



Interpretation som sångteknik för skådespelare

- En studie om hur några skådespelare upplever och svarar på interpretation som sångteknik kontra sångteknik med anatomisk karaktär.

Examensarbete
Musikpedagogexamen
Vårterminen 2016
Poäng 15hp
Författare Karin Gemfors
Handledare Ketil Thorgersen

Sammanfattning

Syftet med denna uppsats är att undersöka hur fyra skådespelare upplever interpretation som sångteknik i jämförelse med sångteknik av anatomisk karaktär.

Genom ett livsvärldsfenomenologiskt perspektiv har jag undersökt hur skådespelarna upplevt två olika sånglektioner, en lektion med endast interpretatoriska instruktioner och en lektion med instruktioner av anatomisk karaktär. Studien är genomförd med metoden Stimulated Recall. Båda lektionerna filmades och därefter genomfördes kvalitativa intervjuer med filmerna som underlag för reflektion.

Resultatet visar att deltagarna upplever att den ena lektionen inte utesluter den andra utan att de båda behövs för ett tillfredställande resultat och klangmässigt blev resultatet liknande mellan de olika metoderna. Frågan om skådespelare lättare tar till sig interpretatoriska instruktioner är svårt att dra någon slutsats kring då uppsatsen endast är utförd med skådespelare och inte en blandning av icke skådespelare och skådespelare. Men en viss förförståelse för interpretation har skådespelare eftersom de är vana att genom sitt arbete att analysera text.

Sökord: Interpretation, livsvärldsfenomenologi, stimulated recall, sångteknik, rösthälsa, sång.

Innehållsförteckning

1	INLEDNING	5
1.1	SYFTE OCH FRÅGESTÄLLNINGAR	6
2	BAKGRUND	6
2.1	HISTORISKT PERSPEKTIV PÅ TONBILDNING.....	6
2.2	INTERPRETATION.....	7
2.3	SKÅDESPELARENS ARBETE MED TEXT	8
2.4	SÅNGPEDAGOGENS ARBETE MED INTERPRETATION I UNDERVISNINGEN	8
2.5	HUR SÅNGEN PÅVERKAS AV OLIKA SINNESSTÄMNINGAR	12
3	TEORETISKT PERSPEKTIV.....	15
4	METOD	17
4.1	STIMULATED RECALL	17
4.2	UNDERSÖKNINGSGRUPP	18
4.3	ETISKA ÖVERVÄGANDEN.....	18
4.4	STUDIENS DESIGN OCH GENOMFÖRANDE.....	19
4.4.1	<i>Sångmomentet.....</i>	<i>20</i>
4.4.2	<i>Den interpretatoriska lektionen.....</i>	<i>21</i>
4.4.3	<i>Lektionen med anatomisk karaktär.....</i>	<i>22</i>
4.5	DATABEARBETNING OCH ANALYS	22
5	RESULTAT OCH ANALYS	24
5.1	KORT SAMMANFATTNING AV VARJE INFORMANTS LEKTIONER.....	24
5.1.1	<i>Lisbeth</i>	<i>24</i>
5.1.2	<i>William.....</i>	<i>24</i>
5.1.3	<i>Dario.....</i>	<i>25</i>
5.1.4	<i>Anna.....</i>	<i>25</i>
5.2	ANALYS	26
5.2.1	<i>Nervositet.....</i>	<i>26</i>
5.2.2	<i>Klangfärg.....</i>	<i>26</i>
5.2.3	<i>Intonation och tonart</i>	<i>27</i>
5.2.4	<i>Dynamik.....</i>	<i>27</i>
5.2.5	<i>Kroppsspråk.....</i>	<i>27</i>
5.3	SAMMANFATTANDE RESULTAT	28
6	DISKUSSION.....	29
6.1	RESULTATDISKUSSION	29
6.2	METODDISKUSSION	32
6.3	VIDARE FORSKNING	32
7	EPILOG.....	33

8	LITTERATURLISTA	34
9	BILAGOR.....	36
	BILAGA I: SÅNGÖVNINGAR	36
	BILAGA II: SNURRA MIN JORD	37
	BILAGA III: INTERVJUFRÅGOR	39

1 Inledning

Skådespelaren Jonas Karlsson står på Sollidenscenen på Skansen och sjunger inför tusentals personer och inför tv-kameror som sänds över hela Sverige. Han darrar på handen när han håller mikrofonen, han darrar på rösten och han har små svettpärlor på överläppen. Han är märkbart nervös men förmedlar ändå sången på ett gripande och fångslande sätt. Varje ord hörs och har en mening. Sången han sjunger är "Snurra min jord" med musik av Léo Ferré och svensk text av Lars Forssell och programmet heter Allsång på Skansen. Vad är det som gör att jag blir så berörd av detta framträdande trots att Jonas framför den med bristande sångteknik? Helt plötsligt förstår jag sången och börjar tycka om den.

Troligtvis har Jonas Karlsson tolkat och analyserat texten i samspel med musiken. Han har gjort en grundlig *interpretation* (tolkning av musik och text) av sången. I detta ögonblick väcks mitt intresse för interpretation som sångteknik.

Under samma period hade jag en övningselev på SMI, Stockholms musikpedagogiska institut, en ingenjör som under sin första lektion sa:

Karin, jag ger dig fem lektioner att lära mig att sjunga. Jag vill veta om jag har en möjlighet att bli bra på det. Var ärlig och säg om jag är tondöv. Jag kommer att vara ärlig och säga om jag tycker att jag själv har utvecklats efter dessa fem gånger. Om inte, så kommer jag inte att ta fler lektioner.

Detta kändes som en spännande utmaning men satte samtidigt en enorm press på mig. Jag märkte efter första lektionen att han inte alls kunde förstå eller förhålla sig till "blomsterspråk" i undervisningen; känn att det är en våg av luft som sätter an tonen; föreställ dig att tonen far fram som en pil och rikta den rakt fram; försök att pricka tonen ovanifrån som en höjdhoppare som försöker hoppa över ribban; ta ansats till tonen som om du tog sats från en trampolin och liknande beskrivningar. Han tyckte bara att dessa metaforiska instruktioner var flum och bad mig att vara mer matematiskt konkret.

Jag hade ännu inte inom utbildningen gått kursen i röstanatomi och röstakustik utan försökte på min nybörjarnivå att vara så konkret som möjligt. Övningsseleven kom inte tillbaka efter den femte lektionen. Vad jag vill påvisa med exemplet är att det inte finns en väg in i sångtekniken för alla, utan att den måste individanpassas och utgå ifrån de förutsättningar som eleven har med sig i grunden. Därav är det oerhört spännande att utforska hur skådespelare, som vanligtvis är vana textbehandlare, kan ta till sig interpretation som sångteknik jämfört med ingenjören som ville ha mer konkreta instruktioner. Vad finns det för forskning i ämnet? Kan jag bidra med denna undersökande uppsats till att interpretation som sångteknik blir ett hett forskningsområde?

1.1 Syfte och Frågeställningar

Syftet med denna uppsats är att undersöka hur fyra skådespelare upplever interpretation som sångteknik i jämförelse med sångteknik av anatomisk karaktär.

- Hur tar sig interpretation som sångteknik samt sångteknik av anatomisk karaktär i uttryck hos skådespelarna?
- Vilka effekter uppstår klangmässigt av de olika metoderna?
- Har skådespelare, som generellt är vana att analysera text, lätt för att förstå och använda interpretatoriska instruktioner samt är det en förutsättning för att nå ett tillfredställande resultat?

2 Bakgrund

I kapitlet tar jag upp historiskt perspektiv på tonbildning, vad interpretation är, skådespelarens arbete med en text samt hur olika sångpedagoger i världen jobbar med interpretation i sin undervisning och vilken betydelse metaforer har för språkbruket vid interpretatoriska instruktioner. Detta för att belysa och ge en större förståelse för sångpedagogens arbete och vad som föranleder min nyfikenhet på hur skådespelare upplever interpretation som sångteknik samt hur det påverkar röstklang ur ett hälsosamt perspektiv. Några av de sångpedagoger som nämns i texten har jag själv mött eller använder mig av deras metoder i min undervisning. Vidare har ett bredare perspektiv öppnats för mig genom att jag läst andras uppsatser och avhandlingar och genom deras referenser har jag sedan grävt djupare för att finna relevant material till denna uppsats ämne.

2.1 Historiskt perspektiv på tonbildning

Marita Rhedin skriver i sin studie *Sjungande berättare: Vissång som estradkonst 1900-1970* (2011) om tonbildning ur ett historiskt perspektiv och hur det har påverkat vårt klangideal idag. Historiskt sett har interpretation inte givits något utrymme utan sången har varit helt kopplat till ett klangideal. Hon skriver om hur man undersökte sambanden mellan dialekt, språk och tonbildning. Det var främst tonsättaren och musikskribenten Wilhelm Peterson-Berger som drev dessa tankar om vad svensk tonbildning skulle innebära.

Tankarna kring tonbildning spred sig även utanför den professionella sångareliten och in i folkskolans värld. Där var främst Anna Bergström-Simonsson (1853-1937) den stora drivkraften för att höja nivån på sången i skolan. Det var genom träning i bland annat tonbildning, andning, notskrivning och allmän musikleära som eleverna skulle utveckla en större musikalisk lära. Barnen skulle tidigt lära sig att höra skillnad på ren samt oren ton och mellan en fri och pressad tonbildning. År 1921 fanns sång med i stadgarna för folkskolan fast med undantag för dem som saknade anlag. De kunde dock få delta genom att lyssna på de andras sång och på så sätt träna upp gehöret och efter att de blivit bättre på att lyssna kunde

de få olika tonbildningsövningar och förhoppningsvis senare kunna delta i den gemensamma sången (Rhedin, 2011). Detta förhållningssätt till sångundervisning har följt med i flera decennier. Jag har i min profession mött många som kan intyga att de fått tillsägelse att mima i stället för att sjunga med under sin skoltid vilket har satt djupa sår och en osäkerhet inför att sjunga eller rent av resulterat i att de inte sjunger alls. Ett exempel på det är en av deltagarna i undersökningen i denna uppsats. Bergström-Simonsson poängterade dock att inga barn är obildbara utan vissa bara krävde lite mer tid.

2.2 Interpretation

Interpretation är tolkning av musik och text vilket hjälper sångaren att ge uttryck åt det den vill förmedla. Ordet tolka är ett mångtydigt begrepp som ger flera dimensioner åt interpretationsbegreppet. Människan tolkar dagligen och alla signaler och stimuli som når henne tolkas; så som syn och hörselintryck, vad andra säger och vilket tonfall samt ansiktsuttryck de använder, men vi tolkar också text medvetet eller omedvetet (Tykesson, 2009). Författaren Thomas Hemsley har samlat sina tankar om sång och sångteknik och dess förhållande till uttryck och interpretation i boken *Singing and Imagination* (1998). Hemsley menar att sång i första hand är ett sätt att förmedla känslor och att sångens råmaterial kan genom interpretation delas upp i *impuls* och *intention*. Hemsley påstår att rösten hör ihop med sångaren, och detta innefattar hela personen i fråga om kropp och sinne. Om man behandlar sin röst som om det vore ett instrument man kan spela på, ett instrument som vilket annat, blir sången ett resultat av att skapa ljud, inte förmedla känslor. Det som stimulerar vårt instrument att ljuda är viljan och behovet att uttrycka sig. Kopplar man bort dessa känslor förlorar man också sångens viktigaste syfte (Hemsley, 1998).

Det är även lyssnaren som avgör hur musiken tolkas så musikerns interpretation i framförandet måste definieras eftersom den är en del av gestaltandets handling och därmed förenad med instrumentaltekniska (i detta fall sångteknik) och uppförandepraktiska aspekter. Att gestalta är att ge innehållet klingande form och att interpretera är att uttrycka ett innehåll genom gestaltning enligt Tykesson (2009). Vidare delar Tykesson in tolkning i fyra kategorier för att förklara hur man kan beskriva musikaliskt innehåll i ett interpretatoriskt syfte. Dessa fyra kategorier är:

- Processuell tolkning vilket är en "inommusikalisk" tolkning som ligger nära med strukturell verkanalys.
- Narrativ tolkning förknippad med processuell tolkning men används främst i händelserik musik i stort format.
- Emotionell tolkning är oftast grundad på kulturella och historiska konventioner.
- Karaktärsnärlig tolkning är nära förknippad med emotionell tolkning men dess innebörd är påverkad av företeelser och förhållanden som under längre tid har gett musiken en viss karaktär.

Dessa kategorier kan naturligtvis kompletteras eller bytas ut mot andra. De utesluter inte heller varandra, flera av dem kan vara samtidigt, vara beroende av varandra eller till och med förutsätta varandra. Men valet av tolkningskategori är också beroende av interpretens erfarenheter och referenser.

2.3 Skådespelarens arbete med text

Att analysera en text och hitta de olika känslorna och vändningarna som gör historien intressant och spännande att lyssna till är ett omfattande arbete oavsett om det gäller en hel pjäs eller en sång. Många skådespelare och pedagoger använder sig av "method acting" när de analyserar och försöker göra en text "sann". Method acting är en metod utarbetad av Lee Strasberg som utgår ifrån Konstantin Stanislavskijs teorier om skådespelarträning. Träningen går ut på att nå äkthet och närvaro på scenen. Skådespelarna tränar sinnen, koncentrationen, viljan och fantasin. Genom avslappning utforskar och utvecklar de det kreativa skådespelararbetet. Skådespelarens arbete med sig själv är det viktigaste inom method acting och är en väg in i en text oavsett om den ska sjungas eller talas. Då får skådespelaren en djupare förståelse för texten och kan använda sig av de känslor som uppkommer med orden (Stanislavskij, 2012).

I boken *An Actor's Handbook* (Stanislavskij, 1990) beskriver Stanislavskij olika verktyg som en skådespelare kan använda sig av. Under rubriken "Actor in opera" tar han upp vikten av textens betydelse så att inte bara musiken tar över. Texten och musiken ska samspela för att skapa stämning och trovärdighet på scen. Han skriver om hur viktigt det är att konsonanterna måste höras igenom orkesterns ackompanjemang. Han betonar även vikten av att göra karaktärerna mänskliga genom att ta bort allt "operamässigt" och agera i samklang med den innersta meningen i musiken och inte den yttre. Stanislavskij såg på opera som ett samlat skapande av olika konstarter och att orden, texten och uttrycket måste vara väl förberett och genomarbetat för sångaren så att publiken verkligen förstår vad som händer på scenen. Under rubriken "Text" betonar Stanislavskij hur viktigt det är att göra orden till sina egna. Ord på scenen får aldrig sakna känsla, idé eller handling. Den innersta meningen i en pjäs finner man i undertexten. Under rubriken "Subtext" tar Stanislavskij upp att hela poängen ligger i undertexten, hur skådespelaren lyckas få liv och känslor i en text. De inre bilder och tolkningar som skådespelaren skapar behöver inte vara realistiska utan de ska tjäna ett syfte för att fördjupa få liv i karaktären för skådespelaren.

2.4 Sångpedagogens arbete med interpretation i undervisningen

Tre av fyra av följande sångpedagoger hävdar att de har sin pedagogiska grund i anatomisk sångteknik och lägger därefter till interpretation som en dimension till för att fördjupa och levandegöra musiken eller sången. Ki Rydberg-Asplind (1991) vänder på detta pedagogiska synsätt och utgår ifrån interpretation för att nå en anatomisk sångteknik. Mer om det senare i detta kapitel.

Gillyanne Kayes är aktiv i London och jag kom i kontakt med henne då hon höll i en workshop på SMI hösten 2011. Hon arbetar med många av Londons musikalartister som genom sina röster gestaltar olika känslor och uttryck. Interpretation är därför en stor och självklar del i hennes arbete. I sin bok *Singing and the actor* (2000) förklarar Kayes att musiken i form av rytm, melodi och orkestrering har en stor betydelse för en sångare och skådespelare för att få fram texten. Det ska ske med uttryck, tydlighet och övertygelse för publiken. Det är inte bara en fråga om volym.

Aim to sing as you would speak in the world of the character

(Kayes, 2000, s.135)

Kayes nämner tre vanligt förekommande "fällor" när texten och musiken sätts samman:

1. Changing the vowels
2. Running the word together
3. Unbalancing the stress of syllable, words or phrase

Vidare ger hon några förslag på hur man kan arbeta med dessa "fällor":

Musical theatre is about text first, voice second. If you work with this principle you will find it easier to make songs work for you. Within this principle are five simple guidelines (...)

1. Sing as you speak
2. Maintain the integrity of the vowels
3. Ensure clarity of consonants
4. Mean what you sing
5. Make conscious choices about style and delivery

(Kayes, 2000, s. 149)

När dessa "fällor" klargjorts bör man göra en karta över sången, menar Kayes. Denna karta ska innehålla allt från röstkvalité, volym, andningstillfällen till textanalys med *undertext* (den underliggande betydelsen i texten som sångaren själv valt). Det är ingen definitiv och slutgiltig karta utan en process som pågår genom hela repetitionsarbetet. Några av dessa olika tips och verktyg har använts i uppsatsens genomförande.

Fler konkreta interpretatoriska redskap ges av Daniel Zangger Borch i boken *Stora sångguiden* (2005). Zangger Borch är den första svenska sångpedagogen som vetenskapligt har forskat i rock-, pop- och soulröstens funktion (Zangger Borch, 2008). *Stora sångguiden* (2005) är skriven utifrån ett populärmusikaliskt perspektiv men de interpretatoriska tipsen kan appliceras på vilken genre som helst. Det första steget för interpretationen är enligt

Zangger Borch att läsa texten och förstå vad den handlar om och därmed ta reda på ord som man inte förstår. Därefter bör sångaren se om man personligen kan relatera till texten och vad man då vill förmedla med den. Vidare rekommenderar Zangger Borch att man ska skapa sig en inre bild av den miljö textens handling ska utspela sig i utifrån miljö, historisk tid, vem man är som sjunger, samt koppla sinnen till denna inre bild och därefter definiera känslolägen, kroppsspråk, ansiktsuttryck samt de sångtekniska svårigheterna. Tidigare nämnde jag olika kategorier Tykesson använder sig av för att förklara hur man kan beskriva musikaliskt innehåll i ett interpretatoriskt syfte (Tykesson 2009). Även Zangger Borch menar att musiken är av stor vikt och något som sångaren ska ta hänsyn till vid instudering av en sång. Han nämner dessa musikaliska termer:

- Tempo
- Tonart
- Taktart
- Harmonik
- Melodi
- Rytmik
- Instrumentering

(Zangger Borch 2005, s. 85)

Musiken kan likt texten också tolkas med underliggande motiv. Till exempel snabbt tempo, durharmonik och korta fraser i en låt kan signalera staccatofrasering, lätt sound, kvick timing och hög intensitet. Långsamt tempo, mollharmonik och legatomelodik skulle kunna tolkas att sångaren ska sjunga med stabil ton i modalregistret (bröstklang), djup andning, släpig tajming och stora dynamiska förändringar. Dessa parametrar ger också en interpretatorisk vägledning som påverkar röstklngen.

Det är just att nå olika röstklngen och röstkvalitéer som är en del av interpretationsarbetet men som nämnts tidigare utgår de flesta sångpedagoger från en anatomisk sångteknik innan interpretationsarbetet adderas. Ett exempel är Cathrine Sadolin som är en dansk sångpedagog och som har utvecklat en sångmetodik som kallas för "Complete Vocal Tecnique". Den utgår ifrån olika röstfunktioner så som neutral, curbing, overdrive och belting. Hon ger sina tips om det interpretatoriska arbetet i boken *Komplett sångteknik* (2006). Hon menar att med ett grundligt förarbete och förståelse för karaktären i texten samt vilket känslotillstånd man vill förmedla, så kan man välja någon av ovannämnda funktioner för att gestalta känslan. Neutral förklarar hon som mjuk klang som när man sjunger en vaggvisa. Curbing är en mer metallisk klang men låter ofta återhållsamt och lite klagande. Overdrive är kraftig och ropande klang med mycket kant på tonerna och tillslut belting som är ljus, skarp och skrikig med mycket metall i klngen. Sadolin arbetar alltså utifrån dessa

funktioner för att komma åt känslan i sången och inte utifrån att det interpretatoriska arbetet ger en klang likt de olika funktionerna.

Som nämndes i inledningen av detta kapitel finns det en sångpedagog som utgår ifrån interpretation för att nå en anatomisk sångteknik och det är Ki Rydberg-Asplind, en sångerska och pedagog som arbetar inom den populärmusikaliska genren. Rydberg-Asplind skriver i sin bok *Sista skriket: sångteknik rock & pop* (1991) att vägen till interpretation inte nödvändigtvis behöver gå via sångteknik utan beskriver en metod som bygger på att utgå ifrån känslan. Hon vänder på det hela och menar att uttrycket är vägen till en god sångteknik. Hon ser på interpretation som något universellt, medan sångteknik är något som måste anpassas efter varje sångares behov. Enligt henne är anatomisk sångteknik något som är bra att kunna för att lättare förstå sin röst

Kan man verkligen använda sig av känslor för att lära sig sjunga? Ja, det finns nämligen en koppling mellan känslöstämningar/attityder och hur kroppens muskler (inklusive röstorganen) ställer in sig. En känslöstämning kan alltså skapa den inställning av muskler och röstorgan som ger de bästa förutsättningarna för sång! (Rydberg-Asplind, 1991, s. 7).

Rydberg-Asplind talar om det autonoma nervsystemet vilket innebär att det finns en fysisk koppling mellan känslorna och kroppen och att musklerna lyder hjärnans signaler. För att hitta en teknik som inte skadar stämbanden bör sången därför utgå ifrån känslan. Om en röst tar skada av sången beror det, enligt Rydberg-Asplind, på brist på kommunikation mellan känslan, tanken och handlandet då alla inre organ, inklusive röstorganen, påverkas av det autonoma nervsystemet. Om en elev till exempel vill utveckla sitt tonomfång kan eleven använda känslan glädje enligt Rydberg-Asplind. Denna känsla stimulerar vissa muskler som sträcker ut stämbanden och gör att tonen blir ljusare. För att nå en starkare och gällare klang kan eleven använda sig av känslan ilska då rösten pressas upp i ett gällt läge med den energi som hela kroppen ger. Vid känslan ömhet slappnar läpparna av och förs fram något vilket bidrar till att vidga svalget och sänka struphuvudet. Rösten blir då mjuk och vassa övertoner dämpas. Genom att utgå från känslor hävdar Rydberg-Asplind att man når sångtekniska aspekter av sångundervisningen. Istället för att utgå från en teknisk instruktion där det krävs viss fysiologisk insikt, kan man via dessa känslöstämningar nå samma resultat röstmässigt. Nämnas bör dock att Rydberg-Asplinds bok och instruktioner bygger på ett resultat av hennes egna studier och erfarenheter.

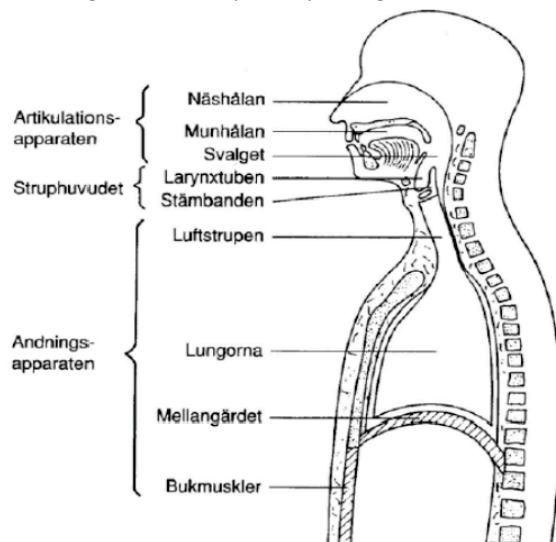
För att förklara olika interpretatoriska instruktioner använder sångpedagogerna ofta metaforer. Till exempel förklarar Sadolin (2006) röstfunktionen neutral som mjuk klang som när man sjunger en vaggvisa, curbing som en mer metallisk klang men låter ofta återhållsamt och lite klagande, overdrive som kraftig och ropande klang med mycket kant på tonerna och belting som ljus, skarp och skrikig med mycket metall i klangen. Christina Larsson skriver i sin magisteruppsats *Rörande metaforer – om figurativt språkbruk i individuell sångundervisning* (2010) hur metaforer används i sångundervisning. Hon förklarar att man ofta använder metaforer som har en förankring i våra kroppsliga erfarenheter. Exempel på sådana primära

metaforer är att vi kan känna oss "uppåt", eller vi kan känna oss "nedtyngda". Här är den kroppsliga referensen upplevelsen av hur kroppen känns i upprätt eller nedtyngd position. Den kroppsliga erfarenheten används metaforiskt för ett emotionellt känsloläge. Ordet varm används i många sammanhang tillsammans med ordet kärlek. Vi kan säga om en person att den är varm och kärleksfull. Metaforen värme har även den sin grund i en fysisk, kroppslig upplevelse, nämligen barnets första upplevelse av mänsklig värme och kärlek vid mammans bröst. Därför gör vi kopplingen mellan kärlek och värme. När vi ska göra nya insikter, lära oss något nytt, förstå ett främmande begrepp eller sammanhang tar vi hjälp av metaforer. Då använder vi metaforen så att den får representera något som är bekant, något som vi känner väl till, för att förklara det som är obekant och främmande. Metaforen blir ett effektivt hjälpmedel för tanken, för att förklara och fånga upp i en bild det som annars kan vara svårt att beskriva exakt och precist. De slutsatser Larsson når i sin undersökning är att för att metaforerna skall generera intersubjektiv kunskap behövs en definition av situationen och kontexten, att metaforerna upplevs som konkreta, att metaforerna berör emotionellt, att det finns en kroppslig erfarenhet att relatera metaforen till och att parterna genom interaktion kan ta den andres perspektiv (Larsson, 2010).

2.5 Hur sången påverkas av olika sinnesstämningar

Det finns inte mycket skrivet om vilka anatomiska effekter interpretation har, utan mer hur man ska behandla en text för att skapa en känsla, en trovärdighet och närvaro i sången. Men det sker fysiska förändringar i röstinstrumentet vid olika sinnesstämningar. För att förstå och tydliggöra dessa fysiska förändringar kommer här en kort beskrivning av röstinstrumentet.

Per Lindblad är docent och universitetslektor i fonetik vid institutionen för lingvistik vid Göteborgs universitet och beskriver i sin bok *Rösten* (1992) att röstinstrumentet kan delas in i tre delar; Andningsapparaten, struphuvudet och artikulationsapparaten. Alla tre delar är väsentliga för röstens uppkomst. Andningsapparaten ger den nödvändiga luftströmmen och reglerar dess styrka. Struphuvudet hackar sönder luftströmmen med hjälp av stämläpparna, varvid ljudvågor uppstår. Främst röstläge och röstklang men också röststyrka påverkas här. I artikulationsapparatsens luftfyllda håligheter omformas ljudvågorna genom resonans. Mycket av klangfärgen beror på resonansrummens form och storlek genom att till exempel koppla till eller från näshålan och vidga eller snörpa ihop svalget.



Vad händer då i röstinstrumentet vid olika sinnesstämningar? Johan Sundberg, professor emeritus, vid KTH (Kungliga Tekniska Högskolan i Stockholm) och forskat om rösten i tal och sång, tar upp ämnet i sin bok *Röstlära* (2001). Han skriver om den ungerska forskaren Fonagys studie kring *glottal mimik*, alltså hur struphuvudet beter sig under vissa förutsättningar. Tre försökspersoner fick uttala vokalen "i" med fem olika sinnesstämningar;

- Mjuk, vek och tonande
- Mjuk och tonlös som i ömsint viskande
- Hårt, tonlöst ilsket väsande
- Hårt tonande, hatiskt pressat med knarr
- Föraktfullt brummande

Det visade sig att larynxventrikeln, det vill säga håligheten i struphuvudet mellan de äkta och falska stämbanden, var stor under svag fonation, mindre under ömsint viskande och rätt liten under ilsket viskande. Stämbandens tjocklek varierade också med de olika sinnesstämningarna. Han fann även att fickbanden (falska stämbanden) fördes samman så att stämbanden försvann ur halsspegelbilden under pressad fonation med knarr. Fonagys teori om att sinnesstämning påverkar fonationen och den glottala mimiken stämde alltså (Sundberg, 2001).

Lindblads (1992) forskning visar dock att vid knarr är fickbanden förda något närmre ihop än vanligt fast inte så tätt att de vibrerar tillsammans. Det lågfrekventa knarret åstadkoms dock med mycket korta, tjocka och slappa stämläppar och det är bara den främre delen av membrandelen som vibrerar och dess svängningshastighet är låg. Det subglottala trycket är också ofta lågt och luftflödet svagt i knarriga röster. Pressad röst orsakas av förhöjd adduktionskraft i larynx och till följd av detta vibrerar stämläpparna med små svängningar. Muskelaktiviteten är förhöjd vid press vilket inte är bra från röstekonomisk synvinkel. Otränade röster som normalt inte utmärks av press uppvisar ändå ofta denna variant då de höjer röststyrkan i tal eller sång. En läckande röst utmärks av en ofullständig stängning av glottis vid ljudbildning. Antingen förs stämläpparna ihop med för liten kraft eller också hindras stämläpparnas slutning av förhårdnader eller andra organiska förändringar nära stämläppskanten.

Lindblad (1992) redogör också för hur rösten påverkas och uppfattas akustiskt av olika känslouttryck genom Williams och Stevens undersökning i *Emotions and speech: Some acoustical correlates* (1972). De gjorde undersökning med skådespelare som fick tala utifrån olika känslor och som sedan presenterades i akustiska tidsdiagram och spektrogram. Det som framkom var att

-
- Sorg: flacka intonationsmönster. Liten intensitet och svaga övertoner. Långsamt tempo. Förlängning av konsonanter och långsamma ansatser. Vid stark sorg instabil röst. Den svaga styrkan beror på att hela talapparaten arbetar med mindre muskelarbete. Andningsapparatens svagare arbete orsakar ett lägre subglottalt tryck vilket gör att stämläpparnas slutande fas blir mindre brant och därav blir övertonerna liksom den totala intensiteten svagare.
 - Glädje: stort frekvensomfång och dessutom ofta en särskild klangfärg som föreföll vara orsakad av vidgat svalg
 - Ilska kunde uttryckas på två olika sätt: 1) Stort frekvensomfång och storintensitet med starka övertoner. Hög grad av muskelaktivitet i motsats till sorg. 2) Litet frekvensomfång och liten intensitet med brusinslag. Ger en ganska svag och väsende röst som ibland kan övergå i en viskning. Denna röstkvalitet har en hotfull ton.
 - Frukthan: Långa pauser men högt tempo under ljudbildningen. Instabila drag som hörs som darrningar i rösten. Orsaken är bristande finmotorisk kontroll till följd av stark emotionell belastning.
 - Vänlighet: Mjuka variationer och ansatser.
 - Överraskning: Mycket hastiga och omfattande variationer.

(Lindblad, 1992, s. 178)

Dessa resultat bekräftas till viss del även av en undersökning Sundberg tar upp som Kotlyar och Morosov gjorde med elva yrkessångare och som presenteras i deras arbete *Acoustical correlates of the emotional content of vocalized speech* (1976). Sångarna fick sjunga en fras ifrån olika operaarior flera gånger och gestalta endera av fem olika sinnesstämmingar så som: lycka, sorg, neutral, fruktan och ilska. De kontrollerade med ett lyssnarförsök att sångarna verkligen lyckades med uppgiften. Även här visade det sig att tempot var högt i fruktan och långsammast i sorg. Ilska hade den högsta fonationsstyrkan och fruktan den lägsta. Sorg hade de långsammaste tonansatserna och fruktan de snabbaste. Varje stämning kännetecknades på detta vis av sitt eget mönster av akustiska kännetecken, vilka för övrigt i mångt och mycket liknar dem man funnit i tal som i Williams och Stevens undersökning (Sundberg, 2001).

Även Sundberg har tillsammans med Iwarsson och Hagegård (1994), gjort en undersökning kring hur sång sjungen i olika känslolägen uppfattas. Denna studie presenteras i artikeln *A singer's expression of emotions in sung performance*. Hagegård fick sjunga olika sånger på två olika sätt; med känslor så som rädsla, glädje, sorg, säkerhet och ömhet och helt neutralt utan känslor. Dessa spelades in och presenterades senare för sex erfarna personer inom sång som genom lyssning fick ranka på en 10 cm skala hur mycket uttryck de uppfattade i de olika sångerna. Det visade sig att tempot var oftast långsammare i de känslolägena än i de neutrala, förhållandet mellan vokaler visade sig påverkas något med förlängning av kortare noter i de uttrycksfullt sjungna sångerna, volymen tenderade att vara högre i de

känslosamma sångerna. I det stora hela bekräftade denna studie det Kotlyar & Morozov (1976) kom fram till om sinnesstämningar i tal, nästan 20 år tidigare (Sundberg, Iwarsson & Hagegård, 1994).

Resultatet i denna uppsats kommer inte att redovisa vad som fysiskt sker i röstorganet då det inte gjordes någon undersökning av den arten i genomförandet. Det är dock av intressant perspektiv för framtida forskning vilket kommer att behandlas senare i uppsatsen.

3 Teoretiskt perspektiv

Studien är genomförd med utgångspunkt i ett livsvärldsfenomenologiskt perspektiv vilket framstår som lämpligt då den syftar till att beskriva några människors egna upplevelser, sin livsvärld, av ett fenomen. I detta fall upplevelsen av två olika sångtekniska instruktioner. Med livsvärld menas, enligt Hartman (2004), den betydelse som individer knyter till sig själva och sin situation. Fenomenologi ses ofta som ett teoretiskt perspektiv inom hermeneutiken vilken i sin tur är läran om hur man når förståelse för människors livsvärld genom tolkning.

Termen fenomenologi användes redan 1762 av filosofen och matematikern Johann Heinrich Lambert som definierade termen som "vetenskap om sken". Tanken var att komma åt det man tagit miste på och inte kunde vara säker på för att nå det "verkliga". Ett halvt sekel senare skrev den tyske filosofen Friedrich Hegel sitt verk *Andens fenomenologi* i vilken han hävdade att filosofin måste hamna i centrum och att man ska eftersträva det absoluta vetandet, ett vetande där man kan begripa världen och dess historia i sin helhet genom att tanken blir verkligheten och världsutvecklingen utvecklar tanken. Men det var inte förrän i början av 1900-talet som fenomenologin kom att utvecklas till en filosofi, då av den tyska filosofen Edmund Husserl. Gerd Lindgren skriver i *Kvalitativ metod och vetenskapsteori* (Starrin & Svensson 1994), att Husserl var kritisk till den existerande vetenskapen och menade att den inte vilade på en tillräckligt säker grund därför att livsvärlden eller den tillvaro vi alla delar inte utforskats utan tagits för given. Husserl ville helt enkelt börja om från början och därför handlar fenomenologin om den enkla frågan: Vad är livsvärlden? Kvale och Brinkmann tar upp i *Den kvalitativa forskningsintervjun* (2014) att fenomenologin kan generellt ses som en term i kvalitativa studier för att förstå sociala fenomen utifrån deltagarnas perspektiv och hur de upplever världen om man antar att den relevanta verkligheten är vad människor uppfattar att den är. En förlängning av termen fenomenologi är livsvärldsfenomenologi som utvecklades av en av Husserls elever, den tyske filosofen Martin Heidegger. Han förtydligar uttrycket "jag upplever" till uttrycket "jag är i upplevelse". Livsvärldsfenomenologin strävar efter att få fördomsfria beskrivningar av livsvärlden i förhållande till vetenskapens värld. Livsvärlden är världen som den ter sig i vardagslivet och upplevs direkt, oberoende av förklaringar (Kvale & Brinkman, 2014).

Cecilia Ferm skriver ur ett livsvärldsfenomenologiskt perspektiv i sin doktorsavhandling *Öppenhet och medvetenhet, en fenomenologisk studie av musikdidaktisk interaktion* (2004) och menar att fenomenologin aldrig har varit svaret på någon enskild fråga, utan omfattade från början hela fältet av mänsklig erfarenhet. Därför kunde frågor av fenomenologisk

karaktär ställas inom alla områden i filosofi. Fenomenologin bör ses som ett syn- och frågesätt där svaren finns hos "sakerna själva". Enligt Ferm hävdade Husserl att människans uppmärksamhet alltid är riktad mot någonting och när vi börjar reflektera över det som finns runt oss blir vår kunskap om världen begreppsliggjord.

Maurice Merleau-Ponty inspirerades av både Husserl och Heidegger och utvecklade livsvärldsbegreppet till "vara till världen" och tanken om att den levda kroppen är ett subjekt som alltid är riktad mot något. Med detta menade Merleau-Ponty att vi ständigt är i interaktion med världen i våra levda kroppar. Vi är en del av livsvärlden och den är en del av oss. Merleau-Ponty beskriver också att kropp och själ inte kan ses som två "delar" av människan utan att "kroppssubjektet", vår levda kropp alltid bildar en helhet. Detta innebär att vår levda kropp har en stor betydelse för vår existens i livsvärlden. Det är kroppen i sig som skapar förutsättningar för att objekten runtomkring framträder i olika perspektiv. Varje förändring av kroppen medför därför förändringar av världen. Förlorar vi synen eller en arm, blir också världen i väsentliga avseenden annorlunda (Bengtsson, 2005). Med utgångspunkt i den levda kroppen ser Merleau-Ponty på kroppens funktion på olika sätt samt att lärandet sker i och genom kroppen. Merleau-Ponty konkretiserar vårt handlande för att vi har en förståelse över hur vår kropp fungerar som en del av livsvärlden. Till exempel om vi sitter vid ett bord och telefonen ringer, automatiskt vet vi hur mycket vi behöver sträcka oss efter telefonen. Detta är något vi gör som en vana och vår kropp vet hur den ska behärska detta moment, att nå telefonen. Det kan beskrivas som att handlingen att sträcka sig efter telefonen är så van, så den har blivit osynlig. Vi bara gör det, utan att tänka. Det är också ett bevis för hur vi är sammanlänkade med världen omkring oss, hur livsvärlden kan ses som en fortsättning av vår egen kropp. Om vi har möblerat om, eller skaffat en ny telefon som ska greppas på ett annat sätt, så fungerar inte denna vana. Plötsligt blir handlingen att sträcka sig efter telefonen synlig för oss, eftersom det vana sättet att sträcka sig efter telefonen inte fungerar längre. Efter ett tag blir dessa nya handlingar vana för oss och den kroppsliga handlingen osynlig. Kroppen har lärt sig (Merleau-Ponty, 1962;2002).

Vid Göteborgs universitet och dess Utbildningsvetenskapliga fakultet har forskare under de senaste decennierna fortsatt att utveckla livsvärldsfenomenologin. Främst via Jan Bengtsson som är professor i didaktik med filosofisk inriktning vid Göteborgs universitet. I introduktionen till boken *Lärande ur ett livsvärldsperspektiv* (Bengtsson & Berndtsson 2015) förklarar Inger C. Berndtsson att kännetecknande för forskningen inom den livsvärldsfenomenologiska traditionen är att människors livsvärld såväl som teorier om livsvärlden, utgör grund för både forskning och teoriutveckling. Boken presenterar olika forskning kring elevers och lärares lärande i skolan. Samtliga författare i boken använder livsvärldsperspektivet för att få fördjupad kunskap om hur barn, unga eller vuxna lär sig något. Berndtsson skriver att livsvärldsfenomenologin har ett integrerat perspektiv som för samman ofta skilda utgångspunkter så som liv och värld, kropp och själ, objekt och subjekt, fysiskt och psykiskt, individ och samhälle. Livsvärlden utgör en mångfald och integrerande utgångspunkt för att förstå människors lärande (2015). Det är ytterligare en faktor som gör att denna teoretiska ansats passar i denna undersökning då svaren på frågeställningarna ges genom respondenternas upplevelser av genomförd studie.

En kritisk aspekt till att använda livsvärldsfenomenologi som teori i forskning kan vara enligt Brinkmann och Kvale är att man beskriver det redan givna. Filosofer under 1900-talet sa att man betraktade myten om det givna och menade att inget är rent givet och att varje förståelse utgår från en riktning och bygger på tolkning (2014). Samtidigt skriver Ferm (2004) att enligt ett livsvärldsfenomenologiskt perspektiv gäller det att finna en metod som gör det möjligt att förstå enskilda människor utifrån de levda relationer de har till sin miljö och den värld som de lever och verkar i. Inlevelse är ett av de sätt på vilket vi får kunskap om världen. Man ska se till helheten där avgränsningar inte får göras för snävt och där människor ses som kroppsliga subjekt. Hela fenomenet bör kunna återges. Det medför att det är subjektets handlingar, ord och reflektioner i relation till kontexten som blir intressanta att studera. I förlängningen handlar det inte bara om att belysa det som redan finns, utan att se nya samband i det redan existerande och på så sätt komma åt fenomenets kärna (Ferm 2004). Man ska försöka se fenomenet som det visar sig för oss genom vår erfarenhet av det och samtidigt sätta fördomar och förutfattade meningar i parentes. Detta kallas *epoché*, ett ord som Husserl lånade från det antika Grekland. *Epochén* blir redskapet som hjälper oss att ignorera våra förväntningar och endast undersöka fenomenets innehåll (Leijonhufvud 2011). Detta görs genom en fenomenologisk reduktion där man parentessätter allt man tidigare trott sig veta om fenomenet och skådar det så som det verkligen är. På så vis kan man studera någon annans upplevda värld utan att låta studien påverkas av egna tolkningar och förförståelse (Leijonhufvud 2011).

Sammanfattningsvis kan sägas att livsvärldsfenomenologi är ett teoretiskt perspektiv som studerar ett upplevt fenomen av en situation. För att detta fenomen skall kunna existera måste det visa sig för någon. Fenomenet kan upplevas på olika sätt beroende på vem det visar sig för, hur det visar sig och i vilket sammanhang det visar sig. För att komma åt *epochén* måste man parentessätta alla förutfattade meningar.

4 Metod

Följande kapitel beskriver vilken metod som använts vid genomförandet av studien, de respondenter som deltagit i undersökningen presenteras kort, hur genomförandet och designen av undersökningen är uppbyggd samt hur den insamlade empirin har analyserats med utgångspunkt ur en livsvärldsfenomenologisk ansats.

4.1 Stimulated recall

Genomförandet av studien är gjord med metoden "Stimulated Recall" vilket är en mycket bra metod för undersökningen för att eliminera risken för misstolkning då riskerna till subjektiv tolkning finns vid en livsvärldsfenomenologisk studie. Stimulated Recall är en metod som främst används för att utforska deltagarens tankeprocess och strategi genom att låta denne reflektera kring sina tankar efter en genomförd aktion. Metoden inkluderar två moment; dels dokumentation i form av film- eller ljudupptagning av en aktion där deltagaren medverkar samt ett samtal eller intervju kort efteråt där det inspelade materialet används som stimuli

för minnet. På så sätt kan deltagaren bli hjälpt med att komma ihåg situationen och återskapa de tankar och känslor som upplevdes. Man kan dessutom stanna vid kritiska händelser och diskutera vidare och utförligare. Detta torde ligga närmare ett rättvisande resultat än om deltagaren enbart får frågor i efterhand om hur situationen upplevdes. Vad man sedan får ut av metoden beror bland annat på hur mycket av det inspelade materialet de får se eller lyssna på, vilka episoder som väljs samt om frågorna besvaras skriftligt eller muntligt (Gass & Mackey 2000). En av pionjärerna inom Stimulated Recall var Benjamin Bloom. Han menade att genom att visa den ursprungliga situationen för deltagaren kommer denne att kunna återskapa de första känslor och tankar som uppkom i situationen (Haglund 2003). Det kan ifrågasättas då förhållandena kan vara olika vid tillfället då inspelningen visas samt vid genomförandet. Sinnesstämningen på respondenten kan till exempel vara olika, miljön där intervjun genomförs kan påverka på olika sätt, förförståelsen är annan vid andra tillfället och den kunskap man erfarit genom undersökningen kan påverka och ändra uppfattningen. Bloom utforskade Stimulated Recall redan på 1950-talet men det var inte förrän på 70-talet som metoden började användas av en större forskarskara (Haglund 2003).

Som metod i den efterföljande intervjun har jag valt en kvalitativ intervju med låg grad av strukturering och standardisering (Patel & Davidson 2003). Denna form av intervju lämnar öppna frågor till respondenten och möjlighet att svara med egna ord och intervjuaren har möjlighet att ställa frågor allt eftersom. Både intervjuaren och respondenten är medskapare av intervjun. Intervjun spelas in för att sedan transkriberas. Den kvalitativa intervjun är en forskningsmetod som knyter an till livsvärldsfenomenologin enligt Kvale (1997) då den har unika möjligheter att träda in i och beskriva den levda vardagsvärlden. En fenomenologisk undersökning kan dock enligt Hartman (2004) vara ett problem då tolkningarna riskerar att bli subjektivt tolkade av den som genomför undersökningen. Analysen av den data som samlas in blir en tolkning av något som redan är tolkat. Men då jag valt Stimulated Recall som metod i genomförandet minskar risken för ett subjektivt tolkande.

4.2 Undersökningsgrupp

Då min nyfikenhet kring hur skådespelare, som vanligtvis är vana textbehandlare, kan ta till sig interpretation som sångteknik består undersökningsgruppen av fyra skådespelare som har flera års arbetserfarenhet. Tre av dem är utbildade på teaterhögskolor i Sverige. De är inte vana sångare men använder sig av det sångliga uttrycket då och då i sitt arbete. Det är en spridning i ålder från 35-50 fördelat på två kvinnor och två män. Samtliga skådespelare är frilansare och jobbar därför på olika typer av teatrar så som privatteatrar och institutionsteatrar men även med film och TV. Urvalet är gjort utifrån en strävan om relativt lång erfarenhet av professionell teater, spridning av ålder samt kön. Jag är bekant med samtliga deltagare och valde dem då de har den profil jag var intresserad av att undersöka.

4.3 Etiska överväganden

Alan Bryman beskriver i sin bok *Samhällsvetenskapliga metoder* (2001) fyra etiska principer som en forskare bör följa vid genomförandet av en studie. *Informationskravet* vilket innebär att forskaren har en skyldighet att informera deltagarna om studiens syfte, tillvägagångssätt

och att deras medverkan sker på frivillig basis. *Samtyckeskravet* som handlar om deltagarens rättighet att välja att medverka eller inte. *Konfidentialitetskravet* som definierar att alla uppgifter om medverkande i studien ska behandlas med ytterst försiktighet så att de medverkande inte blir identifierbara, utan är och förblir anonyma, såväl under som efter studiens undersökningsperiod. Allt empiriskt material skyddas sedan av *nyttjandekravet*, som innebär att all datainsamling enbart får användas till den aktuella studiens forskning (2002).

Till denna studie informerades deltagarna muntligt om studiens syfte och tillvägagångssätt, samt att alla uppgifter skulle komma att behandlas konfidentiellt. Vid första mötet valde jag att förtydliga detta en än gång även då muntligt. Jag informerade deltagarna om att deras namn skulle komma att fingeras för att skapa ett förtroende, en trygghet och en öppenhet hos dem i genomförandet. Dessa namn är också valda, efter noga övervägande, för att skydda deras anonymitet. I analysen i kapitel fyra kommer deltagarna således att kallas för; Lisbeth, William, Dario och Anna. En möjlighet hade varit att benämna dem med siffror; deltagare 1, 2, 3 och 4, men det gav enligt min mening ett för kliniskt intryck och samspelade inte med övrigt språkbruk i uppsatsen.

4.4 Studiens design och genomförande

I undersökningen deltog fyra skådespelare och jag träffade varje skådespelare enskilt vid två tillfällen. Lektionerna var uppdelade på två moment; sångövningar samt arbete med en sång. Sången var "Snurra min jord" med svensk text av Lars Forssell då det var den sång som skådespelaren Jonas Karlsson sjungit på Allsång på Skansen och fångat mitt intresse kring frågeställningen. Deltagarna kom oförberedda och visste inte hur lektionerna skulle gå till. Detta var ett medvetet val av mig då jag inte ville påverka dem eller ge dem möjlighet att göra instudering av sången i förväg. Varje lektion var ca 60 minuter lång och var uppdelade i följande delmoment:

- Sångövningar med fem olika övningar
- Arbete med sången
- Reflektion/Intervju (efter sista lektionen)

Lektionerna leddes av mig och ackompanjerades av mig från piano.

Under första lektionen var interpretation i fokus och jag gav enbart interpretatoriska instruktioner i både sångövningarna och i arbetet med *Snurra min jord*. Många av de instruktioner och tillvägagångssätt jag använde var inspirerade av tidigare nämnda sångpedagogers teknik, främst Gyllian Kayes, Catherine Sadolin och Daniel Zangger Borch.

Andra lektionen gav jag inga interpretatoriska instruktioner utan fokuserade på instruktioner av mer anatomisk karaktär så som öppna svalget, sänk struphuvudet, öka volymen, ge mer stöd. Varje lektion filmades för att sedan användas som stimuli vid samtalet/intervjun som följde direkt efter andra lektionen enligt valda metoden Stimulated Recall. Jag hade förberett några frågor men lät det glida in mer på ett samtal där deltagarna var aktiva och relativt fritt

fick reflektera kring lektionerna och de klipp jag visade från det inspelade materialet. Vi stannade filmen allt eftersom diskussioner uppkom kring vad vi såg. Jag hade dessutom gått igenom filmen från första lektionstillfället för att vara förberedd på eventuella kopplingar mellan lektionerna som jag ville diskutera med informanterna.

4.4.1 Sångmomentet

Genom fem olika sångliga övningar väckte vi sångrösten och provade olika sångklanger. Övningarna valdes utifrån den sång vi arbetade med samt att de låg på en svårighetsgrad som passar något vana röst användare.

Övningarna och hur de var tänkta utifrån ovan nämnda lektionsupplägg:

Övning (Se bilaga 1)	Instruktion lektion 1	Instruktion lektion 2	Vad ska övningen uppnå?
1	Varm och rund känsla	Stor mun, avspänd käke och tungan placerad i hela underkäken.	En mjuk uppvärmning med avspänd käke och tunga. Bottenfylld och varm klang med svag volym.
2	Som ett barn som leker bil, glad och lätt känsla	Avspänd tunga, pussmun och ett jämt lufttryck så jobba med stödet	Stämbanden vibrerar jämt utan <i>glottisstötar</i> . (Tonstart där stämbanden går ihop hårt och ett litet ljud uppstår) Smidighet i stämbanden. Stödet kommer igång
3	Änglaröst och glid ner på tonerna som en hiss	Luftig röst, tappa käken på a och le och visa tänderna på i.	<i>Glissandot</i> (glidande tonhöjd) överlappar skarvar. En luftig och lätt klang i två olika vokalklanger.
4	Argt och överdrivet, bestämd röst	Ta tag i v:et, jobba med käken och stödet. Stark volym	Använda modalregistret. Använda kraftigt stöd
5	Nyfiket och med en "pingpongkänsla" i tungan på "ni ni ni".	Aktiv tungspets som jobbar upp mot överkäkens framtänder.	Komma igång med tungan, byta mellan två klanger fast med samma arbete med tunga samt

	Retligt men ändå med en "pingpongekänsla" i tungan på "nä nä nä"	Korta i:n på "ni ni ni". <i>Twang</i> (en gäll klang) på "nä nä nä".	läppar. Hitta twangfunktionen.
--	--	---	--------------------------------

Sången som skådespelarna fick arbeta med var "Snurra min jord" den valdes utifrån flera perspektiv. Inledningsvis gav den upphov till tankarna kring uppsatsens ämne. Den har också ett brett omfång och en svårighetsgrad rent tekniskt med stora intervallhopp samt att texten är på svenska med en berättande karaktär. Notbilden som finns i bilaga 2 är samma som skådespelarna har fått arbeta med. Det är ett medvetet val att det inte finns några musikaliska anvisningar i notbilden för att inte påverka deltagarna i förväg.

4.4.2 Den interpretatoriska lektionen

Vi började med de sångövningar som beskrivs i figur 1 under lektion 1, samt i bilaga 1.

Sedan sjöng vi igenom sången för att få en uppfattning om melodin. Deltagarna fick noter med text, samt ett papper med bara texten. Efter det gick vi igenom melodin steg för steg så att de lärde sig den hjälpligt.

Därefter ombads de att läsa texten högt som om det vore en monolog, utan hänsyn till melodi och rytm från sången, inspirerat av Gyllian Kayes interpretatoriska tips:

Aim to sing as you would speak in the world of the character

(Kayes, 2000, s.135)

Efter det bad jag dem att stryka under de ord som de tyckte var viktigast och att sätta ut markering för pauser. Detta arbete var uppdelat i vers och refräng med start på versen. Därefter sjöng de igenom versen med betoning på de understrukna orden och med pauserna.

Vidare fick de reflektera kring vad orden står för utifrån en egen analys och vilka känslor som väcktes och anteckna detta i marginalen. Enligt Zangger Borch bör sångaren se om man personligen kan relatera till texten och vad man då vill förmedla med den. Därefter skapa sig en inre bild av den miljö textens handling utspelar sig i (Zangger Borch 2005). Det var deras tolkning som skulle fram utan påverkan av mig och mina tankar eller erfarenheter. De sjöng igenom sången igen med dessa nya infallsvinklar. Här kunde jag gå in och ge korta instruktioner vid tekniska svårigheter i sången men då enbart med interpretatoriska instruktioner så som att ta ut mer av de känslor som de analyserat eller hålla tillbaka. Sedan fortsatte vi på samma sätt med refrängen.

Det viktiga var inte att bli klara med sången och få den perfekt utan att prova olika vägar för att nå ett resultat.

4.4.3 Lektionen med anatomisk karaktär

Under denna lektion arbetade vi enbart att med instruktioner av anatomisk karaktär i de olika delarna.

Vi började med uppvärmningarna som beskrivs i fig 1 under lektion 2 samt bilaga 1.

Därefter sjöng vi igenom sången för att påminna om hur melodin går.

Vidare delade vi upp arbetet med sången i vers och refräng. Skådespelarna fick sjunga igenom versen och jag stoppade dem vid passager som behövde arbetas med så som tekniskt svåra bitar. Fokus under denna lektion låg på kroppshållning, stöden, tonbildning med hjälp av twang, huvudklang och läckage samt att arbeta med volymen. På liknande sätt arbetade vi sedan med refrängen. Även under denna lektion var det viktiga att prova olika vägar för att nå ett resultat och inte att bli klara med sången.

Lektion nummer två avslutades också med en kort intervju/reflektion kring arbetet under de två lektionerna. Intervjufrågorna finns i bilaga 3. Deltagarna fick dessutom se klipp från det inspelade materialet. Klippen valdes i stunden utifrån de reflektioner som kom upp i intervjun. Jag hade förberett mig genom att titta på första lektionen för att påminna mig om hur den hade förlöpt. Denna intervju/reflektion spelas in med enbart ljudupptagning för mitt arbete med analys och resultat av undersökningen. Då första och andra lektionen innehöll samma moment fast med olika sångtekniska instruktioner kan tänkas att första lektionen påverkade andra lektionens förlopp. I analyskapitlet belyser jag detta mer.

4.5 Databearbetning och analys

Jag har undersökt hur en grupp röst- och interpretationsvana människor upplever samt svarar på två olika sångtekniska metoder med en grund ur en livsfenomenologisk ansats. Husserls elev Herbert Spiegelberg sammanställde de fenomenologiska tankesätten i en sju analyssteg. Dessa steg är egentligen inte tänkt som en handbok eller ett recept i ett förfarande av en fenomenologisk analys. De är snarare att betrakta som en redogörelse för olika tankesätt inom den fenomenologiska rörelsen. Trots det kan sammanställningen delvis fungera som metod (Leijonhufvud, 2011). Men det finns inte någon logisk ordning mellan stegen som medför att de senare stegen förutsätter de tidigare (Bengtsson, 2005). De sju stegen har förenklats och översatts av Susanna Leijonhufvud och de är dessa som jag har använt mig av i mitt analysarbete:

- 1) Upplevelse
- 2) Generalisering av essenser
- 3) Relationer mellan essenser
- 4) Eidetisk variation
- 5) Konstitution

6) Fenomenologisk reduktion

7) Tolkning

(Leijonhufvud, 2011)

Det första jag tog mig an var steg nummer ett; *upplevelsen* genom att titta på mitt inspelade material, lyssna på intervjuerna och därefter transkribera dem. Intervjuerna transkriberade jag ordagrant med pauseringar, upprepningar och hummanden. Filmerna skrev jag ner dels vad som sades men inte ordagrant och pauseringar. Dessutom skrev jag ner vad jag såg rent händelsemässigt. Efter detta tittade jag igenom filmerna två gånger till och kompletterade med nya iakttagelser. I denna process framkom några återkommande ord som sades och visades för mig genom handling på filmerna samt intervjuerna. Orden skrev jag ner i olika färger på papper. Med dessa ord fortsatte jag med *generaliseringen* och skapade mer sammanfattande underrubriker genom att pröva dem mot varandra för att säkerställa essensen av deras betydelse. Det började som ett rent intuitivt arbete men med hjälp av transkriptionerna från filmerna och intervjuerna utkristalliserades underrubrikerna allt tydligare. I generaliseringen prövas släktskap *inom* en essens och släktskap *mellan* essenser. Släktskap *inom* en essens innebär alltså att man tänker ut vilka komponenter som är nödvändiga för denna essens och vilka som inte är det. För att göra detta är det möjligt att använda sig av två olika tankesätt:

Tänk dig fenomenet utan en viss komponent. Är det fortfarande det aktuella fenomenet?

Byt ut en komponent mot någon annan. Är det fortfarande det aktuella fenomenet?
(Leijonhufvud, 2011)

Sedan gick jag vidare med steg tre *relationerna mellan essenser*. Leijonhufvud (2011) skriver att hon bytte ut och fann att orden kunde ersätta varandra och då framkom underrubrikerna än tydligare. Detta gjorde även jag med de initierande ord jag fann i första steget. Den *eidetiska variationen* försöker svara på frågan: på vilka sätt är det möjligt för fenomenet att framträda. Från fokus på essenser, *vad* som visar sig, övergår nu analysen till *hur* detta *vad* kan visa sig (Leijonhufvud, 2011). Här uppstår en frågeställning som senare kommer att diskuteras i diskussionskapitlet; hur mycket tolkar jag av det jag ser och hör i jämförelse med den faktiska upplevelsen deltagarna erfar? En kritisk aspekt med ett livsvärldsfenomenologiskt perspektiv är enligt Hartman (2004) att det tolkade riskerar att bli subjektivt tolkade då jag är den som genomför undersökningen. Med metoden Stimulated Recall minskar den subjektiva påverkan då deltagarna får ta del av och kommentera kring det inspelade materialet. *Konstitutionen* kan jämföras med fenomenets karta eller dess innehållsförteckning (Leijonhufvud, 2011). Här blev arbetet mer konkret för att samordna och strukturera essensen för att sedan kunna gå vidare till en *fenomenologisk reduktion*. Det är ett slags slutgiltigt steg vars funktion är att analysen ska komma fram till kunskap om fenomenet, i detta fall upplevelsen av de två olika sångmetoderna. Slutligen sista steget som är *tolkning*. Detta sista steg erkändes aldrig av Husserl men det var detta steg som förde fenomenologin mot hermeneutiken (Leijonhufvud, 2011). I sista steget tolkar vi dolda

budskap i texten och sätter vår egen prägel. Som nämnt tidigare uppstod även här den stora frågan vad som redan var tolkat inför tolkningen.

5 Resultat och analys

I detta kapitel presenteras först en sammanfattning av varje informants lektioner för att få en introduktion hur arbetet under lektionerna fortlöpte. Sammanfattningen är gjord utifrån filmerna och det som framkom som mest framträdande i det transkriberade materialet. Därefter en analys av empirin utifrån de essenser/nyckelord som utkristalliserats i arbetet med de sju analysstegen. Avslutningsvis följer en sammanfattning av resultatet.

5.1 Kort sammanfattning av varje informants lektioner

5.1.1 Lisbeth

Första lektionen var mer lekfull och var mindre fokuserad. Det kunde bero på att vi var lite nervösa första gången och en del av den lektionen gick ut på att lära känna varandra i denna situation. Lisbeth har en ljus klang men upplevde att sången låg i något hög tonart. Hon reflekterade över att det var i en hög tonart men jag gjorde bedömningen att vi ändå skulle behålla den tonarten då det var en utmaning i sig samt att man ibland hamnar i situationer där låten går lite för högt men att man ändå måste klara av det. Då behövs det verktyg likt de som vi kom att jobba med. Under första lektionen lade hon mycket av uttrycket i kropp och ansikte. Hon rörde på sig mycket mer under de sångliga momenten än under andra lektionen. Andra lektionen fokuserade hon mer och under intervjun nämnde hon att lektionerna hade olika värden och handlade om olika saker. Lisbeth svarade positivt på instruktionerna från båda lektionerna och nådde önskade klanger via både sångtekniska och interpretatoriska instruktioner. Något anmärkningsvärt är dock att kroppsspråket var större under interpretationslektionen och intonationen blev något sämre på vissa övningar än under den sångtekniska lektionen.

5.1.2 William

William inledde vårt första möte med att tydligt signalera att han kände prestationskrav. Det kom sedan att påverka vissa delar av lektionen även om jag efter bästa förmåga försökte skapa en så kravlös situation som möjligt. Prestationskravet gav sig främst i uttryck genom att han inte gjorde övningen fullt ut i risk för att låta fult eller inte intonera perfekt samt att han ursäktade sig ofta vid avslutad övning. William var förtrogen med sången och hade arbetat med den tillsammans med en sångpedagog vid tidigare tillfälle. Det underlättade instuderingen av sångens melodi, men fokus låg inte på att göra enbart sången utan att de inledande övningarna skulle kunna appliceras på arbetet med sången. William var likt Lisbeth mer rörlig i både kropp och ansikte under första lektionen och lade mycket av uttrycket där. Det avspeglades i klangskillnader men gav också vissa spänningar som kunde förhindra tonbildningen. Även William tyckte vid första genomsjungningen av sången att tonarten var något hög, men efter en stunds arbete med den fann både han och jag att det inte var några

problem med de högsta tonerna. Den främsta "aha-upplevelsen" från sessionen med William var dynamiken. Från början sjöng han med en jämn volymstyrka och relativt starkt rakt igenom. Men efter en stunds arbete med tolkning av texten blev det naturligt för honom att nyansera dynamiken mer och han förvånades av resultatet. Dynamiknyanseringen gav också en större variation i klangfärg.

5.1.3 Dario

Dario var väl förtrogen med kunskaperna kring sitt röstorgan och väldigt intresserad av vad som fysiskt och anatomiskt sker i vissa övningar. Det gjorde det svårt för mig att inte blanda in anatomiska instruktioner vid första lektionstillfället som alltså var interpretationslektionen. Däremot svarade han väl på de interpretatoriska instruktionerna och reflekterade mycket själv över vad som fysiskt hände i röstorganet. Något som de övriga deltagarna inte direkt hade reflekterat över. Det fanns en tendens under Darios lektion att han fastnade i analysering av texten som blev mer en intellektuell diskussion än en sånglig övning. Till skillnad från de övriga deltagarna lade inte Dario så mycket av uttrycket i kroppen och ansiktet utan var mer still. Han hade dock en tendens under första lektionstillfället att spänna sig och dra upp axlarna vilket kunde stoppa flödet i klangen och som jag också gjorde honom uppmärksam på. Under andra lektionen arbetade vi också mycket med hur han skulle ta vokalerna för att de inte skulle låta ansträngda. Till exempel genom att använda samma vokalplacering oavsett vokal för att sedan hitta en medelväg så att "e" låter som e eller "a" som ett a. Dario sa också i intervjun att han tyckte att de sångtekniska instruktionerna var lättast att följa.

Jag tror att det beror på lite hur man tar regi om jag ska vara ärlig. Men att tänka retligt, det kan vara en väg dit, förstår du vad jag menar. Det är lite som vissa regissörer försöker få en å ta 2 steg åt höger genom att säga; du men känn lite vad din relation till honom är, kan du verkligen vara så här nära. Vill du att jag ska stå där, säg det då.

5.1.4 Anna

Anna inledde första lektionen med att berätta hur hon som liten blev tillsagd att gå ut från Luciarepetitionerna då läraren tyckte att hon sjöng fult. Detta har präglat hennes syn på sin sångröst och hon poängterade att hon inte kan sjunga ljusa toner. Hon var trots detta lyhörd för mina instruktioner både under interpretationslektionen och den andra lektionen. Anna reflekterade dock över att när vi inte gick in på det sångmässiga utan på analysen så släppte kraven från henne och det blev lättare för henne att sjunga. I intervjun nämnde hon att hon kände sig mer trygg i första lektionen och att lektionerna kom i rätt ordning vilket var bra då det blev lättare att ta in de mer tekniska instruktionerna efter de interpretatoriska instruktionerna. I arbetet med sångövningarna jobbade vi mycket med att rösten inte skulle låta pressad. Under första lektionen använde vi instruktioner som till exempel att sjunga med en varm känsla och vara lätt på tonen. Vid andra lektionstillfället gav jag mer konkreta instruktioner som att sänka struphuvudet och ha öppet svalg samt att sjunga med svagare

volym. Även Anna kommenterade att tonarten var ljus och med hänsyn till hennes inledande ord tog jag beslutet att sänka sången tre hela tonsteg.

5.2 Analys

Nedan presenteras de fem essenser som framkom i analysarbetets sju steg.

5.2.1 Nervositet

Detta är en aspekt att ta hänsyn till i detta arbete då nervositetens spänningar påverkar rösten. Alla informanter nämnde att de kände en viss nervositet inför första lektionen. Första lektionen tenderade även att bli mer "flamsig" än den andra lektionen. Lisbeth sa bland annat att hon upplevde första lektionen som mer lekfull med mindre fokus på uppgiften jämfört med den andra lektionen. Dario tog med aspekten på förhållandet mellan honom och mig i lärarsituationen. Att man "känner på varandra" vid första lektionstillfället. Att lektionen blev mer lekfull hos alla deltagare kan också ha att göra med min inställning. Jag såg på filmerna att jag var mer inställsam och tillåtande i övningarna för att få deltagarna att känna sig bekväma under första lektionen. Just interpretation är en mer abstrakt form och kittlar fantasin mer än konkreta anatomiska instruktioner. Trots nervositet och "flams" nådde alla deltagare ett bra resultat både i sångövningarna och vad de skulle uppnå enligt den tabell som presenteras i kapitel 3.4 samt i arbetet med sången.

5.2.2 Klangfärg

De instruktioner deltagarna fick i samband med övningarna under båda lektionerna genererade den önskade klangfärg som presenteras i tabellen i kapitel 3.4. På frågan om vilken instruktion som var lättast att följa svarade Lisbeth:

Alltså det här rent tekniskt hur man placerar klangen i munnen, att det väldigt snabbt gav ett resultat. Eller att jag väldigt snabbt förstod hur jag kunde tänka för att hitta en ny klang.

Filmen visade dock att hon tog till sig den interpretatoriska instruktionen lika snabbt med samma resultat i klangfärg.

Dario nämnde också i intervjun att rösten blev mer som ett instrument genom övningarna:

Det är befriande att se sången och rösten som något annat, som ett instrument det är en del av något annat. Inte som att i tävlingen nu ska vi sjunga vackrast.

Anna hade en tendens att låta pressad på ljusa toner. Att sjunga pressat länge kan ge problem med stämband och bör därför undvikas för att sjunga på ett rösthälsosamt sätt. Den interpretatoriska instruktionen för att förhindra detta var att sjunga varmt och lätt vilket inte hjälpte henne utan det var de sångtekniska instruktionerna som gav resultat. Att sätta ett "h" framför vokalerna samt att låta tungan vara platt mot underkäken och inte pressa den bak mot svalget var lyckosamma instruktioner.

5.2.3 Intonation och tonart

Intonation är ett tema jag inte förväntade skulle bli så tydligt. Men då det blev väldigt tydlig skillnad mellan lektionerna så väljer jag att ta upp det som en underrubrik. Samtliga deltagare intonerade sämre under första lektionen och främst då de fick instruktioner som att sjunga argt, glatt och bestämt. Detta kan bero på att lufttrycket blir relativt stort samt att volymen blir stark med dessa instruktioner och det blir svårare att hålla kontroll på intonationen vilket även Williams och Stevens undersökning i *Emotions and speech: Some acoustical correlates* (Lindblad, 1992) visade. Det kan även bero på att deltagarna inte hade tillräcklig fokus under första lektionen utan, som de nämner, att den var mer lekfull och tillåtande. Under andra lektionen när sångtekniken var i fokus blev diskussionerna och instruktionerna mer detaljerade vilket också kan ha bidragit till att deltagarna intonerade bättre. Deltagarna var dessutom mer förtrogna med övningarna samt tryggare i situationen då det var andra gången vi sågs. Detta kan också ha varit en bidragande faktor till bättre intonation.

Tonarten är givetvis också en bidragande orsak till sämre intonering. Ju mer de tänjde på gränsen för deras bekvämlighetszon desto svårare var det att intonera. Tre av fyra deltagare påpekar tonarten i sången och upplevde den som för ljus. I Annas fall bytte jag direkt tonart av hänsyn till ovannämnda tidigare erfarenheter, men i de andras fall såg jag det som en utmaning. William reflekterade senare att det inte alls var för högt utan skönt att få sjunga i den tonarten och att det gav en extra dimension till låten då det blev en svårighetsgrad till.

5.2.4 Dynamik

Dynamiken blev naturligare under första lektionen. I skådespelarnas texttolkning kom direkt dynamiska nyanser in. Dessa förändringar verkade ha samband med fraslängd och rytm. William reflekterar kring detta i intervjun:

Just detta att det är så lätt att sjunga jämntjockt hela tiden, det behövs kanske inte så mycket teknik med andning och så vidare men det här att ta ner och stoppa här och där, korta fraser och sånt. (...) Då fick jag gå ner och då hände ju massa saker tycker jag. Även med min innerlighet och så där.

Instruktionen att sjunga mjukt och varmt som i första övningen gav också en tydlig dynamikförändring. Samtliga deltagare svarade med att sjunga svagare. Arg och bestämt blev tvärtom en starkare volym. De ljusa tonerna tenderade på Annas lektion att bli starkare samt olika vokaler gav olika volymer.

5.2.5 Kroppsspråk

Samtliga deltagare var mer kroppsligt aktiva under interpretationslektionen. De levde sig in i övningarna och sången med olika gester och miner. Det skapade i några fall spänningar, de fick inte kontakt med stödet och det hindrade tonen från att flöda fritt. Till exempel på en svår passage i sången på ordet "fartyg" som ligger i ett högt läge lade Lisbeth mycket av uttrycket i kroppen och hade en relativt stängd kroppshållning vilket inte gynnade andningen och försvårade tonbildningen. Vid andra lektionstillfället var hon mer stilla och klangen lät mer bottenfylld och stabil. Anna tenderade att använda

kroppsspråket mer under sången än under övningarna. Vid samma passage som Lisbeth spände hon sig och hade svårt att ta tonen. Då jobbade vi med bara det partiet utifrån olika känslor kring hur fartygen var. Anna tyckte att fartygen var stora och tunga och då fick hon ta tag i den känslan och sjöng ut med kraft på den höga tonen. Hon lyckades riktigt bra och jag frågade henne hur hon gjorde och hur det kändes:

Jag tar i med stort och tungt i kroppen

Vissa instruktioner gestaltades mer i kroppen än i rösten som till exempel när jag gav William instruktionen att sjunga glatt och lätt, då tog han näst intill lätta danssteg och lyfte ögonbrynen. Klangmässigt blev det då ingen skillnad. Hos Dario blev det tydligast när han fick instruktionen om att låta arg och bestämd på övning 4 (se tabell i kapitel 3.4). Dario lade då mycket uttryck i ansiktet för att förstärka den bestämda och arga känslan vilket resulterade till att klangen blev starkare, mer förankrad i modalregistret men sämre i intonation. Under lektion två lade jag fokus på "v:et", att ta tag i det och göra det distinkt. Då blev klangen starkare och med en tydligare riktning. Intonationen var också bättre än under första lektionen.

5.3 Sammanfattande resultat

Sammanfattningsvis visar undersökningen liknande resultat vid de interpretatoriska instruktionerna och de sångtekniska instruktionerna av anatomisk karaktär. Deltagarna själva visar en förvåning över hur långt vi kom på bara två tillfällen samt att de har lärt sig mycket. Dario sa i intervjun:

Det är massa saker som, nu känner jag mig rätt bekväm och skulle tycka att det vore jätteroligt att jobba vidare och liksom utforska mer som att göra den passionerad, återhållsam eller testa massa olika saker

Anna jämförde upplevelsen av båda lektionerna:

Jag upplevde nu när jag har båda i ryggen, att det låg i rätt ordning, de behöver varann. För den första känner jag igen mig i och det var mer på mina villkor så att säga utifrån mig och då blir det en avslappning i det. När sångtekniken kom in blev det lättare att ta in den att det inte blev en pålaga för jag har något med mig.

Samtliga deltagare nämnde i intervjun att båda lektionerna behövdes och kändes lika viktiga. Dock finns det en tendens att de inte såg interpretationslektionen som en sångteknisk lektion utan mer som en lektion i att förstå texten och göra den levande genom analys och interpretation. Medan den sångtekniska lektionen med anatomisk karaktär var enligt deltagarna den lektion då klang, teknik och rösthälsa låg i fokus.

Deltagarna är vana att analysera text och arbeta med sin kropp och röst som verktyg, men det var ändå förvånande hur mycket av uttrycket som applicerades i kroppen under interpretationslektionen. Ser man ur ett livsvärldsfenomenologiskt perspektiv menade Merleau-Ponty att lärandet sker i och genom kroppen och man kan där igenom

konkretisera vårt handlande föra att vi har en förståelse över hur vår kropp fungerar som en del av livsvärlden (Bengtsson, 2005). Klangmässigt uppnåddes i många fall ett tillfredställande resultat trots så stort kroppsligt uttryck men spänningarna och energislöseriet som är bieffekten av det kan vara ohälsosamt ur röstsynpunkt. En svag punkt i interpretatoriska instruktioner visades vara intonationen. Deltagarna intonerade generellt bättre under den sångtekniska lektionen.

Första lektionen kan också ha påverkat utgången av den andra lektionen då samma övningar samt samma sång genomfördes båda gångerna. Vid andra lektionstillfället visste deltagarna mer om upplägget av lektionerna och vilket kan ha påverkat den större koncentrationen på andra lektionen. De visar tydligt och bekräftar genom tal också att de känner igen övningarna och kommer ihåg vissa svårigheter de hade vid första lektionstillfället. Därmed hade vi redan ett försprång in i andra lektionen och kunde angripa svårigheterna direkt.

Huruvida skådespelare lättare tar till sig interpretatoriska instruktioner är svårt att dra någon slutsats kring då uppsatsen endast är utförd med skådespelare och inte med en blandning av icke skådespelare och skådespelare.

6 Diskussion

Syftet med denna uppsats var att undersöka hur fyra skådespelare upplever interpretation som sångteknik i jämförelse med sångteknik av anatomisk karaktär. Jag ville undersöka hur interpretatoriska instruktioner tar sig uttryck och om interpretation i sig var tillräckligt för att nå olika klanger. I detta kapitel kommer jag att diskutera resultatet utifrån syftet och frågeställningarna med utgångspunkt i de teorier och begrepp som tagits upp i bakgrundskapitlet.

6.1 Resultatdiskussion

En av mina frågeställningar vara att undersöka hur interpretation som sångteknik samt sångteknik av anatomisk karaktär tar sig i uttryck hos skådespelarna. Att bara använda interpretation utan att alls prata om anatomiska verktyg visade sig inte vara tillräckligt för deltagarna i undersökningen för att nå önskat resultat sångtekniskt. Det var tydligt hos samtliga deltagare att just kombinationen mellan interpretation och sångteknik av anatomisk karaktär var det mest gynnsamma sättet att arbeta på utifrån de givna förutsättningarna. De har uppfattat lektionerna som lika viktiga men att de förmedlar två olika saker, inte att interpretationen är en del av sångtekniken. Ett av de kodade teman i analysen var intonation. Det förvånade mig att skillnaden var så stor mellan lektion ett och två. En anledning kan vara just det att de inte hade samma fokus under interpretationslektionen och att den typen av instruktioner jag gav inte uppmärksammade intonation. Den forskning som Johan Sundberg och Per Lindblad presenterar visar på att sinnesstämningar påverkar tonbildningen. Till exempel förklarade Lindblad (1992) att ilska kunde uttryckas med stort frekvensomfång och

stor intensitet med starka övertoner samt hög grad av muskelaktivitet. Sundberg (2001) redogör för Fonagys studie kring hur stämbandens tjocklek varierade vid uttalandet av vokalen "i" med olika sinnesstämningar. Stämbandets tjocklek, frekvensomfång, övertoner samt hög grad av muskelaktivitet påverkar intonationen och för en sångare med något sämre sångteknik kan det innebära en bristande intonation.

I undersökningen fick deltagarna endast en interpretationslektion. Vad skulle hända om deltagarna erbjöds fler interpretationslektioner? Skulle det då bli tydligare för skådespelarna att interpretation även är ett sångtekniskt verktyg? Analysen av resultatet visar på en tendens att skådespelarna inte såg interpretationslektionen som en sångteknisk lektion utan mer som en lektion i att förstå texten och göra den levande. Deltagarna såg den sångtekniska lektionen med anatomisk karaktär som den lektion där klang, teknik och rösthälsa låg i fokus. Till exempel nämner Lisbeth att fokus i första lektionen låg mer på hur man väljer att tolka texten och värdera den och den andra på mer sångteknik. Hennes uppfattning var dock att den ena lektionen inte utesluter den andra då hon tyckte att de båda var lika viktiga. Hon sa också att det skulle vara kul om man fördjupade arbetet ännu mer och tog en ny låt och gjort tvärt om för att se vad skillnaden blev. Hur skulle det ha påverkat resultatet? Eller skulle det ha varit bättre om vi inte hade tagit någon sång alls utan bara arbetat med olika övningar? Men som Thomas Hemsley skriver i sin bok *Singing and Imagination* (1998) så är sång i första hand är ett sätt att förmedla känslor. Dock visar tidigare forskning att just känslor och sinnesstämningar påverkar röstorganet och tonbildningen.

Intressant är också det sätt på vilket Sadolin (2006) beskriver ljuden i sina klangfunktioner med interpretatoriska ord såsom exempelvis mjuk klang när man sjunger en vaggvisa. Sadolin, i motsats till Rydberg-Asplind (1991), får anses vara relativt teknisk i sin sångmetodik men när det kommer till att förklara hur de olika funktionerna låter gör hon det ändå med interpretatoriska ord så som mjuk, klagande och ropande klang.

En annan frågeställning jag velat besvara är vilka effekter som uppstår klangmässigt av de olika metoderna. Deltagarna visade på liknande klanger oavsett metod men att det skulle bli så stor skillnad i det kroppsliga uttrycket var något som förvånade mig. Stort kroppsligt uttryck kan som nämnts tidigare bidra till spänningar och göra rösten pressad och spänd vilket i sin tur kan leda till röstproblem. I vissa fall blev deltagarna påverkade negativt av detta då klangen blev just spänd och pressad samt att ljusa toner blev svåra att nå. I de kodade parametrar som resultatet visar var det främst kroppsspråkets betydelse som förvånade mig mest. Hemsley (1998) påstår att rösten hör ihop med sångaren, och detta innefattar hela personen i fråga om kropp och sinne. Om man behandlar sin röst som om det vore ett instrument man kan spela på, ett instrument som vilket annat, blir sången ett resultat av att skapa ljud, inte förmedla känslor. Det som stimulerar vårt instrument att ljuda är viljan och behovet att uttrycka sig. Kopplar man bort dessa känslor förlorar man också sångens viktigaste syfte. Jag reflekterade inte, innan genomförandet, över hur mycket av uttrycket som ofta läggs i just kroppsspråket och att det skulle komma att ha så stor inverkan på klangen.

Slutligen undersökte jag om skådespelare, som är vana att analysera text, har lätt för att anamma och använda interpretatoriska instruktioner samt om det är en förutsättning för att nå ett tillfredsställande resultat?

I min bakgrund beskrev jag hur några sångpedagoger använder sig av interpretation i sångundervisning. Deras exempel är konkreta och utgår ifrån att texten och musiken ska tolkas i samklang. Min farhåga innan undersökningen genomfördes var att metoden skulle uppfattas som flummig med ett "blomsterspråk" som är svårt att ta till sig. Det var ju den erfarenhet jag hade från lektionerna med ingenjören som jag beskrev i inledningen. I denna undersökning har ingen av deltagarna kommenterat att de inte förstått de interpretatoriska instruktionerna. I skådespelarens arbete ingår det att analysera text, arbeta med ord samt att ta emot instruktioner av beskrivande karaktär. De är också genom utbildning och erfarenhet införstådda med metoden Method acting så att leva sig in i en känsla eller förstå instruktioner av "blomsterspråkskaraktär" är inte något främmande. Det kan vara en av anledningarna till att skådespelare är en yrkeskategori som svarar bra på interpretation som sångteknik. Den förkunskap som skådespelare får i textanalys genom sin utbildning kanske inte är en förutsättning för att kunna tillgodogöra sig interpretation som sångteknik men de kanske har lättare att förstå och förhålla sig till instruktionerna. Om det är generellt för alla skådespelare svarar dock inte undersökningen på.

Studien är genomförd ur ett livsvärldsfenomenologiskt perspektiv vilket syftar till att beskriva några människors egna upplevelser, sin livsvärld, av ett fenomen (Hartman, 2004) I detta fall upplevelsen av två olika sångtekniska instruktioner som presenterats av mig. Det innebär i denna undersökning upplevelsen sett ur två synvinklar. Dels genom deltagarna och dels genom mig som instruktör. En av livsvärldsfenomenologins kritiska aspekter är att man tolkar det redan tolkade eller undersöker det redan givna. Man kan tycka att svaret av denna undersökning är självklar från början: Den ena metoden utesluter inte den andra, båda behövs. Men trots detta har det framkommit vinklar i denna undersökning som från början inte sågs som självklara. I en livsvärldsfenomenologisk undersökning är det av stor vikt att sätta fördomar och förutfattade meningar i parentes, att använda sig av epoché (Leijonhufvud, 2011). Epochén blev redskapet som hjälpte mig i analysarbetet att ignorera förväntningar och undersöka fenomenets innehåll. De fem huvudteman som utkristalliserades genom fenomenologisk reduktion samt tidigare forskning som Sundberg (1994) respektive Lindblad (1992) visat ger tillsammans en viss riktning mot att interpretation har en sångteknisk påverkan och inte bara en tolkning av musiken eller förståelse för texten. Livsvärldsfenomenologi har också hjälpt mig att analysera påverkan av vad man gör intuitivt likt Merleau-Pontys teori kring att den levda kroppen är ett subjekt som alltid är riktad mot någonting. Vi bara gör det, utan att tänka. Det är också ett bevis för hur vi är sammanlänkade med världen omkring oss, hur livsvärlden kan ses som en fortsättning av vår egen kropp (Bengtsson, 2005). Fenomenologin bör också ses som ett syn- och frågesätt där svaren finns hos "sakerna själva". Enligt Ferm hävdade Husserl att människans uppmärksamhet alltid är riktad mot någonting och när vi börjar reflektera över det som finns runt oss blir vår kunskap om världen begreppsliggjord (Ferm, 2004).

6.2 Metoddiskussion

En utmaning i undersökningen var att jag själv agerade instruktör, pianist och observatör vilket gjorde att jag inte var hundra procent fokuserad på någon av posterna. Filmerna vittnar om flertalet tillfällen där lektionerna skulle tagit en annan vändning om jag bara haft rollen som instruktör. Jag missade bland annat några tillfällen till utveckling i övningarna och sången då jag var för upptagen med att reflektera och spela piano samtidigt som arbetet pågick. Med facit i hand borde jag tagit hjälp med ackompanjemanget och inte reflekterat så mycket över vad som hände under pågående lektion. Jag märkte dessutom när jag studerade filmen hur svårt jag hade för att inte blanda sångtekniska och interpretatoriska instruktioner under de båda lektionerna. Frågan ställs också om hur mycket jag tolkar av det jag ser och hör i jämförelse med den faktiska upplevelsen deltagarna erfar? Intervjuerna samt filmerna ger en bild av vad som skedde vid undervisningstillfällena men likväl tolkar jag vad deltagarna upplever. Därav är kan man säga att undersökningen är resultatet av upplevelsen sett ur två synvinklar.

Vidare är filmerna av relativt dålig kvalitet och ljudfilerna distar ibland så det är svårt att i efterhand verkligen höra om de önskade klangerna nåddes. I det fallet har jag i vissa situationer fått förlita mig på mitt minne istället.

Inför intervjun/reflektionen hade vi kort om tid och vi hann inte gå igenom filmerna helt och hållet på det sätt som metoden Stimulated Recall kräver. Svaren i intervjun hade troligtvis blivit mer reflekterande om vi hade kunnat se fler klipp och jämfört lektionerna med varandra. Dessutom kan en intervju även efter första lektionen varit att föredra för att få deltagarnas färskare reflektioner från den lektionen. William nämner till exempel att han inte minns riktigt första lektionen. Han minns vad vi konkret gjorde men inte hur upplevelsen var i förhållande till andra lektionen.

Att börja med den interpretatoriska lektionen var ett val jag gjorde då jag misstänkte att de instruktionerna låg nära till hands för deltagarna att ta till sig. Det visade sig också stämma för tre av fyra då de nämnde i intervjun att de var nöjda över den ordningen. Det gav dem trygghet att börja med den typen av instruktioner och innebar enligt dem inte så stora krav på perfektion inledningsvis. Om jag hade börjat med lektionen av anatomisk karaktär kanske resultatet av de interpretatoriska instruktionerna blivit annorlunda. Kanske att de hade sett de instruktionerna som mer sångtekniska och inte som mer en tolkning.

6.3 Vidare forskning

Denna undersökning har generat nya frågeställningar som kan vara intressanta forskningsområden i framtiden. Det visade sig att forskning på vad som fysiskt händer i röstorganet vid ljudbildning med olika känslöstämningar/interpretation var begränsad vilket väcker min nyfikenhet inom området. Det vore spännande, likt Fonagys forskning som Johan Sundberg skriver om (2001) och som nämndes i bakgrundskapitlet, att se hur den glottala mimiken, stämbandets tjocklek samt hur larynxventrikeln skulle påverkas med de interpretatoriska instruktioner som ges i denna uppsats och därmed även ge svar på huruvida interpretation är ett rösthälsosamt sätt att arbeta utifrån.

Vidare nämnde även Lisbeth i intervjun att det vore spännande att göra fler interpretatoriska lektioner och jämföra resultaten samt att vända på ordningen i genomförandet och börja med den anatomiska lektionen för att sedan gå in i den interpretatoriska. Även Dario nämnde detta som en intressant aspekt.

En av frågeställningarna i uppsatsen som jag ville undersöka var huruvida skådespelare har lätt för att förstå och använda interpretatoriska instruktioner eftersom de är vana att analysera och behandla text. Denna frågeställning genererade en nyfikenhet på att jämföra personer i skådespelaryrket med personer i andra yrken. Vad skulle det resultatet visa?

7 Epilog

Om vi förflyttar oss tillbaka till Solidenscenen på Skansen och till det nervösa och till synes lite obekväma ögonblick för Jonas Karlsson då han sjunger så måste jag säga att på liknande sätt fick dessa skådespelare liv i sången. Även om de inte sjöng "bra" så berättade de en historia som berörde mig. Ingenjören som inte kom tillbaka efter sina fem lektionstillfällen ville nå en perfektion i sången, att inte sjunga falskt. En lärare påpekade för en elev att denne sjöng falskt och fick då svaret att "men man kan väl inte sjunga falskt om man sjunger från hjärtat, för hjärtat är ju inte falskt?" För mig summerar detta vad sång och musik handlar om och vikten av att göra en analys av text och musik och applicera den i sången. Helt enkelt att använda sig av interpretation.

8 Litteraturlista

Bengtsson, J. (red.) (2005). *Med livsvärlden som grund: bidrag till utvecklandet av en livsvärldsfenomenologisk ansats i pedagogisk forskning*. (2., rev. uppl.) Lund: Studentlitteratur.

Bryman, A. (2002) *Samhällsvetenskapliga metoder*. (2. uppl.) Malmö: Liber AB

Ferm, C. (2004). *Öppenhet och medvetenhet - En fenomenologisk studie av musikdidaktisk interaktion*. Luleå tekniska universitet Musikhögskolan i Piteå.

Gass, S.M. & Mackey, A. (2000). *Stimulated recall methodology in second language research*. Mahwah, N.J.: Lawrence Erlbaum Associates.

Hartman, J. (2004). *Vetenskapligt tänkande: från kunskapsteori till metodteori*. (2., [utök. och kompletterade] uppl.) Lund: Studentlitteratur.

Hemsley, T. (1998). *Singing and imagination: a human approach to a great musical tradition*. Oxford: Oxford University Press.

Kayes, G. (2004). *Singing and the Actor* (2. ed.) London: A & C Black.

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

Kvale, S. & Brinkmann, S. (2014). *Den kvalitativa forskningsintervjun*. (3. [rev.] uppl.) Lund: Studentlitteratur.

Larsson, C. (2010). *Rörande metaforer – om figurativt språkbruk i individuell sångundervisning*. Magisteruppsats i musikpedagogik, Stockholm: Kungl. Musikhögskolan.

Leijonhufvud, S. (2011). *Sångupplevelse - en klingande bekräftelse på min existens i världen: en fenomenologisk undersökning ur första-person-perspektiv*. Licentiatuppsats i musikpedagogik, Stockholm: Kungl. Musikhögskolan, 2011. Stockholm.

Lindblad, P. (1992). *Rösten*. Lund: Studentlitteratur.

Merleau-Ponty, M. (2002[1962]). *Phenomenology of perception*. London: Routledge.

Patel, R. & Davidson, B. (2003). *Forskningsmetodikens grunder: att planera, genomföra och rapportera en undersökning*. (3., [uppdaterade] uppl.) Lund: Studentlitteratur.

Rydberg-Asplind, K. (1991). *Sista skriket: sångteknik rock & pop*. (1. uppl.) Göteborg: Ataraxus.

Sadolin, C. (2006). *Komplett sångteknik*. (1. utg.) København: CVI Publications ApS.

Stanislavskij, K. (1990). *An actors handbook*. London: Methuen Drama

Stanislavskij, K (2012). *En skådespelares arbete med sig själv*. Stockholm : Norstedts Förlag.

Starrin, B. & Svensson, P. (red.) (1994). *Kvalitativ metod och vetenskapsteori*. Lund: Studentlitteratur.

Sundberg, J. (2001). *Röstlära: fakta om rösten i tal och sång*. (3., utvidgade uppl.) Stockholm: Proprius.

Sundberg, J., Iwarsson, J. & Hagegård, H. (1994). A singer's expression of emotions in sung performance. *STL-QPSR*, 35(2-3), 081-092.

Thurén, T. (2007). *Vetenskapsteori för nybörjare*. (2., [omarb.] uppl.) Stockholm: Liber.

Tykesson, A. (2009). *Musik som handling: verkanalys, interpretation och musikalisk gestaltning: med ett studium av Anders Eliassons Quartetto d'Archi*. Diss. Göteborg: Göteborgs universitet, 2009. Göteborg.

Zangger Borch, D. (2005). *Stora sångguiden: vägen till din ultimata sångröst*. (1. uppl.) Danderyd: Notfabriken.

Zangger Borch, D. (2008). *Sång inom populärmusikgenrer: konstnärliga, fysiologiska och pedagogiska aspekter*. Diss. Luleå: Univ., 2008. Piteå.

9 Bilagor

Bilaga I: Sångövningar

Övning 1

Amaj7 Dmaj7 Amaj7 Dmaj7

mf
M- m- m M- m- m

Övning 2

Am F C

mf
Brr-rr- rr- r Brr-rr- rr- r Brr-rr- rr- rr- rr- rr Brr-rr- rr

Övning 3

Cmaj7 Fmaj7 Cmaj7 Fmaj7

mf
Aaa- aaah Iii- iiih

Övning 4

Cm7 F7 Cm7 F7 Cm7 F7 Cm7

f
Va va va vava va...

Övning 5

Am9 D13

mf
Ni ni ni ni...

Bilaga II: Snurra min jord

Snurra min jord

Words by Lars Forsell

Music by Leo Ferré

Singer

mf

Du

snur- ar min jord som en

stjär- na Du vi-

- vlar i vind som en

tär- na Som

fär- tyg har vir- vlan- de

tär- nor har

jor- den en snur- ra av

stjär- nor

Snur- ra min jord låt mig föl- ja med dig jag

41 Am7 D7
 är li-ka värn-lös som du

45 Am7 D7 Am7 D7
 Snur-ra min jord du får in-te ge dig! Jag

49 Am7 D7 G
 vet ing-en stjär-na som du

53 G Gmaj7 G7 Dm7
 Snur-ra och dan-sa med oss fast vi

57 G7 C Cm
 är ba-ra bloss som du Du

61 G Em Eb
 skäl-ver min jord som du själv var om-bord,

65 G
 min vän. Nat-ten sök-er all-tid

69 C6 D7 Gm
 da- - gen.

Bilaga III: Intervjufrågor

- Hur upplevde du lektionerna?
- Vilka instruktioner var lättast att följa? De interpretatoriska eller de med sångteknik av anatomisk karaktär?
- Saknade du något väsentligt?
- Är detta relevant för din yrkesutövning?
- Nämn någon del som du uppfattade som extra bra respektive mindre bra eller helt enkelt meningslös. Både i uppvärmning och i arbetet med sången.
- Vilken lektion hade varit bäst att börja med?
- Vill du tillägga något?
