G-klaven och den absoluta notläsningen tar över använder Johan solmisation mer som ett verktyg för att ytterligare slipa på tonträffning och den musikaliska förståelsen. Under ett observationstillfälle får jag erfara hur Johan leker med solmisation tillsammans med flickkören. I intervjun refererar Johan till en av dessa övningar där han bygger en treklang och sedan låter kören byta från treklang till grundton och tillbaka. På så sätt övar de sin förmåga att pricka rätt ton, samt sitt tonala minne. Just nu känner Johan inte något behov av att driva solmisation till sin spets, utan ser det mer som ett sätt att jobba mot notläsning och musikteori. "Och så är det just nu, det vet jag inte hur det ser ut om några år. Det får vi se".

Solmisation har som jag förstår det två huvudsyften för Johan, dels att öva tonträffning och dels att förbereda för notläsning. Notläsning ett viktigt spår genom Johans verksamhet, och han upplever att många körledare inte tar utmaningen. Han upplever att en del blir rädda att barnen ska sluta om det inte är kul nog, och därför börjar på nya saker istället för att löpa linan ut.

Vad gör vi för att se till så att det blir ett spår som är möjligt för barnen att följa? Där vi ser till att "har vi koll nu på att de är med, vi kanske måste ta ett steg tillbaka och fånga upp några som inte hade förstått förra gången?". Men att vi bygger något som är möjligt att följa, och inte hela tiden blir så tveksamma till "är det här kul nog eller intressant nog?". Så att vi hela tiden lämnar spåret och startar ett nytt, och lämnar och startar ett nytt. Utan att vi litar på att om vi bygger långsamt och metodiskt, sten för sten, så kommer det att kunna bli någonting som barnen sen känner att "det här är mitt, det här är min kunskap som jag sen också vill gå vidare med".

Johan menar att det är härligt att få komma tillbaka till saker och att sedan få känna sig kompetent. Det är det som är pedagogens utmaning, att identifiera vad som är nästa steg eller om vi måste fylla på mer i samma kunskapsområde innan vi kan gå vidare. Han erkänner dock att innan han började jobba med solmisation så var det svårare att få in det metodiska arbetet i repertoaren.

Alltså det blev ju mycket mera akademiskt, och vi var tvungna att komma till klaviaturen ganska snabbt för att kunna få ihop det med musiken. För precis som du ser i de exempel som vi har tittat på så vill jag ju kunna koppla ihop så att det inte är två helt olika saker. Jag vill ju att den musik vi sjunger och det metodiska arbetet ska kunna gå att få ihop. Kanske inte hela tiden, men jag vill ändå till största delen kunna använda deras kunskaper in i musiken.

Just därför värdesätter Johan möjligheten att med solmisation som verktyg kunna arbeta med notläsning med utgångspunkt från sången, och att kunna spara klaviaturen till senare.

Då är det för mig en felaktig slutsats att antingen säga barnen ”hoppas ni börjar spela instrument så att ni får lära er noter, för här vet jag inte hur vi ska göra”, eller att jag skulle säga ”välkomna till kören, nu ska vi börja spela piano för att ni ska lära er noter”. Alltså jag vill ju säga ”välkomna till kören, här ska vi sjunga, och nu ska vi arbeta med notläsningen på sångens premisser”.

Johan vill inte att notläsningen enbart ska kopplas till ett akademiskt förhållningssätt, utan rent fysiskt in i sången. Och där tycker han att handtecken hjälper till. “Det finns ett flöde i bästa fall, i handtecken, som jag saknar i andra system”. Genom handtecken befäster vi i såväl kroppen som ögat hur toner förhåller sig till varandra, och det är en ytterligare en förståelse.

5.3. Att följa upp varje barn

Johan har utvecklat medvetna metoder för att se och höra vilka framsteg hans körsångare gör, till exempel skriftliga uppgifter. Uppgifterna berör olika musikteoretiska moment, och är ett sätt för Johan att hålla koll på att alla förstår.

Dem rättar jag ju, så ser jag, och har små post-it-lappar som jag sätter på hemuppgiften ”rätta här” eller ”gör om”, och skickar hem till föräldrarna igen. Och ibland kan jag skriva ”här verkar det som att ni inte riktigt har förstått, försök att göra igen eller hör av er så att jag får hjälpa till”.

Hemuppgiften är en typ av uppgift, och den gör så att Johan kommer åt moment som är svårare att göra i grupp. Han använder sig också av något som han kallar för häruppgift, och precis som det låter så är det en uppgift som man gör här. Johan presenterar då undervisande moment under själva repetitionen, som de sedan ska försöka redovisa skriftligt innan de går hem. Oftast så går det lite i perioder, säger han. Ibland är det fokus på att fånga upp

musikteori ett tag, men förr eller senare kommer det alltid en tid när man måste rikta in sig mer på konsert. “Och så går det lite upp och ner”.

I slutet av året ligger ett prov då Johan kollar att alla har tillräckliga kunskaper för att gå vidare. Ibland märks det att ett barn inte riktigt har knäckt koden, och då sätter Johan in lite extra krut just där, men så länge det inte är några större problem så slussas man vidare upp genom de olika körerna. För att få en plats i ungdomskören så måste man däremot göra en ny provsjungning. “Och då är det inte alla som kommer vidare och det är tråkigt, men det är så det är” berättar Johan. Han vill inte att verksamheten ska bli allt för sluten, och tycker därför att det är viktigt att kunna ta in folk utifrån som inte sjungit i hans körer tidigare.

Att luckra upp genom att låta barnen sjunga i mindre grupper är ännu en strategi för att se till så att alla är med. Johan använder sig mycket av växelsång i grupper, både i sånger och i övningar. Att kunna vara aktiv och passiv på rätt ställen är grundläggande i allt körarbete, och är ett första steg mot flerstämmighet, menar han. Samtidigt så hörs varje enskilt barn lite mer och får möjlighet att höra sig själv.

Under ett observationstillfälle låter Johan varje barn individuellt sjunga en skala på tonstavelser inklusive handtecken. Det märks då snart vilka barn som kan stavelserna i rätt ordning, som kan använda handtecken och som träffar rätt toner. En del barn väljer att inte börja på samma ton som Johan förevisat, och sjunger sedan hela skalan rätt ifrån en annan startton. Detta ger Johan en indikation på var deras mest bekväma register ligger, vilket hjälper honom att lära känna varje barns röst och dess förutsättningar.

Johan håller sig uppdaterad om varje barns framsteg med hjälp av dessa metoder, och han upplever inte att han har några problem med att ha koll på sina körsångare. Om Johan märker att ett barn inte hänger med bokar han en tid med barn och föräldrar så att de tillsammans kan reda ut vilka svårigheter barnet har så att de kan lösas.

5.4 Att välja repertoar

Repertoarval ofta handlar om att hitta sånger som går att angripa metodiskt, menar Johan. Metodarbete och repertoar bör nämligen hänga ihop, så att kunskapen kan användas rakt in i musikverksamheten. Samtidigt värderar Johan förmågan att identifiera undervisande moment

i vilken sång som helst högt. "Emellanåt så kan jag tänka att det nästan är skit samma, bara vi förmår att skapa intresse kring någonting i musiken. Och så undervisar vi där. Då kommer det att hjälpa barnen dit vi vill". Det finns alltså undervisande moment att plocka fram i all musik, menar Johan och återigen värdesätter Johan att ha flera ingångar in i valet av repertoar.

Jag skriver till föräldrarna ungefär att mycket av musiken vi sjunger anknyter till handtecknen och solmisationen, till att börja med. Men sen finns det också sånger som vi sjunger bara för att det är kul. Och ibland kan vi välja en sång som man tänker att "Vi måste ha en sång som rör sig över ett jättestort register bara för att få prova", som den här *Tusen stjärnor glimmar* (sjunger sången). Jättesvårt! Det är ju en urkonstig melodi, men det är klart att vi måste testa.

Det finns sånger som Johan bara lär ut på gehör, men då brukar de ändå få ett papper så att de har möjlighet att komma tillbaka till den. Det finns sånger som passar bra att sjunga med handtecken, till exempel enkla visor som *Spanien*, *Bä bä vita lamm* och *Lilla snigel*. "Det blir så småningom en quod libet för dem. Då har vi använt deras kunskaper in i ett stycke, och plötsligt så blir man kompetent". Solmisation tar oss nämligen rakt in i musiken, och Johan menar att hela Kodálymetoden är enkel att applicera på körarbetet just därför.

Jag frågar Johan hur han upplever barnens respons i arbetet med solmisation, och han uppger att de tycker det är roligt. Men Johan understryker framförallt att han aldrig frågar barnen den frågan. Han liknar repetitionsalen vid en lekyta, men i just denna lek råkar det vara han som bestämmer. Det ska inte vara så mycket utifrån som stör, och Johan menar att det finns en vila i den koncentrationen. Barnen behöver inte alltid ha med sig hela livet in, utan det kan lämnas utanför repetitionsalen. "Strunta i det nu en stund. Vila från det, och låt det bara då vara i musiken nu" säger han. Johan vill skapa ett sådant flöde så att man i bästa fall kommer bort från en diskussion om repertoar eller metod med barnen. "Det här är kören, och såhär leker vi". Det är så vi får näring till musiken, menar Johan, att i den här leken finns bara nu och det finns inte utrymme för något annat.

Jag har ju en, vad ska man säga, emellanåt lite nästan hysterisk intensitet i kontakten med barnen. Jag vill att det ska kännas för dom att det spelar roll att dom varit här, varje gång. Det ska vara så att vi har så täta tillfällen ihop att det inte är känsla av att vi kunde varit hemma istället. För då tycker jag också att det är roligt.

Barnen kan ha väldigt hög energinivå, och det vill till att vi lyckas kanalisera den energin in i det vi ska göra, menar Johan.

5.5 Kritik mot solmisation

När jag frågar Johan om det finns några nackdelar med att jobba med solmisation så blir svaret “Nej, det tycker jag inte”. Så enkelt är det för Johan att svara på den frågan.

Jag känner inte till någon kritik. Möjligen finns det någon som tror att det är för komplicerat och att det tar mycket tid, och det tycker jag är fel. Men det är klart att det utmanar oss som ledare att vi måste ju arbeta med det här. Men det är ju roligt!

Nej, Johan kan egentligen inte komma på någon kritik, i alla fall ingen som han anser håller. Jag frågar Johan om det finns något med solmisation som barnen brukar ha svårt med, men han kan inte komma på något speciellt. Han påpekar att barn är ju olika, men överlag brukar det ge sig efter hand.

En del är jättesnabba att snappa, ibland har de svårt att göra själva handtecknen, som du såg i går, men så småningom så tycker jag att de löser det här. Dom har två år på sig, och på den tiden så tycker jag att det mesta brukar falla på plats.

Vissa barn har svårt att göra handtecken, något som kommer fram i både intervju och observationer. Det brukar dock falla på plats efter hand som de fortsätter öva, menar Johan, och om det inte gör de så är det pedagogens misslyckande, poängterar han.

Att det skulle vara svårt att börja arbeta med solmisation, det går han inte med på. Han erkänner dock att det finns kritik mot Kodálymetoden i stort. Vissa hävdar att Kodálymetoden som helhet kan upplevas som sträng, komplicerad och svår genomtränglig. “Men där får man väl göra ett val tycker jag, hur mycket av det man plockar in.” säger Johan. Om man vill lyfta in relativ solmisation som en del i sin egen metodik så rekommenderar Johan dock att läsa på och försöka skaffa sig en lite vidare förståelse. Solmisationen är ju trots allt bara en del i Kodálymetoden, och ett första steg av många i en lång trappa, menar han. Själv har han fått öva och lägga ner arbete, men det har också varit kul, säger han, att känna efter “vad händer i mig när jag sjunger med handtecken?”

Johan understryker att själva Kodálymetoden är starkt sammankopplad med ungersk kultur. I Ungern har Kodálymetoden fått ett otroligt genomslag, vilket skapat en gemensam grund för musikundervisning i stora delar av landet. När Kodály dog hade hans idéer spridits till ett antal tusen skolor, berättar Johan. I dessa skolor arbetar man med samma metod och samma sånger som utgångspunkt, och detta genomsyrar skoldagen.

Det skapade ju en enorm kraft, dels i att det var sånger som var djupt förankrade i folksjälen, men också en metod som anknöt direkt till dem och sen vidare in i flerstämmigheten, med körmusiken som syfte och mål.

I Sverige, som ju varit ett körländ, har vi konstigt nog aldrig haft någon pedagog som skapat en sådan genomarbetad metodik som Kodálymetoden, möjligtvis små försök eller “embryon till idéer”, som Johan uttrycker det. Inte heller har Kodálymetoden fått något riktigt genomslag här i Sverige. “Men vi som pedagoger måste ta en utmaning där, och det finns inga helt färdiga material” säger Johan.

6. Diskussion

I detta kapitel diskuterar jag studiens resultat utifrån mina två forskningsfrågor. Under respektive frågeställning finns vars tre underrubriker där jag diskuterar, jämför och kopplar ihop litteratur med mina data. Sist av allt presenteras förslag till vidare forskning.

6.1. Hur kan man använda solmisation som ett verktyg för att lära barn och unga att sjunga?

Johan uppger att relativ solmisation är ett fantastiskt verktyg i arbetet med att lära barn och unga att sjunga rent. Själv värdesätter han speciellt möjligheten att lyfta ut ett moment som att pricka rätt ton, och fokusera på bara det. Solmisation blir även ett sätt för Johan att komma bort ifrån att ständigt förebilda med sin egen röst för barnen.

6.1.1 Att förebilda eller ej

Johan poängterar ofta vikten av att göra barnen musikaliskt kompetenta, och det gör han genom att undervisa dem i solmisation. I intervjun uppger Johan att han försöker att inte jobba för mycket med förebildning, vilket jag också lagt märke till under mina observationer. Vid en repetitionerna uppstår ibland situationer när barnen på något sätt sjunger fel, något som är snabbt avklarat om man använder rösten för att visa hur melodin istället ska vara. Johan vill att barnen ska lära sig av sina fel, verkar det som, och under de repetitioner jag varit på förebildar han därför sällan. Istället påpekar han att det inte blev riktigt rätt, och låter barnen försöka lösa problemet. Han vill att de ska tänka själva.

Bartle (1993) däremot menar att barn lär sig sjunga genom att härma, och att det just därför är viktigt att förebilda på ett bra sätt. Johan använder sig uteslutande av sin falsett när han förevisar för barnen. Han vill dock inte att barnen ska känna att de måste sjunga som honom. George (2003) skriver att barn måste få sjunga utifrån sina egna premisser, och kanske kan solmisation då hjälpa dem att hitta sin egen röst. Houlahan (2015) menar att det är viktigt att lyssna enskilt på varje barn så att man kan justera deras vokalfärg. Johan berättar att han lyssnar på dem enskilt, men då endast för att säkerställa att alla hänger med i den musikaliska progressionen. Johan vill ge körsångarna verktyg att själva hitta sin väg in i musiken, vilket är att tänka ännu ett steg längre. Alltså, att barnen ska bli musikaliskt kompetenta och självgående så småning om.

6.1.2. Solmisation stimulerar flera sinnen

Johan uppger att relativ solmisation hjälper alla barn, men framförallt de som har det svårt att sjunga rent. Även Bremberg (1998) beskriver hur fyra sångsvaga barn gjort sångliga framsteg i arbetet med solmisation. Tillsammans med handtecknet, som ju är både visuellt och kinestetiskt, hjälper solmisation att göra toner verkliga för barn (Bremberg, 1998). Om ingen förklarar vilket ramverk man ska förhålla sig till så kan toner kännas väldigt abstrakt, men där har solmisation fler ingångar till förståelse. Solmisation stimulerar nämligen tre av våra fem sinnen samtidigt, vilket jag tror gör att det finns något för alla. Johan säger i intervjun att människor är olika och därför behöver olika vägar in i musiken. Att då ha en metod som är både auditiv, visuell och kinestetiskt på samma gång blir väldigt värdefullt.

Jaques-Dalcroze (1997) understryker den fysiska upplevelsen av musiken som ett första steg i att lära sig förstå musik. Först när barnen fått en kroppslig relation till ett musikaliskt fenomen kan de förstå det, menar han. Enligt Jaques-Dalcroze (1997) skapar kroppen en koppling mellan ton och tanke, vilket kan väcka örats känslighet. Jag tolkar det som att Jaques-Dalcroze syftar på hur rörelser ger innebörd till det som upplevs som abstrakt i musik. Genom övningar kan man lära barnen vad de ska lyssna efter, och plötsligt är ett *crescendo* inte så abstrakt längre. Solmisation vilar på samma grundläggande funktioner, upplever jag. När vi lär barnen att göra skillnad på toner med hjälp av olika handtecken och tonstavelser, så lär vi dem även att höra skillnad på toner. Johan säger att vi måste arbeta med känsligheten, och träna örat till att veta skillnaden. I början är det inte ens självklart för vissa barn om tonerna går uppåt eller neråt, men med hjälp av solmisation skapas ett system för att sortera tonerna. Efter hand som instrumentet utvecklas så blir det mer och mer finstämt och intonationen blir därmed mer exakt. Alltså, det handlar både om att träna örat att *höra* skillnad, samt att träna rösten att *känna* skillnad.

6.1.3. Att förstå funktion

Intervall kan upplevas olika beroende på harmonik och plats i skalan, ändå kallas lika avstånd samma sak. DO till SO och MI till TI är samma intervall rent teoretiskt, men upplevs olika eftersom de kopplas till olika ackord. I litteratur rekommenderas relativ solmisation ofta på grund av att metoden ger en ”funktion till tonen” (Bremberg 1998, Kodály, 1990, Enevold & Marstal, 1998, Karpinski, 2000). Funktion kan i dessa sammanhang åsyfta tonplats och ledtoner (funktion i skalan), men även utvecklad känslighet för harmonik och intervall. I

Gonzales, Brinckmeyer och Beckmans (2012) forskning blir det tydligt att en kombination av ackordövningar och solmisation (solmisationsstegar) har utvecklat både den harmoniska medvetenheten och notläsningen hos elever i åldern 9–16.

6.2. Vilken roll spelar solmisation i utvecklingen av notläsning hos barn och unga?

Solmisation gör att man kan arbeta med musikteori utan att det behöver bli akademiskt, menar Johan. Sedan han började använda solmisation så upplever han även att man kan tidigarelägga introduktionen av viss musikteori. Solmisationen utgår ifrån sången, vilket är mycket enklare än att börja förklara klaviatur eller noter.

6.2.1 Att skapa musikaliska minnen

Enligt Jaques-Dalcroze (1997) bör barns rytm- och gehörsförmåga övas upp allra först. Även Enevold och Marstal (1998) menar att barnens lyssnande måste övas upp innan notläsning introduceras, eftersom notation påverkar intonation negativt. Målet är att barnen ska behärska notläsning och musikteori, och Johan anser inte relativ solmisation vara ett hinder, snarare tvärtom. Solmisation och notation behöver inte vara motsatser, utan de kan befrukta och gynna varandra. Szönyi (1990) menar att solmisation ger ”mening åt notationen” vilket gör att vi kan förstå den musikaliska formen bättre. Genom solmisation kan örat tränas och skapa musikaliska erfarenheter hos barnen, vilket gör musik av notationen. Enevold och Marstal (1998) skriver att intonation bygger på musikaliska minnen och erfarenheter som sparats. Notation bör i bästa fall fungera som en påminnelse om dessa minnen, och då kan intonation och notation uppnås samtidigt. En anledning till att intervall blir orena i barnkör är att barnen förlorat orienteringen i musiken (Kodály, 1990). En lösning är att låta barnen uppleva rena intervall, vilka sedan kan ombildas till musikaliska minnen.

6.2.2 Tonala mönster

Även tonala mönster kan fungera som musikaliska minnen för barnen. Karpinski (2000) och Szönyi (1990) är överens om att tonala mönster underlättar instruktion vid notläsning. Barnen lär sig snabbt att känna igen mönster utifrån avstånd i notsystemet, och använder sin upplevelse av tonala mönster i notläsningen. Tonala mönster skapar, enligt MacKnight, relationer mellan toner, vilket leder till utvecklad notläsningsförmåga (citerad i Karpinski,

2000). Houlahan (2015) prisar även han arbetet med tonala mönster utifrån ett auditivt, kinestetiskt och visuellt perspektiv. Repetition av samma tonala mönster i olika kontexter befäster den kognitiva förståelsen av musik, anser Houlahan (2015). Johan använder sig utav tonala mönster som undervisande moment i sin verksamhet. I intervjun ger Johan exempel på två olika mönster som han använder. Johan framhåller dock inte samma fördelar som Szönyi (1990), Houlahan (2015) och MacKnight (citerad i Karpinski, 2000). I intervjun betonar han istället hur han använder tonala mönster för att öva språng i skalan.

6.2.3. Rytmm

Så tidigt som möjligt bör rytm och melodi kombineras, anser Johan. I intervjun diskuterar vi detta, och Johan säger att han till och med hade velat introducera det tidigare än vad han redan gör. Johan understryker dock att pedagogen måste skapa en progression som är möjlig för barnen att följa. Houlahan och Tacka (2015) beskriver hur nya musikaliska element bör förberedas, presenteras och övas genom visuella, auditiva och kinestetiska aktiviteter. Enligt Houlahan och Tacka (2015) kan förberedelse av nya moment kombineras med övning av tidigare presenterade moment. Ett sådant upplägg borde då kunna innefatta till exempel en kombination av rytm och melodi, vilket förespråkas av Johan.

6.3. Vidare forskning

Under arbetet med denna studie har en del frågor väckts inom mitt ämnesområde. En av dessa är var relativ solmisation finns i Sverige. Sverige som är och har varit ett land med stark körtradition verkar inte använda sig av relativ solmisation i speciellt stor utsträckning. Det har till exempel varit svårt att hitta litteratur om relativ solmisation eller Kodálymetoden i en svensk kontext. Houlahan och Tackas (2015) bok *Kodály Today* är en bok tjock som en bibel om hur Kodálymetoden kan anpassas till den amerikanska skolan. Var finns motsvarande svensk litteratur i ämnet? Hur behandlas kopplingen ungersk kultur när metoden förflyttas till ett annat land? Det vore intressant att göra en bredare undersökning av hur relativ solmisation ser ut i Sverige. Förekommer den och i vilket skepnad i så fall?

7. Referenser

- Bartle, J. A. (1993). *Lifeline for children's choir directors*. (Rev. ed.) Toronto: G. V. Thompson.
- Bremberg, B. (1998). Renässans för solmisationen?. I West, T. (red.), *Kunskap, könsroller och solmisation: tre artiklar om musikutbildning* (s. 40–66). Stockholm: KMH förlag
- Bryman, A. (2009). *Samhällsvetenskapliga metoder*. (1. uppl.) Malmö: Liber ekonomi.
- Enevold, M. & Marstal, I. (1998). *Vägvisare till barnkör*. Stockholm: Verbum.
- George, V. (2003). Choral Conducting. I *Conducting* (s. 45-64). Cambridge: University Press.
- Houlahan, M. & Tacka, P. (2015). *Kodaly Today Handbook Series: Kodály Today: A Cognitive Approach to Elementary Music Education*. New York: Oxford University Press.
- Høybye, J. (1993). *Paraplyboken*. Stockholm: Sveriges körförbund
- Jaques-Dalcroze, É. (1997). *Rytm, musik och utbildning*. Stockholm: KMH förlag
- Kodály, Z. (1990). Låt oss sjunga rent. I Fagius, G. & Larsson, E. (red.) (1990). *Barn i kör: idéer och metoder för barnkörledare* (s.134–136). Stockholm: Verbum.
- Karpinski, Gary S. (2000). *Aural Skills Acquisition, The Development of Listening, Reading, and Performing Skills in College-Level Musicians*. Oxford University Press, Inc.
- Kvale, S. & Brinkmann, S. (2009). *Den kvalitativa forskningsintervjun*. (2. uppl.) Lund: Studentlitteratur.
- Nationalencyklopedin [NE]. 2017. *Solmisation*. Tillgänglig:
<http://www.ne.se.ludwig.lub.lu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/solmisation>

Patel, R. & Davidson, B. (2011). *Forskningsmetodikens grunder: att planera, genomföra och rapportera en undersökning*. (4., [uppdaterade] uppl.) Lund: Studentlitteratur.

Rowe, V. C. (2009). Using video-stimulated recall as a basis for interviews: some experiences from the field. *Music Education Research*, 11(4), 425-437.