



MUSIK-
HÖGSKOLAN
I MALMÖ

EXAMENSARBETE 15hp

Vårterminen 2024

Läroarutbildningen i musik

Agnes Palm och Frida Nilsson

Sångens semantik och Vokala vokabulärer

En studie om begrepp och förklaringsmodeller inom sångpedagogik

Handledare: Adriana Di Lorenzo Tillborg

Sammanfattning

Titel: Sångens semantik och Vokala vokabulärer – En studie om begrepp och förklaringsmodeller

Författare: Frida Nilsson och Agnes Palm

Frågor kring hur begrepp och förklaringsmodeller används inom sångundervisning har varit ständigt närvarande under vår utbildning till sångpedagoger och var därmed ett givet val för oss att vilja undersöka vidare. Syftet med studien är att undersöka sångpedagogers yrkesspråk utifrån begrepp och förklaringsmodeller genom att ta del av deras erfarenheter och kunskaper. I vår undersökning har vi genomfört fem semistrukturerade intervjuer med yrkesverksamma sångpedagoger som har olika inriktningar och erfarenheter inom sångteknik. Resultatet visar både gemensamma drag och variationer i hur informanterna tillämpar samt uppfattar sångtekniska begrepp och undervisningsmetoder från specifika sångskolor. Trots olika åsikter om ett gemensamt yrkesspråk betonar alla vikten av individanpassad undervisning och förståelse mellan sångpedagog och elev. Vår slutsats är att sångtekniska begrepp är komplexa och ständigt föränderliga, vilket leder till ett behov av variation i undervisningen. Vi tror att det är viktigare med samförståelse kring innebörden än vilket specifikt begrepp som används, då sångtekniska begrepp endast är ett kompletterande verktyg i sångundervisningen. Vi ifrågasätter om ett enhetligt yrkesspråk är möjligt, med tanke på den subjektivitet som omger sångrösten. Dessutom omfattar sångpedagogers yrkesspråk även andra aspekter som rösthälsa och musikaliska element, vilka är gemensamma oavsett skola, genre eller sångstil.

Sökord: Complete Vocal Technique, Estill Voice Training, klassisk sång, kommunikation, sång, sångpedagogik, sångteknik.

Abstract

Titel: Semantics of singing and Vocal vocabulary – A study on concepts and explanatory models within vocal pedagogy

Author: Frida Nilsson and Agnes Palm

Questions surrounding the use of terms and explanatory models in vocal training has been a constant presence throughout our education as vocal coaches and was therefore a natural choice for us to further investigate. The aim of this study is to explore vocal coaches' professional language based on terms and explanatory models by examining their experiences and expertise. In our study, we conducted five semi-structured interviews with professional vocal coaches who have different backgrounds and experiences in vocal technique. The results reveal both commonalities and variations in how the informants apply and perceive vocal technical terms and teaching methods from specific vocal schools. Despite differing opinions on a common professional language, they all emphasize the importance of individualized instruction and the understanding between vocal coach and student. Our conclusion is that vocal technical terms are complex and constantly evolving, leading to the need for variations in teaching. We believe that understanding their meaning is more important than the specific term used, as vocal technical terms are only a supplementary tool in vocal teaching. We question whether a uniform professional language is possible, given the subjectivity surrounding the singing voice. Additionally, vocal coaches' professional language encompasses other aspects such as vocal health and musical elements, which are common regardless of school, genre, or vocal style.

Keywords: classical singing, communication, Complete Vocal Technique, Estill Voice Training singing, singing voice, vocal pedagogy, vocal technique.

Förord

Detta examensarbete är skrivet av Frida Nilsson och Agnes Palm. Ett varmt tack till vår handledare Adriana Di Lorenzo Tillborg för stöttning och vägledning mot ständig utveckling genom processen. Vi vill även tacka våra informanter som valt att delta med sina värdefulla erfarenheter och insikter. Vi har valt att dela upp vissa avsnitt av arbetet, medan en del har skrivits gemensamt. Däremot har vi varit i ständig dialog med varandra under processen och sedan har texten alltid bearbetats tillsammans till ett färdigt slutresultat. Därmed tar vi båda ansvar för textens alla delar.

Innehållsförteckning

1. Inledning.....	1
2. Bakgrund	3
2.1. Sångrösten - att vara sitt instrument	3
2.2 Definitioner av begrepp	4
2.2.1 Valda översättningar av begrepp.....	5
2.2.2 Övergripande anatomi	5
3. Syfte och frågeställningar.....	7
4. Litteratur och Tidigare forskning.....	8
4.1 Sångteknik och Sångundervisning.....	8
4.2 Undervisningsmetoder och sångskolor.....	9
4.2.1 Klassisk sång	10
4.2.2 Complete Vocal Technique (CVT)	11
4.2.3 Estill Voice Training (EVT).....	11
4.3 Sångtekniska begrepp och förklaringsmodeller	11
4.3.1 Röstterminologi – dess innebörd och användning.....	13
4.3.2 Bildspråk i sångundervisning	17
5. Forskningsmetod	19
5.1 Metodologiska övervägande.....	19
5.2 Studiens fokus	20
5.3 Forskningsmetod för datainsamling: kvalitativ intervju.....	20
5.4 Design av studien	21
5.4.1 Urval och avgränsningar.....	21
5.4.2 Informanter	22
5.4.3 Datainsamling	23
5.4.4 Transkribering.....	24
5.5 Analys av datamaterial.....	24

5.6 Bedömning av studiens kvalitet.....	25
5.6.1 Tillförlitlighet och äkthet	26
5.7 Etiska frågor	27
6. Resultat	29
6.1 Tillämpning och uppfattning av sångteknik i sångundervisning.....	29
6.1.1 Användning av begrepp och förklaringsmodeller	30
6.1.2 Användning av bildspråk	32
6.2 Erfarenhet och användning av sångskolor.....	33
6.2.1 Att använda en specifik sångskola.....	34
6.3 Tankar kring ett gemensamt yrkesspråk	35
6.3.1 Samtal om sångteknik med andra sångpedagoger.....	36
6.4 Tolkning av ljudexempel och generella begrepp.....	37
6.4.1. Ljudexempel – analysering av det auditiva	38
6.4.2. Begrepp – analysering av det verbala.....	40
7. Diskussion	43
7.1 Den personliga rösten och dess implikationer.....	43
7.2 Den mångfacetterade sångundervisningen	44
7.2.1 Yrkesspråk och sångskolor– ett försök att skapa standardisering	45
7.2.2. Bildspråk – en balans på spektrumet	48
7.3 Vokala vokabulärer och sångens semantik	49
7.3.1 Begrepp kring register	50
7.3.2 Begreppet belt.....	51
7.3.3. Sångstil och genrens påverkan på begreppsanvändning	52
7.3.4 Gemensamt yrkesspråk bland vokala vokabulärer	53
7.3.5 Att tolka och beskriva ljudexempel för en mer enhetlig terminologi.....	54
7.4 Slutsats.....	55
7.5 Vidare forskning	57
Referenslista	59

Bilagor	63
Bilaga 1: Intervjuguide	63
Bilaga 2: Samtyckesblankett för medverkan i studie om sångteknik	65

1. Inledning

Vi som skriver arbetet, Frida och Agnes, har som sångare och framtida sångpedagoger ett stort intresse för sångteknik som förutsättning för att fritt och hälsosamt kunna använda rösten med önskat uttryck. Dock upplever vi att det är ett mycket omfattande område där det ibland verkar finnas lika många undervisningsmetoder och perspektiv som det finns sångpedagoger. Detta överensstämmer med Arder (2004) som i sin didaktiska bok uttrycker att det ofta verkar finnas lika många metoder som sångpedagoger. Ovanstående uppfattning är något som följt med oss under vår utbildning på Musikhögskolan i Malmö, men som blev extra aktuellt under vår gymnasiepraktik hösten 2023. Genom att auskultera sångundervisning samt samtala med andra sångpedagoger och sångstudenter har det framkommit att det finns en viss förvirring kring att lärare ofta använder olika förklaringsmodeller och begrepp, även om de ibland menar samma sak. Under praktiken ställdes frågan: ”Ja, men vad säger CVT-metoden att belt är då? Har det med metall att göra?” kring ett bord med fyra sångpedagoger. Ur samtalet som följde framkom ett behov av att sångpedagoger emellan diskutera olika begrepp och förklaringsmodeller som används av sångpedagoger från skilda metoder eller erfarenheter för att kunna förstå varandra när det talas om sång. Detta föranledde frågor hos oss kring om det finns något yrkesspråk bland sångpedagoger och hur det i så fall ser ut. Även om vi har en gemensam utbildning som sångpedagoger kan det skilja sig vilken inriktning inom sångteknik vi sedan väljer att använda oss av. De som förekommit mest frekvent under vår utbildning samt praktik och som vi därför till stor del kommer att utgå från i denna uppsats är Complete Vocal Technique (CVT), Estill Voice Training (EVT) och klassisk sångtradition. Alla dessa verkar ha olika förhållningssätt till begrepp och förklaringsmodeller. Vi anser att det finns ett behov inom professionen att undersöka detta för att främja kommunikationen både sångpedagoger emellan och mellan sångpedagoger och elever. Som framtida sångpedagoger har vi en ambition att kunna göra sångundervisningens tekniska aspekter och moment mer greppbara och tillgängliga för våra elever. Liksom Zangger Borch (2008), forskare och sångpedagog, beskriver i sin avhandling så kan otillräcklig terminologi ha en negativ inverkan på den pedagogiska kommunikationen. Det är även relevant utifrån ett kompetenshöjande syfte utifrån att öka förståelsen för olika undervisningsmetoder, begrepp och förklaringsmodeller som används inom sångpedagogik. Vår titel utgår från att vokabulär är ”den mängd olika ord

som finns inom ett språk eller som en person behärskar på detta språk” (Nationalencyklopedin, u.å.) och att semantik hänvisar till att studera olika språkliga uttrycks innebörd (Nationalencyklopedin, u.å.). Det ämnesområde vi vill undersöka är sångpedagogers språk utifrån begrepp och förklaringsmodeller, samt dess innebörd och hur olika pedagoger behärskar det. Detta görs med de pedagogiska implikationerna i åtanke, då vi menar att kommunikation med såväl våra elever som våra kollegor är centralt. Vi inleder vårt arbete med ett bakgrundskapitel och sedan en beskrivning av syfte och forskningsfrågor. Därefter en presentation av litteratur och tidigare forskning samt redogörelse av forskningsmetod för vår studie. Vidare hur studien utformats följt av ett resultatkapitel som redovisar studiens resultat. Avslutningsvis presenteras ett diskussionskapitel bestående av våra slutsatser, analyser och resonemang samt våra rekommendationer för vidare forskning.

2. Bakgrund

Då vårt arbete utgår ifrån sångundervisning, följer nedan en kort beskrivning av de egenskaper som särskiljer rösten som instrument, vilka vi anser vara av betydelse för denna studies premisser. Genom arbetet nämns olika aspekter av röstens anatomi, varav vi valt att även inkludera förklarande bilder på röstapparaten för kontext. Följande definieras och beskrivs vissa begrepp som används i arbetet. Slutligen redogörs för några av de översättningar vi har använt, där vissa ord kan tolkas på olika sätt. Detta för att öka studiens tillgänglighet samt dess transparens kring våra tolkningar och val vad gäller vissa begrepp.

2.1. Sångrösten - att vara sitt instrument

Sångpedagogen Cathrine Sadolin har publicerat ett flertal vetenskapliga artiklar om rösten och menar att rösten inte är ett så komplicerat instrument – det är något vi alla har och använder oss av dagligen (Sadolin 2023). Samtidigt beskriver sångpedagogen och forskaren Jo Estill sång som en komplex aktivitet (Steinhauer, McDonald Klimek & Estill, 2017). Vidare menar Zangger Borch (2012) i sin metodbok att röstorganet ser olika ut från person till person. Nafisi (2013) belyser i sin artikel att röstens mekanism är invändig, känslig och att nervkopplingen för sensorisk återkoppling är dålig. När vi sjunger är dessutom många av de organ vi använder svåra att medvetet kontrollera och har andra viktiga funktioner som konkurrerar med deras 'sångfunktion' (Nafisi, 2013).

Bjerge-Sköld (2019) beskriver i sin metodbok att som musiker består ditt instrument, oavsett om du håller det i händerna eller om du själv utgör det, av din kropp och dina tankar, känslor och intentioner, då det är dessa som styr dina muskler. Även Potter (2000) uttrycker i sin forskning att som sångare är din röst en faktisk del av dig som person. Smith och Chipman (2007) uttrycker dessutom i sin forskning att rösten inte har samma mekaniska process som andra instrument, så som att trycka på en knapp och få fram ett visst ljud. Visst följer sångare fysiologiska och akustiska principer, men eftersom hela din person är ditt instrument så påverkas dessa delar av ditt fysiska, psykiska, intellektuella och känslomässiga tillstånd (Smith & Chipman, 2007). De menar vidare att vi behöver

förstå röstens fysiska och akustiska aspekter, men att vi bör närma oss sång utifrån ett helhetsperspektiv och att det också är en förutsättning för god sångteknik (Smith & Chipman, 2007).

2.2 Definitioner av begrepp

Följande beskrivs några begrepp som förekommer i arbetet som vi anser behöver förtydligas. Dels för att öka läsbarheten genom att slippa längre förklaringar av dessa mitt i texten, dels för att öka möjligheten för fler att kunna ta till sig arbetets innehåll.

Bel canto betyder ‘vacker sång’ på italienska och beskrivs av Nationalencyklopedin (u.å.) som ”En vid mitten av 1800-talet införd term för en från föregående århundrade ärvd virtuos italiensk sångstil, som markant skilde sig från bl.a. Wagners sångideal.” Det innebär bland annat en bra andningsteknik samt sång med legato utan hörbara registerskarvar med en tydlig diktion (Nationalencyklopedin, u.å.).

Blomsterspråk innebär att rikligt använda bilder och liknelser (Nationalencyklopedin, u.å.). Det används i denna uppsats som synonymt med bildspråk, vilket enligt Nationalencyklopedin (u.å.) omfattar bildliga uttrycksmedel såsom metaforer och liknelser.

CCM står för *contemporary commercial music*, vilket myntades av sångpedagogen och röstforskaren Jeanette LoVetri år 2000. Det uppkom för att ersätta begrepp som ‘icke-klassisk musik’ och syftar till de många olika stilar inom västerländsk populärmusik som kom till under 1900-talet så som jazz, pop, rock, soul, musikal med flera (Naismith, 2019).

Metod kan, enligt Arder (2004), antingen förknippas med en viss pedagogs sätt att undervisa eller med en viss skola eller tradition. När begreppet metod beskrivs i arbetet av antingen informanter eller litteratur och då syftar på en enskild sångpedagogs utlärningsstrategier har vi valt att skriva det som *undervisningsmetod*. Vi lägger alltså till den bakomliggande betydelsen som framkommer av textens eller intervjuens kontext. Om

det enbart står metod, hänvisar det till sångskola eller tradition och i metodkapitlet används genomgående *forskningsmetod*. Detta för att förtydliga vilken innebörd av begreppet vi syftar på, vilket är av relevans för arbetet.

Populärmusik som begrepp används av Daniel Zangger Borch utifrån att det innefattar pop, soul och rock, men exkluderar övrigt så som jazz, klassisk musik, folkmusik och musikal (Zangger Borch, 2008). Inom västerländsk musik brukar, enligt Nationalencyklopedin (u.å.) populärmusik kontrasteras mot folkmusik och konstmusik.

Stöd är ett samarbete mellan olika muskelgrupper (Emgård, 2022) och Zangger Borch (2012) menar att man kan säga att stöd är att kontrollera andningen.

Twang är ett sound som används inom många olika stilar (Zangger Borch, 2012). Twangmuskeln, aryepiglottic sphincter, sitter runt struphuvudet och om den dras ihop smalnas struphuvudets övre del av och ger ett gällt ljud (Zangger Borch, 2008).

Subglottalt tryck är, enligt Zangger Borch (2008), luftvägarnas lufttryck under glottis (stämbandspringan och stämbanden).

2.2.1 Valda översättningar av begrepp

Mycket av tidigare forskning och litteratur som används i arbetet är på engelska. Då vilka begrepp som används är av relevans för studien, redogörs nedan för vilka översättningar vi använt oss av kring begrepp där översättningar kan uppfattas som mångtydiga.

Chest voice: bröstklang

Chest register: bröstregister

Head voice: huvudklang

Head register: huvudregister

Vocal folds: stämveck

Vocal cords: stämband

Larynx: struphuvud

2.2.2 Övergripande anatomi

I uppsatsen benämns några anatomiska termer kring röstapparaten, varav följande två bilder syftar till att ge kontext. I arbetet nämns bland annat struphuvudet och dess största brosk, sköldbrosket samt stämvecken eller stämband. Den första bilden är mer övergripande. Andra bilden visar stämband både slutna (vänstra bilden) och öppna (högra bilden), varav stämbandens slutning kommer att refereras till senare i arbetet.

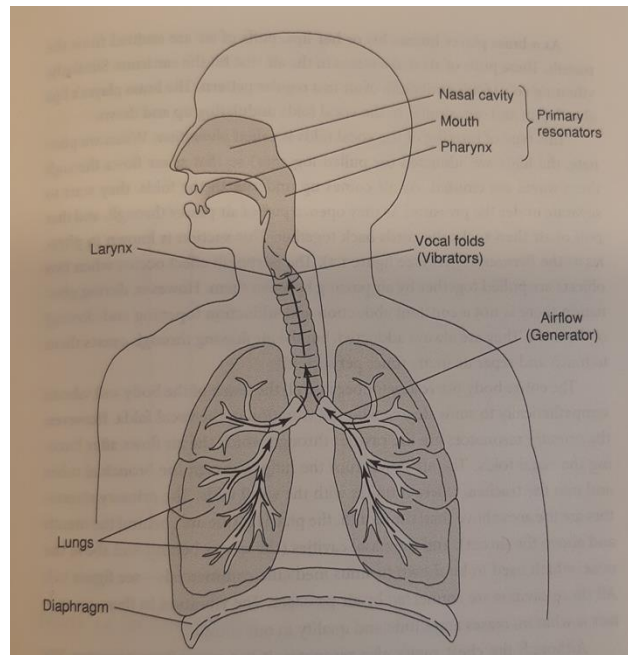


Fig.1: Mekanism för att producera den mänskliga rösten (Smith & Chipman, 2007, s. 15).

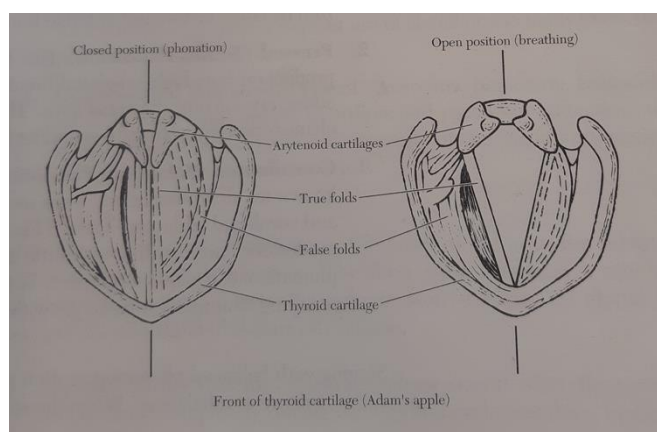


Fig.2: Stämveckens fysiska struktur sett ovanifrån (Ware, 1998a, s. 47).

3. Syfte och frågeställningar

Syftet med uppsatsen är att undersöka sångpedagogers yrkesspråk utifrån begrepp och förklaringsmodeller genom att ta del av deras erfarenheter och kunskaper. I vår undersökning har vi valt att avgränsa oss till att intervjua yrkesverksamma sångpedagoger med olika inriktningar och erfarenheter inom sångteknik.

Vi utgår från följande frågeställningar:

- Hur förhåller sig sångpedagoger till sångtekniska begrepp och förklaringsmodeller som används inom sångundervisning?
- Hur beskriver sångpedagoger sångtekniska begrepp och förklaringsmodeller som de använder i undervisningssituationer?
- Hur ser eventuella likheter och skillnader ut i sångpedagogers syn på och användande av sångtekniska begrepp och förklaringsmodeller?

4. Litteratur och Tidigare forskning

I detta kapitel redogörs för litteratur och tidigare forskning inom sångundervisning och sångteknik med fokus på begrepp och förklaringsmodeller. Kapitlet inleds med en presentation av olika aspekter av sångteknik och sångundervisning. Zangger Borch beskriver i sin doktorsavhandling att det finns ett antal pedagoger som skapat egna metoder¹ vilka fått stort genomslag i genrer som musikal samt inom populärmusik och ger som exempel Cathrine Sadolin och Jo Estill (Zangger Borch, 2008). Sadolins och Estills metoder redogörs övergripande för samt en kortfattad beskrivning av den klassiska sångtraditionen. Till sist presenteras allmänt sångpedagogisk terminologi och kommunikation med fördjupning av några begrepp, hur bildspråk kan användas i sångundervisning samt yrkesspråk.

4.1 Sångteknik och sångundervisning

Sångundervisning skiljer sig från annan instrumentundervisning och är än mer utmanande då du varken kan köpa eller låna ditt instrument (Nafisi, 2013). Sångteknik innefattar, enligt Arder (2004), en mängd olika områden som bland annat hållning, andning, stöd, klang, intonation, reglering av tonhöjd och tonstyrka samt byggstenar i ett musikaliskt framträdande som dynamiska variationer och frasering. Arder (2004) skiljer på grundteknik och specialiserad teknik inom sång. Grundtekniken är gemensam för alla genrer och ska ge eleven konkret kunskap om sin röst och dess möjligheter där förståelse och upplevelse av röstens grundläggande funktioner bör ske parallellt. Den specialiserade tekniken innefattar sedan det sång i en specifik genre kräver (Arder, 2004).

Sadolin (2023) menar att det är en enorm tillgång i lärandet att kunna se vad man gör, men att vi i sångundervisningen inte kan förlita oss på det. Dock påpekar hon vidare att vetenskapen nu givit oss möjlighet att kunna se stämbanden och därmed ökat vår kunskap kring röstens anatomi (Sadolin, 2023). I sångundervisning menar Nafisi (2013) att eleven behöver få lära sig både hur det ska låta och kännas, och sångpedagogen behöver kunna

¹ Här kan syftas till både sångskola och undervisningsmetoder.

förklara fysiska funktioner, ljudkoncept samt förnimmelser så att det blir meningsfullt för eleven. Dock finns det olika sätt att lära ut sång och sångundervisningen formas till stor del av lärarens individuella stil och sätt (Nafisi, 2013). Då varje sångpedagog har olika bakgrund, personlighet och preferenser, skulle det kunna finnas lika många sätt att undervisa i sång som det finns lärare och elever (Potter, 2000). Det råder till exempel en påtaglig oenighet mellan de som förespråkar en mer saklig undervisningsmetod och andra som använder bildspråk (Nafisi, 2013).

I appen som är utformad efter CVT – modellen beskriver Sadolin (2023) att alla lär sig alla på olika sätt; vissa sångare behöver den teoretiska förklaringen, andra navigerar genom att fysiskt känna sig fram medan andra lyssnar och återger. Det finns också de som vill ha grafiska illustrationer samt de som vill använda inre bilder och förnimmelser (Sadolin, 2023). Hon menar vidare att vi bör se olika förklaringsätt som ett spektrum av möjligheter att själv välja mellan och att olika förklaringsätt dessutom kan komplettera varandra och ge nya perspektiv (Sadolin, 2023). Arder (2004) menar att det inte finns några garantier för en underversallösning och att sånglektionen ska varieras baserat på eleven och aktuellt kunskapsområde.

4.2 Undervisningsmetoder och sångskolor

Det finns många olika tankar kring röstens funktioner och undervisningsmetoder för vad som är det optimala sättet att träna den på (Zangger Borch, 2012). Arder (2004) menar att det ofta framstår som att det finns lika många undervisningsmetoder som det finns sångpedagoger. Arder menar vidare att om en pedagog fått mer erfarenhet av att undervisa, utformar denne ofta en egen sorts undervisningsmetod som används för alla elever där innehållet förmedlas mer rutinmässigt. Även om undervisningsmetoden fungerar för många elever, så är nackdelen att andra möjligheter inte vägs in (Arder, 2004). Vidare menar Zangger Borch (2012) att även om en undervisningsmetod fungerar ofta, så fungerar den inte varje gång oavsett sångare. Vi ser olika ut i vårt röstorgan och därmed bör man vara försiktig om någon uttrycker att ett sound eller en teknik alltid ska göras på ett visst sätt oavsett sångare (Zangger Borch, 2012). Det finns en mängd av sounds och röstkvaliteter med ett 'färdigt recept' som syftar till att skapa en viss klang. De kan fungera för att snabbt och tillfälligt ställa in rösten på ett visst sätt, men dem är även begränsningar om du vill lära dig att ändra ditt uttryck helt fritt (Zangger Borch,

2012).

Dock beskriver Arder (2004) att även om många har uppfattning av att sångtekniska skolor innebär väldigt olika syn på rätt och fel sångteknik, är skillnaderna oftast inte så stora. Visst kan syn på samt värdering och användning av teknikdetaljer se olika ut samt att muskelmedvetenhet framhävs mer eller mindre. Sångektioner innefattar dock oftast särskilda pedagogiska moment såsom kroppshållning och tolkningsarbete, vilka är mer allmänt godtagna (Arder, 2004). Naismith (2019) menar i sin doktorsavhandling också att det ändå verkar som att röstproduktionens grundläggande principer är universella. Vidare menar Naismith att det behövs en gedigen förståelse för grundteknik oavsett genre eller stil, men dock är det stor variation på vilka krav som ställs på rösten vid jämförelse av till exempel CCM-sång med bel canto vad gäller aspekter som tonproduktion, frasering och vibrato. Eftersom modellen av klassiska undervisningsmetoder för sångundervisning utformades med klassisk repertoar i åtanke, kan modellen inte tillämpas på sångstilar utanför den klassiska, även om vissa undervisningsmetoder kan behållas (Naismith, 2019). LoVetri (2006c i Naismith, 2019) menar att pedagogen behöver tillhandahålla stilspecifik sångträning, där tekniken är relevant för stilen.

4.2.1 Klassisk sång

Förr i tiden kunde man inte förstärka rösten elektroniskt, så sångare var tvungna att hitta ett sätt att kunna höras från långt avstånd (Sadolin, 2023). Det ledde till utvecklingen av särskilda sångtekniker som gradvis sågs som det enda rätta sättet och i västvärlden blev detta skolade sound känt som det 'klassiska soundet' (Sadolin, 2023). Naismith (2019) menar att kraven på estetik och röstproduktion i den klassiska traditionen skiljer sig från övriga stilar. Läraren ska ha introducerat och utvecklat specifika tekniska principer med sin elev för att dennes sångröst ska användas enligt det klassiska sättet (Naismith, 2019). Mitchell (2005) beskriver i sin doktorsavhandling att det finns en allmän syn kring att traditionen bel canto är representativ för den klassiskt tränade rösten. Mitchell (2005) uttrycker vidare att den klassiska sångstilen har utvecklats under flera hundra år under påverkan av bland annat skiftningar i musik- och kompositionsstilar samt kulturella och sociala aspekter. I den klassiska sångrösten är en vanlig teknik att sjunga med 'öppen hals' (Mitchell, 2005) och vibrato ses som en självklar del (Vennard, 1968 i Mitchell, 2005).

4.2.2 Complete Vocal Technique (CVT)

CVT är en metod som är grundad av Cathrine Sadolin (2023) och som enligt henne syftar till att tillhandahålla logiska och rationella förklaringar som stöds av vetenskap där terminologin ska vara tydlig. Sadolin (2023) menar att sång inte är svårt och något alla kan lära sig. I CVT benämns alla ljud med en term, som har en definition och endast betyder en enda sak. Sångteknik delas upp i fyra huvudämnen som går att kombinera på olika sätt för att få fram ett specifikt ljud:

- De tre övergripande principerna för att säkerställa hälsosam röstproduktion.
- De fyra funktionerna, neutral, curbing, edge och overdrive för att välja 'växel' att sjunga i.
- Klangfärger för att göra ljudet mörkare eller ljusare
- Effekter för att uppnå specifika ljudeffekter (Sadolin, 2023).

4.2.3 Estill Voice Training (EVT)

Jo Estill har forskat på rösten och utvecklat en egen modell som tillhandahåller en guide till hur röstens rörliga delar passar ihop och interagerar (Steinhauer, McDonald Klimek & Estill, 2017). Modellen delar upp röstträning i *craft*, *artistry* och *performance magic* (ungefär; hantverk, artisteri och uppträdande-magi) där Estill Voice Training (EVT) fokuserar på hantverket att sjunga (Steinhauer, McDonald Klimek & Estill, 2017). Estill omsatte sin forskning till praktiska övningar och i modellen finns bland annat ett antal operativa principer, tretton anatomiska strukturer och en samling övningar som kallas figurer. Craft, hantverket, grundar sig i utvecklandet av vokala färdigheter med hjälp av figurerna (Steinhauer, McDonald Klimek & Estill, 2017). De tretton anatomiska strukturernas rörelser skapar ändringar i röstkvaliteten som hörs, syns och känns. Figurer är övningar som tränar exakt kontroll av varje struktur. Detta syftar till att bringa klarhet i den komplexa handlingen sång. När Estill-modellens språk introduceras, översätts det också till flera andra termer som är vanligt förekommande och kan kännas igen (Steinhauer, McDonald Klimek & Estill, 2017).

4.3 Sångtekniska begrepp och förklaringsmodeller

Terminologin inom sångpedagogik är en både historisk och omfattande samling och det

finns även terminologi specifik för särskilda genrer eller stilar (Rollings Bigler & Osborne, 2021). Då vår förståelse och kunskap om rösten växer blir terminologin ständigt uppdaterad, dock kvarstår en hel del av vad Rollings Bigler och Osborne (2021) i sin artikel beskriver som 'jargong'. De menar vidare att röstterminologins variation och brist på standardisering skapar förvirring och om sångpedagoger ska kunna beskriva sångröstens funktion korrekt, krävs en mer ingående förståelse för den forskningsbaserade teorin (Rollings Bigler & Osborne, 2021). Zangger Borch (2008) beskriver att det är den klassiska sångtraditionens terminologi som brukar användas i sångundervisning, men att det saknas lämpliga begrepp för specifika fenomen inom populärmusikaliska genrer. Han menar att inte ha en adekvat terminologi kan påverka den pedagogiska kommunikationen negativt (Zangger Borch, 2008).

För att främja kommunikation uppger Ware (1998b) att vi bör 'prata samma språk', såväl bildligt som bokstavligt samt att läraren bör undvika terminologi utanför elevens kunskapsområde. Arder (2004) belyser en 'psykologisk och professionellt insiktsfull instruktion', där pedagogen förstår de korrekta orsakssambanden och samtidigt, utefter nivå och mognad, individanpassar kraven på eleven. Angående kommunikationen sångpedagoger emellan upplever Arder (2004) att det generellt funnits en brist på öppenhet och vilja att lära av varandra, men att kommunikationen sakta blivit bättre tack vare exempelvis kurser och seminarier.

Språk är mångtydigt och situation samt kontext avgör hur det som sägs tolkas beskriver Nilsson och Waldemarson (2016) i sin didaktiska bok om kommunikation. Jerome Hines (1994) har i sin bok intervjuat välkända operasångare om bland annat deras sångteknik och han uttrycker där en önskan om en ordbok för vokal semantik. Han beskriver dock att han skulle bli uttråkad om alla sa exakt samma sak, men att det måste finnas något grundläggande strå av sanning som framstående sångare förhåller sig till (Hines, 1994). Kagen (1960) menar i sin bok om sångteknik att 'semantisk osäkerhet' finns inom alla aspekter av sångteknikundervisning i olika hög grad. Orden vi använder för att beskriva kvaliteter hos ett ljud har nämligen godtyckligt tolkats av användaren (Kagen, 1960). Kagen menar vidare att det alltså inte spelar någon roll hur mycket någon verbalt förklarar någonting, om man inte är överens om betydelsen och beskrivningen av ljudets akustiska egenskaper. Och utan detta kommer sångare, lärare och elev inte kunna kommunicera fritt

sinsemellan (Kagen, 1960). Per Lindblad är docent och universitetslektor i fonetik. Han beskriver i sin didaktiska bok att analyser av något perceptivt, som röst, är subjektivt och därmed föranleder variation (Lindblad, 1992). Dock menar han att röstterapeuter som samtränat i hög grad är samstämmiga i användandet av termer (Lindblad, 1992). För en mer enhetlig terminologi föreslår Lindblad inspelade ljud att ha som referenser med specificerade beteckningar och att dessa används allmänt och internationellt. Han menar att man då skulle kunna börja med att undersöka vad som redan finns till buds utifrån hur ofta de används och hur de överlappar (Lindblad, 1992). Det går i linje med Zangger Borch (2008) som uttrycker en önskan om att samla en grupp röstprofessionella för att skapa en röstterminologi som är enhetlig samt gångbar även i populärmusik och internationellt.

4.3.1 Röstterminologi – dess innebörd och användning

I Sverige råder det variationer inom röstterminologin kring vissa termers innebörd samt hur de används (Lindblad, 1992). Det går i linje med Johan Sundberg, Professor Emeritus, som uttrycker att vanliga termer inom sångpedagogikens terminologi, såsom stöd, är mångtydiga och har inte samma betydelse för alla, vilket kan skapa missförstånd (Sundberg, 2001). Zangger Borch (2012) menar dock att om man förstår hur de olika delarna i rösten samverkar, kan man kombinera dessa oändligt för att få olika sounds utan att de kategoriseras eller benämns.

I Emgårds (2022) metodbok beskrivs att det föreligger förvirring kring terminologin för register. Det går i linje med bland andra Sundberg (2001) som också uttrycker att det råder förvirring kring registerterminologin. Även enligt Estill är register en förvirrande term och i Estills röstmodell används det inte (Steinhauer, McDonald Klimek & Estill, 2017). Inte heller CVT-modellen använder sig av begreppet register, då Sadolin (2023) menar att det tillskrivs en mängd olika innebörder och förvirrar många sångare. Zangger Borch (2012) påvisar att det finns mycket debatt kring terminologin för register och att även om många olika termer har kommit till genom åren, har röstprofessionella inte kunnat komma överens. Sundberg (2001) uttrycker att diskussionen mest verkar kretsa kring vilka begrepp vi ska använda och inte så mycket kring dess faktiska innebörd.

Enligt Sundberg (2001) finns det inte någon fullgod definition, men den vanligaste är att

”Ett register är ett fonationsfrekvensområde inom vilket alla toner låter på liknande sätt och verkar som om det producerats på likartat sätt” (s. 69). Han påpekar att många anser att kvinnors röster har tre register och mäns röster två, men att namnet på dessa skiftar beroende på vilken expert du frågar (Sundberg, 2001). Emgård (2022) menar att en vanlig definition av ett register är ett omfång av toner som utmärks av stämveckens vibrationsmönster samt har i princip samma ljudkvalitet. En enkel förklaring av register menar han är att det syftar på stämveckens varierande sätt att arbeta, vilket leder till att röstkvaliteten ändras (Emgård, 2022). Zangger Borch (2008) beskriver att register är en samling av toner med samma sorts klang samt att deras vibrationsmönster liknar varandra. Han använder sig av bröstregister och falsettregister, då han menar att användandet av dessa har en bred acceptans, dock anser han att de begreppen inte räcker till i praktiken och tillägger att det kanske är röstinställningen och struphuvudets möjligheter att skapa alla dessa olika klanger vi bör undersöka, snarare än vilka registerbegrepp som bör användas (Zangger Borch, 2008).

Ware (1998b) presenterar olika teorier kring röstregister. *En-register-teorin* utgår från att det finns ett register och förespråkare menar att det bara finns en röstkvalitet som går sömlöst genom hela omfånget om sångrösten är välfungerande. De menar att det inte är produktivt att prata om register samt att det mest verkar skapa förvirring (Ware, 1998b). *Två-register-teorin* utgår från att det finns ett bröstregister och huvudregister. Bröstregistret består oftast av de lägre två tredjedelarna av omfånget där vibrationerna känns i bröstet. Det är vad vi vanligtvis använder när vi pratar eller ropar. Huvudregister syftar också till vart i kroppen sången upplevs. Den är mjukare och ligger högre i tonhöjd, vanligtvis de övre två tredjedelarna av omfånget (Ware, 1998b). Tre-register-teorin lägger till mix- eller mellanregister utöver huvudregister och bröstregister. Mixregistret är omfångets mellandel där kvaliteter från både huvudregister och bröstregister blandas. Utöver dessa nämns att ytterligare tre ‘hjälpregister’ går att urskilja varav falsettregister har en luftig karaktär och beskrivs som vanligt förekommande i de flesta röster (Ware, 1998b).

Zangger Borch (2012) menar att det är vokalis, stämbandsmuskelns, aktivitet som till stor del avgör den skillnad du hör mellan bröst- och falsettregistret. Något som kan skapa förvirring är dock att man, genom att variera luftflöde, volym och mängden svängande stämbandsmassa, kan sjunga alla nyanser så som starkt, svagt, luftigt eller tätt i varierande

grad inom såväl bröst- som falsettregistret (Zangger Borch, 2012). Han menar vidare att överlappningsområdet där både bröst- och falsettregister kan åstadkommas, består av i princip hela ditt omfång, förutom dina högsta respektive lägsta fem halva toner (Zangger Borch, 2012). Även Sundberg (2001) påtalar ett överlappningsområde. Enligt Sundberg är det skillnader i röstkällan som orsakar skillnader mellan register, men att samma ton sjungas i olika register då röstens register överlappar, däremot skiljer sig överlappningsområdena från person till person.

I Estills röstmodell används röstkvalitet i stället för register. Dessa röstkvaliteter är inte beroende av särskilda tonhöjdsområden, såsom register, utan alla kvaliteter kan göras genom hela röstens omfång (Steinhauer, McDonald Klimek & Estill, 2017). Dock är de inte likadana vad gäller intensitet eller ljudstyrka genom hela omfånget. Vissa kvaliteter kräver mindre ansträngning i vissa delar av omfånget. Estill tar falsett som exempel och beskriver att den höga delen av omfånget ibland beskrivs som falsettregister. Hon menar att det vore mer korrekt att beskriva det som falsettkvalitet i högt omfång (Steinhauer, McDonald Klimek & Estill, 2017). Sadolin (2023) och hennes CVT-modell använder sig inte heller av begreppet register. Hon menar att register är ett begrepp människor tilldelat ett visst omfång av toner, vilket inte har något att göra med hur rösten låter eller hur du sjunger. Sadolin (2023) menar vidare att det inte finns några brytningar eller övergångar i rösten eftersom stämbanden är som gummiband som sträcks ju högre toner du tar. Upplevda brytningar eller övergångar handlar inte om register, utan om att du skiftar mellan funktioner. Att det har med register att göra menar Sadolin är en myt och hon hävdar att det är slöseri med tid att fördjupa sig i att försöka utjämna påhittade registerbyten. För att beskriva tonhöjd (pitch), vilket hon menar är det register betyder, använder hon andra begrepp (Sadolin, 2023).

För att skingra förvirringen kring register menar Emgård (2022) att vi behöver gå tillbaka i historien och se att det är gamla traditioner inom sångpedagogik som lever kvar. I de tidiga skolorna fanns de som utgick från vart i kroppen ljudet kändes och de som utgick från hur själva ljudet lät. Dessa begrepp kan ibland i nutida sångundervisning förväxlas med vetenskapliga termer (Emgård, 2022). Även Reid (2018) hänvisar till historien för att minska förvirringen. Han menar att vi bör använda den typiska definitionen från den erkände sångpedagogen Manuel Garcia från 1800-talet, där olika register skiljs åt utifrån

att de var och en är en egen samling likartade ljud som skapas av samma mekanism. Reid problematiserar dock att den tidiga terminologin endast hänvisar till en biprodukt, såsom känslan av vibrationer i huvud eller bröst, och inte till själva röstfunktionens mekaniken bakom (Reid, 2018). Även Estill (Steinhauer, McDonald Klimek & Estill, 2017) menar att 'chest voice' och 'head voice' syftar till att man förr trodde att ljuden skapades där de kändes. Detta kan kopplas samman Emgård (2022) som föreslår att förvirringen delvis också kan härstamma från att resonansen blandas ihop med hur stämbanden vibrerar, han menar att man i alla register kan sjunga med såväl huvudresonans som bröstresonans.

Belting är en teknik som härleds till sångare inom musikteatervärlden (Smith & Chipman, 2007). Angående vad belting innebär och hur det bör utföras, finns det en mängd åsikter och undervisningsmetoder (Zangger Borch, 2012). Sadolin (2023) beskriver att termen belting förvirrar många sångare eftersom den används med så många olika innebörder. Därav använder hon sig i stället av termen *edge*, vilken endast har en viss specificerad innebörd i CVT-modellen (Sadolin, 2023). Sundberg (2001) menar att benämningen i sig skulle kunna relateras till upplevelsen hos sångaren, då det höga subglottala trycket ger ett tryck på bukväggen, vilket kan kännas som när ett bälte spänns hårt runt magen. Zangger Borch (2012) beskriver att termen syftar till den starka sången och kan kopplas till att ropa ut (belt out). Enligt Naismith (2019) innebär belt bland annat höjt larynx, avsmalnat pharynx, längre slutningsfas hos stämvecken samt hög fysisk ansträngning i kroppen. Detta går i linje med Potter (2000) som också beskriver belt utifrån höjt larynx samt smalt pharynx där stämbandets slutningsfas är relativt lång och tillägger även att belt är ljudstarkt och utförs med ett högt lungtryck. Även Zangger Borch (2012) uttrycker att belting inbegriper hög energi, högt lungtryck samt höjt struphuvud. Enligt Potter (2000) är vokalernas kvalitet i belt jämförelsevis mer som när vi talar än som de används i operasång. Han påpekar att belt ibland beskrivs som ljudstark sång i bröstregister där klassiska sångare i stället använder mellanregister. Vilket överensstämmer med Sundberg (2001), som också påvisar att belt kan förklaras med ljudstark sång i bröstregister där mellanregistret används av operasångare. Detta kan även kopplas ihop med Zangger Borch (2012) som menar att belting sjungs i bröstregistrets övre del. Ware (1998b) uttrycker det som att bröstregistret pressas upp och förbi sin naturliga begränsning, utan att successivt integreras med huvudregistret. Estill påstår däremot att hög bröstöst är något många misstar belt för och att det som fysiologiskt händer skiljer sig mellan belt

och bröströst (Steinhauer, McDonald Klimek & Estill, 2017). Sundberg (2001) nämner dock att belting i Jo Estills pedagogik skiljer sig från den mer allmänna varianten då den kan användas även i högre tonhöjder. De flesta sångerskor uttrycker, enligt Sundberg (2001) att de endast kan belta upp till kring C5². Även Estill (Steinhauer, McDonald Klimek & Estill, 2017) menar att belt har en lång slutningsfas, ökat subglottalt tryck, högt larynx och hög energinivå vilket överensstämmer med författarna ovan, dock nämns även att det inte ska finnas något tydligt luftflöde. Smith och Chipman (2007) menar däremot att ett hälsosamt sätt att ta sig an belting är att försöka fortsätta låta luften flöda genom rösten. De menar att sångaren kan ta med sig bröströsten högre än normalt med hjälp av ljusare vokaler, men samtidigt låta luften flöda fritt. Det är inte ren bröströst, men godtas ändå som en belt (Smith & Chipman, 2007). Belting anses av många experter vara skadligt för rösten (Sundberg, 2001). Ware (1998b) menar att det är omfattande eller felaktig användning av belt som kan vara skadligt då det innefattar viss överdriven spänning i larynx. Det går i linje med (Steinhauer, McDonald Klimek & Estill, 2017) som menar att även om högintensiv sång kan utgöra en fara för rösthälsan, så är belt inget hot om den utövas korrekt.

4.3.2 Bildspråk i sångundervisning

Läraren kan även kommunicera med elever på fler sätt än genom tal, såsom bildspråk, kroppsspråk och känsla (Ware, 1998b). Att använda blomsterspråk är ett pedagogiskt verktyg som syftar till att vägleda sångare till något specifikt mål (Zangger Borch, 2012). Bildspråk beskrivs som en mental uppfattning av en handling innan den utförs och baseras på metaforer och liknelser. Det förlitar sig på våra sinnen och är mycket effektivt (Ware, 1998b). Hemsley (1998) uttrycker till och med i sin forskning att fantasi och intention är nödvändiga förutsättningar för god sång. Sundberg (2001) menar dock att det verkar finnas olika typer av musiker, vissa mer analytiska och vissa mer intuitiva. Att som lärare använda en mer objektiv terminologi såsom 'larynxhöjd' och 'tungform' kan distrahera vissa, medan mer osakliga beskrivningar blir svårtolkade för andra. Sundberg tror ändå att det borde vara lättare för de flesta att ta till sig instruktioner som går i linje med den faktiska röstfysiologin såsom flöde, käcköppning och tryck (Sundberg, 2001). Samtidigt

² Syftar till tonen tvåstruken C, vilket ligger en oktav över nyckelhåls-C.

menar Bunch (1993, i Nafisi, 2013) att bildspråk och metaforer länge varit en viktig del av sångundervisning, då det är i princip omöjlig att använda rent vetenskapliga, matematiska termer för att beskriva en sensorisk upplevelse. Bjerger-Sköld (2019) beskriver bilder och associationer som ett bra verktyg i undervisningen, då det skapar användbara kroppsliga reaktioner. Hon påpekar dock att pedagogen behöver ha förståelse för helheten och vilka fysiska funktioner som faktiskt ligger bakom (Bjerger-Sköld, 2019).

5. Forskningsmetod

I detta kapitel redogörs den forskningsmetod vi använt oss av i vår studie för att få in datainsamling och motivet till varför den valdes. Studien är kvalitativ där vi använt oss av forskningsmetoden intervju. Nedan presenteras även studiens utformning och urval samt analytiska tillvägagångssätt, tillförlitlighet och etiska resonemang.

5.1 Metodologiska övervägande

Det finns två breda traditioner när det kommer till forskningsmetoder: kvantitativ och kvalitativ metod. Enligt Christoffersen och Johannessen (2015) har den kvantitativa forskningsstrategin en låg flexibilitet och kan exempelvis utföras i form av surveyundersökningar och enkäter med väl genomtänkta frågor och anordnade svarsalternativ. Forskningsmetoden är statisk och strukturerad där insamling av objektiva data med fokus på siffror bidrar till att forskaren kan dra generella slutsatser av det material som undersöks (Bryman, 2018). Vidare menar Bryman (2018) att kvalitativ forskning fokuserar mer på ord än siffror med perspektiv och uppfattning genom deltagarnas ögon. Detta kan ske genom exempelvis observation, intervju eller autoetnografi. De kvalitativa forskningsmetoderna har vanligtvis högre flexibilitet vilket kan innebära att samspelet i situationen mellan forskaren och deltagaren är mer anpassningsbar och relationen dem emellan är mindre formell. Likaså kan frågorna som ställs i undersökningen vara av mer öppen karaktär vilket ökar friheten för informanterna att ge svar med egna ord (Christoffersen & Johannessen, 2015).

I vår studie har vi valt att endast använda oss av den kvalitativa forskningsmetoden intervju. Detta för att vi vill undersöka informanternas personliga erfarenheter och uppfattningar i förhållande till de frågor som ställs utefter vårt syfte och frågeställning. Enligt Christoffersen och Johannessen (2015) är de uppfattningar och erfarenheter som informanterna delar med sig av mest fördelaktiga för undersökningen när de själva får ha inflytande i intervjuens upplägg. Detta anser vi vara en fördel i vårt arbete där avsikten är att intervjua sångpedagoger med olika erfarenheter och inriktningar för att få en bredare inblick i hur begrepp tillämpas och uppfattas i sångundervisning.

5.2 Studiens fokus

Vårt fokus i studien är att undersöka sångpedagogers yrkesspråk utifrån begrepp och förklaringsmodeller. Detta genom att få perspektiv från ett antal informanter som i denna studie är yrkesverksamma sångpedagoger inom olika sånginriktningar där vi tagit del av deras erfarenheter och kunskaper. Datainsamling har skett genom en intervju som forskningsmetod där vi undersökt hur dessa sångpedagoger tillämpar sina begrepp och förklaringsmodeller i undervisningssituationer. Samtliga informanter har blivit tilldelade samma material och intervjuerna spelades in och transkriberades i efterhand.

5.3 Forskningsmetod för datainsamling: kvalitativ

intervju

Vi kommer i följande avsnitt beskriva kvalitativ intervju som är den forskningsmetod vi valt att använda oss av i vår studie. Christoffersen och Johannessen (2015) beskriver kvalitativ intervju som den forskningsmetod som ofta nyttjas när det handlar om att få in data och som ger de mest sanningsenliga svaren utefter de frågor som ställs. Vidare är forskarens avsikt vanligtvis att få en förståelse eller beskrivning av något och en intervju kan ha en större flexibilitet till möjligheten för informanten att uttrycka sig mer fritt. Vid utförandet av en kvalitativ intervju finns det flera tillvägagångssätt (Christoffersen & Johannessen, 2015) varav vi valt en semistrukturerad intervju. En semistrukturerad intervju är, enligt Christoffersen och Johannessen (2015), uppbyggd efter en intervjuguide med tydliga frågor kring ämnesområdet som kan ställas i valfri ordning. Däremot menar Christoffersen och Johannessen (2015) att frågorna för det mesta alltid är öppna i kvalitativ intervju utan givna svarsalternativ då informanterna ger svar med egna ord. Enligt Bryman (2018) är det fördelaktigt att använda en intervjuguide när man är flera forskare för att sträva efter att utformningen av intervjuerna går åt liknande riktning och blir jämförbara. Detta är en av anledningarna till att vi valt kvalitativ semistrukturerad intervju som forskningsmetod till vår undersökning, då vi båda kan bruka samma frågor med en intervjuguide (se bilaga 1) att förhålla oss till.

Eftersom vi vill ta del av sångpedagogers begrepp och förklaringsmodeller i sångundervisning får vi med semistrukturerad intervju möjligheten att vara mer

anpassningsbara efter våra informanternas erfarenheter och upplevelser. Därav utformade vi ett moment i intervjun där informanterna fick lyssna på ljudexempel och därefter analysera vad de hörde. Vi inspirerades av det som Bryman (2018) benämner som vinjettfrågor där han menar att presentationer av verkliga och tydliga exempel för intervjupersonerna kan hjälpa forskaren att förstå hur specifika situationer och kontexter påverkar ett visst beteende. Även om vi inte sökte efter att utreda beteenden hos våra informanter var dessa ljudexempel ett konkret verktyg vi tillämpade för att få en djupare insikt av informanternas beskrivning av ljudande inspelning av sång.

Varje intervju dokumenterades genom inspelning och transkriberades därefter. Därmed kunde vi vara fullt närvarande i intervjusituationen utan att befara gå miste om någon information. Dock menar Christoffersen och Johannessen (2015) att trots att ljud- eller bildinspelning används under intervjun är det fortfarande viktigt att forskaren är uppmärksam och lyssnar utifall att något skulle krångla med inspelningarna i efterhand. Med detta i åtanke förde vi även anteckningar som stöd under intervjuerna.

5.4 Design av studien

Under detta avsnitt kommer vi presentera vårt urval och de avgränsningar vi gjort i vår undersökning samt en beskrivning av de informanter som deltagit. Vidare framförs hur datainsamlingen gick tillväga och hur transkriberingen har genomförts.

5.4.1 Urval och avgränsningar

Inför valet av våra informanter var kriteriet att de skulle vara yrkesverksamma sångpedagoger samt ha olika sångtekniska bakgrunder och inriktningar. I urvalsprocessen ansåg vi att sångpedagoger var den mest relevanta målgruppen i förhållande till det vi vill undersöka där erfarenhet kring sångteknik spelar stor roll. Christoffersen och Johannessen (2015) menar att det är brukligt att tänka på måttet av målgruppens heterogenitet och homogenitet, då forskarna behöver inte lika stort antal informanter när en målgrupp är mer likformig än olikartad. Det vill säga att om kriterierna bland individerna i en målgrupp är någorlunda likställda visar det en homogenitet i jämförelse med en heterogenitet där skillnaderna mellan individerna är fler i förhållande till kriterierna (Christoffersen och Johannessen, 2015). Våra informanter utgör en homogen grupp där

samtliga arbetar som yrkesverksamma sångpedagoger och är väl införstådda inom ämnet, därav landade urvalet på fem informanter. Däremot la vi stor vikt på de individuella egenskaperna hos varje sångpedagogs undervisningsmetoder. Efter de kriterier vi utgick från låg vårt fokus främst på att de sångpedagoger som medverkade hade olika sångtekniska strategier i sin undervisning samt att metoderna CVT, EVT eller klassisk sångtradition skulle finnas representerade. På så sätt har vi använt oss av kriteriebaserat urval, som innebär att de valda informanterna lever upp till specifika kriterier (Christoffersen och Johannessen, 2015). I samband med dessa kriterier skedde även urvalet i form av ett bekvämlighetsurval som enligt Christoffersen och Johannessen (2015) betyder att forskaren väljer det alternativ som är mest bekvämt och enklast att genomföra. Vidare menar Bryman (2018) att bekvämlighetsurval innebär att forskaren nyttjar sig av de informanter som är tillgängliga. I vår undersökning tog vi kontakt med personer vi hade kontaktskap med sedan innan samt personer som vi fick förslag om att ta kontakt med via kurskamrater.

5.4.2 Informanter

I vårt arbete benämner vi de intervjuade personerna som informant 1, informant 2, informant 3, informant 4 och informant 5. De medverkande i studien är alla utbildade musiklektörer och undervisar i sång inom olika skolformer, men alla har gemensamt att bland annat undervisa på musikhögskolenivå. En av informanterna undervisar utefter en mer klassisk metod, en annan informant undervisar utefter CVT och en informant använder sig av EVT. De resterande informanterna använder sig av varierande undervisningsmetoder. Samtliga informanter blev underrättade om vad undersökningen innebar och gav samtycke att delta, likaså var de införstådda med att de när som helst fick välja att avsluta sin medverkan. Eftersom vi vill bibehålla ett könsneutralt språk har vi valt att i denna studie benämna samtliga informanter utifrån pronomenet hen. Nedan följer en punktlista om närmare presentation av informanterna.

Informant 1: Utbildad och yrkesverksam sångpedagog, som har en varierande inriktning inom begrepp och undervisningsmetoder i sin sångundervisning. Hen har gått kortare intensivkurser i både EVT och CVT.

Informant 2: Utbildad och yrkesverksam sångpedagog, hen är certifierad inom CVT och använder det frekvent i sin sångundervisning.

Informant 3: Utbildad och yrkesverksam sångpedagog, som har en varierande inriktning inom begrepp och undervisningsmetoder i sin sångundervisning. Hen har gått introduktionskurser i både EVT och CVT.

Informant 4: Utbildad och yrkesverksam sångpedagog, hen använder sig av undervisningsmetoder inom klassisk sång i sin undervisning. Hen har gått introduktionskurser i både EVT och CVT.

Informant 5: Utbildad och yrkesverksam sångpedagog, hen är certifierad inom EVT och använder det frekvent i sin sångundervisning.

5.4.3 Datainsamling

Genomförandet av datainsamlingen skedde i form av intervjuer som både spelades in på ljudfil och med videoinspelning. Därefter transkriberades intervjuerna. Under vårterminen 2024 utförde vi alla fem intervjuer, där fyra av dem skedde på informanternas respektive arbetsplats och den femte utfördes digitalt via plattformen Zoom. Ljudinspelningen gjordes via en mobiltelefon och videoinspelningen via en videokamera samt genom ljud- och videoinspelning på Zoom.

Vi båda medverkade på samtliga intervjuer och hade olika ansvarsområden som intervjuare, dock var vi båda ständigt aktiva genom att ställa följdfrågor och ge respons till informanten. Intervjutillfällena tog mellan 45 och 60 minuter att utföra och vi använde oss av en semistrukturerad intervjuform med en intervjuguide att förhålla oss till (se bilaga 1), men under intervjun fanns det utrymme för dialog mellan oss intervjuare och informanten. Likaså samtalade vi efter varje intervju där innehållet från informanternas svar reflekterades över och diskuterades. När vi utformade frågorna till intervjuguiden inspirerades vi av en intervjumodell från Christoffersen och Johannessen (2015) där vi startade med att beskriva bakgrunden till arbetet och sedan utgick från kategorierna introduktionsfrågor, övergångsfrågor, nyckelfrågor, ljudexempel, vanliga begrepp samt avslutande frågor. I ljudexempelkategorin spelade vi upp fem ljudklipp där vi bad

informanterna beskriva i efterhand vad de hörde. Som förarbete till detta moment använde vi en separat mikrofon som kopplades in i en mobiltelefon och därefter spelades in som ett röstmemo. På inspelningarna var det vi författare som sjöng de fem olika sångfraserna där alla var av skild karaktär med fokus på begreppen; bröstklang, huvudklang, mix, belt och falsett. Denna intention avslöjades dock inte, utan det var endast vi författare som hade samförståelse kring dessa ljudexempel som demonstrerades. När det kommer till kategorin vanliga begrepp presenterade vi sju generella begrepp inom sångteknik som vi bad informanterna att förklara med egna ord.

5.4.4 Transkribering

Efter att alla intervjuer var avklarade började vi med transkriberingen och delade upp arbetet mellan oss. Som ett verktyg för att underlätta arbetet använde vi oss av funktionen ”Diktera” i programmet Word i Office 365 där intervjuerna spelades in i skrift och vi korrigerade sedan innehållet manuellt. Likaså använde vi oss av funktionen ”Transkribera” i online versionen i samma program. Där laddade vi upp en ljudfil som gjorde en grovtranskribering och även där korrigerade vi innehållet i efterhand. Varje transkription utformades ordagrant efter vad som sades i intervjuerna och parallellt med transkriberingen granskade vi även videoinspelningarna för att få med informanternas eventuella gester medan de talade. För att göra datainsamlingen mer överskådlig och lättläst bearbetades vissa delar av materialet i arbetsdokumentet. Bryman (2018) menar att det är onödigt att tvingas transkribera oproduktivt intervjumaterial som kan vara irrelevant för undersökningen. Därav är det också möjligt att utesluta exempelvis utfyllnadsord som inte fyller någon funktion, så länge betydelsen av meningen finns kvar.

5.5 Analys av datamaterial

För analys av denna studies insamlade datamaterial har vi använt oss av tematisk analys och hämtat inspiration från strategin *Framework*. Bryman (2018) beskriver att tematisk analys är ett vanligt sätt att ta sig an kvalitativa data och att *Framework* kan användas som referensram för en tematisk analys. Bryman (2018) menar vidare att den tematiska analysens kärntekniker är flexibla då de kan appliceras på många olika sammanhang. Ett tema kan till exempel vara något relaterat till forskningens fokus eller en kategori som analytikern identifierat i datamaterialet. Det kan också baseras på identifierade koder i

datamaterialet eller vara något som ger en teoretisk förståelse datamaterialet (Bryman, 2018). För att identifiera teman och delteman bör man först noga läsa igenom det insamlade datamaterialet både en och två gånger (Bryman, 2018) och då leta efter exempelvis repetitioner samt likheter och skillnader (Ryan & Bernards, 2003 i Bryman, 2018). Framework syftar till att skapa ett index över väsentliga teman och delteman och sedan presentera dessa i form av matriser. Efter att först ha organiserat datamaterialet i kärnteman, appliceras matriserna på datamaterialet som då kategoriseras och presenteras i form av teman och delteman (Bryman, 2018).

Vår analys har gjorts genom följande steg där flera genomläsningar av insamlat material gjorts kontinuerligt:

1. Utformande av intervjuguide (se bilaga 1).
2. Genomförande av intervjuer.
3. Transkribering av intervjuer.
4. Skapande av kärnteman utefter intervjuguidens kategorier.
5. Organisering och analys av insamlat datamaterial utifrån kärnteman.
6. Vidare analys och organisering av datamaterialet genom identifiering av teman.

I steg ett skapades en intervjuguide utifrån studiens syfte och frågeställningar samt med inspiration från en intervjumodell av Christoffersen och Johannessen (2015). Steg två och tre innefattade att intervjuerna genomfördes och sedan transkriberades samt lästes igenom noggrant. I steg fyra användes intervjuguiden för att identifiera kärnteman utifrån att frågorna kunde delas in i tydliga kategorier. Steg fem innebar organisering och analys genom att intervjuguidens kärnteman fick namnge varsitt dokument där datamaterialet organiserades genom uppdelning av relevant material i respektive dokument. Detta fungerade alltså som vår matris. I steg sex identifierades inom varje dokument sedan teman utifrån repetitioner samt likheter och skillnader. Dessa teman applicerades på materialet och blev till rubriker under vilka datamaterialet kunde organiseras ytterligare. Detta tillvägagångssätt gav oss en god överblick över vårt material och genom matriserna organiserades materialet från våra informanter utifrån tydliga teman och delteman med direkt koppling till syfte och frågeställning genom kärnteman.

5.6 Bedömning av studiens kvalitet

I kvantitativ forskning är, enligt Bryman (2018), validitet och reliabilitet två viktiga begrepp vid bedömning av en studies kvalitet. Reliabilitet handlar om att man vid upprepning av undersökningen får samma resultat eller inte. Hög validitet innebär att undersökningens slutsatser är sammanhängande, att studien faktiskt mäter det den syftar till att mäta (Bryman, 2018). Vidare menar Bryman (2018) att då validitet främst kopplas till mätning, blir den inte helt relevant i kvalitativ forskning. Eftersom vår studie genomförs i form av semistrukturerade intervjuer, där intervjun per definition kommer utformas något annorlunda varje gång, blir det inte heller helt relevant att mäta studiens kvalitet utifrån reliabilitet. Det finns enligt Bryman (2018) förslag kring att kvalitativ forskning ska bedömas utifrån andra kriterier än kvantitativ forskning, vilket vi anser är passande för vår kvalitativa studie. Vi utgår från begreppen tillförlitlighet och äkthet som alternativa begrepp till reliabilitet och validitet (Bryman, 2018), vilka beskrivs under nästkommande rubrik.

5.6.1 Tillförlitlighet och äkthet

Tillförlitlighet innefattar fyra delkriterierna som motsvarar kriterier inom kvantitativ forskning: trovärdighet (intern validitet), överförbarhet (extern validitet), pålitlighet (reliabilitet) samt en möjlighet att styrka och konfirmera (objektivitet) (Bryman, 2018).

För att skapa trovärdighet för våra resultat har vi, i enlighet med Bryman (2018), försäkrat oss om att vi genomfört vår studie enligt aktuella regelverk. Även om respondentvalidering hade ökat vår trovärdighet (Bryman, 2018), har vi inom tidsramen för vår studie inte kunnat lägga tid på att återkoppla och revidera våra resultat. Däremot var vi under våra intervjuer noga med att vid flera tillfällen upprepa vad vi uppfattat av informanternas svar för att få deras bekräftelse på om vi tolkat rätt. För att förstärka studiens överförbarhet har vi utgått från att man i kvalitativ forskning eftersträvar djup snarare än bredd (Bryman, 2018). Även om vi bara intervjuar fem sångpedagoger från huvudsakligen samma geografiska område, menar vi att de bidrar med olika bakgrunder, erfarenheter och inriktningar. Detta, i samklang med deras djupgående redogörelser, menar vi kan fungera som det Guba och Lincoln (i Bryman, 2018) beskriver som en sorts databas med vilken det går att bedöma resultatens överförbarhet till någon annan kontext. För att öka studiens pålitlighet har vi, utifrån Bryman (2018), strävat efter ett granskande synsätt och tillhandahåller även en redogörelse av vår forskningsprocess. Vidare menar

Bryman (2018) att det är omöjligt att uppnå total objektivitet i samhällslig forskning, men att forskaren ska agera i god tro och tydligt påvisa att denne inte avsiktligt låtit personliga värderingar påverka. Med detta i åtanke, har vi i god tro strävat efter att vara så objektiva som möjligt. Då vi känner flera av informanterna skulle det kunna påverka intervjuens förfarande. Detta har vi försökt motverka genom bland annat en intervjuguide som vi alltid utgått från så att alla får svara på samma grundläggande frågor, även om följdfrågor och efterföljande diskussioner ser olika ut. Den interna reliabiliteten innebär att det finns konsensus kring tolkning (Bryman, 2018). Vi menar att vår studies interna reliabilitet har främjats genom att vi båda medverkat vid samtliga intervjuer med efterföljande samtal kring vad som framkommit samt att vi under processen arbetat i gemensamma dokument och stämt av med varandra kontinuerligt. Äkthet och dess kriterier har inte fått något betydande inflytande samt har mer tyngd på praktiska resultat (Bryman, 2018), därmed blir dessa inte relevanta för att bedöma vår studies kvalitet och mer fokus har lagts på tillförlitlighet.

5.7 Etiska frågor

I denna studie har vi utgått från Vetenskapsrådets (2002) fyra huvudkrav, vilka Christoffersen och Johannessen (2015) beskriver som sammanfattande av de forskningsetiska principer som forskaren behöver beakta för skydd av individen: Informationskravet, samtyckeskravet, konfidentialitetskravet och nyttjandekravet. Informationskravet innebär att forskaren ska informera de som medverkar om studiens syfte samt att de deltar frivilligt med rätten att avsluta sin medverkan. Enligt samtyckeskravet ska de medverkande ha rätten att själva bestämma kring sin medverkan. Konfidentialitetskravet syftar till att uppgifter om personen som samlas in under studien ges konfidentialitet och förvaras så att obehöriga inte kan få tillgång till dem. Nyttjandekravet innefattar att uppgifterna som samlas in under studien enbart får användas för forskningsändamål (Vetenskapsrådet, 2002). Dessa krav säkerställdes genom att varje informant innan intervjun fick ta del av en samtyckesblankett (se bilaga 2). Samtyckesblanketten redogör för studiens syfte, att deras deltagande är frivilligt och att de har rätt att avbryta sitt deltagande samt att de aidentifieras i det färdiga, publicerade arbetet. Samtyckesblanketten informerar även om att intervjun spelas in i

syfte att transkriberas, men att det insamlade materialet sedan förvaras oåtkomligt för obehöriga och slutligen att materialet enbart kommer användas i forskningssyfte för att sedan raderas.

6. Resultat

I detta kapitel presenteras studiens resultat grundat på de kategorier som identifierades genom analysen av datamaterialet och transkriberingen. Baserat på studiens forskningsfrågor redovisas fyra huvudrubriker som handlar om informanternas tillämpning och uppfattning av sångteknik samt erfarenhet och användning av undervisningsmetoder och skolor inom sångundervisning. Vidare berör det informanternas tankar kring ett gemensamt yrkesspråk och deras tolkning av ljudexempel och generella sångbegrepp. Vi har valt att benämna både studenter och elever som enbart 'elever' genomgående i denna studie, då det relevanta är själva sångundervisningen som gemensam nämnare och inte vilken utbildningsnivån eleven eller studenten befinner sig på.

6.1 Tillämpning och uppfattning av sångteknik i sångundervisning

Utefter de svar vi fick kring hur informanternas sångundervisning ser ut och de sångtekniska tillämpningar de använder sig av, kunde vi se flera gemensamma drag men även en del skillnader. Likaså har samtliga informanter generellt liknande grund när det kommer till utbildning inom sång, däremot har de olika erfarenheter och uppfattning av sångteknik. Fyra informanter yttrar utifrån olika perspektiv att användning av sångteknik beror mycket på vilka förutsättningarna är och att det är väldigt individanpassat. Informant 1 menar att sångteknik handlar om att förstå de begränsningar och möjligheter man har för att kunna ta ett beslut om vad man kan utveckla, samt en kunskap om kroppen, hjärnan och instrumentets premisser. Hen menar att det är avgörande vart elevens intresse ligger och vilket syfte de sångtekniska övningarna har. Likaså informant 3 talar om kroppen och att tänkandet kan ta över, hen säger ”alltså hur vår hjärna förhåller oss till det vi kan och att kroppen kanske kan hjälpa oss mycket mer”. I sin roll som sångpedagog arbetar hen för att medvetandegöra detta, men påpekar att det blir olika beroende på vem hen undervisar. Vidare talar informant 3 om sin sångtekniska resa som ett kalejdoskop och menar att det hela tiden förändrats genom nya synsätt från världsbilden och hens egen lust att utvecklas och förnyas. Även informant 4 anser att det handlar om vem individen

är och nivån på sångaren, samt vilka behov som finns. Informanten berättar att hen vill arbeta utifrån den personen, men även utgår mycket från sig själv och de erfarenheter hen samlat på sig som sångare, samt utav andra sångpedagoger. Informant 4 är också inne på liknande spår som redan nämnda informanter och syftar till att sångteknik ibland kan skapa en lösning hos eleven, hen menar att det är viktigt att bibehålla en naturlig teknik.

Även informant 5 tar upp sångarens förhållande till tänkandet. Hen undervisar frekvent utifrån EVT och förklarar att dess kinestetiska bas handlar om att öva upp funktioner för att allt ska gå per automatik, där sångteknik inte ska överta tänkandet. Informanten berättar även att EVT skiljer artisteri och teknik, när hen ska undervisa i sångteknik handlar det inte om individen som person utan om att träna en muskel. Hen menar att det är något opersonligt som ska separeras från konstnärliga val. Vidare betonar informanten att en förklaringsmodell är en förenkling av sanningen och när man arbetar med en sångskola måste man vara medveten om det. Två av informanterna delar liknande uppfattning om att sångteknik var något ogripbart, där informant 5 upplevde att det var svårt som sångpedagog att veta exakt vad hen ville åt i undervisningen innan hen utbildade sig inom EVT. Informanten uttrycker det som ”jag vill gärna undvika religiösa termer...men för mig blev det lite som att himlen öppnade sig”. Detta har gemensamma drag med informant 2 som beskriver sig själv som en ”logisk person” och att hen länge försökte förstå sångteknik och varför man gjorde vissa övningar. Dock fick hen mer klarhet efter sin utbildning inom Complete Vocal Technique (CVT), där det alltid fanns en förklaring för varje begrepp och att de bara kunde betyda en sak. Därefter använder informanten sig av förklaringsmodeller från CVT i sin undervisning, men antyder att det beror på elevens intresse hur mycket hen talar i de termerna, samt om hur eleven lär sig bäst.

6.1.1 Användning av begrepp och förklaringsmodeller

I samband med att informanterna berättar om hur de använder sig av olika begrepp och förklaringsmodeller uppger två informanter att den gemensamma förståelsen kring begreppen mellan sångpedagogen och eleven är mest väsentligt. När informant 2 använder sig av olika begrepp och förklaringsmodeller från CVT framhåller hen det som grundläggande att eleven förstår vad hen talar om och ser till att det finns ett gemensamt språk dem emellan. Samtidigt utgår informanten mycket efter elevens önskemål och

förklarar gärna specifika begrepp mer djupgående om eleven vill det. Om detta inte är aktuellt använder hen sig av andra verktyg för att hitta en gemensam förståelse dem emellan. Som hjälpmedel för att förklara olika begrepp inom CVT, tar informanten funktionen overdrive som exempel och berättar att hen ofta förklarar det som ett ”ropigt” ljud för att eleven ska förstå. Detta är ett ordval av mer naturlig karaktär, vilket kan kopplas till informant 1 som delger att hen nyttjar begrepp från de naturliga röstfunktionerna. Hen använder sig av ord som tala, viska, gråta, gnälla eller ropa i avseende att de är enkla att förstå, samt lämpliga när eleven vill experimentera klangligt. Likväl menar informanten att hen är öppen för andra begrepp från olika sångskolor, men anser att de naturliga orden kopplade till rösten är tydligare. Även informant 1 bekräftar att det är viktigt med samförståelse mellan sångpedagogen och eleven kring de begrepp man använder gemensamt, samt att det är angeläget att kunna kommunicera med varierande begrepp beroende på elevens behov. Därav har hen ständigt behövt söka efter nya sätt att instruera i sångteknik, vilket har fyllt på verktygslådan av begrepp genom arbetslivet. I liknelse med redan nämnda informanter använder även informant 4 sig av begrepp som ligger nära det naturliga. Hen tillämpar ofta känslor som ett verktyg för att arbeta sångtekniskt, exempelvis att eleven ska skapa en tanke om att bli förvånad för att aktivera stödet. Däremot brukar informant 5 applicera ett mer coachande förhållningssätt i sin undervisning genom att ställa frågor till sina elever och be dem berätta hur det känns och dylikt, men i grunden använder hen sig av begrepp från EVT. Informanten ger vägledning åt elever på olika sätt, men poängterar att det handlar om att tala om för eleven vad hen vill åt med den instruktionen som anges.

När det kommer till hur informanterna uppfattar att eleverna förstår de begrepp och förklaringsmodeller de använder sig av i undervisningen, uttrycker informant 1 att hen ibland behöver använda nya begrepp och anfälla problemet från annat håll för att eleven ska förstå. Likaså uppfattar informanten att arbetet med sångtekniska utmaningar ibland kan trigga igång osäkerhet hos vissa elever och menar att det kan utmana identiteten hos dem, samt att förtroendet i relationen mellan sångpedagog och elev spelar stor roll. Informant 3 menar att det handlar om att hitta blandade strategier för att bemöta olika individer, samt att även om hen använder sig av samma övningar blir resultatet vanligtvis annorlunda beroende på elev. Två informanter upplever att deras elever oftast förstår vad de menar. Dock säger informant 4 att det självklart ibland uppstår tillfällen då hen behöver

förklara mer ingående kring en del begrepp, samt att hen behöver hitta nya tillvägagångsätt. Informant 2 berättar att det vanligtvis går väldigt bra med äldre elever och att det handlar om hur djupgående hen arbetar med CVT-begrepp. Vid de tillfällen hen har undervisat yngre barn menar hen att det kan vara mer motstånd till en del förklaringsmodeller och konstaterar att det krävs en viss mognad för att vara mottaglig till dem.

6.1.2 Användning av bildspråk

Samtliga informanter indikerar att de på olika sätt använder sig av bildspråk i sin sångundervisning, de har alla en samsyn kring att det är en alternativ strategi i samband med utläring. Tre av informanterna uttrycker att de tar till bildspråk som ett hjälpmedel i undervisningen och informant 1 menar på att det kan vara passande när hen har elever som har svårare att ta till sig konkreta direktiv. Informant 4 tar in bildspråk frekvent i sin undervisning och uttrycker att fördelen med metaforer är att det oftast är något människor kan relatera till och som ligger nära till hands, ”vi vet alla hur det känns att vara arga och ledsna, kära och tycka om någonting, det är väldigt lätt för oss att snabbt kunna plocka fram det.” Likaså Informant 5 anser att bildspråk är något vi människor svarar väldigt bra på, men poängterar att det är viktigt att som sångpedagog vet vad man vill åt när man använder det i undervisningssammanhang och att underrätta eleven om det bakomliggande syftet.

De resterande två informanterna drar även de nytta av bildspråk som ett redskap i sin undervisning, informant 2 liknar det med det som kallas *imaginary* inom CVT och beskriver det som att prata i bilder och att föreställa sig saker. Informanten uttrycker att hen upplevt det svårt att ta till sig bildspråk i den egna inläringen, då hen är väldigt kinestetisk och föredrar logiska förklaringar mer. Informant 3 påvisar en motsatt inställning till metaforer och säger att hen är en intuitiv person som har lätt för att förstå och tänka i bildspråk. Vidare menar informanten att det kan vara särskilt bra att komplettera med för de elever som är mindre vana och menar på att användandet av bildspråk inte ska underskattas. Däremot betonar hen att det är angeläget med en balans mellan det bildliga och det sångtekniskt konkreta.

6.2 Erfarenhet och användning av sångskolor

Angående informanternas användande av undervisningsmetoder från olika sångskolor skiljer svaren sig åt och påverkas i förhållande till om de har specificerat inom ett visst område. Som nämnts tidigare i kapitlet är två av fem informanter utbildade inom två skilda sångskolor och när det kommer till sångtekniska begrepp, samt sångtekniska undervisningsmetoder riktar informant 2 in sig på CVT och informant 5 på EVT. Resterande informanter har alla tre en grund i den klassiska sångskolan från när de själva utbildade sig till sångpedagoger. Informant 3 och 4 har gått kortare introduktionskurser inom både EVT och CVT och informant 1 har gått mindre intensivkurser inom de båda metoderna. Vidare berättar informant 1 att hen har haft flera olika sångpedagoger som inte bara undervisat utifrån den klassiska utgångspunkten som sysslade med annan sorts musik. Därav menar hen att röstens naturliga funktioner är hens utgångsläge när det kommer till sångtekniska undervisningsmetoder. Informant 3 beskriver det som att hen har en ryggsäck av olika undervisningsmetoder som nyttjas i undervisningen. Det är en blandning som har skiftat med tiden och hen uttrycker att det kan vara övningar där hen riktar in sig på undervisningsmetoder från CVT, men också en hel del från EVT. Informanten berättar även att hen tar inspiration från till exempel andra sångpedagoger som har specifika praktiska övningar som hen tycker är relevanta för sig själv och i sin undervisning. Även informant 4 uttrycker att hen kan ta influenser från olika metoder, men har som fokus att vara öppen för den elev hen har framför sig och hur den når bästa resultat.

Informanterna resonerade även kring deras upplevelse av variationer i undervisning beroende på undervisningsmetoder från sångskolor. I deras svar kan vi se en enighet i att de alla erfarit skillnader kring hur det kan påverka sångundervisningen. När intervjun med informant 1 utfördes ställdes dessvärre inte denna fråga till informanten eftersom hen uttryckte att hen inte använder sig av någon specifik metod, därav finns det inget direkt svar. Två av informanterna gav svar utifrån erfarenheter av situationer med andra sångpedagoger. Informant 2 liknade det mycket med när hen själv har varit sångelev och där hen upplevt att anledningen till att undervisningen sett så varierade ut har varit personberoende, där sångpedagogerna har haft olika fokusområden i sin undervisning. Även informant 5 talar om en sångpedagog som arbetade mycket med elevers sätt att uttrycka känslor i sin sång och som inte ville ”in och peta på hur någon sjunger”.

Informanten jämförde det med att hen själv använder sig av en mer coachande modell och anser att sångtekniska svårigheter alltid går att öva upp. Informant 3 säger att det alltid blir skillnader eftersom hen aldrig bestämmer sig för vilken undervisningsmetod hen ska använda sig av utan det sker i stunden. Hen berättar att många övningar som hen använder sig av påminner om varandra trots att de kommer från separata sångskolor. Informant 4 säger att hen utgår från de egna strategierna i undervisningen, men att hen försöker hålla sig uppdaterad och prova nya tillvägagångsätt från olika sångskolor. Därav var det viktigt att gå introduktionskurserna inom både EVT och CVT, eftersom informanten menar att hen kommer möta elever som har erfarenhet kring de begreppen och förklaringsmodellerna.

6.2.1 Att använda en specifik sångskola

När det gäller informanternas uppfattning om det finns någon för- och nackdel med att använda begrepp från en sångskola, besvarade alla utifrån delade perspektiv. De två informanter som regelbundet använder sig av undervisningsmetoder från en sångskola anser att det inte får generera en inställning där en är den enda rätta. Informant 5 anser att det finns vissa mekanismer inom de flesta modeller eller metoder som utgör en risk för att det ska anses vara det enda som funkar. Hen menar att kommunikationen med den man möter är det viktiga, likaså att sång är ett komplext instrument och allt inte går att forska på. Vidare menar informanten att utefter den forskning som finns skapas det modeller för att man ska förstå verkligheten lite bättre, sedan utvecklas det till olika begrepp beroende på metod. Likaså att inom EVT handlar det om att öva upp funktioner med ett kinestetiskt utgångsläge och att elever alltid ger mer eller mindre gensvar. Detta visar en koppling med informant 1 som anser att det inte finns några nackdelar med att använda specifika metoder, så länge det fungerar som ett kommunikationsverktyg. Hen menar att alla sångskolor dyker upp på grund av att det finns behov av dem och uttrycker att ”syftet måste ju vara klart, både för den som ger lektionen och den som tar emot den.” Hen förtydligar att dålig kommunikation ofta leder till att det blir fel, oavsett vilken metod som används. Vidare anser informanten att begrepp är till för att förtydliga sångundervisningen, annars hade den endast bestått av att eleven härmar sångpedagogen.

Informant 2 tänker i likhet med informant 5 att det är angeläget att vara tydlig med att inte avfärda hur andra sångpedagoger undervisar, utan att se specifika metoder som ett

bidrag istället, i detta fall syftar informanten på CVT som specifik sångskola. Vidare menar hen att det även kan finnas de som inte vill ha förklaringar på alla begrepp, utan som hellre ”bara vill ha feeling”. Både informant 2 och informant 3 delar åsikten att fördelarna med att använda sig av en viss metod är tydligheten och att enas om ett gemensamt språk för att kunna utvecklas tillsammans, detta skapar en inkludering. Samtidigt menar informant 3 att det också kan skapa en exkludering om det endast pratas med specifika begrepp i situationer då alla inte är insatta i en den metoden. Likaså att hen inte vill fastna för mycket i en metod, då det lätt kan bli fokus på kontroll och menar att hen gått kurser i EVT och CVT för att få konkreta verktyg. Där delar informant 4 samma uppfattning och menar att undervisningsmetoder från dessa skolor kan vara en handbok som hen nyttjar vid tillfällena då de egna undervisningsmetoderna inte lyckas. Dock anser hen att undervisningsmetoder från specifika sångskolor ska användas med vaksamhet, då eleven behöver vara så pass mogen i sin sångröst för att förstå innebörden. Informanten understryker att det får inte bli en instruktionsbok.

6.3 Tankar kring ett gemensamt yrkesspråk

I förhållande till informanternas tankar kring om det finns ett gemensamt yrkesspråk bland sångpedagoger uppkom en del aspekter som förenar, men som också separerar deras svar utefter skilda perspektiv. Tre av informanterna (informant 1, 3 och 4) talar alla om att det gemensamma yrkesspråket skulle kunna vara områden som inte handlar om sångtekniska begrepp, utan snarare rösthälsa i grundtekniken och musikaliska aspekter som inte är sångspecifika, samt text och sceniskt arbete. Informant 1 berättar även att hen aldrig tänkt på fenomenet yrkesspråk inom denna kategori förut, eftersom hen generellt upplever att det talas mer om det som avskiljer än det som är gemensamt. Likaså säger informant 3 att det troligen inte finns ett gemensamt språk kring begrepp i dagens läge, i jämförelse med 20 år sedan då sångpedagoger utgick mer från den klassiska metoden. Ytterligare två informanter anser att det inte finns något generellt yrkesspråk när det kommer till gemensamma begrepp och informant 4 uttrycker sig skeptisk till att det skulle behövas ett gemensamt språk som skulle vara en form av handbok. Informant 2 berättar om olika digitala forum där sångpedagoger talar om begrepp där man ofta inte är överens och en del kan bli väldigt mästrande i sitt sätt att tala om sång. Vidare förklarar informanten att hen tycker det kan vara svårt att prata om begrepp som hen vanligtvis inte

använder, exempelvis bröstklang, huvudklang eller mix, och menar att hen uppfattar de som otydliga och säger ”vi kan inte använda dessa begrepp utan att veta vad de betyder.”. Dock påtalar hen att dessa begrepp fungerar för andra sångpedagoger, även om hen inte brukar den i sin undervisning. Parallellt med detta upplever informant 4 ibland en förvirring kring begrepp och uttrycker att dels kommer sångpedagogen en viss tradition och har sina erfarenheter, dels att eleven har sina förkunskaper från andra sångpedagoger.

Informant 3 och informant 4 uttrycker sig likadant i uppfattningen om att varje sångpedagog oftast har samma syfte i åtanke, men förklarar moment på olika sätt i sin undervisning. Däremot formulerar informant 2 det som att sångpedagoger ofta pratar mycket i liknande termer, men inte menar samma sak. Hen tar begreppet belting som ett exempel som ofta påtalas, men hen upplever att det är oidentifierbart. Likaså säger informant 3 att begrepp även kan skilja sig åt beroende på vilken musik man arbetar med för att det handlar om olika ideal. Vidare har informant 2 och informant 5 en liknande uppfattning att det hade varit betydelsefullt att få mer insikt i de metoder som de vanligtvis inte brukar i sin undervisning. Informant 2 föreslår att det kan vara intressant att observera lektioner med andra sångpedagoger som använder sig av andra [undervisnings]metoder och sångskolor, på så sätt kan hen få mer insikt. Informant 5 anser att det vore fantastiskt om det fanns ett gemensamt yrkesspråk och menar att bara sångpedagoger förstår varandra så kan det sedan användas olika i praktiken. Vidare talar informanten om att det ultimata utgångsläget vore om alla som utbildar sig till sångpedagoger fick en introduktionskurs eller ännu bättre en certifiering i både CVT och EVT, som hen menar är de starkt utbredda inom området.

6.3.1 Samtal om sångteknik med andra sångpedagoger

Vad beträffar informanternas samtal om sångteknik med andra sångpedagoger ser vi en gemensam hållning kring att det ibland kan uppfattas som svårt, då det finns en försiktighet hur man uttalar sig. Tre av informanterna är inne på samma spår och talar om att en del sångpedagoger kan vara något avvaktande när det samtalas om sångteknik och de upplever att man vill försvara sina undervisningsmetoder. Informant 3 uttrycker att det dessvärre talas för lite om detta på den arbetsplats hen befinner sig i för tillfället och menar att det lätt blir en känsla av ”jag har rätt och ni har fel” när det kommer till förståelse. Hen nämner att vilken generation man kommer från och vad för musikstil det

handlar om utgör hur samtalen låter, likväl anser informanten att det finns en grundlig samsyn kring rösthälsa. Informant 5 resonerar att det kan vara svårt att diskutera med de sångpedagoger som bevakar sina egna undervisningsmetoder mycket och hen upplever att de då inte är mottagliga att ta till sig de övningar hen använder ifrån EVT. Likväl anser informanten att det är viktigt att man inte har inställningen att det finns bara en metod som funkar. Hen ger ett exempel ”Stöd är odefinierat enligt en del och andra är väldigt bestämda i sin definition. Det är bara att det är samma ord och definitionen skiljer sig åt. Så frågar man fem sångpedagoger så får du fem svar kring stöd.” Informant 2 talar om att det finns två olika läger när det kommer till samtal om sångteknik. Hen samtalar ofta med andra CVT-pedagoger om problem man stött på och saker som är intressanta inom området. Däremot är hen väldigt försiktig när hen talar med andra sångpedagoger och vill inte att det ska uppfattas som att de ord som används inom CVT är det enda rätta. Informanten uttrycker att hen vill vara mer lyhörd och öppen för att lära sig vid de tillfällen hen samtalar med sångpedagoger som använder andra metoder och begrepp.

Precis som informant 3 var inne på så berättar även informant 1 att det finns en samförståelse kring rösthälsa bland sångpedagoger, likaså upplever hen att på de arbetsplatser hen befinner sig på finns det en strävan att eleverna ska möta olika begrepp. Vidare resonerar informant 1 att hen ofta samtalar med andra sångpedagoger kring sångundervisning och olika begrepp, hen säger ”fast att vi använder samma begrepp så lägger vi vikt vid olika saker.”, här menar informanten att det handlar om att ”förstå varandras nyanser” i samma ord. Dock brukar dessa samtal för det mesta utmynna i att man hjälps åt med att lösa problem kring elever som man fastnat i rent sångtekniskt. Likaså talar informant 4 om att hen tar hjälp från andra sångpedagoger när hen stöter på vissa utmaningar kring en del elever och menar att det är då samtal om sångteknik dyker upp. Informanten uttrycker att hen önskade att det diskuterades mer om sångteknik med andra sångpedagoger, men att hen ofta har varit på arbetsplatser som ensam sångpedagog.

6.4 Tolkning av ljudexempel och generella begrepp

Under intervjun fick informanterna lyssna på fem ljudexempel av en inspelad sångfras med olika karaktär, där vi författare sjunger. Efter varje ljudexempel fick informanterna i uppgift att med egna ord beskriva vad de hörde, utan att intentionen avslöjades av hur det

skulle låta. Likaså fick de i uppgift att beskriva fem olika sångtekniska begrepp som författarna upplevt som vanligt förekommande i sångundervisning. De begrepp som vi författare valt att fokusera på är: belt, falsett, bröstklang, huvudklang och mix. Ytterligare två begrepp lades till genom att vi intervjuare ställde frågan om informanterna ansåg att det fanns andra relevanta begrepp att ta upp i vårt arbete, dessa två var orden stöd och twang. Dock bortprioriterades dessa på grund av arbetets begränsade omfattning.

6.4.1. Ljudexempel – analysering av det auditiva

När det kommer till ett av dessa ljudexempel var sångfrasen sjungen utifrån hur författarna uppfattar att bröstklang låter. Samtliga informanter fokuserade på olika saker när de lyssnade på ljudexemplet och gav sedan skilda sammanfattningar av vad de hört. En gemensam hållning var att de lyssnade efter rösthälsan i sångfraserna samt att det fanns en del ord och uttryck som förenade några av dem. Fyra av fem informanter använder sig av liknande ord när det beskriver hur de uppfattar sång i ljudklippet, då de använder sig av ord som tal, talläge, tät röst och tjock slutning (syftar till stämbandens funktion). Informant 2 använder sig inte av dessa ord i sin beskrivning, utan talar om att ”rösten står i centrum som vi säger i Complete Vocal Technique” som innebär att rösten är hälsosam och fungerar som den ska. Dessutom formulerar informanten sin analys med andra begrepp som har anknytning till CVT, exempelvis overdrive och neutral. Informant 1 anser att det låter avspänt och att det då är närmare talet, däremot skulle hen inte använda sig av begreppet bröströst för att beskriva vad hen hör. Likaså talar informanten om tätheten på klangen och att det låter som det är en aning luftigt i början på sångfrasen, samt att detta fenomen finns mer bland modernare genrer som soul, gospel eller pop. Hen säger att ”en rent klassiskt skolad sångare skulle inte tillåta sig det där luftsläppet”. Även informant 4 tar upp sångtekniska skillnader när det kommer till genres, detta kom på tal i samband med ett annat ljudexempel där författarnas avsikt var att sjunga i mix. Informanten anser då att rösten inte är lika ”fri” när sångaren sjunger i ett mer nasalt läge där man lägger på twang, däremot att det är fördelaktigt för att hitta en kärna i rösten genom att ”spetta till det”. Hen menar att en klassisk sångare hade ”öppnat upp mer”. Likaså nämner informant 2 begreppet twang i förhållande till samma ljudexempel och uttrycker att om en elev använder sig så mycket av twang hade hen ställt frågan om eleven egentligen vill sjunga i edge, som är ett vanligt förekommande begrepp inom CVT. Som en koppling till detta går det att se en gemensam hållning från samtliga informanter

angående deras sätt att tänka från ett undervisande perspektiv när de lyssnar på sångfraserna i samtliga ljudexempel. Framförallt hos informant 5 som ofta utgår från problemlösning och säger exempelvis såhär ”om jag hade en elev som sjöng så här så skulle jag fråga såhär; vad var du nöjd med?” och tillägger att fokuset ofta ligger på vad eleven själv vill åstadkomma. När informant 3 beskriver det ljudexempel som tidigare nämnts där sångfrasen sjöngs i en mix använder hen uttrycket *mixed voice*, vilken hen avser som mix med mycket huvudklang och talar om ett tiltat sköldbrösk. Detta kan kopplas till att tre av fem informanter talar om struphuvudets, samt sköldbröskets arbete och position när det kommer till ett ljudexempel där intentionen är att det ska låta som huvudklang. Informant 2 och 5 beskriver med liknande ord att det är ett vippat larynx (larynx är latin för struphuvud) och ”gränsen till lite vipp”. Informant 5 nämner även ett sänkt struphuvud och det gör likaså informant 4.

I det ljudexempel där syftet var att sångfrasen skulle sjungas i belt fanns det en synbar gemensam hållning bland samtliga informanter, däremot uttrycktes detta på skilda sätt. Tre av informanterna använde återigen begreppet *twang* för att beskriva vad de hörde, informant 3 talade om en *head mix* med lite mer *twang* och påpekar att det inte låter som någon belt, i så fall möjligtvis en *mixed belt* som är lite skarpare och råare. Informant 4 nämner också *twang* och talar om en ”spettig röst”, samt anser hen att det hade kunnat bli ännu mer energi i klangen om kroppen hade varit mer aktiv. Likaså talar informant 5 om *twang* i sin analys och beskriver även det med uttrycket *rop-kvalitet*, vilket kan vara en definition av begreppet *overdrive* som informant 2 nyttjar i sin beskrivning av vad hen hör. Hen talar även om *reduced edge* och *vibrato*, samt att alla dessa tre överlappar varandra i sångfrasen. Informant 1 formulerar att det låter starkt, tätt, öppet i käke och munnen, samt att det är bra kontakt med luftflödet i sångfrasen.

Angående det ljudexempel där motivet var att sångfrasen skulle låta som falsett var tre av fem informanters uppfattning överensstämmande med att det var en luftig klang och av falsettsång. Både informant 2, 3 och 5 menar att stämbanden inte sluter tätt vilket skapar en luftig ton, informant 3 använder sig av ett begrepp från EVT där det kan benämnas som *pure falsetto*. Det fanns även en samsyn från resterande informanter som de talade om att sångfrasen lät luftig och otät. Informant 1 säger först att hen uppfattar det som falsett, men ändrar sin åsikt därefter till att det endast låter luftigt. Informant 4 uttrycker att det låter otätt och använder sig inte av ordet falsett i sin beskrivning utan säger ”För

mig när jag hör detta, då kan jag känna i rösten att det känns lite jobbigt [...] eller det kan nog göra att man blir hes och trött.” Informanten menar återigen att kroppen behöver kopplas på för att få mer styrka och kärna i rösten.

6.4.2. Begrepp – analysering av det verbala

När informanterna skulle förklara de angivna begrepp som författarna anser vara typiska inom sångämnet går det att urskilja svar som både förenar, men också separerar. Informant 1 talar om att de begrepp som handlar om klang, exempelvis bröströst, huvudklang, mix och falsett, har hen fått med sig från sin utbildning men använder sällan dem i sin egen sångundervisning. Även informant 3 talar specifikt om begreppet mix och hur trenden kring att använda det mer eller mindre sett olika ut och menar att under sin utbildning var det inget begrepp som användes och att det nu kommit tillbaka, därav började hen bruka det i sin undervisning. Nedan följer en närmare redogörelse av informanternas svar kring varje begrepp.

Två av fem informanter uttrycker att belt för dem är ett begrepp som förvirrar och informant 2 konstaterar att det är ett begrepp som hen inte använder sig av själv. Informant 1 säger att hen kopplar det till populära nutida genrens som pop och musikal, men säger även ”jag associerar också det med begreppsförvirring och associerar det med något som är starkt, något som är tätt.” Vidare talar informanten om att struphuvudet vidgas och att detta även händer när man ropar, hen menar att det krävs en viss volym när det kommer till belt, vilket är något informant 3 också nämner i sin beskrivning. Även informant 5 anser att belt i sin grundform är ett slags rop, men hävdar att den röstkvalitén kan göras på olika sätt. Två informanter talar båda om att belt innebär en hög placering av struphuvudet, dock säger informant 4 att ”belt för mig är ju där man pressar upp rösten rätt så högt”. Vidare säger båda informanterna att det är tjock slutning på stämbanden och att det kräver mycket kropp som är aktiverad.

Samtliga informanter uttrycker med olika beskrivningar att falsett oftast knyts an till luftig sång, tre informanter talar även om att det är de tunnare stämbanden som används och informant 1 uttrycker det som att stämbanden inte jobbar så hårt för att hålla emot trycket i stämbandsrörelsen. Även informant 5 talar om bristen på kontakt i svängningarna av det yttre på stämbanden, samt att falsett också kan vara tät. Vilket även två andra informanter

nämner, informant 2 beskriver begreppet som ”svag sång oftast, luftig utan någon kraft och en känsla av att sångaren inte kan sjunga starkare just nu.” Ett svar som sticker ut kring detta begrepp är från informant 4 som anser att falsett är något sjungs av män och inte av kvinnor, hen förklarar att män har två olika röster – modalrösten och falsettrösten.

Fyra av fem informanter är eniga om att bröstklang eller bröströst är när rösten är i ett talläge, både informant 1 och 4 talar om att det även är mycket massa i en bröstklang. Vidare berättar informant 4 att sångare med korta stämband ofta använder talrösten i de lägre registerna, medan informant 5 menar på att det är den grundinställda rösten. Informant 3 beskriver att det är tjock och tät slutning och uttrycker det som ”speaky”, samt att klangen fysiskt sker i bröstkorgen. Svaret från informant 2 skiljer sig något då hen säger att det är ett begrepp hen inte nyttjar och gissar sedan att det skulle kunna översättas till CVT-begreppet overdrive.

Två av informanterna understryker att de inte nyttjar begreppet huvudklang alls, informant 5 menar att ”det blir för luddigt” och undrar om det handlar om när ”sången inte vibrerar i bröstkorgen”. Informant 2 säger ”alltså jag kan inte använda ett begrepp som jag inte riktigt förstår”, men tillägger att hen aldrig skulle rätta någon som använder sig av det. Vidare säger hen att det är ett ord som känns mer bekant från förr när hen växte upp och jämför huvudklang med *edge i reduced density* inom CVT. Även informant 3 uttrycker att det är ett ”gammalt traditionellt, heligt begrepp” och syftar att det tillhör den klassiska metoden mer. Hen beskriver att det är tunn slutning på stämbanden och påpekar också att falsett är en forma av huvudklang. Detta kan kopplas samman med informant 4 som förklarar att vid huvudklang är det sänkt struphuvud och används ofta i klassisk musik, men också i visor och musikal. Hen associerar det med en tunn röst, men även som en stor röst med mycket massa. Informant 1 säger att ”huvudklang är för mig det register som ligger ovanför där man talar normalt” och menar att för de sångare som har längre stämband är detta begrepp nära förknippat med falsett.

Två av informanterna delar åsikt när det kommer till att mix är något som nyttjas frekvent av sångare samt att det innebär en möjlighet att använda antingen mer eller mindre bröstklang eller talröst tillsammans med huvudklang. Informant 4 anser att det är den rösten som mest används av sångare för att hitta en helhet i rösten och att smidigt gå över

sin skarv. Informant 1 menar att mix inte är ett sound utan ett register och säger ”allt är mix för mig som inte är ren talröst eller ren huvudklang”. Hen nämner också att alla sångpedagoger inte skulle hålla med om denna förklaring av mix, vilket kan anknytas till informant 2 som framhäver att mix är ett svårt begrepp att förklara. Informanten översätter återigen begreppet till ord från CVT och menar att det kan liknas med curbing, edge eller framförallt neutral beroende på volymen. Även informant 3 uttrycker att mix kan jämföras med samma begrepp som nyss nämnts och likaså påvisar hen en samsyn med informant 1 och 4 att mix är en individuell blandning av bröstklang och huvudklang, i detta fall använder hen orden head och chest. Slutligen säger informant 5 att ”mix är ju alltid någonting som är emellan någonting” och att hen skulle fråga; ”vad är det du går ifrån och vad är du på väg till?” till någon som säger ”min mix-röst”.

7. Diskussion

I detta kapitel diskuterar vi undersökningens resultat i relation till litteratur där även våra egna tankar och reflektioner vävs in. Vi har valt teman som baserar sig i den litteratur vi tidigare hänvisat till samt resultatet av intervjuerna. Diskussionen utgår från studiens syfte samt de forskningsfrågor som låg till grund för arbetet.

7.1 Den personliga rösten och dess implikationer

Flera informanter uttrycker att användning av sångteknik är individanpassat. Det framkommer även att sångteknik handlar om att förstå de begränsningar och möjligheter man har samt en kunskap om såväl instrumentets premisser som kroppen och hjärnan. Här ser vi samband till Smith och Chipman (2007) som menar att vi behöver förstå röstens fysiska och akustiska aspekter, men att vi bör närma oss sång utifrån ett helhetsperspektiv och att det också är en förutsättning för god sångteknik. En informant berättar om att arbetet med sångtekniska utmaningar ibland kan trigga osäkerheter och utmana elevers identitet, vilket vi menar knyter an till Potters (2000) beskrivning av att som sångare är din röst del av dig som person. Smith och Chipman (2007) menar vidare att eftersom hela personen är instrumentet, påverkas det av ditt fysiska, psykiska, intellektuella och känslomässiga tillstånd. Sammantaget ser vi detta som ett uttryck för att sångrösten som instrument oundvikligt blir sammanflätat med sångaren som person, vilket medför att undervisning i sångteknik i högre grad påverkas av ”mänskliga”, högst individuella faktorer som behöver tas hänsyn till. Estill-metoden däremot delar upp röstträningen och skiljer artisteri från hantverket sång (Steinhauer, McDonald Klimek & Estill, 2017). Den Estill-certifierade informanten beskriver detta utifrån att sångteknik ses som något opersonligt och att när hen undervisar i sångteknik handlar det inte om individen som person, utan det är en muskel som ska tränas. Vi tänker att detta synsätt, om det kan anammas av sångeleven, kanske skulle kunna leda till att sångtekniska utmaningar inte triggar osäkerheter på samma vis eftersom det skapas en distans. Med tidigare nämnda uttalanden kring ämnet i åtanke, är dock frågan om det egentligen går att skilja person från sångteknik med allt vad det innebär och här verkar meningarna till viss del gå isär.

Ytterligare en aspekt av sångröstens särställning som instrument kopplar vi till kommunikationen mellan sångpedagoger. Det finns en gemensam hållning bland

informanterna kring att det ibland kan uppfattas som svårt, då det finns en försiktighet i hur man uttalar sig. Flera informanterna beskriver att en del verkar vilja försvara sina undervisningsmetoder. Det uttrycks också att det lätt blir en känsla av ”jag har rätt och ni har fel” samt att det i digitala forum för sångpedagoger kan bli väldigt mästrande i samtal om begrepp. Detta stämmer in med Arder (2004) som upplever att även om det sakta blivit bättre, har det generellt bland sångpedagoger funnits en brist på öppenhet och vilja att lära av varandra. Det menar vi delvis skulle kunna härledas tillbaka till att sångrösten utgörs av vår person och lätt kopplas till vår identitet. Om du känner att någon utmanar din uppfattning om sångteknik kan det kännas som att de utmanar dig som person och plötsligt blir det mycket mer på spel i diskussionen än ”bara” definitionen av ett begrepp.

7.2 Den mångfacetterade sångundervisningen

Uppfattningen att det finns lika många undervisningsmetoder som det finns sångpedagoger fanns med oss författare redan i tidigt skede av denna undersökning. Det bekräftades sedan på flera håll i vår litteratur. Arder (2004) menar att det ofta framstår som att det finns lika många undervisningsmetoder som det finns sångpedagoger. Ett perspektiv som delas av Potter (2000) som uttrycker att varje sångpedagog har en unik bakgrund, personlighet samt preferenser och att det kan potentiellt finnas lika många undervisningsmetoder för sång som det finns lärare och elever. Även om informanterna inte uttryckte detta bokstavligen, gick det ändå att urskilja argument som talar för det genom diskrepansen i de sångliga begrepp de använder sig av samt i hur deras unika erfarenheter och personligheter format dem som sångpedagoger. Exempel på det är att en av informanterna berättar att hen utgår mycket från sig själv och de erfarenheter som utgör hen som sångare, samt den lärdom hen fått av andra sångpedagoger. På samma sätt menar Nafisi (2013) att sångundervisning präglas av lärarens personliga stil och tillvägagångssätt.

Vi ser alltså att undervisningen påverkas av vem sångpedagogen är, men bland informanterna påtalas även att det spelar roll vem eleven är som person och vilka behov som finns. En informant berättar att även om hen använder sig av samma övningar blir resultatet vanligtvis olika beroende på elev. Det uttrycks även av en informant att det bland annat handlar om vilken nivå rent sångmässigt eleven ligger på samt en öppenhet

kring att använda sig av olika undervisningsmetoder för att eleven ska kunna nå bästa resultat. Även Arder (2004) menar att sånglektionen ska varieras baserat på eleven och aktuellt kunskapsområde och Nafisi (2013) påpekar att undervisningen ska vara meningsfull för eleven. Bland informanterna uttrycks att det handlar om att hitta blandade strategier för att bemöta olika elever samt att man behöver hitta nya tillvägagångssätt om de som vanligtvis används inte fungerar. I linje med detta menar Zangger Borch (2012) att även om en undervisningsmetod fungerar ofta, så fungerar den inte varje gång oavsett sångare. Vi menar att tidigare forskning och resultatet av vår undersökning påvisar en angelägenhet kring att sångpedagogen anpassar sin undervisningsmetod till eleven i fråga, men att det ändå är lätt att fastna i ett bärande koncept som för det mesta funkar för eleverna. Vi ser att samtliga informanter anser att det är betydelsefullt för dem med möjligheten att kunna vara flexibel i sin undervisning beroende på vem eleven är. Den här flexibiliteten menar vi att en informant uttrycker utifrån hans beskrivning av sin sångtekniska resa som ett kalejdoskop. Hen uttrycker det som en ständigt föränderlig process som påverkats av både individuella undervisningsmetoder och sångskolor med nya perspektiv, samt att det går i linje med den personliga utvecklingen och lusten att förnyas. Det här menar vi kan sammanlänkas med vad Sadolin (2023) anser kring att olika förklaringsätt är som ett spektrum av alternativ, och att de kan komplettera varandra och ge nya perspektiv.

7.2.1 Yrkesspråk och sångskolor – ett försök att skapa standardisering

De två informanter som regelbundet använder sig av undervisningsmetoder från två skilda sångskolor säger att det inte får generera en inställning att de skulle vara det enda rätta tillvägagångssättet. En av informanterna antyder att det finns tendenser inom de flesta metoder som påvisar att just deras begrepp och förklaringsmodeller anses vara det enda som funkar. Dessutom anser Arder (2004) att det inte finns några garantier om en universallösning för vissa undervisningsmetoder. Dock menar Naismith (2019) att det ändå verkar som att röstproduktionens grundläggande principer är universella. Med detta tolkar vi det som att sång är komplext och därmed kan ingen enskild sångskola täcka in helheten, däremot finns vissa aspekter som är gemensamma. Samtidigt säger några informanter att de under en lång tid uppfattade sångteknik som något ogripbart och att det var svårt att förklara, men när de sedan utbildade sig inom två skilda sångskolor fick de mer klarhet. En av informanterna uttryckte ”jag vill gärna undvika religiösa termer, men

för mig blev det lite som att himlen öppnade sig”. Likaså uppger den andra informanten att hen är en ”logisk person” och därav är i behov av konkreta förklaringar till begrepp, vilket hen fick i och med sin utbildning. Vi kan med detta anta att även om en specifik sångskola kan vara till stor hjälp är det viktigt att de inte framställs som ett facit.

I resultatets analys kan vi belysa fler både för- och nackdelar med specifika metoder i undervisningen, så som att sångpedagogen och eleven har en gemensam utgångspunkt. Däremot kan det även innebära mer förvirring i undervisningssituationen då det bli så stort fokus på innebörden av metodens begrepp. Angående detta uttrycker Sundberg (2001) att diskussionen mest verkar kretsa kring vilka begrepp vi ska använda och inte så mycket kring dess faktiska innebörd. En av informanterna uttrycker att de kan finnas till som en handbok, men däremot får de inte utformas till en instruktionsbok. Samtidigt ifrågasätter informanten om det verkligen behövs en handbok i relation till ett gemensamt yrkesspråk. Med detta i åtanke hänvisar vi till Hines (1994) som uttrycker en förhoppning om en ordbok för vokal semantik inom sångteknik. Dock noterar han emellertid att om alla uttryckte exakt samma sak skulle han bli uttråkad, men det bör finnas en grundläggande sanning som framstående sångare håller sig till (Hines, 1994). Därav kan vi återigen tro både genom litteratur och resultat, att det råder delade meningar om hur viktigt det egentligen är med en gemensam bestämmelse kring sångtekniska begrepp.

När det kommer till samförståelse mellan elev och sångpedagog uttrycker en informant att det måste finnas en gemensam förståelse kring de begrepp som nyttjas av hen och eleven. Hen säger att ”syftet måste ju vara klart, både för den som ger lektionen och den som tar emot den.”. Flera informanter påtalar att det är kommunikationen med den du möter som är det centrala, oavsett vilken metod du använder. En informant uttrycker exempelvis att det inte finns några nackdelar med att använda specifika metoder, så länge det fungerar som ett kommunikationsverktyg. I linje med detta uppger Ware (1998b) att man bör ’prata samma språk’ både bildligt och bokstavligt för att främja kommunikationen. Liksom Nilsson och Waldemarson (2016) uttrycker, är språk mångtydigt och situationen samt kontexten avgör tolkningen. Angående detta understryker några informanter att fördelen med att använda sig av undervisningsmetoder från en specifik sångskola är att dess användare enas om ett gemensamt språk. När det kommer till CVT beskriver Sadolin (2023) det som att alla ljud benämns med en term,

som har en definition och endast betyder en enda sak. Detta kan kopplas samman med Lindblad (1992), som menar att röstterapeuter som samtränat i hög grad är samstämmiga i användandet av termer. Likaså ska Estill-modellen bringa klarhet i sångens komplexitet och språket som används översätts även till andra vanligt förekommande termer som är igenkännande (Steinhauer, McDonald Klimek & Estill, 2017). I linje med detta uttrycker flera informanter att ett gemensamt språk kan skapa mer tydlighet och inkludering, dock säger en av dem att det även kan generera till exkludering då alla inte är insatta i dessa modeller från specifika sångskolor. Angående samförståelse sångpedagoger emellan menar vi att specifika sångskolor skulle kunna ses som ett försök till ett gemensamt yrkesspråk. Däremot finns en risk för begränsningar eftersom det oftast används endast bland de som nyttjar de metoderna. Vi tänker att sångskolor skulle kunna ses som mötesplatser för de sångpedagoger som kan relatera till just den förklaringen av sångteknik, samt resonerar med just de begreppen och att detta medför större samförståelse för de som använder den specifika metoden. På så sätt skulle vi författare uttrycka det som att de sångpedagoger som använder sig av undervisningsmetoder från en viss sångskola talar samma dialekt av 'sångspråket'. Dock berättar en informant att många övningar som hen använder sig av påminner om varandra trots att de kommer från separata metoder. Arder (2004) menar också att även om många har uppfattningen att sångtekniska skolor innebär väldigt olika syn på rätt och fel sångteknik, är skillnaderna oftast inte så stora. Alltså skulle man kunna utläsa att även om mycket skiljer sig åt mellan olika sångskolor, finns det samtidigt en hel del som förenar. Detta kan vi anknyta till att flera informanter påpekar att de inte vill avvisa hur andra sångpedagoger undervisar, utan snarare vill de kunna använda olika sångskolors undervisningsmetoder som ett bidrag och komplement i sin sångundervisning.

I vår undersökning har det varit intressant att reflektera över de många perspektiv som existerar kring rösten, likaså att undersöka de olika sångskolornas betydelse. En informant beskriver att sångskolor skapas på grund av att det finns behov av dem. Rollings Bigler och Osborne (2021) menar att variationen inom röstterminologin samt dess brist på standardisering skapar förvirring. Vi ser här en angelägen aspekt eftersom både CVT och EVT är skapat av sångpedagoger som forskat om rösten, men samtidigt använder sig av olika begrepp och har varierade sätt att ta sig an vissa infallsvinklar inom sångteknik. Detta kan leda till både mer förtydligade i sångundervisningen eller till en

ökad förståelse, då vi menar att uppkomsten av olika sångskolor så som EVT och CVT skulle kunna ses som försök att skapa en sorts standardisering för att undkomma förvirringen. Det skulle även kunna tyda på att även forskningen kan bedrivas utifrån olika vinklar och sedan tolkas, vilket kanske delvis kan härledas tillbaka till de subjektiva aspekterna av sångrösten.

7.2.2. Bildspråk – en balans på spektrumet

Samtliga informanter använder sig på olika sätt av bildspråk i sin sångundervisning och det uttrycks till exempel att bildspråk är något vi människor svarar väldigt bra på. Det går i linje med Ware (1998b) som menar att bildspråk är mycket effektivt och Hemsley (1998) som till och med menar att fantasi och intention är nödvändiga förutsättningar för god sång. Informanterna har alla en samsyn kring att bildspråk är en alternativ strategi i samband med utläring, vilket även Ware (1998b) påtalar då han uttrycker det som ytterligare ett kommunikationsmedel utöver talet som läraren kan använda med sina elever. En informant menar att fördelen med metaforer är att det oftast är något människor kan relatera till och som ligger nära till hands ”vi vet alla hur det känns att vara arga och ledsna, kära och tycka om någonting, det är väldigt lätt för oss att snabbt kunna plocka fram det.” Även Bjerger-Sköld (2019) beskriver bilder och associationer som ett bra verktyg i undervisningen utifrån att det skapar användbara kroppsliga reaktioner. Däremot menar en informant att en viktig aspekt vid användning av bildspråk är att pedagogen vet det bakomliggande syftet man vill åt och berättar det för eleven. Detta stämmer väl överens med Bjerger-Sköld (2019) som påpekar att pedagogen behöver ha förståelse för helheten och vilka fysiska funktioner som faktiskt ligger bakom. Vi uppfattar en viss konsensus både i didaktisk litteratur, forskning och bland informanterna kring att bildspråk är ett användbart verktyg.

En informant uttrycker att hen har svårt att ta till sig bildspråk i den egna inläringen och föredrar logiska förklaringar mer, medan en annan informant menar sig vara en intuitiv person som har lätt att förstå och tänka i bildspråk. Detta härleder vi till Sundberg (2001) som påtalar att det verkar det finnas olika typer av musiker, vissa mer analytiska och vissa mer intuitiva där osakliga beskrivningar blir svåra att tolka för vissa, medan objektiv terminologi kan distrahera andra. Även Sadolin (2023) menar att alla lär sig alla på olika sätt, till exempel behöver en del den teoretiska förklaringen medan andra vill använda

inre bilder och förnimmelser. En informant uttrycker att bildspråk till exempel är passande att använda med elever som har svårare att ta till sig mer konkreta direktiv. Sundberg (2001) tror ändå att det borde vara lättare för de flesta att ta till sig instruktioner som går i linje med den faktiska röstfysiologin, medan Bunch (1993, i Nafisi, 2013) menar att det är i princip omöjlig att använda rent vetenskapliga, matematiska termer för att beskriva en sensorisk upplevelse. Nafisi (2013) uttrycker det till och med som att det råder en påtaglig oenighet mellan de som förespråkar en mer saklig undervisningsmetod och andra som använder bildspråk. Detta är dock inget resultatet från vår studie direkt stödjer. Det verkar däremot finnas en utbredd konsensus kring att bildspråk är ett användbart verktyg och att vissa elever behöver mer sakliga instruktioner och andra mer bildliga. Dock kanske oenigheten snarare ligger mer i till vilken grad som bildspråk används eller inte och på vilket sätt. Då undervisningen till stor del formas av pedagogens individuella stil och sätt (Nafisi, 2013), menar vi att det är rimligt att anta att det även gäller användandet av bildspråk. En informant uttrycker det som att balansen mellan det bildliga och det sångtekniskt konkreta är angeläget. Med det i åtanke menar vi att det kanske inte handlar om motpoler, utan snarare om att balansera mer eller mindre på någon sida av ett brett spektrum av endast en del av det omfattande området sångpedagogik. Liksom Nafisi (2013) beskriver så behöver sångeleven få lära sig både hur det ska låta och kännas, och sångpedagogen behöver kunna förklara fysiska funktioner, ljudkoncept samt förnimmelser så att det blir meningsfullt för eleven. Vår sammanfattande tanke kring området går att återigen härleda till Sadolin (2023) som menar att vi bör se olika förklaringsätt som ett spektrum av möjligheter att själv välja mellan och att olika förklaringsätt dessutom kan komplettera varandra och ge nya perspektiv.

7.3 Vokala vokabulärer och sångens semantik

Utefter både resultat och forskning tolkar vi det som att sångtekniska begrepp kan vara ett svårbegripligt område, både utifrån vilka begrepp som finns och används inom vokabulären samt, ur ett semantiskt perspektiv, deras innebörd. Även Sundberg (2001) menar att vanliga termer inom sångpedagogikens terminologi, såsom stöd, är mångtydiga och har inte samma betydelse för alla, vilket kan skapa missförstånd. Stöd tas även upp som ett exempel av en informant som säger att om man frågar fem sångpedagoger om det så får man fem olika svar. Rollings Bigler och Osborne (2021) menar att eftersom

förståelse och kunskap om rösten växer blir terminologin ständigt uppdaterad, men att det kvarstår en hel del 'jargong' inom ramen för sångämnet. Det som vi kan uppfatta som en slags jargong är de begrepp som används i sångundervisning som kanske snarare har en rik tradition av att användas och är väl förankrat i praktiken, men som inte baserats på forskning och därmed inte är lika förankrat i teorin.

Angående hur begrepp används i undervisning delger flera informanter att elevens mognad samt sångliga nivå spelar roll. Detta är något som även Ware (1998b) nämner i samband med att läraren bör undvika terminologi utanför elevens kunskapsområde. Vi ser dock en enighet bland flera informanter kring att vilka begrepp som används endast utgör en liten del av vad sångundervisning faktiskt innebär och därför inte är något självändamål. En informant menar till exempel att begrepp är till för att förtydliga sångundervisningen, annars hade den endast bestått av att eleven härmar sångpedagogen. Genomgående betonas att det är elevens individuella förståelse som är det centrala oavsett förklaringsmodell. Liksom Sadolin (2023) uttrycker det, lär sig alla på olika sätt där vissa sångare behöver den teoretiska förklaringen, andra navigerar genom att fysiskt känna sig fram medan andra lyssnar och återger. Vi menar att det skulle kunna sammanfattas av Arder (2004) som belyser vikten av en instruktion som är psykologiskt och professionellt insiktsfull, där pedagogen anpassar kraven individuellt baserat på elevens nivå och mognad.

7.3.1 Begrepp kring register

Av de begrepp som informanterna ombads förklara kan flera av dem relateras till register, nämligen bröstklang, huvudklang, falsett och mix. En av informanterna menar att begrepp som bröstklang, huvudklang och mix funkar för andra pedagoger i deras undervisning, men att hen själv inte använder dem då hen uppfattar dem som otydliga. Att terminologin kring register förvirrar är ett återkommande tema även bland den litteratur vi läst så som Emgård (2022), Sundberg (2001) och Zangger Borch (2012).

Flera informanter uttrycker sig kring att mix är en blandning av bröstklang och huvudklang eller allt som inte är ren talröst eller ren huvudklang varav en dessutom tillägger att mix inte är ett sound utan ett register. Detta kan knytas an till Wares (1998b) tre-register-teori, inom vilken mix är omfångets mellandel där kvaliteter från både

huvudregister och bröstregister blandas. En informant framhäver däremot att mix är ett svårt begrepp att förklara och en annan påpekar att alla sångpedagoger inte skulle hålla med om just hens förklaring av mix. Dock är fyra av fem informanter eniga om att bröstklang eller bröstöst är när rösten är i ett talläge, men den CVT-certifierade informanten beskriver det som ett begrepp hen inte använder även om hen gissar att det skulle översättas till CVT-begreppet *overdrive*. Angående huvudklang betonar de två informanterna som är certifierade i EVT och CVT att de inte använder det alls och det beskrivs som "luddigt". Detta kan kopplas till att i Estills röstmodell används inte register utan istället röstkvaliteter, där alla kvaliteter kan göras genom hela röstens omfång (Steinhauer, McDonald Klimek & Estill, 2017) samt att CVT-modellen också valt bort begreppet och istället beskriver att upplevda brytningar eller övergångar i rösten handlar om ett skifte mellan funktioner (Sadolin, 2023). Att i stället använda kvaliteter och funktioner menar vi kan härledas till Wares (1998b) en-register-teori, i vilken förespråkare menar att det bara finns en röstkvalitet som går sömlöst genom hela omfånget.

Sammanfattningsvis går det ändå att uttyda en viss grundläggande förståelse för innebörden av begreppen runt register, även om man själv väljer att inte använda dem, vilket vi härleder kring att det ändå finns en gedigen tradition kring deras användning. Vilket vi skulle kunna koppla till vad Rollings Bigler och Osborne (2021) beskriver som jargong. Om vi ser till såväl litteratur som informanter verkar det råda oenighet kring om dessa begrepp kring register är adekvata eller inte.

7.3.2 Begreppet belt

Ett vanligt förekommande begrepp i sångundervisning är belt. Flera informanter uppvisar med olika ordval att de uppfattar begreppet på liknande sätt, genom att beskriva det som att man ropar med ett höjt struphuvud, samt att det är ett ljud med stark och tät volym. Zangger Borch (2012) beskriver att termen syftar till att det är stark sång och kan kopplas till att ropa ut. Likaså beskriver Potter (2000) det som höjt larynx, smalt pharynx och lång stängning av stämbanden som leder till en ljudstark belt med högt lungtryck. Detta tolkar vi som en överensstämmelse mellan resultat och tidigare forskning. Däremot anser några andra informanter att belt är ett begrepp som är svårt att förklara, där en av dem upplever att det är oidentifierbart och den andra säger "jag associerar det med begreppsförvirring

och med något som är starkt, något som är tätt.” Detta tolkar vi som att även om det går att uppfatta belt utifrån vad som händer rent fysiologiskt och hur det låter, så skapar själva begreppet ändå oklarhet. Zangger Borch (2012) menar att det finns många olika åsikter och undervisningsmetoder när det kommer till belting. Likaså säger Sadolin (2023) att termen belting förvirrar många sångare eftersom den används med så många olika innebörder. Detta uppfattar vi som att belt är svårtolkat för många samt att det även finns de som har mer bestämda åsikter kring betydelsen av begreppet. Sundberg (2001) menar att benämningen i sig skulle kunna relateras till upplevelsen hos sångaren eftersom det höga trycket kan göra att det känns som om ett bälte dras åt hårt runt magen. Alltså kopplar vi detta till att själva utförandet av belting kan vara det som definierar begreppets innebörd, vilket i så fall genererar till att begreppet uppfattas olika då upplevelsen är individuell för varje sångare.

7.3.3. Sångstil och genrens påverkan på begreppsanvändning

Angående vilka begrepp och förklaringsmodeller som används i förhållande till genre och sångstil kan vi urskilja att båda parterna påverkas av varandra. En informant talar om att begrepp skiljer sig åt beroende vilken musik handlar om eftersom det finns olika ideal för hur man vill att det ska låta. Naismith (2019) betonar behovet av en grundläggande teknisk förståelse oavsett musikgenre, dock påpekar hen den betydande variationen när det kommer till röstkrav mellan genrer inom CCM och bel canto. I förhållande till detta kopplar vi det till att grunden i sångtekniken alltid är av stor betydelse, men att genre och stil är avgörande för vilka begrepp som kan tänkas användas. Vad gäller till exempel begreppet huvudklang påtalar en informant att det är ett gammalt, traditionellt begrepp som mer tillhör det klassiska metoden. Enligt Zangger Borch (2008) används vanligtvis den klassiska sångens terminologi i sångundervisning, men att det finns brist på lämpliga termer för popmusikaliska fenomen, vilket kan hindra den pedagogiska kommunikationen.

Likaså påstår en informant att för 20 år sedan utgick sångpedagoger mer från den klassiska metoden, vilket förmodligen förenade dem mer när det kom till att använda liknande termer som kommunikationsmedel. Naismith (2019) anser att klassiska undervisningsmetoder som är anpassade för klassisk repertoar inte kan tillämpas på andra sångstilar i andra genrer, även om vissa kan vara användbara. I detta fall ser vi att både Naismith och Zangger Borch särskiljer de klassiska undervisningsmetoderna från andra

och delar en tydlig uppfattning om att dessa undervisningsmetoder inte representerar samma funktion i övriga musikstilar. Detta, menar vi, skulle kunna härledas till att vissa begrepp som kopplas till mer grundläggande undervisningsmetoder fungerar mer allmänt oavsett stil och genre, men att det finns vissa begrepp kopplade till metoder anpassade till vissa genrer eller sångstilar som inte blir relevanta i andra.

7.3.4 Gemensamt yrkesspråk bland vokala vokabulärer

Flera informanter uttrycker sig kring att det troligen inte finns ett gemensamt språk kring begrepp. Det stämmer väl in med Lindblads (1992) resonemang om att det inom röstterminologin råder variationer kring innebörd och användning av vissa termer. Dock uttrycker två informanter att även om sångpedagoger förklarar moment på olika sätt i sin undervisning, så har de oftast samma syfte i åtanke. Däremot formulerar en annan informant det som att sångpedagoger ofta pratar mycket i liknande termer, men inte menar samma sak. Det uttrycks även angående samtal med andra sångpedagoger att ”fast att vi använder samma begrepp så lägger vi vikt vid olika saker.” Det uttrycks alltså både ett synsätt kring att sångpedagoger använder olika förklarande begrepp men syftar till samma mål, samtidigt som att när väl samma begrepp används görs det utifrån olika innebörder. Det framkommer även att det handlar om att ”förstå varandras nyanser”, vilket kan kopplas till att språk faktiskt är mångtydigt (Nilsson & Waldermarson, 2016) och att de ord vi använder för att beskriva kvaliteter hos ett ljud är utifrån en godtycklig tolkning (Kagen, 1960). Sammanfattningsvis är det alltså mycket tydligt att det är otydligt.

Både resultat och forskning påvisar att terminologin hela tiden utvecklas till exempel genom att det skapas säregna begrepp inom olika sångskolor. Det har framkommit att det finns variationer både angående vilka begrepp som används och på vilket sätt samt kring deras innebörd (se bland annat Lindblad, 1992). Rollings Bigler och Osborne (2021) menar att det krävs en djupare förståelse för forskningsbaserad teori för att korrekt beskriva sångröstens funktion, vilket vi tolkar som att begreppen som används bör grundas i forskning. Som nämnt ovan är både CVT och EVT grundade av personer som forskat om rösten, men de använder sig ändå av olika begrepp och förklaringsmodeller. Detta kopplar vi till en informant som uttrycker att vi behöver vara medvetna om, när vi arbetar med en viss metod, att en förklaringsmodell är en förenkling av sanningen. Sång är ett komplext instrument, vilket hen menar kan begränsa forskningen. Hen menar vidare

att även om forskningen ständigt uppdateras, skapas modeller som syftar till att förenkla verkligheten utifrån den forskning som finns just nu vilket sedan utvecklas till olika begrepp av olika sångskolor. Vidare vill vi påpeka perspektivet kring EVT och CVT som exempel på kommersialiserad forskning. Deras varierande infallsvinklar och begrepp på sångteknik menar vi delvis skulle kunna härledas till att forskningen bedrivits utifrån ett visst ekonomiskt intresse att styrka sin metod. Likaså att benämna sin metod som 'complete' i Complete vocal technique menar vi är relevant att förhålla sig något kritiskt till.

7.3.5 Att tolka och beskriva ljudexempel för en mer enhetlig terminologi

Lindblad (1992) föreslår att en mer enhetlig terminologi inom röst skulle kunna uppnås med hjälp av ljudexempel med tillhörande beteckningar. Även Kagen (1960) uttrycker att det inte spelar någon roll hur mycket man verbalt förklarar någonting, om man inte är överens om betydelsen och beskrivningen av ljudets akustiska egenskaper. Ett exempel på detta är CVT-metoden som har en app där en mängd ljudexempel med tillhörande beskrivningar ingår. Med detta i åtanke, blir det extra intressant att utröna vilken samförståelse det finns kring tolkning av ljudande exempel bland våra informanter som har olika erfarenheter och inriktningar. När informanterna fick lyssna, tolka och förklara de olika ljudexemplen under intervjun fokuserade de generellt på olika saker och gav skilda sammanfattningar av vad de hört. Dock fanns vissa generella gemensamma nämnare kring att tänka utifrån ett undervisningsperspektiv samt att lyssna efter sånghälsa, likaså vissa anatomiska aspekter såsom struphuvudets och sköldbruskets position och sätt att arbeta. Flera informanter använder i viss mån några liknande ord och uttryck så som tal, talläge, tät röst och tjock slutning (syftar till stämbandets funktion), dock använder informant 2 sig av CVT-metodens begrepp genomgående. Sammanfattningsvis finns det alltså vissa gemensamma grundläggande aspekter så som sånghälsa, anatomi och undervisningsperspektiv, men vilka begrepp som används och hur något förklaras skiljer sig oftast åt. Utöver de grundläggande aspekterna fokuserade informanterna på olika saker i sitt lyssnande och beskrev exempel olika sätt. Detta menar vi skulle kunna härledas till att de gör en tolkning av vad de hör utifrån sina egna erfarenhets- och förkunskapsramar.

Vid inspelning av ljudexemplen rådde samförstånd mellan oss författare kring vad vi syftade till att demonstrera, men det fanns en diskrepans mellan vår avsikt och informanternas tolkning. Vi känner till våra egna och varandras röster mycket väl och vid eftertanke kring detta, kopplar vi återigen till Zangger Borchs (2012) konstaterande att vi är unikt skapade i våra röstorgan och vi menar att då alla röster är unika, blir också olika sätt att använda rösten unikt. Även om vi är överens om hur exempelvis belt ska genomföras rent sångtekniskt och anatomiskt, så enades vi om att ”belt med din röst, låter inte som belt för min röst”. Vi tänker att utifrån detta kanske ett bibliotek av ljudexempel med tillhörande beskrivningar fortfarande skulle utgå från skaparnas interna samförståelse av hur just den rösten gör det ljudet och sedan bygga på igenkänning och acceptans av användarna. Liksom Lindblad (1992) uttrycker är analyser av något perceptivt, som röst, subjektivt och medför därmed variation. Ovanstående redogörelser och resonemang menar vi föranleder en fråga kring om det är möjligt att sätta en allmängiltig beskrivning av ett visst sångsätt eller ett sound med ett tillhörande ljudexempel. Att beskriva något perceptivt som röst innebär ju då per definition subjektivitet i och med att den behöver tolkas och om alla röstorgan är unika, borde det innebära vissa variationer i hur dessa sound upplevs och i viss mån även utförs.

7.4 Slutsats

Sammanfattningsvis kan sångtekniska begrepp vara ett svårbegripligt område, både utifrån vilka begrepp som finns och används inom vokabulären samt, ur ett semantiskt perspektiv, deras innebörd. Nya begrepp uppkommer kontinuerligt utifrån ny forskning samt specifika genrens eller sångstilars behov, vilket i sin tur genererar behov av variationer kring tillämpning av begrepp i sångundervisning. Dessutom innebär rösten som instrument subjektivitet från många perspektiv, dels upplevs den av sångaren själv på ett visst sätt, dels tolkas ljudet sedan godtyckligt av lyssnaren. Detta anser vi begränsar möjligheterna till att bestämma att ett visst begrepp på en sånglig företeelse är det enda rätta. Utifrån denna studie anser vi att det finns svårigheter kring att alla sångpedagoger skulle kunna enas om vilka begrepp som bör användas samt hur de ska tolkas och vad de innebär. Vår slutsats är att det inte verkar finnas ett gemensamt, helomfattande yrkesspråk vad gäller sångtekniska begrepp. Vi ifrågasätter till och med om ett gemensamt yrkesspråk kopplat till sångtekniska begrepp ens är möjligt.

Oavsett vilka begrepp eller förklaringsmodeller som används, är det viktigt att sångpedagogens instruktioner är meningsfulla för eleven och anpassade efter varje elevs unika behov och förutsättningar. Sångpedagogen behöver därför ha många olika begrepp, förklaringsmodeller och undervisningsmetoder i sin sångtekniska verktyglåda. Liksom Sadolin (2023) uttrycker det så bör vi se olika förklaringsätt som ett spektrum av möjligheter att välja mellan. Därmed finns även ett behov av att som pedagog ständigt utvecklas och förnya sig. Detta kopplar vi till en av informanterna som beskriver sin sångtekniska resa som ett kalejdoskop, där processen är ständigt föränderlig och går hand i hand med den personliga utvecklingen och lusten att förnyas.

En slutsats vi drar är att begrepp är beroende av samförståelse. Vi menar att det spelar mindre roll vilket specifikt begrepp som används, utan det är samförståelsen kring begreppets innebörd mellan elev och pedagog som är det viktiga. Sångtekniska begrepp är endast en förklaringsmodell av många inom sångpedagogik, de har inget självändamål i sig utan är ett kompletterande verktyg i sångundervisningen. Såsom Ware (1998b) yttrar kan läraren även kommunicera med elever på fler sätt än genom tal, såsom bildspråk, kroppsspråk och känsla. Däremot kan vi se att balansen mellan det konkreta och det bildliga är viktigt att upprätthålla.

Vi anser att det finns ett behov inom yrket att ha en grundläggande förståelse av den nuvarande röstforskningen. Samtidigt behövs en medvetenhet kring att förklaringsmodeller och begrepp oundvikligen blir förenklingar av den komplexa verklighet som sångrösten representerar och som begränsas av den forskning som finns i nuläget. Att olika sångskolor som grundats av personer som forskat på rösten ändå utvecklar olika begrepp och förklaringsmodeller menar vi kan ses som ett tecken på att rösten är komplex samt att den föranleder subjektivitet av sin natur. Då sång är komplext kan ingen enskild sångskola vara heltäckande, men de bör ses som olika bidrag och komplement till den gemensamma kompetensen att kunna nyttja. Vi menar vidare att specifika sångskolor skulle kunna ses som ett försök till ett gemensamt yrkesspråk, liksom nämnt i diskussionen, kan det tolkas som en dialekt inom det sångliga språket.

Slutligen, liksom vi människor i världens länder talar olika språk, finns det många andra sätt att mötas än i det rent språkliga, likaså tänker vi om sången. Det finns inget

världsomspännande språk, men det finns dem som delar språk och dem som även delar dialekter. För det finns många sätt att kommunicera på utöver begrepp, och ett yrkesspråk bland sångpedagoger kanske inte bara handlar om vokabulären. Vår slutsats är att sångpedagogers yrkesspråk rör sig om andra aspekter inom sångpedagogik än just begrepp. Så som rösthälsa, den grundläggande sångtekniken³ som är gemensam oavsett sångskola, genre eller sångstil samt musikaliska aspekter som inte är sångspecifika så som text och sceniskt arbete. Genomgående i arbetet tas det upp att sångrösten är en del av personen, vilket föranleder subjektivitet. Exempelvis menar Smith och Chipman (2007) att sångrösten påverkas av ditt fysiska, psykiska, intellektuella och känslomässiga tillstånd. Vi ser i ett mönster i att detta benämns utifrån att sångrösten blir mer komplex i och med dess något oförutsägbara och svårkontrollerade aspekter, vilket kan ses som nackdelar. Däremot menar vi att kanske möjliggörs en form av yrkesspråk därför att rösten utgörs av oss som personer. Vi använder dagligen vår röst och låter den färgas av vad vi upplever. Rösten speglar det mänskliga och att uttrycka oss vokalt utifrån en vilja att förmedla känslor eller ett budskap är universellt. Därmed anser vi att det sammantaget finns mer som förenar än som separerar, vilket är det vi menar utgör sångpedagogers yrkesspråk. Sångens semantik och vokala vokabulärer som ett yrkesspråk handlar således inte om faktiska ord eller begrepp, utan om sångens alla uttrycksmöjligheter, den pedagogiska kommunikationen samt en grundläggande förståelse för rösten som instrument och en gemensam önskan om att vilja elevens bästa.

7.5 Vidare forskning

Vi rekommenderar vidare forskning och menar att det finns mycket kvar inom detta område att undersöka varav vi ger några exempel. Genom dels intervjuer med sångpedagoger, dels genom samtal om vårt arbete med andra studenter och lärare på Musikhögskolan i Malmö framkommer att det finns ett mycket stort intresse för området och en önskan om att det vidare undersöks. En relevant aspekt hade varit att nå ut till fler sångpedagoger genom exempelvis enkäter som ställer frågor både om begrepp samt där de får lyssna och beskriva ljudexempel för att få ett större underlag. Det vore även relevant att undersöka samförståelsen kring fler begrepp samt en större variation av

³ Detta påstående görs utifrån traditioner och utbildningsperspektiv inom västerländsk konst- och populärmusik.

ljudande sångexempel. Ytterligare områden skulle kunna vara att inbegripa fler sångskolor och traditioner samt att undersöka hur musikens historia och olika genrens uppkomst har påverkat sångideal och därmed begreppsanvändning.

Referenslista

- Arder, N.-K. (2004). *Sangeleven i fokus*. Pensumtjeneste AS.
- Bjerge-Sköld, R. (2019). *På naturens villkor: En bro från det anatomiskt korrekta till det konstnärligt fria*. (S. Sköld & A. Almroth, Övers.). Gehrmans Musikförlag AB.
- Brinkkjaer, U., & Høyen, M. (2020). *Vetenskapsteori för lärarstudenter*. (J. Jakobsson, Övers.; 2 uppl.) Studentlitteratur. (Originalutgåvan publicerad 2013)
- Bryman, A. (2018). *Samhällsvetenskapliga metoder* (3 uppl.). Liber.
- Christoffersen, L., & Johannessen, A. (2015). *Forskningsmetoder för lärarstudenter*. Studentlitteratur.
- Emgård, H. (2022). *Developing your voice: From Personal to Professional*. Methuen & Co.
- Hines, J. (1994). *Great singers on great singing* (7 uppl.). Limelight editions.
- Hemsley, T. (1998). *Singing and Imagination: A human approach to a great musical tradition*. Oxford University Press.
- Kagen, S. (1960). *On studying singing*. Dover.
- Lindblad, P. (1992). *Rösten*. Studentlitteratur AB.
- Mitchell, M. (2005). *Defining vocal quality in female classical singers: pedagogical, acoustical, and perceptual studies*. [Doktorsavhandling, Australian Centre for Applied Research in Music Performance, Sydney Conservatorium of Music, University of Sydney]. University of Sydney - Sydney Digital

Theses

- Nafisi, J. (2013). *Gesture and body-movement as teaching and learning tools in the classical voice lesson: A survey into current practice*. *British Journal of Music Education*, 30(3), 347–367.
<https://doi.org/10.1017/S0265051712000551>
- Naismith, M. E. (2019). *A class of its own: Towards a pedagogical framework for singers of Contemporary Commercial Music (CCM)*. [Doktorsavhandling, Queensland Conservatorium]. Open dissertations.
<https://doi.org/10.25904/1912/3040>
- Nationalencyklopedin. (u.å.). *Populärmusik*. I Nationalencyklopedin. Hämtad 13 april 2024 från: <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/populärmusik>
- Nationalencyklopedin. (u.å.). *Bel canto*. I Nationalencyklopedin. Hämtad 12 april 2024 från: <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/bel-canto>
- Nationalencyklopedin. (u.å.). *Blomsterspråk*. I Nationalencyklopedin. Hämtad 17 april 2024 från: <http://www.ne.se/uppslagsverk/ordbok/svensk/blomsterspråk>
- Nationalencyklopedin. (u.å.). *Bildspråk*. I Nationalencyklopedin. Hämtad 17 april 2024 från: <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/bildspråk>
- Nationalencyklopedin. (u.å.). *Semantik*. I Nationalencyklopedin. Hämtad 26 april 2024 från: <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/semantik>
- Nationalencyklopedin. (u.å.). *Vokabulär*. I Nationalencyklopedin. Hämtad 26 april 2024 från: <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/vokabulär>
- Nilsson, B. & Waldemarson, A. (2016). *Kommunikation: samspel mellan människor*. (3 uppl.). Studentlitteratur.

- Potter, J. (red.) (2000). *The Cambridge companion to singing*. Cambridge University Press.
- Reid, C.L. (2018). *The free voice: a guide to natural singing*. Oxford University Press.
- Rollings Bigler, A., & Osborne, K. (2021). *Voice Pedagogy for the 21st Century: The Summation of Two Summits*. *Journal of Singing*, Vol. 78(1), 11-28.
<https://doi.org/10.53830/CXBG6722>
- Sadolin, C. (2023) *Complete Vocal Technique* (Version 2.0.0) [Mobilapplikation]. App Store. <https://apps.apple.com/se/app/complete-vocal-technique/id1217857017>
- Smith, W.S., & Chipman, M. (2007). *The naked voice: a wholistic approach to singing*. Oxford University Press.
- Steinhauer, K., McDonald Klimek, M., & Estill, J. (2017). *The Estill voice model: theory & translation*. Estill Voice.
- Sundberg, J. (2001). *Röstlära: Fakta om tal och rösten i tal och sång*. (3., utvidgade uppl.) Proprius.
- Zangger Borch, D. (2008). *Sång inom populärmusikgenrer: Konstnärliga, fysiologiska och pedagogiska aspekter*. [Doktorsavhandling, Luleå tekniska universitet, Musikhögskolan i Piteå]. Digitala Vetenskapliga Arkivet.
- Zangger Borch, D. (2012). *Stora sångguiden: Vägen till din ultimata sångröst*. (3 uppl.). Notfabriken Music Publishing AB.
- Ware, C. (1998a). *Adventures in singing: a process for exploring, discovering, and developing vocal potential*. McGraw-Hill.
- Ware, C. (1998b). *Basics of vocal pedagogy: the foundations and process of singing*. McGraw-Hill.

Bilagor

Bilaga 1: Intervjuguide

BAKGRUND TILL ARBETE

I vårt examensarbete vill vi undersöka begrepp och förklaringsmodeller som används i sångundervisning genom att ta del av sångpedagogers erfarenheter och kunskaper. Vi upplever att sångteknik är ett omfattande område där många olika begrepp och förklaringsmodeller används, även om man ibland kanske menar samma sak. Även om vi har en gemensam utbildning som musiklejare kan det skilja sig vilken inriktning inom sångteknik vi sedan väljer att använda oss av.

INTRODUKTIONSFRÅGOR

- Vad är din bakgrund inom sång, såsom utbildning med mera?

ÖVERGÅNGSFRÅGOR

- Berätta om dina erfarenheter kring att arbeta med sångteknik i din sångundervisning!
- Använder du dig av någon särskild sångskola/metod?
- Hur använder du dig av olika begrepp och förklaringsmodeller? Kan du ge något exempel?
- Vad tycker du att det finns för för-och nackdelar med att använda begrepp från en sångskola/metod?
- Vad tänker du kring användandet av blomsterspråk/metaforer i sångundervisning?

NYCKELFRÅGOR

- Hur brukar samtal om sångteknik med andra sångpedagoger låta?
- Hur tänker du kring om det finns ett gemensamt yrkesspråk bland sångpedagoger?
- Upplever du att det är skillnad eller likheter i hur undervisningen ser ut beroende på vilken metod/sångskola du har använt dig av?
- Hur upplever du att eleverna förstår och kan ta till sig de förklaringsmodeller och begrepp som du använder?

BESKRIVNING AV LJUDEXEMPEL

(Inspelade exempel som utgår från vår tolkning av: belt, falsett, huvudklang, bröstklang, mix).

Vi kommer nu att spela upp ljudexempel där vi vill att du beskriver vad du hör:

Vid användning av olika termer och begrepp- be dem utveckla

BESKRIVNING AV VANLIGA BEGREPP

Vi kommer att säga begrepp som vi uppfattat som vanligt förekommande i sångundervisning och vill höra vad du associerar med/tänker kring dem:

- Belt
- Falsett
- Huvudklang
- Bröstklang
- Mix
- Stöd (begrepp som lades till efter intervju 1)
- Twang (begrepp som lades till efter intervju 2)

AVSLUTANDE FRÅGOR

-Finns det andra begrepp du skulle tycka var relevanta för oss att lägga till?

-Är det något du skulle vilja förtydliga eller tillägga?

Bilaga 2: Samtyckesblankett för medverkan i studie om sångteknik

Denna studie genomförs av Frida Nilsson och Agnes Palm i kursen Självständigt arbete II genom Musikhögskolan i Malmö via Lunds universitet. Vi har inhämtat Musikhögskolans godkännande till att genomföra denna studie. Syftet med studien är att undersöka begrepp och förklaringsmodeller som används i sångundervisning genom att ta del av sångpedagogers erfarenheter och kunskaper. För att undersöka detta kommer vi att genomföra kvalitativa semistrukturerade intervjuer.

Vi intervjuar dig i egenskap av sångpedagog för att ta del av dina kunskaper och erfarenheter kring sångteknik. Intervjun sker vid ett tillfälle och tar ca 45-60 minuter. Ditt deltagande i studien är frivilligt och du har rätt att avbryta intervjun när du vill, samt att i efterhand ta tillbaka din medverkan utan att ange skäl. Intervjun kommer att dokumenteras med filminspelning för att sedan transkriberas. Det insamlade materialet kommer att förvaras så att obehöriga ej har tillgång, men vid behov kan vår handledare och examinator begära tillgång. Studien kommer att publiceras, men du aidentifieras i det färdiga arbetet och underlaget kommer bara att användas i forskningssyfte för att sedan raderas.

Härmed samtycker jag till att medverka i studien samt att jag tagit del av informationen ovan.

Datum och ort

Underskrift

Namnförtydligande

Författare:

Frida Nilsson fr2383ni-s@student.lu.se

Agnes Palm ag0741pa-s@student.lu.se

Adrianna Di Lorenzo Tillborg, handledare

adriana.di_lorenzo_tillborg@mhm.lu.se