



SMI

**STOCKHOLMS
MUSIKPEDAGOGISKA
INSTITUT**

Musikalsång, en dans på rosor?

En kvalitativ studie om professionella musikalartisters
upplevelser av hur deras sångröst påverkas av integreringen
mellan sång och dans

Examensarbete
Musikpedagogexamen
Vårterminen 2019
Poäng 15 hp
Författare: Jasmin Östlund
Handledare: Annika Falthin

Sammanfattning

Syftet med denna uppsats var att belysa hur utbildade och yrkesverksamma musikalartister uppfattar att deras sångröst påverkas av att dansa samtidigt när man sjunger. Undersökningen kartlägger och uppmärksammar sång och dans integrering som fenomen utifrån musikalartisternas uppfattningar. Studien använder fenomenografiskt perspektiv som teoretisk utgångspunkt och undersökningens empiri har insamlats med hjälp av fem kvalitativa semistrukturerade intervjuer. Resultatet visar på att den fysiska aktiviteten som dans innebär medför både utmaningar, men också gynnande effekter för röstproduktionen. Enligt studiens informanter saknas det ett metodiskt förhållningssätt till integrering i utbildningstraditionen på musikalteaterutbildningar. I undersökningens resultat framgår även att det ingår faktorer i yrkessituationen för musikalartister som påverkar och har en anknytning till hur väl de kan utföra sång och dans samtidigt.

Nyckelord: musikalteater, sång, dans, andning, integrering, musikalundervisning, musikalyrke

Innehållsförteckning

Sammanfattning.....	1
Innehållsförteckning.....	2
1. Inledning.....	4
1.1 Syfte och problemformulering.....	5
2. Bakgrund.....	6
2.1 Musikalteater som scenkonstform.....	6
2.1.1 Sång i musikalteater.....	6
2.1.2 Dans i musikalteater.....	7
2.2 Kroppen som instrument - andning.....	8
2.2.1 Sång och andning.....	8
2.2.2 Dans och andning.....	10
2.3 Integrering.....	10
2.4 Undervisning av musikalteater.....	13
3. Teori och metod.....	15
3.1 Fenomenografi som teori.....	15
3.2 Metod.....	16
3.2.1 Etiska överväganden.....	16
3.2.2 Presentation av informanter.....	17
3.2.3 Genomförande.....	18
3.3 Analysmetod.....	19
4. Resultat.....	21
4.1 Utfallsrum 1: Fenomen som påverkar rösten i integreringen.....	21
4.2 Utfallsrum 2: Den pedagogiska situationen.....	26
4.3 Utfallsrum 3: Musikalartisternas villkor i yrkessituationen.....	30
4.4 Resultatsammanfattning.....	36
5. Diskussion.....	37
5.1 Metoddiskussion.....	37
5.2 Resultatdiskussion.....	38
5.2.1 Fenomen som påverkar rösten i integrering.....	38
5.2.2 Den pedagogiska situationen.....	39
5.2.3 Musikalartisternas villkor i yrkessituationen.....	39
5.2 Pedagogiska implikationer.....	40
5.3 Vidare forskning.....	41
Referenser.....	43

Bilagor	45
Bilaga I: Mejlfrågan	45
Bilaga II: Intervjuguide.....	46

1. Inledning

Jag har ända sedan barnsben sysslat med sång och dans och varit intresserad av konstnärliga uttryck som engagerar flera sinnen. En naturlig följd för mig blev att efter gymnasiet börja studera till musikalartist. Det var då jag för första gången kom i kontakt med pedagogisk verksamhet vars syfte var att utbilda artister som behärskar både sång, dans och teater, så kallade "triple threat"¹ –artister. Jag upplevde min utbildningstid som väldigt intensiv och intressant, men märkte också allteftersom att vissa återkommande utmaningar verkade helt sakna ett metodiskt förhållningssätt i undervisningen. Vi övade sång på separata sånglektioner, dans på separata danslektioner och scenisk gestaltning på separata teaterlektioner. Sedan när alla dessa tre olika discipliner skulle kombineras i en produktion, fungerade helt plötsligt inte saker på samma sätt som när vi hade övat på våra lektioner. De nya förutsättningarna av att göra allting samtidigt gav helt nya kroppsliga upplevelser som jag inte hade verktyg för att hantera. Min teknik som jag hade övat upp under lektionerna sattes i gungning och jag upplevde att det var upp till mig som elev att själv försöka klura ut hur allt skulle gå ihop.

Nu som blivande sångpedagog upplever jag samma fenomen fast från andra sidan av staketet. Som jag uppfattar det så är alla sångpedagoger rörande överens om att rösten är en förlängning av kroppen och att det som händer i kroppen speglar sig i rösten, men ändå finns det relativt lite kunskap och verktyg kring detta. Med tanke på hur elementärt för en välfungerande sångröst det är att ha en god kroppskontakt och förståelsen för samarbetet kroppen och rösten emellan, förvånar bristen av kunskap och metodik mig. Jag vill veta mer! Under min sångpedagogutbildning har vi adresserat hur faktorer som hållning kan påverka rösten, men utgångspunkten har oftast varit en mer eller mindre stillastående sångare. Musikalartister som behöver leverera en jämn röstproduktion och samtidigt ha en hög fysisk aktivitet i form av dans på en professionell nivå må vara en marginell grupp, men fenomenet är också väl utbredd inom kommersiella populärmusikaliska sammanhang och jag är dessutom övertygad om att de fynd som en närmare titt av denna skara av aktörer kunde ge, skulle kunna vara till nytta för hela sångpedagogiska branschen.

En stor inspiration för mig var att få möta Joan Melton² på en workshop under min utbildning. Hon är en av de få som forskar på hur man på ett väl fungerande sätt kan integrera sång och dans så att artisten på ett organiskt sätt ska kunna utöva båda disciplinerna samtidigt. Jag kommer ihåg att jag var speciellt fascinerad av hur hennes egen röst och kropp kändes så harmoniska och samstämda! Ett annat forum där jag mötte sångpedagogiska tankar som hade med rörelse att göra var på *International Congress of Voice Teachers 2017* på Kungliga Musikhögskolan. Ett av kongressrummen var döpt till "Movement Room", där jag kunde ta del av en massa intressanta föreläsningar om rösten i förhållande till rörelse på olika sätt. Det känns som att ämnet får mer och mer ljus på sig och spännande tankar och funderingar växer fram. Dessa möten och erfarenheter har gjort mig riktigt nyfiken på att få lära mig mera om ämnet. En av mina drivande grundvärderingar som sångpedagog är ett holistiskt tänkande. Jag tror mycket på att bilda en djupare förståelse för kroppens och psykets mekanismer som helhet, och rösten som det återspeglade instrument jag tror att det är!

¹ Triple Threat Artist är en engelsk benämning på en scenkonstnär som i sitt artisteri använder sång, dans och teater.

² Joan Melton, PhD, är en pionär inom integrering mellan röst och dans. Hon är utbildad på Central School of Speech and Drama i London, har gett ut tre böcker inom området och utbildar sångare och pedagoger runtom i världen.

1.1 Syfte och problemformulering

Syftet med denna kvalitativa studie är att beskriva hur fem musikalartister reflekterar över hur det är att sjunga samtidigt som man dansar i professionella musikalteatersammanhang.

För att uppfylla syftet har dessa frågeställningar skapats:

1. Hur beskriver sångare att de uppfattar att deras sångröst påverkas av koreograferad rörelse?
2. Vilken kunskap och hjälp upplever sångare att sång- och danspedagoger inom scenkonstutbildningarna erbjuder om integrering mellan sång och dans?
3. Vilka faktorer i arbetsmiljön upplever sångare ha betydelse för deras förmåga att hantera integrering mellan sång och dans?

Uppsatsens bidrag är att undersöka sång och dans integrering på ett sätt som kan vara behjälpligt för sångpedagoger som i sitt arbete möter sångare som också dansar, och behöver utveckla metodik för att anpassa sångundervisningen till detta ändamål.

2. Bakgrund

I det här kapitlet ger jag läsaren en bild av vad som krävs för att utöva musikalteater på en professionell nivå, hur undervisningen av denna scenkonstform traditionellt går till och presenterar den gemensamma grundförutsättningen för att utöva sång och dans; andning.

2.1 Musikalteater som scenkonstform

Musikalteater är en form av scenkonst, vilket innebär att verket framförs live inför en publik. Sett från ett rent tekniskt perspektiv innehåller alla musikalteaterverk vissa gemensamma nyckelelement. Musiken och sångtexterna, librettot (manus i ett musikdramatiskt verk), koreograferad dans, staging (iscensättning av rörelse på scen) och den fysiska produktionen så som kostym, scenografi och teknik. Musikalteater är idag en kommersiell konstform som är i konstant rörelse och söker efter nya samhällstrender och stilar att gestalta. Därför kan man se uppsättningar med mycket varierande innehåll och produktionsupplägg som alla ryms under samlingsnamnet; musikal. Trots denna moderna profil som präglas av populärkultur och underhållning, är inte det något nytt påhitt att kombinera sång, dans och talade ord. Rötterna till att berätta historier med hjälp av flera integrerade scenkonstformer ligger i antikt grekiskt drama. Sedan dess har utvecklingen inneburit flera olika betydande faser, bland annat operettens framväxt i Frankrike och Vaudeville teater i USA på 1800-talet, Edwardian Musical Comedy i England under första världskriget, sprudlande Broadway på 1920-talet med mer än två hundra produktioner varje säsong (bland annat "Show Boat" som ofta nämns som viktig vändpunkt i amerikansk musikahistoria på grund av dess nyskapande musikdramatiska kvalitet), *Broadway's Golden Age* 1940-1960 (med legendariska musikalerna som till exempel *My Fair Lady*, *West Side Story* och *Sound of Music*), rockmusikalernas frammarsch på 70- och 80-talet och den nya trenden; jukebox musikalerna på 2000-talet. (Kenrick, 2017)

2.1.1 Sång i musikalteater

Vad är säreget och specifikt med att sjunga i en musikal? Vad förväntas man leverera sångmässigt som professionell musikalartist? Innan populärmusikaliska genrens utbredning i samhället under den senare halvan av 1900-talet var musikalsångare företrädesvis klassiskt utbildade och belting, den moderna klangfärgen med mera stämbandsmassa, ansågs till och med vara skadligt för rösten (Osborne, 1979). *Broadway belt* är ett begrepp och sångteknik som föddes på 1930-talet och är nära förknippad med Ethel Mermans³ sånginsats i musikalerna *Girl Crazy*⁴ där hon i låten "I Got Rhythm" sjöng en lång och hög ton med en ropande röstkaraktär. Det starka sättet att sjunga höga toner på ett talliknande sätt har sedan dess blivit väldigt karaktäristiskt för musikal och associeras till just den typen av scenkonst där texten är en mycket central del av berättandet och gestaltandet på scenen. En grund till att den här typen av starka sångsätt föddes och befäste sig på Broadway var just för att publiken skulle höra sångtexterna, en mycket praktisk och behovsbaserad anledning. (Roll, 2016)

Som yrkesverksam musikalsångare idag är det angeläget att man behärskar många olika sångsätt och kan anpassa sin sångteknik och uttryck till en rad olika stilar för att täcka så mycket som möjligt av de genrekrav som finns inom branschen. Musikal är ett brett begrepp och inom det ryms många olika subgenrer. De genrekraven som en musikalartist möter i sitt

³ Ethel Merman (född 1908, död 1984) var en amerikansk musikalartist som i sin tid betraktades som den största kvinnliga musikalsjätärnan i Amerika. Hon gjorde Broadwaydebut i musikalerna *Girl Crazy*.

⁴ *Girl Crazy* är en musikal med uruppförande 1930 i New York (musik: George Gershwin, sångtexterna: Ira Gershwin och manus: Guy Bolton och John McGowan).

yrke delas in i fyra olika vokalkategorier; *Legit*, *Traditional Musical Theatre*, *Contemporary Musical Theatre* och *Pop/Rock* (Green, Freeman, Edwards, & Meyer, 2014).

I karakterisering av de olika vokalkategorier som finns inom musikalteater, syftas till Theodor Dimons (2011) tankar om register. Dimon skriver i boken "*Your Body, Your Voice*" om hur det inom sångpedagogik råder en begreppsförvirring när det pratas om register. Dimon menar att det endast finns tre huvudregister, till skillnad från vad många olika sångsystem förespråkar. Modalregister är ett vokalbeteende där stämbanden svänger med sin fulla massa, falsettregister där stämbanden svänger mot varandra endast med kanterna och mixregister som är en gråzon där dessa två huvudbeteenden blandas.

Legit är en vokalkategori vars tonbildning är mycket lik den klassiska teknikens med en rund och fyllig ton med stort resonansrum (Edwin, 2003), men oftast med något lägre tessitura i materialet (tonspannet som sången huvudsakligen håller sig inom). För kvinnor innebär *Legit* att sången för det mesta är i falsettregister. Ett exempel på en musikal inom denna vokalkategori är *The Phantom of the Opera*⁵.

Traditional Musical Theatre -vokalkategori rymmer röst användning både i falsett och modalfunktion men har sin grund i en pratliknande kvalitet där betoningen ligger snarare i texten än melodin (Knapp & Morris, 2013). Även en del belting förekommer. Man skulle kunna sammanfatta att denna vokalkategori är som en Broadway-version av klassisk sång. Ett exempel på en musikal inom denna vokalkategori är *Annie*⁶.

Contemporary Musical Theatre kan förklaras som en Broadway-version av pop och rock som är nära det autentiska uttrycket i genrerna, men skiljer sig ändå med några attribut. I denna sångkategori sjungs tonerna för det mesta rakt, utan vibrato och . Kategorin kräver högre belt än *Traditional Musical Theatre* och använder till exempel vokalfärg (musikaliska utsmycknader) hämtad från populärmusikaliska genrer (Edwin, 2003). Ett exempel på en musikal inom denna vokalkategori är *Wicked*⁷.

Pop/Rock -kategorin kännetecknas av mycket bred spektrum av klangfärger och vokalfunktioner som ämnar att ge en genuin upplevelse av populärmusikaliska genrer. Ett stilistiskt drag är effekter som till exempel dist, shriek och growl (Knapp & Morris, 2013). Många produktioner som faller inom denna kategori har hämtat sitt musikaliska material direkt ur autentiska pop/rock-sammanhang. Ett exempel på en musikal inom denna vokalkategori är *We Will Rock You*⁸.

2.1.2 Dans i musikalteater

Joan Melton (2015) presenterar i sin bok "*Dancing with the voice: A Collaborative Journey across Disciplines*" intervjuer hon gjort med branschaktuella dansare som livnär sig med att arbeta i musikal. I intervjuerna framgår att som musikalartist behöver man bemästra många olika dansstilar. Grunden i musikaldans vilar på den klassiska balett- och jazztekniken, men även steppdans är vanligt förekommande. Därutöver finns det även mera kommersiella och moderna inslag, som till exempel streetdance. För att vara framgångrik i yrket som så kallad

⁵ *The Phantom of the Opera* är en musikal med uruppförande 1986 i London (musik: Andrew Lloyd Webber, sångtexterna: Charles Hart och manus: Richard Stilgoe).

⁶ *Annie* är en musikal med uruppförande 1977 i New York (musik: Charles Strouse, sångtexter: Martin Charnin och manus: Thomas Meehan).

⁷ *Wicked* är en musikal med uruppförande 2003 i New York (musik: Stephen Schwartz, sångtexter: Stephen Schwartz och manus: Winnie Holzman).

⁸ *We Will Rock You* är en musikal med uruppförande 2002 i London (musik: Queen, sångtexter: Queen och manus: Ben Elton, Brian May och Roger Taylor).

”triple threat” -artist som kan både sjunga, spela teater och dansa, bör man med andra ord ha en teknisk skolning först och främst inom balett och jazzdans enligt Melton. Andra vanligt förekommande dansattribut inom musikal är även partnering (att dansa fysiskt nära sammankopplat till en danspartner) och akrobatik.

En aspekt om dans i musikalsammanhang som Meltons intervjuer belyser är den teatergestaltande karaktären som dansen har i en musikalföreställning. Dansens syfte är att föra vidare berättelsen och ge form åt idéer som stödjer historien i föreställningen. Detta är enligt Meltons informanter en skillnad gentemot att vara dansare i en föreställning där dansen i sig är huvudattraktionen. I en musikal är dansens funktion mera inramad och dansaren kan i grunden betraktas som skådespelare som använder dans som verktyg. Att vara dansare i en musikal medför i förlängningen ett behov av att vara bekväm med att även vara uttrycksfull i rollgestaltningen med mimik, kroppsspråk och gester, inte bara i dansrörelserna.

Conor Capplis (2019) redogör i sin artikel *”Dancing Through Life” - Styles on Broadway* hur dansens roll i berättandet i musikaler har växt fram och utvecklats. Musikalen Oklahoma 1943 var en banbrytande produktion där dansen användes inte bara som en utsmycknad och underhållning utan också som en viktig del i berättandet om böndernas liv. Och den amerikanska folkdansen square dance användes i historien på ett nytänkande sätt. Vidare kan West Side Story ses som ett signifikant verk i dansens utveckling i musikaler. Gängrivaliteter, rasism och New Yorks bubblande gatuliv porträtteras i Jerome Robbins regi och koreografi i stora dansscener med rytmiskt rörelsesråk. Som kontrast använde Robbins balett som visar och berättar den nyvunna kärleken och känslorna som huvudkaraktärerna Tony och Maria har hittat för varandra.

Capplis (2019) belyser också på vilka olika konceptuella sätt dansen ofta stödjer och vidareutvecklar berättandet i en musikalföreställning. Dansens roll och bidrag kan vara till exempel att introducera och fördjupa en rollkaraktärs personlighet och psykologiska inre miljö. Eller så kan dansen ha en narrativ funktion och presentera historiens begär (önskningar att nå mål) och brister som står i vägen för att nå de mål. En förflyttning i tid eller rum är även vanligt förekommande moment där dansen används för att trolla fram olika omgivningar och yttre förhållanden på teaterscenen.

2.2 Kroppen som instrument - andning

Andningens primära funktion är att kunna transportera syre till organerna via lungorna och avge koldioxid från kroppen med utandningsluften. Syre är nödvändigt för att cellerna ska kunna fungera och omsätta energi, och är därav ett villkor för livet. Att alstra ljud och att kunna med hjälp av musklernas kontraktionsarbete röra på kroppen är andningens sekundära funktion. En välfungerande och optimerad andningsbeteende är ett grundfundament för konstformer där kroppen är instrumentet. (Dimon, 2011)

2.2.1 Sång och andning

Avspänning i kroppen är en grundförutsättning för en fri andning som i sin tur är en central del av en hälsosam röstproduktion. Att vara avspänd uppfattas emellertid på olika sätt av olika människor. Om en kropp skulle vara fullkomligt avspänd (i den meningen som ordet ofta i allmänheten används och tolkas) skulle kroppen att falla ihop och inte kunna till exempel att stå upp. För att kunna sitta, stå, gå och så vidare, måste en del muskler vara aktiverade. Avspänning skulle kunna beskrivas mera korrekt som en balans av spänning i kroppen där mängden kraft och aktivitet är i direkt relation till den handlingen som kroppen ska utföra. Viktigt för att uppnå en bra balans av spänning är även vilka muskler som behövs och på vilket sätt de används. En dynamisk aktivitet är ofta att föredra före en statisk aktivitet för att

skapa optimerade förhållanden för att producera hälsosam tal och sång. (Arder, 2006) En balanserad kroppslig spänning i form av rörelse kan till och med gynna rösten och bidra till större avspänning. Genom att röra på kroppen samtidigt när man sjunger riktas fokus till annat än själva röstapparaten, och då kan dess arbete bli mera avspänt. (Fagius, 2007).

Djupandning är ett naturligt andningsbeteende som alla människor föds med. Ett nyfött barn andas med bålens alla muskler aktiverade på ett balanserat sätt. Olika faktorer i vår moderna leverne bidrar ofta till att den djupa andningen kryper upp från magen upp till bröstkorgen och blir mycket mera ytlig. Stillasittande leder ofta till dålig hållning och höga krav på prestanda till stress och spänningar som skapar ofrihet i kroppen. En andning som är hög och placerad i bröstkorgen är mera oekonomisk och förbrukar mera muskelkraft och energi jämfört med den djupa bukandningen. (Janzon, 2007)

Att andas djupt, så kallad djupandning eller bukandning, betyder att bukmuskulaturen är så pass avslappnad att den kan vid inandning ha en rörelse utåt (att släppa ut magen) som konsekvens av diafragmans rörelse. Diafragma, eller mellangärde, är en platt muskel under lungorna som fungerar som en ”rumsdelare” i kroppen och separerar bröstkorgen från bukhålan. När diafragma är avslappnad har den en kupolliknande form och under aktivitet kontraheras den nedåt och blir platt. Eftersom lungorna sitter fast i diafragma, dras de också nedåt vid kontraktion och därav uppstår ett undertryck i lungorna. Undertrycket får luften att strömma in i lungorna och så skapas en inandning. När diafragma gör sin fulla rörelse nedåt i kroppen, måste bukhålans innehåll kunna ta vägen någonstans. Om bukmuskulaturen då är tillräckligt avspänd, kommer diafragma att trycka på tarmar och magorgan vilket får magen att expandera utåt i en rörelse i takt med andningen. Djupandningen är i de flesta sammanhang den mest optimala andningen för sång, men inom sångmetodik pratas det även om claviculär andning (hög andning) och bröstkorgsandning (mellanhög andning) som kan i vissa fall vara motiverade val. (Arder, 2006)

En andning som tillåter diafragmans fulla rörelse har flera gynnsamma effekter på sångrösten. Det uppstår en högre luftvolym som möjliggör en organisk användning av stämband som vid för svag lufftryck kan annars engagera sig i ett kompensatoriskt arbete som resulterar i en klämd ton. Det bildas även ett trachealdrag som drar ner och neutraliserar struphuvudet, vilket ger mindre spänningar i muskulaturen i och omkring struphuvudet. I halsområdet är musklerna konstruerade med kortare muskelfibrer medan bålens muskulatur består av längre muskelfibrer. Spänningar sprider sig snabbare mellan korta muskelfibrer och även därför är det fördelaktigt att hålla andningsaktiviteten så långt ifrån halsområdet som möjligt. En djupandning har tillika en essentiell roll i den grundläggande delen av sångteknik där arbetet går ut på att etablera det som inom sångpedagogik refereras till som stöd. Fysiologiskt kan det förklaras som att för att ha en fri och välklingande röst, behöver sångaren att hitta ett samarbete mellan musklerna som är involverade i utandningens lufftryck, stämbandsvängningar och kroppens hållning. (Arder, 2006)

Förutom de direkta sångtekniska vinnigar i att ta djupa andetag, kan andningen även ha en lugnande effekt på nervsystemet och på så sätt bidra till bättre fysiska och psykiska förutsättningar för sång. Andning är en del av det autonoma nervsystemet som reglerar kroppsfunktioner som vi inte kan styra med vilja, till exempel hjärtslagen och matsmältningen (där andningen är ett undantag, eftersom den styrs både automatiskt och viljemässigt). Autonoma nervsystemet är uppdelat i två delar; den sympatiska och den parasympatiska delen. När vi ställs inför något som tolkas som ett potentiellt hot, aktiveras den sympatiska delen av nervsystemet och stresshormoner pumpas ut i kroppen. Ett djupt andetag aktiverar den parasympatiska delen via vagusnerven som är huvudaktören i nedvarvningen i kroppen, som fungerar som en motvikt till den sympatiska delen av nervsystemet. (Lagerblad, 2018)

2.2.2 Dans och andning

När kroppen engageras i fysisk ansträngning ökar cellernas förbränning för att frigge energi till muskelaktivitet. Som resultat av den ökade förbränningen ökar även mängden koldioxid som överförs till blodet. Koldioxid bildar i blodet kolsyra som gör att blodets pH-värde blir lågt (surt). Detta leder till att hjärnan skickar en beställning till lungorna att hämta in mera syre för att utjämna den ökade mängden koldioxid och kolsyra i blodet. För att kunna förse cellerna med mera syre, måste blodet pumpas runt snabbare i ådrorna. Svettning är kroppens sätt att reglera den ökade kroppstemperaturen som orsakas av blodets snabbare pumpning i kroppen. Den ovannämnda processen är ett klagörande för vad som händer i kroppen när man blir andfådd och får högre hjärtfrekvens vid fysisk aktivitet, till exempel dans. (Träning, 2019)

Rene Pulliam (2009) skriver i sin artikel *"The Musical Theatre Performer: Finding a Unified Breath"* att en bristfällig eller omedveten hantering av den fysiska påverkan som dans har på andningen är det som oftast är den största orsaken till att en integrering mellan musikalteaterns tre discipliner (sång, dans och teater) inte fungerar på ett tillfredställande sätt. Enligt Pulliam har inte andning en given position inom dansträning, det saknas både kunskap och strategier.

Usually the dancer is told *to* breathe, but not told *how* to breathe. Most of the dance techniques have the dancer pull in the abdominal wall, flattening the stomach. They are often asked to draw the scapulae in the back together and to press the shoulder girdle down, locking the rib cage – all of this to effectively create the “look” associated with classical dance. (Pulliam, 2009)

Fortsättningsvis menar Pulliam att mycket av de elementära delarna av dansträning till och med motarbetar en funktionell och effektiv andning. Ett stort fokus på ansträngning av bukmuskulaturen och en låst bröstkorg tillhör praxis och tradition inom många danstekniker. Speciellt om den ytliga magmuskeln *rectus abdominis* är övertränad, blir den orörlig och hindrar diafragmans fulla rörelse och låser den nedersta delen av bröstkorgen.

En förlängning av nacken är något som Jennie Morton (2014) presenterar som en bidragande faktor till varför dansare kan uppleva svårigheter med att andas djupt. I artikeln *"Voice and dance technique integration: triple threat or double trouble?"* beskriver Morton att sträcka ut nacken tillhör en grund i många danstekniker och med det hamnar struphuvudet i en förhöjd position som kan försvåra för andningen. Morton påpekar även att armarnas användning ovanför huvudhöjd är vanligt förekommande i koreografierna och kan leda till ytlig andning.

Joan Melton (2012) intervjuar dansaren och koreografen Maureen Janson i artikeln *"Dancers on breathing"*. Janson berättar att hon anser att förena andningen med dansen har ett stort värde och att hon upplever att den konstnärliga interpretationen blir djupare om andningen och dansen är organiskt sammankopplade.

How many times have I thought in my head “I wish that my early ballet teachers had mentioned breathing”? If ballet dancers do not use their breath they can still physicalize things and they’re strong and able; yet the next step of the emotional expression is limited.” (Janson, 2012)

Janson tycker att samma fenomen gäller också för sångare när det gäller rörelse. Enligt henne kan tolkningen i sången bli mycket mera gripande om sångaren är kroppsligt engagerad i berättandet.

2.3 Integrering

Dans och musik är nära besläktade konstarter och de två binds samman av det faktum att i båda konstformer är det kroppen i sig som används som instrument. Musik och dans hör nära

ihop och det finns kulturer där separeringen av de två inte existerar ens på språknivå. Att det i vår västerländska kultur har blivit en tydlig separering mellan sång och dans verkar snarare att vara en avvikelse sett ur ett världsomfattande perspektiv. (Valkare, 2009) Intressant är också hur musiken har en självklar plats i dansplattformar, medans dans har inte samma statusställning i pedagogiska och konsumistiska musiksammahang. De kulturella skillnaderna i världen i förhållningssättet till sång och dans bevisar dock att det är möjligt för dans och sång att blomstra i samklang. (Johansson, 2016)

En central utmaning i sång och dans integreringen är att hitta ett muskelaktivitetsmönster som både tjäna sångens och dansens behov. Stabilitet i bålmuskulaturen (core) är nödvändigt för att kunna utföra dans, men samtidigt är det viktigt för sången att diafragman ska kunna göra sin fulla rörelse. För att på ett framgångsrikt sätt leverera dessa två olika nödvändigheter är en korrekt användning av transversus abdominis (tvärgående bukmuskel, en del av de djupa magmuskulerna), psoas (höftböjarmuskeln) och bäckenbottenmuskulaturen viktigt. Transversus abdominis och diafragman är förenade med sammanvävda fibrer och därför är det viktigt att förstå på vilket sätt den naturliga kopplingen kan användas till integreringens fördel. Vid utandning aktiveras transversus abdominis som trycker mot bukhålan och skapar tryck som får luften att åka ut ur lungorna. När transversus abdominis aktiverar sig, skapar den även en skydd och stabilitet mot nedre ryggen som fungerar väl som det stöd som dansaren behöver för att kunna tryggt till exempel att landa från ett hopp eller för att stötta ett ben tillbaka till utgångsposition från en hög spark. Följaktligen vore det lämpligare att fokusera på att utnyttja utandningens naturliga fördelar istället för att koncentrera på att ”suga in” och spänna bukmuskulaturen under inandning, som det ofta instrueras i danspedagogiska sammanhang. Den här typen av muskelbeteende där stödet kommer längre nerifrån hjälper också till att avlasta från spänningar i överkroppen som kan leda till frihet i bröstorg och nackområde och i och omkring struphuvud. (Morton, 2014)

Timothy Lightfoot intervjuar Jennie Morton i artikeln *”The physiology of dancing and singing at the same time”* (2014). Morton berättar att för att hitta stabilitet och bärighet i sången när man dansar samtidigt, är det gynnsamt att förutom att fokusera på rätt typ av aktivitet, även etablera små mikrostunder av vila. Morton beskriver det som att hela tiden eftersträva mot ett neutralläge mellan sekvenserna, att veta var ”hemmet” är.

So this is very tricky area and what it comes down to is the singer needs to know where “home base” is. They need to have a good understanding of where neutral is in their body and for their voice so that wherever they are in the movement, they’re moving in and out of that neutral, but they’ve always got the neutral to come back to and try and find that as often as they can throughout the movement. (Morton, 2014)

I boken *”Dancing with the Voice: A Collaborative Journey across Disciplines”* redogör Joan Melton (2015) sin forskning om hur bukmuskulaturen förhåller sig till andning och röstanvändning. I Meltons studie undersöktes magmuskulaturens beteende med hjälp av ultraljud på nio deltagare. Resultaten visar på att transversus abdominis kan aktivera sig och slappna av oberoende av övriga muskler i magmuskulaturen, vilket förstärker dess status som en nyckelaktör i en organisk andningsmodell som kan understödja både sång och dans. Vidare framhäver Melton att en slutsats som kan dras från undersökningen är att det framförallt är viktigt att efter utandning slappna av i hela magmuskulaturen. Enligt Melton är det just avspänningen som verkar i de flesta fall behöva mera vaksamhet jämfört med ytterligare muskelaktivering.

Repetition är en betydelsefull del av processen av att lära hantera sång och dans parallellt och den kvantitativa övningens betydelse ska inte underskattas. Melton (2014) intervjuar Mara Davi som är en musikalartist och har en framstående karriär och lång erfarenhet av att sjunga

och dansa på scen. Hon berättar hur vissa kombinationer av röst och rörelse kan verka omöjliga till en början, men att kombinationen till slut kan etableras i muskelminnet med hjälp av kontinuerlig övning. Övningen skapar kondition, styrka och koordination för just den specifika kombinationen.

Mara Davi described having to sing a high G “while spinning around in a circle”, which at first seemed impossible. Yet “the solution is in rehearsal. It’s amazing how muscle memory – the rehearsal takes care of it.” (Melton, 2014)

Förutom de fysiska aspekterna i integrering finns det även en del förhållanden i yrkeslivet som har påverkan på hur väl artisterna kan utföra sång och dans samtidigt. Under repetitionsperioder inför produktioner lärs de olika delarna av föreställningen i separata salar under separata tider. Detta leder till att ingen riktigt har ansvar och uppsyn över helheten som lämnas till musikalartisterna att lösas och handskas med och kan i värsta fall innebära enorma utmaningar för att sången och dansen ska kunna fungera tillsammans. (Morton, 2014)

I Would love to see a day when choreographers and directors work with performing arts specialist when creating a show, to avoid pitfalls that may put their performers at risk. While choreography is created and taught in one room, musicians write and direct the vocals in another, and then the directors come in and blockt the shows. But nobody talks to anyone else about the feasibility for the performer of hitting a top belt note at the height of a split leap or whilst upside down in a partnered lift” (Morton, 2014)

Morton (2014) målar upp en bild om ytterligare en variabel i yrkessituationen för musikalartister som hon anser ha en påverkan på hanteringen av kärnan i artisternas uppdrag; sång, dans och teater. Enligt henne finns det en rad olika produktionstekniska detaljer som kräver sin uppmärksamhet och som lätt kan bli en distraktion.

In addition, today’s musicals are requiring evermore demanding skills in both voice and dance while the performer is also possibly navigating complex sets and scenery, being flown across the stage on a harness, wearing awkward costumes, footwear, extreme head dresses or masks, all while being blinded by dry ice, strobe lightning and, of course, having the inevitable pyrotechnics launched from inches away! The effect from the audience’s perspective may be stunning, but for performers, stages have begun to resemble more of a theater of war rather than a theater of comedy. (Morton, 2014)

Morton (2014) fortsätter vidare att skriva om sin erfarenhet om hur ett hinder för utveckling i integreringens fysiska del och arbetstraditioner kan vara oviljan att prata om svårigheter inom musikalbranschen. Artisterna vill ogärna prata öppet om utmaningar eller skador och slitningar i rädslan av att mista arbetstillfällena. Mycket av rekryteringar till produktioner går på rekommendationer och personliga kontakter, därför är de flesta måna om att upprätthålla en säljande och attraktiv bild av sig själva.

What we have to understand about the voice is that it is an organic instrument so it’s going to be very reflective of not only their state of physical health, but also their state of emotional health as well. Any sort of anxiety and any issue on their personal life may well be brought into the vocalizing. So we really have to look at this instrument in the context of all of that. (Morton 2014)

Höga krav, bristande kommunikation mellan regissörer, koreografer och musikaliskt ansvariga, komplicerad arbetsmiljö och freelance livet kan alla vara faktorer som inte bara ger direkta fysiska konsekvenser, utan kan även påverka artisternas psykiska mående och sinnesstämning och därefter prestationsförmåga. Därför är det betydelsefullt att se till hela musikalartisternas situation när det pratas om integrering av sång och dans och se på vilka olika sätt kan deras arbetssituation förbättras. (Morton & Lightfoot 2014)

2.4 Undervisning av musikalteater

Hur går det till när man ska studera till musikalartist? Vilka kurser ingår i utbildningarna? Vilka kunskaper tycker ledare på scenkonstutbildningarna är essentiella för en blivande musikalartist att lära sig behärska? Jag har tagit del av styrdokument med utbildningsplaner för tre eftergymnasiala musikalutbildningar som bedrivs i Sverige; Kulturama Utbildningar (Stockholm), Balettakademin Göteborg samt Performing Arts School (Göteborg). Alla dessa tre utbildningar är knutna till Myndigheten för Yrkeshögskolan och är CSN-berättigade. Gemensamt för alla utbildningsplanerna är den ämnesindelning som ramar in utbildningsinnehållet; sång, dans och teater. Under dessa huvudämnen finns olika kurser som riktar sig till ett mera specifikt kunskapsområde inom ämnet.

Balettakademiens utbildningsplan tar upp ett holistiskt perspektiv under presentationen av det pedagogiska förhållningssättet utbildningen har till de tre huvudämnena, (sång, dans och teater). Enligt utbildningsplanen ska alla tre ämnen ses som en helhet, och inte separata delar.

Balettakademiens pedagogik bygger på en holistisk syn på musikalartisten som en integrerad scenartist där de tre disciplinerna sång, dans och teater, inte ses som separerade utan som uttryck som samverkar och stödjer varandra i en konstnärlig helhet. (Balettakademien, 2019)

I kursplanen på Balettakademiens utbildning för musikalartister finns dock ingen kurs som tydligt skulle i sin formulering vara riktad till integrering och samverkan mellan sång och dans. De kunskaper och färdigheter som röstkurserna (både i sång och tal) ska ge innehåller bland annat kännedom om röstens grundläggande fysiologi, bred repertoar, kunskap om musikalgenrens olika röstfunktioner, talteknik, rikssvenska och andnings- och avspänningsövningar. Ingenstans under innehållet eller kunskapsmålsättningen nämns rörelse eller kroppens påverkan till röstproduktionen. Danskursernas innehåll visar inte heller någon som helst integrativ inriktning mot de andra ämnen, varken sång eller teater.

Ämnet *interpretation* finns med i utbildningsplanen för utbildningen på Performing Arts Schools. Där definieras en samverkan mellan sången och teatern, där den slutliga sceniska gestaltningen ska reflektera kunskaper från båda de två hantverken. Samverkan mellan sång och dans nämns inte någonstans.

I ämnet **interpretation** får du lära dig att gestalta sånger sceniskt. Här sammankopplar du de verktyg du fått på teater och sångundervisningen till en enhetlig scenisk gestaltning. (Performing Arts School, 2019)

I utbildningsplanen för Kulturamas utbildning för musikalartister formuleras som ett övergripande mål att efter avslutad utbildning ska den studerande ha färdigheter i att integrera röst och kropp för att nå samstämmighet mellan intention och uttryck. Men i kursöversikten finns ingen kurs som skulle ha integreringen mellan röst och rörelse som syfte och fokus.

Rene Pulliam (2009) lyfter fram problematiken i hur undervisningstraditionen på musikalutbildningar ser ut. Utbildningarna förhåller sig till de tre disciplinerna på ett separerat och uppdelat sätt, och det skapar enligt Pulliams erfarenhet förvirring hos eleverna. Pulliam är rektor för musikalkandidatprogrammet på universitetet i Mississippi sedan 1993 och hon har omfattande erfarenhet av musikalyrket både som artist och också som koreograf och regissör. Hon redogör hur hon ofta möter elever som inte bara känner sig vilsna i hur de ska metodiskt ta sig an utmaningen av att integrera sången med dansen, utan till och med har blivit instruerade på sina respektive lektioner på ett sätt som står i direkt konflikt mot varandra.

Christina, a student studying musical theatre came in to my office recently, virtually in tears. She had just left her dance class, where the instructor kept prompting her to suck in her stomach and pull the ribs down. Just prior to that, she had been in her

voice for stage class, where the professor guided the class through breathing exercises having them release the belly. And her singing coach has been working with her to get her ribs to swing. Her question: "What am I supposed to do? I will be singing, and dancing at the same time!" (Pulliam, 2009)

Vidare förespråkar Pulliam att det är i undervisningen möjligt att hitta ett enhetligt synsätt på grunden till att integrera röst och rörelse, men att det krävs vidareutbildning och kommunikation lärare emellan. Enligt henne är andningen en nyckelfaktor för att hitta ett gemensamt fundament att utgå ifrån. Vikten av att skapa gemensam vokabulär och benämningar på tekniker och övningar är något som Pulliam understyker som nödvändigt för att lärare ska kunna vägleda studenter på ett välfungerande sätt som inte skapar onödig frustration. Pulliam påtalar även om behovet för en vidareutveckling av uppvärmningstraditionen i sång- och dansträningen. Enligt henne bör integreringen vara en naturlig del i förberedande övningar i både sång och dans och således börjas med tidigt i träningen.

3. Teori och metod

I det här kapitlet redovisar jag fenomenografi som teoretiskt perspektiv och analysmetod och uppmärksammar dess relation till denna studie. Jag redogör för etiska överväganden, ger en beskrivning av informanterna och förklarar hur intervjuerna genomfördes. Kapitlet avslutas med en beskrivning av transkribering och tillvägagångssättet av analysen.

3.1 Fenomenografi som teori

Det här underkapitlet presenterar fenomenografi med Marton och Booths bok ”Om lärande” som referens, för att klargöra fenomenografins kärna. Grunden i den fenomenografiska ansatsen ligger i intresset att beskriva fenomen i världen, såsom andra uppfattar dem och i förlängningen avtäckta och beskriva variationer i uppfattningarna. Fenomenografi har utvecklats i Sverige på 70-talet och har sitt ursprung i pedagogikens värld, men är inte begränsad till det. Teorins bidrag kan potentiellt ha ett stort pedagogiskt värde då förståelsen för hur olika personer uppfattar samma fenomen kan leda till bättre riktade insatser kring inläring.

En uppfattning kan definieras som ett sätt att förstå eller erfara något. Fenomen är något som uppstår i situationer där här och nu tolkas utifrån tidigare erfarenheter. Själva situationen (som är knuten till en tid och en plats) och fenomenet är beroende av varandra, men i forsknings syfte kan man ändå välja att särskilja och studera situation eller fenomenet för sig.

Fenomenografien ser världen ur ett icke-dualistiskt ontologiskt perspektiv, vilket innebär att verkligheten får sin mening via våra erfarenheter av den. Erfarande är en oskiljaktig enhet, alltså en intern relation, mellan subjektet och världen. Man skulle kunna beskriva det som ett slags klister, som varken är tanke (psykologiskt) eller materia (fysiskt). Fenomenografien förnekar inte en verklighet bortom våra erfarenheter, men eftersom den världen inte är tillgänglig för oss, kan inte vi lära oss om den, och som konsekvens blir den ointressant för fenomenografien.

En besläktad teori som inte ska blandas ihop med fenomenografi är fenomenologi. Båda dessa teorier har samma forskningsobjekt, det mänskliga erfarendets och medvetandets natur. Det som skiljer dem åt är att fenomenologi söker efter essensen, den fullständiga bilden, i ett fenomen medan fenomenografi beskriver variationer i hur olika människor uppfattar samma fenomen. Med en fenomenologisk ansats skulle denna studies ämne och fenomenet *sång och dans integrering* studeras i syfte att finna essensen i fenomenet, alltså vad kännetecknar fenomenet och gör det unikt från annan sång och dans.

Fenomenografien fokuserar på olika sätt erfara skilda fenomen, att se dem, känna till dem, och besitta färdigheter som är relaterade till dem. Syftet är emellertid inte att finna den unika essensen, utan variationen och variationens arkitektur i termer av de olika aspekter som definierar fenomenet. (Marton & Booth, 2000, s. 153)

I fenomenografien skiljer man på första ordningens perspektiv och andra ordningens perspektiv. Första ordningens perspektiv har olika påståenden om världen som sitt objekt. All vetenskaplig forskning som människan har bedrivit för att försöka förstå världen runt om henne faller inom första ordningens perspektiv enligt fenomenografien. I den typen av forskning har studierna lett fram till en rad påståenden om världen ur olika infallsvinklar som till exempel fysiska, biologiska, kulturella och sociala. Dessa påståenden kan man relatera till och förstå utan att behöva fördjupa sig i hur de erfars av olika människor. När man intar andra ordningens perspektiv skiftar forskaren fokus och reflektionerna rör sig istället kring andra människors erfarenheter.

Samtidigt som de människor vars erfarenheter vi studerar är inriktade på den värld de erfar, är vi som forskare inriktade på deras olika sätt att erfar någon aspekt av världen. (Marton & Booth, 2000, s.157)

Jag valde fenomenografi som teoretisk ansats för min studie för att den ger ett bra ramverk för att förstå just variationer i hur ett fenomen uppfattas. Det finns väldigt lite forskning om integrering mellan sång och dans vilket i sin tur också gör att en teori som har erfarenheten i fokus är en god utgångspunkt för att skaffa mera kunskap om ämnet. De potentiella variationerna tänker jag är goda vägvisare som kan rikta insatserna i kunskapskaffandet i ämnet i framtiden. Jag ser det som en god grogrund att först börja med att kartlägga hur fenomenet uppfattas av utövare som har under lång tid skaffat sig erfarenheter om ämnet. I förlängningen kan man sedan vidareutveckla pedagogik som förhåller sig till de olika nyckelaspekter av fenomenet, som med hjälp av den fenomenografiska ansatsen framkommit i studien.

Denna studie använder fenomenografi som forskningsansats och lämnar dess syn på lärande utanför. Förutom de centrala delar av teorin som redogörs i detta kapitel, använder studien även annan karaktäristika som presenteras i metodkapitlet under analysmetod.

3.2 Metod

Jag har valt att undersöka hur fem musikalsångare uppfattar att deras sångröst påverkas av integreringen mellan sång och dans. För att skapa en djupare förståelse för deras situation valde jag att använda mig av kvalitativ intervju som metod i min studie. Avsikten med intervju som forskningsmetod är att utvinna kunskap och information om hur andra människor upplever olika aspekter i sina livssituationer. För att komma åt informanternas egna erfarenheter, reflektioner och känslor är den kvalitativa intervjun ett vederbörligt tillvägagångssätt. Vidare kan intervju som metod också bidra till kunskap om hur människan anpassar sig till sin upplevda livssituation. (Dalen, 2015)

Eftersom jag ville att intervjun skulle vara ett samtal där informanterna kunde tala fritt, valde jag en halvstrukturerad intervju. Jag som intervjuare ville inta en position som *utforskare* som försöker gå under ytan och djupt in i intervjupersonens erfarenhetsvärld (Kvale & Brinkmann, 2015). Det kändes därför viktigt för mig att ge möjlighet för respondenterna att svara själva med egna ord och även ta upp sådant som jag själv inte hade tänkt var av relevans, men som kan visa sig vara betydelsefullt.

3.2.1 Etiska överväganden

Forskningsetiska principer som Vetenskapsrådet har sammanställt är en samling krav och rekommendationer som ska säkerställa att den forskning som bedrivs dels driver utvecklingen i samhället vidare men samtidigt värnar om individens rätt till att till exempel undgå otillbörlig insyn i sina livsförhållanden. Individsskyddskravet som innebär att individer som deltar i forskning får inte utsättas för psykisk eller fysisk skada eller kränkas, är kärnan i forskningsetiska redogörelser. Detta etiska ramverk kan delas in i fyra konkreta huvudkrav; *informationskravet*, *samtyckeskravet*, *konfidentialitetskravet* och *nyttjandekravet*.

För att fylla *informationskravet* framgick det i mitt meddelande vem är ansvarig för studien (jag) och vilken institution uppsatsen är knuten till (Stockholms Musikpedagogiska Institut) när jag kontaktade potentiella informanter skriftligt på e-post samt messenger. Jag formulerade studiens övergripande syfte samt beskrev hur undersökningen skulle genomföras i stora drag.

Informanterna fick i början av intervjun ta del av vad deras deltagande innebär utifrån *samtyckeskravet*. Jag bekräftade att informanternas medverkan är frivilligt och att de själva har rätten att bestämma på vilka villkor de deltar i min studie och kan när som helst avbryta sin medverkan om de som önskar.

Konfidentialitetskravet handlar om hantering av de uppgifter som framkommer i studien och vem som ska ha tillgång till vilken information. Jag informerade deltagarna att intervjuerna spelas in och kommer sedan att analyseras anonymt i text och att ingen förutom jag och eventuellt min handledare och examinator kommer att ta del av inspelningen. Jag gav informanterna möjligheten att önska radering av all data gällande deras medverkan efter att uppsatsen blivit godkänd och annars försäkrade att jag kommer att hantera uppgifterna på ett sätt som gör det omöjligt för andra att komma åt dem.

Uppgifter som är insamlade för forskningsändamål får varken användas eller utlånas för kommersiellt bruk, till exempel marknadsundersökningar enligt *nyttjandekravet*. Jag anser det högst osannolikt att någon skulle vilja använda uppgifterna i den här studien för kommersiellt bruk, men skulle frågan bli aktuell så ser jag självklart till att följa Vetenskapsrådets riktlinjer och lämnar inte ut några uppgifter.

Att ta ansvar för forskningsetiska överväganden innebär att reflektera kring vilka konsekvenser kan en publicering av undersökningen att få för intervjupersonen och för de grupper som de presenterar. I denna studie livnar sig alla informanterna i en bransch som är relativt liten och där mer eller mindre ”alla känner alla”. Det innebär att en eventuell exponering skulle kunna få mycket ofördelaktiga konsekvenser för individen, då dessa befinner sig i en beroendeställning till arbetsgivarna i en frilansbaserad arbetsvardag. Dels skulle detta kunna handla om att ta upp eventuella svagheter man upplever sig ha som artist eller till exempel uttrycka kritiska tankar om befintliga strukturer både på scenkonstutbildningarna såväl som i yrkeslivet. Alla deltagarna var mycket angelägna om att få vara anonyma. I ett utilitariskt perspektiv ska summan av potentiella fördelar för en deltagare väga tyngre än potentiella nackdelar (Kvale & Brinkmann, 2015). Jag bedömer att det utilitariska perspektivet efterlevs i den här studien, och att den kunskapen som utvinns från studien kan potentiellt i längden bidra till bättre arbetsförhållanden genom ökad förståelse för integreringen mellan sång och dans.

3.2.2 Presentation av informanter

Till undersökningen var kravet att informanterna skulle vara utbildade på en scenkonstutbildning och har minst åtta års erfarenhet av att arbeta professionellt på uppdrag där både sång och dans integrerar med varandra. För att få en representativ bild av hela fenomenet var det önskvärt för studien att ha med både kvinnor och män bland informanterna. Jag konsulterade mina kontakter inom branschen och fick rekommendationer på musikalartister som kunde vara intressanta för undersökningen. En intervjuförfrågan skickade jag till ett strategiskt urval av personer, dels baserade på de rekommendationerna jag hade fått, och dels mina egna tankar om vem som skulle kunna bidra med sina erfarenheter till undersökningen.

Informanternas namn är fingerade för att skydda deras anonymitet och att uppfylla konfidentialitetskravet.

Erik - är en man mellan 35-45 år och har arbetat som musikalartist professionellt sedan 2003. Han har tagit sånglektioner via kulturskolan när han var ung och är utbildad på en dansutbildning med modern inriktning på gymnasienivå. Sedan har han gått en sångutbildning på eftergymnasial nivå som påbyggnad. Erik upplever sig ha dans som sin starkaste disciplin.

Angela - är en kvinna mellan 30-40 år och har arbetat professionellt på musikalscener sedan 2002. Hon har först kommit i kontakt med sång och dans via kulturskolan som barn och sedan gått en treårig eftergymnasial musikalutbildning. Angelas upplever att hennes styrka ligger i att hon kan både dansa och sjunga på lika hög nivå.

Hans - är en man mellan 30-40 år och har dansat och sjungit sedan han var liten. Han har gått gymnasium med musikalriktning och sedan en treårig eftergymnasial utbildning. Hans upplever att han är en så kallad "all round artist" och bemästrar sång och dans på likvärdiga sätt. Han har varit yrkesverksam sedan 2005.

Julia - är en kvinna mellan 25-35 år och har sina tidigaste erfarenheter av sång och dans via kulturskolan. Hon har gått gymnasium med musikalriktning och därefter ytterligare en eftergymnasial musikalutbildning på tre år. Har varit yrkesverksam sedan 2006.

Moa - är en kvinna mellan 30-40 år och har jobbat professionellt som musikalartist sedan 2007. Hon har gått en yrkesförberedande utbildning i hiphopdans och därefter en treårig eftergymnasial utbildning, varav det första året var med dansfokus och följande två år med musikalriktning. Hon har sjungit i kyrkokör som liten men hittade drivet till att ägna sig åt sång under sin eftergymnasiala utbildning.

3.2.3 Genomförande

Jag kontaktade mina strategiskt utvalda informanter på mail och på Messenger⁹. Som tur var, alla ville medverka i studien. Jag förberedde mig inför intervjuerna med att sammanställa ett manus för intervjuscenen. I denna intervjuguide fick studiens tematiska forskningsfrågor ligga som grund som jag sedan översatte till intervjufrågor.

I början av min intervjuguide skrev jag en förberedelse check-lista som stöd för mig själv med påminnelser om att till exempel stänga av ljudet på min mobiltelefon, kolla så att inspelningsapparaten är laddad och på samt att se till att både min informant och jag har tillgång till vatten under intervjun. Jag började intervjun med en inledande frågor för att skapa förståelse för informanternas bakgrund och för att ge de en chans att landa i temat. Jag delade intervjun i tre olika huvudteman, röstliga konsekvenser, pedagogisk situation och yrkessituation enligt de forskningsfrågor som den här uppsatsen har.

Mitt mål med frågorna var att framkalla spontana beskrivningar från informanterna om bland annat deras *uppfattningar* om kroppsliga händelser och konsekvenser, och därför försökte jag undvika frågan "varför" som kan leda till en intellektualiserad intervju (Kvale & Brinkmann, 2015.). Enligt min erfarenhet kan det vara laddat att som sångpedagog diskutera röst och sång med en person som kanske inte besitter samma kunskap om röstfysiologi och tekniska begrepp, även om hen är professionell röst användare. Jag har varit med om flertal situationer där människor har uttryckt osäkerhet och ursäktat sina tankar om röst användning när det har framkommit att jag är sångpedagog. Jag ville i detta sammanhang vara mycket tydlig med att det inte finns några svar som är rätt eller fel, utan att studien intresserar sig av personliga uppfattningar av sång och dans integrering där det inte kan finnas några felaktiga svar och formulerade frågorna på ett nyfikat sätt som till exempel "hur känns det för dig i din röst när...".

Alla intervjuerna skedde vid ett personligt möte. Första intervjun genomfördes hemma hos författaren på Värmdö. Den andra och tredje intervjun ägde rum på personalytor på en teater i Stockholms innerstad. Den fjärde intervjun spelades in i Göteborg uppdelad i flera olika

⁹ Messenger är en chatt-applikation och program som erbjuder text- och talkommunikation för sina användare.

sekvenser, i en bil, på en restaurang och på gatan. Den femte intervjun genomfördes på en restaurang i Stockholms innerstad. Närmiljön på de tre första intervjuerna var väldigt privat och lugn där inga yttre störningsfaktorer tillkom. På den fjärde och femte intervjun kom vissa mindre avbrott (som till exempel en servitör som frågade om maten smakade bra), men jag anser inte att dessa små störningar var av betydande karaktär. Intervjulängden varierade från 50 minuter till 90 minuter.

Inspelning gjordes med en digital inspelningsapparat (Edirol Roland R-09HR) som ett ljudupptag med mp3-kvalite. Som stöd antecknade jag kroppsrörelser som hade gestaltande funktion direkt kopplat till intervjuämnet. Vid några tillfällen gjorde jag även muntliga minnesanteckningar till inspelningen.

Transkriberingen arbetade jag fram med att sakta ner inspelningen till 70 % med hjälp av en inbyggd funktion i inspelningsapparaten och skrev fram intervjuerna i Word. Jag transkriberade allting förutom tveksamhetsljud som till exempel ”hmm” och ”ööö”. Kroppsgester och andra ljud än språkljud, till exempel skratt och tonande demonstrationer, skrev jag inom parenteser. Vissa sekvenser där informanten tydlig avviker från ämnet på ett drastiskt sätt valde jag att inte transkribera utan sammanfattade innehållet med en kort mening och antecknade tiden ifall att jag ändå vid ett senare tillfälle hade velat gå tillbaka och ta med det i transkriberingen.

3.3 Analysmetod

Analysen i denna studie bygger på variationsteorin, som har sitt fäste i den fenomenografiska forskningstraditionen. Fenomenografien i sig beskriver olika individers kvalitativ skilda sätt att erfara fenomen i sin omvärld och variationsteorin teoretiserar dessa beskrivningar (Marton & Booth, 2000). Arbetet med att analysera empirin i min studie har varit en induktiv process där jag har försökt på basis av mina iakttagelser av informanternas uppfattningar komma fram till mönstren och tankescheman som visar både likheter och olikheter i erfaren. Analysen följer Patel och Davidson mall med fyra steg som presenteras i boken *Forskningsmetodens grunder* (2014). Jag redogör för hur min analysprocess förhåller sig till Patel och Davidsons fyra steg i följande stycken.

Först ska forskaren bekanta sig med data och etablerar ett helhetsintryck. Efter att ha slutfört transkriberingen lyssnade jag igenom intervjuerna igen i två olika omgångar. Första lyssningen var en rakt igenom omgång där jag försökte etablera ett helhetsintryck och spegla intervjuerna mot varandra i stora drag. Under andra lyssningen skapade jag mindmaps-skisser med huvudteman och underteman för varje intervju där jag kokade ner allting som sades i korta beskrivningar.

Nästa steget enligt Patel och Davidson är att uppmärksamma likheter och skillnader i utsagorna i intervjuerna. Jag skapade en intervjuprofilskisser på varje intervju där jag lyfte fram det som jag tyckte var speciellt och anmärkningsvärt just med den intervjun, man skulle kunna beskriva det som huvudpoänger i utsagorna som informanterna hade betonat som särskilt betydelsefullt. Sedan jämförde jag intervjuprofilerna mot varandra för att stärka helhetsintrycket.

Det tredje steget innebär att forskaren ska börja söka efter strukturer och gemensamma teman för att skapa beskrivningskategorier som i fenomenografien är ett sätt att kategorisera resultaten i en undersökning. Vid det här laget hade jag gått igenom materialet ganska många gånger och hade i huvudet börjat få upp en struktur kring gemensamma teman. Jag gav siffror till de olika teman jag tyckte mig fanns i berättelserna och kodade igenom all transkriberad material med hjälp av siffrorna. Under processen hittade jag några nya teman jag inte hade

förutsett. Sedan skapade jag ett nytt dokument där jag samlade informanternas utsagor under dessa 11 gemensamma teman, det vill säga beskrivningskategorier.

Sist ska man studera den underliggande strukturen i kategorisystemet och organisera de olika beskrivningskategorierna i relation mot varandra till olika utfallsrum. För mig uppenbarade det sig att beskrivningskategorierna föll under studiens tre problemformuleringar och det kändes naturligt att organisera svaren utefter det.

Här presenterar jag de utfallsrum och beskrivningskategorier som analysarbetet ledde mig fram till:

Utfallsrum 1:

Fenomen som påverkar rösten i integreringen

Beskrivningskategori 1: Utmaningar för röstproduktionen

Beskrivningskategori 2: Strategier för att hantera utmaningar

Beskrivningskategori 3: Främjande för röstproduktionen

Utfallsrum 2:

Den pedagogiska situationen

Beskrivningskategori 1: Undervisning i integrering

Beskrivningskategori 2: Sångundervisning

Beskrivningskategori 3: Dansundervisning

Beskrivningskategori 4: Behov - önskan

Utfallsrum 3:

Musikalartisternas villkor i yrkessituationen

Beskrivningskategori 1: Yrkessituationen - förutsättningar

Beskrivningskategori 2: Det kreativa teamet

Beskrivningskategori 3: Hierarki - identitet

Beskrivningskategori 4: Psykiska aspekter

4. Resultat

I detta kapitel presenteras resultatet ifrån de fem intervjuerna. Kapitlet följer strukturen som visade sig i analysarbetet med fenomenografisk ansats och avslutas med sammanfattning av resultat.

4.1 Utfallsrum 1: Fenomen som påverkar rösten i integreringen

Det första utfallsrummet redogör för vilka fenomen som påverkar musikalartistens röstproduktion när denne dansar samtidigt. Kapitlet behandlar vilka av fenomenen uppfattas som ett hinder och vilka som främjande för röstproduktionen, samt artisternas olika tankar om strategier för att hantera det som känns som en utmaning. I detta utfallsrum har jag valt att granska integreringen mellan sång och dans utifrån ett perspektiv där den fysiologiska delen av fenomenet är i fokus. Vad händer för röstproduktionen när dessa två grenar, sång och dans, möter varandra? Hur hanterar musikalartisterna konsekvenserna? Yttre faktorer, alltså det sceniska, som också kan påverka röstproduktionen som har med musikalartisternas arbetsvardag att göra presenteras i utfallsrum 3, beskrivningskategori 4: arbetsmiljö.

4.1.1 Beskrivningskategori 1: Utmaningar för röstproduktionen

Ett genomgående tema som träder fram tydligt i samtliga intervjuerna är svårigheten att sjunga samtidigt när man är andfädd och flåsig. Problematiken med att sjunga samtidigt när musklerna behöver hämta syre för sitt intensiva arbete, framstår som huvudutmaningen i integreringen mellan sång och dans.

Att vara andfädd är det helt enkelt som är jobbigt. Man får ju upp sån himla flås när man håller på så där. Så att hur får man tillräckligt med andning inför nästa sångfras är svårt. (Moa)

Informanterna beskriver att de uppfattar att det är svårt att hushålla med luften och få den att räcka till sången. När man blir andfädd sker andningen högre upp i kroppen vilket artisterna tycker är bekymmersamt då det bidrar till mycket spänningar som är ofördelaktiga för sången. Tonkvalitén framställs som instabil när man inte har tillräckligt med luft, vilket resulterar i känslan av mycket tryck och försvårar för arbetet med stödet.

Tonerna blir liksom lite wobbliga i och med att du inte har med dig stödet och en sorts kontinuerlig andning så kan det svaja till i tonerna, det kan det verkligen göra. (Julia)

Julia demonstrerar med sin röst hur hon uppfattar att det låter när rösten är ”wobbli”. Hon tar en ton som har en darrande kvalitet och saknar riktning, styrfart och styrka. Det framgår tydligt att hon uppfattar sakna kontroll över det som händer med tonerna när hon inte har kontakt med stödet på grund av försvårad andning. Hon förklarar vidare att det känns som att man inte är i balans och har inte tillgång till hela kroppen och andningen, utan är splittrad och avhuggen från nedre delen av kroppen. Julia berättar att känslan av att inte få tillräckligt med luft kan hon till och med stundtals uppleva som obehaglig om man driver en lång sångfras utan att andas mitt i.

Man kan nästan ibland om man verkligen trycks till liksom till kanten av sin kapacitet eller vad man ska säga, får man nästan lite panikkänslor, att man inte får tillräckligt med luft. (Julia)

Angela beskriver upplevelsen av att försöka hämta luft när man är flåsig med att spänna halsen, bröstkorgen och axlarna och kippa efter andan med små inandningar som ger ifrån sig ett väsende ljud. Hon betonar att det är just spänningarna som uppkommer som är svåra att hantera. Enligt henne kan rösten kännas kvävd och där av svag.

Då blir det som att man stryper hela rösten, det blir så mycket tryck! När flåset drar igång är det lätt att spänna sig och så blir det bara så här små inandningar. (Angela)

Ett annat gemensamt tema förutom flås bland intervjuerna är hur alla förutom Hans uppfattar att sjunga i falsetregister samtidigt när man dansar är svårt. Informanterna berättar att de hellre sjunger i modalregister för att falsetten känns okontrollerad och opålitlig.

För mig är bröst rösten på nåt sätt tryggare i aktivitet. Jag kan ju känna att där finns det nån slags tryck som funkar bra. (Erik)

Jag upplever att ska vi se här [blundar och tänker efter] det är lättare att sjunga i bröst röst, alltså full röst, när man dansar, för huvudklang den är så [demonstrerar en extremt luftig ton som skiftar i pitch] den svajar när man jobbar med kroppen. Bröströsten är mer stabil på nåt sätt. Jag upplever att man håller tag i tonen mer med kroppen. (Angela)

Hans säger att han inte har reflekterat kring det där med register, det har inte varit för honom något som har känts betydande för kvalitén i tonerna. Däremot nämner Hans att han tycker att sjunga svagt är knepigt. Han menar att ofta i nummer där dansaktiviteten är fartfylld och intensiv är sången mera uppdelad i kortare fraser med mycket text som gör det lättare att hämta andan emellan orden, men ibland dyker det upp annat som han beskriver som i princip omöjligt att leverera.

...i produktionen som jag gör nu så ska vi i slutnumret, som har mycket dans i sig, hålla långa och svaga änglastämmor på ”oh” mitt i låten och det har jag jättesvårt för. Jag gör lite och så måste jag bara andas mitt i, det går inte att hålla dom tonerna. Jättetufft! (Hans)

Även hopp och lyft nämner några som jobbiga moment, där artisterna upplever sig inte ha kontroll över röstproduktionen på grund av rörelsen. Den konsekvensen som en landning från ett hopp ger rösten, beskriver Erik som oundviklig, oavsett hur bra teknik eller kondition man har.

...det blir liksom studsigt, det studsar till [demonstrerar med rösten en ton som plötsligt stiger dramatiskt i volym och tonhöjd]. Man kan inte kontrollera, det blir som att även om jag har bra tryck så det finns nåt fysiskt som att alltså antagligen när man landar så blir det nån puff med luften, alltså [demonstrerar röstligt igen en instabilitet] en slags tupp. (Erik)

Av informanternas utsagor framgår det alltså att den gemensamma nämnaren för alla utmaningar som uppstår när man ska sjunga och dansa samtidigt har på olika sätt med luften och luftflödet att göra. Artisterna beskriver att det lätt uppstår spänningar i överkroppen när man använder rösten samtidigt när man är andfädd som gör det svårt att använda rösten på ett välfungerande sätt.

4.1.2 Beskrivningskategori 2: Strategier för att hantera utmaningar

När jag frågade informanterna om vilka typer av justeringar de gör för att försöka få ut en jämn röstproduktion svarade alla förutom Hans att de eftersträvar att hitta avslappning i spänningen på olika sätt, man skulle kunna beskriva det som en ekonomisk energianvändning. Många refererar även till början av sina karriärer och beskriver hur de då siktade åt att göra varje moment fullt ut med mycket energi, men upptäckte under tiden att det inte är hållbart och resulterar bara i att man kör slut på sig själv och har inget kvar att ge till publiken efter en stund.

Moa berättar om ett framträdande hon nyligen hade gjort där hon hade påmint igen om vikten av en ekonomisk energihantering. Hon hade gjort entré i rummet med mycket energi

och haft kontakt med publiken och när det väl var dags för henne att ta de första tonerna kom det som en överraskning att rösten inte alls fungerade som hon hade förväntat sig.

Jag hade ett gig nyligen då jag kom in i ett nytt rum med mycket energi och så tog jag micken i handen och märkte jag att jag hade gjort av med så sjukt mycket energi bara av att komma in och ta in rummet, så sen när jag tog upp micken i handen och skulle sjunga så bara [demonstrerar en instabil och distad ton med mycket lufttryck kombinerat med en förvånad min]. Och så tänker man "Vad har jag gjort?!". Det handlar om att portionera ut energin liksom, man måste känna av läget, hur mycket kan jag ge här? (Moa)

Julia och Erik är inne på samma spår och beskriver hur de idag är mera dynamiska i sina framträdanden jämfört med i början av deras karriärer. De berättar att det handlar om att välja hur man fördelar och kanaliserar energin på ett sätt som gör att man orkar bättre.

Man lär sig spara nån slags energi. För man vet, här kommer det snart, snart kommer det! Men i början så är det ju att man gav alltid järnet och det är tokjobbigt. (Erik)

I början så spättade man på energi överallt. Det var bara okontrollerad energi liksom överallt [skrattar]. Och sen lärde man sig så småningom tycker jag nu att du behöver faktiskt inte göra så utan det finns platser där man kan dra ner lite och lira lite lugnare och så. (Julia)

Angela betonar vikten av att ha det som ett inövat muskulärt beteende att slappna av mitt i ett intensivt dansnummer. Hon beskriver det som ett av de viktigaste momenten för henne i en repetitionsprocess är lägga fokus på att vänja musklerna att arbeta på ett hållbart sätt, jämfört med att bygga upp en massa spänningar.

Det måste också lika mycket som stegen sätts i muskelminnet, andningen måste sätta sig i muskelminne att man slappnar av emellan! Det är det som är utmaningen. Och varför jag repar hela tiden! Så att inte muskelminnet blir [visar en helt förstelnad kropp och gör ett ljud "ugh"] utan att jag övar in ett beteende som är bra. Slappnar av, att lära sig att spara och hämta hem. (Angela)

Något som alla informanter tar upp som ett verktyg att hantera röstens instabilitet vid rörelse är effekten twang, en förtränging i svalget, som gör att ljudets placering känns för sångaren längre upp och fram. Den beskrivs som något som jämnar och gör det lättare att rikta tonen och ha stabilitet trots att man är fysiskt aktiv och dansar. Bara Julia nämner fenomenet just som twang, andra pratar mycket om att "lägga ljudet långt fram". Deras röstliga demonstrationer visar dock tydligt att det är just twang de pratar om, även om alla inte är medvetna om namnet för denna rösteffekt.

Att lägga ljudet långt fram i näsan och bihålorna så här [demonstrerar en ton med mycket twang i] det tycker jag funkar bra i ansträngande stunder. (Moa)

Spättandet hjälper, man vill gärna twanga lite för att kompensera lite eller vad man ska säga. (Julia)

Erik beskriver det som att twang som effekt är vedertaget verktyg i musikalsammanhang och enligt honom låter det inte alla gånger vackert men han upplever det som väldigt effektivt eftersom man sparar på luft. Han förklarar att när man sjunger med mycket twang märker han att han inte behöver alls lika mycket luft jämfört med att sjunga med en mera öppen inställning i halsen.

Jag tänker att det är en hög placering, väldigt nasal på nåt sätt, den är inte så snygg men den är väldigt effektiv på nåt sätt. Det blir på nåt sätt att man sparar luft typ, effektivisering. (Erik)

Angela lägger också till att hon tycker att det är lättare att sjunga förbi sin skarv med hjälp av den här typen av inställning i ansatsröret.

Men ja, alltså jag tänker som en box i munnen långt fram, mer brett än smalt, och det hjälper jättemycket, man åker liksom inte omkring så mycket då i olika register utan det känns som att man är i mer en och samma sound och plats. (Angela)

En annan aspekt som Julia och Moa tar upp som en strategi att hantera de förändrade andningsförhållanden när man är flåsig är vikten av att planera sin andning. De pratar om att anpassa sångfrasernas längd, alltså att göra de kortare för att möta kroppens behov för mera syre, och att samtidigt medvetet planera in avslappning.

Det blir nånslags matte som är skönt tycker jag, att jag har nåt att förhålla mig till när jag har planerat min andning och mina ansatser. Nu måste jag tänka på det, nu måste jag tänka på det, det blir etapper. (Moa)

Det blir så att vissa fraser kan vara kortare när jag rör mig, för att man helt enkelt sparar, man ökar andningspauserna lite och sparar andningen till nästa fras för att man vet att nu behöver jag andningen till att röra på mig mer. Det är nog den största skillnaden, att jag helt enkelt behöver mer luft. Och återigen det här att man hittar platserna där man kan ta ner andningen i magen igen. (Julia)

Något som alla informanter är rörande överens om är hur avgörande det är att ha god fysisk kondition för att klara av att leverera sång och dans integrerad på en professionell nivå.

Det har faktiskt otroligt mycket med ren stamina, uthålligheten, att göra. Du kan ha bra teknik men om du inte är i bra kondition så är det lite kört ändå, din luft kommer inte att räcka till. (Erik)

Hans understryker att det inte bara handlar om att skaffa en god kondition med vilken pulshöjande aktivitet som helst utan det är viktigt att öva just sång och dans ihop kontinuerligt och mycket.

Och just också viktigt att göra mycket, satsa på kvantitet, för att få upp stamina. Bara kötta på så till slut hittar man hem i just det specifika materialet och det blir mycket lättare. I den produktionen jag är med i just nu kunde jag knappt genomföra slutnumret i början av repetitionsperioden, det var så jobbigt, men efter ett tag kom jag upp i stamina i just dom grejerna som gäller i den här produktionen. (Hans)

Angela berättar att hon har som vana att ”toppa formen” inför en produktion. Hon upplever att hur man mår i övrigt i livet och i sin kropp har en stor påverkan på hur bra hon kan leverera i en föreställning. Även sjukdom har en tydlig påverkan på hur väl hon uppfattar att det fungerar för henne att sjunga och dansa samtidigt.

... då innan den produktionen hade jag gjort mitt jobb innan med dansklasser, sånglektioner, så när jag kom dit så det var kul att gå in och jobba på. Mitt instrument var välstämd! Det är en konditionsfråga. Det är ju muskler och jag märker verkligen att det hänger mycket ihop hur jag tar hand om mig. När jag toppar min form när jag vet att jag behöver hålla i en produktion så är det mycket gröna drinkar, sova mycket, träna kondition, vila, göra yoga, mycket andningsövningar, att ta hand om sig liksom. Jätteviktigt! Det handlar verkligen om den allmänna kondisen i kroppen, hur man mår. (Angela)

Sammanfattningsvis framgår det av informanternas utsagor att de uppfattar att det är avgörande att vara i god allmän kondition, spara och sprida energin jämt och göra vissa anpassningar i ansatsröret (twang) som bidrar till en känsla av stabilitet för rösten.

4.1.3 Beskrivningskategori 3: Främjande för röstproduktionen

Det är tydligt i intervjuerna att artisterna uppfattar att dansen inte bara är utmanande utan också positiv och främjande för röstproduktionen. Respondenterna berättar att följsamma rörelser som går ihop med sångens intention och kvalitet uppfattar de ha en god effekt på rösten.

Istället för att bara kasta ut sången och energin så blir det ett samlat flöde. Man har kontroll på formen. Det blir organiskt. Och är det en bra koreografi så är det nästan lättare att sjunga. Man får ut mer av rösten på nåt sätt, den kommer loss på ett sätt som känns behagligt och lätt! (Angela)

Angela beskriver vidare att en koreografi som hon uppfattar som bra och följsam innebär att rörelserna följer sångens rytmik. Hon berättar att det är jättesvårt om rörelsen går emot sången rytmiskt, till exempel om koreografin följer en speciell basgång och sången har en annan rytmfigur. I ett sådant läge uppfattar hon som att det är svårt att ta hjälp av rörelsen. Just nu är Angela i en produktion där flera av numren har koreografi som hon uppfattar hjälper hennes röst och har rörelser som dels följer rytmiken och dels har en mer avslappnad karaktär med mycket gung och låg tyngdpunkt. Den typen av dansstilar som har en modern kommersiell inriktning tycker hon är oftast lättare att integrera sång med jämfört med klassiska stilar, som balett och jazz, som har ett mera hålet utgångsläge och högre tyngdpunkt i kroppen.

Julia och Erik pratar också om att rörelsen kan bidra till avslappning på olika sätt. Julia berättar om en föreställning där hon kände att det var lätt för henne att sjunga en hög och stark ton, något som annars kan kännas slitsamt och svårt, när hon använde sin kropp samtidigt.

Mjuka rörelser kan man säga funkar bra. Jag gjorde en sån här rockslide [slår ut armarna till sidan och öppnar bröstkorgen] ner på golvet en gång i en föreställning och det var väldigt skönt! Det var liksom glida fram ganska mjukt med hela underkroppen och det var bara så enkelt att få ut en stark ton! (Julia)

Jag märker också att jag gillar gungiga rörelser som funkar lite som en avslappningsrörelse som stimulerar kroppen att bli av med spänningar. (Erik)

Moa berättar om att hon till och med tycker att det för henne är generellt sätt svårare att sjunga och stå still. I föreställningen som hon är aktuell i just nu ska hon stå och sjunga solo utan att dansa samtidigt vilket hon tycker är lite läskigt och hon har utvecklat strategier för att hantera det och har kommit fram till att mjuka gungande rörelser hjälper henne.

Stå still tycker jag är generellt sätt svårt. Nånslags långsam gång eller rörelse i överkroppen eller armarna tycker jag är skönt. Det gynnar för mig. Som nu i den föreställningen jag gör just nu så har jag ett solonummer, en ballad som jag måste sjunga och stå hyfsat still, fruktansvärt [skrattar], så jag försöker gunga lite subtilt och göra små grejer som ger mig trygghet. En rytmisk rörelse till min andning, nästan som att vagga, att jag synkar hela kroppen. (Moa)

Hans är också inne på att det nästan är svårare att sjunga utan att dansa ibland, han förklarar att rörelserna fungerar som hjälp, för musklemnet gör att det är lättare att komma ihåg materialet när man dansar samtidigt. Han beskriver även på samma sätt som Julia och Angela att han tycker att han rörelserna gör att han får starkare och tåligare röst.

Man kan inte vara mer i sin kropp än när man dansar och då tänker jag att man får med sig rösten på ett bra sätt. Det hjälper också inläringen det där med musklemnet, för ibland har man körrep och då ibland står man där nästan handfallen om man inte får göra dansen samtidigt. Då är det nästan svårt att inte få dansa, man behöver liksom göra det för annars kommer man inte ihåg. Och som sagt det här finalnumret jag gör just nu på helgerna så känner jag att det är mycket tuffare

att göra utan dans, det är slitsamt att bara stå och sjunga. Jag får mer hjälp av att va igång med kroppen, jag får ut mer röst! (Hans)

Hans berättar vidare att dansen fungerar också som en ultimattuppvärmning för rösten som gör att hela instrumentet kommer igång.

Men det är också till slut att tack vare att man härjar runt så blir man så väl uppvärmd och i form med rösten! Så att när man är in i en föreställning och har gjort det många gånger så kan man nästan gå in uppvärmd med rösten för att efter dom två första numren så är man igång! Den fysiska aktiviteten värmer upp rösten, hela instrumentet. (Hans)

Något som Erik, Julia och Moa pratar om som en positiv effekt av att dansa samtidigt när man sjunger skulle man kunna summera som mental fokusförflyttning. De beskriver det som ett sätt för dem att handskas med prestationstankar som enligt deras uppfattning påverkar röstproduktionen negativt.

Att bara stå till gör att det blir för mycket i mitt huvud! Jag blir så självmedveten då och tänker för mycket på hur det låter istället för hur jag tar mig till *att* det låter. Men om jag får röra mig så distraherar jag mig själv lite från det där på ett sätt som hjälper mig. (Moa)

Julia nämner dansandet som ett verktyg i att vara närvarande i det man gör och att man riktar fokus till helhet istället för separata delar som resulterar enligt hennes uppfattning i en lätthet i röstproduktionen.

... att man inte tänker så mycket utan rösten kommer av sig självt. Jag tänker nästan inte alls då, som att musklerna får göra sitt. Och det man tänker mer på är vad man sjunger helt plötsligt. Fokus är mera på att man är närvarande i det man sjunger, istället för att man tänker tekniskt, vilken hållning man har och så vidare... Men när det stämmer, när man känner att kroppen faktiskt hjälper till, då slutar man nästan tänka tycker jag! (Julia)

Erik berättar att han har haft det kämpigt med tankeblockeringar som gör att han inte kan musicera med sin röst på ett sätt som känns fritt. Han har kommit fram till att när han rör sig samtidigt när han sjunger och koncentrerar sin uppmärksamhet mot kroppen, försvinner dessa blockeringar.

Jag använder min kropp för att lösa vissa problem. För att klara av det mentalt. För att så fort jag börjar tänka på sången då får jag massa blockeringar. Men går jag ner i min kropp så på nåt sätt, då hjälper det, så får jag tag i min röst också. (Erik)

Den röda tråden i artisternas utsagor som har med positiva röstfrämjande delar av fenomenet att göra kan man alltså sammanfatta som avslappning. Att vara i rörelse samtidigt när man sjunger kan generera i en behaglig känsla av helhet där fokus riktas mot nuet. Denna sortens tankevila från prestation och självkritik lämnar utrymme till det som ska ske i stunden, som i sin tur kan resultera i en avspänd röstproduktion.

4.2 Utfallsrum 2: Den pedagogiska situationen

Det här andra utfallsrummet granskar den pedagogiska situationen kring integrering. Kapitlet redogör i vilka pedagogiska sammanhang på scenkonstutbildningarna man erbjuds möjligheten att öva på att sjunga och dansa samtidigt, och vilken typ av metodik som tillämpas då. Vilken kunskap finns att förmedla vidare om ämnet sång och dans integrering? Vad säger sångpedagoger om att dansa samtidigt när man sjunger? Vad säger danspedagoger om att sjunga samtidigt när man dansar? Artisterna berättar om deras erfarenheter av de olika scenkonstutbildningarna och hur ämnet har behandlats.

4.2.1 Beskrivningskategori 1: Undervisning i integrering

Informanternas utsagor avslöjar att ingen av dem har varit med om att bli undervisad i att sjunga och dansa samtidigt trots att alla har gått scenkonstutbildningar med musikalriktning och tagit sånglektioner privat i syfte av att sjunga just musikal. De berättar att det gjordes produktioner i skolorna där man skulle sjunga och dansa samtidigt, men inte en enda har mött en pedagog som skulle i undervisningen ha berört integrering.

Nej, det har verkligen inte varit en del av dom utbildningar jag gått. Jag tror knappt jag har träffat någon pedagog som har haft nåt att komma med. (Angela)

Artisterna berättar att undervisningen var uppdelad i sång-, dans- och teaterlektioner där man endast övade på det aktuella disciplinet. Moa återger att hon kommer ihåg när hon för första gången skulle sjunga och dansa samtidigt i en skolföreställning och hur jobbigt hon tyckte att det var.

När vi hade masterclasses på skolan så var det antingen dans, eller sång, aldrig ihop. Om man till exempel på sånglektionen sjöng en lite mera livlig sång så skulle man ändå stå rakt upp och ner stilla. Det var mer sen när vi skulle göra vår produktion, då kom koreografen och så lärde vi oss koreografin och så skulle man sjunga och så kommer jag ihåg att jag upptäckte att oj, det här var ju svinjobbigt! Och vi fick ingen speciell hjälp utan man bara släckte bränder och gjorde så gott man kunde. Skitjobbigt! (Moa)

Enligt Hans uppfattning så har det i undervisningen funnits en underförstådd tanke om att integreringen kan vara knepigt och att det därför behövs det mycket tid till att öva på det, men han säger att det ändå inte har funnits verktyg kring hur man ska göra.

Det får man snickra ihop själv. Man har väl kanske haft lite det i tanken att det behöver man tid till att göra för att det är svårt, men ingen har haft någon idé eller tanke om *hur* man ska göra för att det ska bli bra... Att det här kommer ni få hjälp av, testa det! (Hans)

Alla informanter vittnar alltså om samma sak, det har helt enkelt inte funnits tillfällen i undervisningen på utbildningarna där integreringen hade varit i fokus och där lärare hade förmedlat kunskap om hur man kan göra för att öva sig på att bli bättre på att sjunga och dansa samtidigt.

4.2.2 Beskrivningskategori 2: Sångundervisning

Artisterna berättar att sångpedagogerna pratar mycket om andning på sånglektionerna. Uppfattningarna om instruktionerna kring hur man ska andas på bästa sätt när man sjunger skiljer sig åt något men huvudpoängen i alla de olika sätten är att fylla lungorna ordentligt. Vissa av informanterna berättar att de har mött pedagoger som pratar om att bukväggen ska ut när man andas in och andra berättar om att pedagoger har pratat mera i riktning mot rygg och bröstorg.

Man ska andas lågt och man ska ha med sig diafragman och fylla hela lungorna. Typ så säger dom sångpedagoger jag gått hos om andning. (Julia)

Det kan vara lite olika. En del är liksom uppe här vid bröstorgen, revbenen, ut med vingarna och ryggen och en del är nere i magen och ut och in och ut och in. (Angela)

Ingen av informanterna har i en sångundervisningssituation fått öva på att sjunga samtidigt som man dansar eller använda kroppen på ett sätt som skapar flås i andningen. Erik pratar om att han ibland har fått gå runt i rummet samtidigt som han har sjungit, men att han upplever att sånglektionerna har saknat syfte. Om han som musikalartist kommer till en sånglektion skulle det enligt honom vara rimligt att man skulle utgå ifrån den situationen som han sedan på

scenen kommer att befinna sig i, eller i alla fall ha som ambition att komma så nära som möjligt. Han berättar att det känns lite meningslöst att stå still och öva upp tekniska finesser i sången som sedan ändå kommer att bli bortblåsta när dansen kommer in.

Jag upplever liksom inte att man har jobbat så mycket med syftet på lektionerna. Vad är syftet med lektionerna? Jag kommer ju att göra en massa med kroppen sen så varför inte ta in det när man övar? Ingen har nån gång sagt ”testa det här materialet med en här sången”. (Erik)

Alla artisterna beskriver alltså på ett eller annat sätt att de saknar kompetens hos sångpedagogerna när det gäller att sjunga samtidigt när man dansar.

Oftast är det ju så att en sångpedagog kanske inte är dansare själv så kan dom inte riktigt, dom kanske inte helt enkelt vet tillräckligt för att kunna ge bra tips. (Julia)

Sammanfattningsvis enligt informanternas utsagor finns det brister i kopplingen mellan innehållet på sånglektionerna och arbetsverkligheten. Enligt de saknas det kompetens hos sångpedagoger kring hur man kan coacha en sångare som kommer använda rösten samtidigt som kroppen kommer att engagera sig i pulshöjande aktivitet. Den mest framträdande substansen på sånglektionerna upplevs vara andningsövningar där fokuset är att hitta en teknik för optimal andning för sång, men som inte är applicerbar i kombination med dans.

4.2.3 Beskrivningskategori 3: Dansundervisning

När artisterna beskriver innehållet på danslektionerna på deras utbildningar så finns det inget som tyder på att den dansundervisningen har siktat åt att utbilda musikalartister som kommer att också använda sina röster samtidigt med dansen. Erik berättar att sången aldrig fanns med som ett element att förhålla sig till.

Jag har aldrig varit med om att en danspedagog eller en koreograf skulle ha en åsikt eller tanke om att sången ska in sen och hur det ska gå till. Max att någon har någon gång har undrat nåt från oss elever, men aldrig att vi hade fått hjälp till det på danslektionerna. (Erik)

Informanternas erfarenheter om vad danspedagoger säger om andning varierar något. Erik har gått dansutbildning med modern inriktning och han har varit med om att det pratas om andning på danslektionerna. Han berättar att just när det gäller den moderna dansen så går instruktionerna kring andning ganska väl ihop med det som han uppfattar fungerar bra i sången. Däremot tycker han att det finns en konflikt mellan de klassiska dansstilarna, balett och jazz, och sång då han beskriver det som att i de dansstilar efterlyser man en position för kroppen som är hållen och spänd.

Det är lite olika. Jag gick en nutida dansutbildning och då pratade man ganska mycket om att vara nere i kroppen och hitta center, låg andning vilket stämmer ganska bra överens med sång. Men sen kommer man till den här balett- och jazzbiten som bara slänger upp allting till den här hållna positionen med nertryckta axlar och in med magen! Jag har fått jättemycket kritik om att jag inte håller in revbenen som man ska, men sen så å andra sidan när man ska sjunga så ska man låta dom gå ut... Man kan bli rätt förvirrad av det där. (Erik)

Angela och Hans har aldrig varit med om att en danspedagog hade pratat om andning och hur man ska förhålla sig till den när man dansar.

Nej, man har inte tagit upp andning på danslektioner, så där att man skulle få tips hur man ska göra nånting så. Tänk så här liksom. Nej, aldrig. (Angela)

Nej det har jag inte mött! Högst att man ska andas, bra tips liksom, tack [skrattar]! Jag tror inte att dom helt enkelt riktigt har kunskap om det. (Hans)

Enligt informanternas utsagor saknas det kunskap hos danspedagogerna om vilka behov som uppstår när man integrerar dans med sången. Hur man förhåller sig till andning skiljer sig något i uppfattningarna, de flesta har inte erfårit att man skulle ha tagit upp det på danslektionerna alls, vilket i sig informanterna uppfattade märkligt och anmärkningsvärt.

4.2.4 Beskrivningskategori 4: Behov – Önskan

Alla artisterna presenterar tankar och önskan under intervjuerna om vad enligt dem musikalundervisningen borde innehålla. Mycket av det som visar sig i samtalen handlar om att lärarna för de olika grenar borde samarbeta i mycket högre utsträckning och skaffa sig kunskap om fenomenet. Informanterna efterlyser en medveten och enad plan kring hur man går tillväga när man lär ut ett nummer med både sång och dans i. Det optimala vore om danslärarna hade mera kunskap om sången och därmed kunna ha sången i åtanke när de skapar material så att det inte uppstår kombinationer som är svårlösta eller omöjliga för eleverna att leverera. Och vice versa skulle det vara värdefullt om sångpedagoger hade förståelse för dansens behov så att eleverna skulle besparas från att bli förvirrade då pedagogerna säger olika saker, som ibland dessutom står i direkt konflikt mot varandra.

Nu när vi pratar om det här så inser jag verkligen att det finns en lucka som behöver fyllas. Man kanske tagit förgivet att fixa dom här båda delarna själv, men det borde verkligen finnas en plats för stöd och pedagogik inom det här ämnet! Om man jobbar som sång- eller danspedagog inom musikal så borde man ha ett intresse till att lära sig om det här. (Julia)

Det framgår av alla intervjuerna att informanterna önskar att sånglektionerna kunde innehålla fler fysiska moment för att fördjupa undervisningen i de konsekvenserna som uppstår.

Jag har träffat massa bra sångpedagoger som har använt olika tekniker men ingen som bara ”vet du vad, här är en cykel sätt dig där och så ska vi öva din låt nu för du kommer att behöva flåsa, jag tror att det skulle behövas”. Ett gångband eller cykel, okej vad händer i kroppen rent fysiskt? Eller varför inte ha sånglektionen helt enkelt i en danssal och faktiskt göra precis det man faktiskt sedan kommer att göra? (Angela)

Angela fortsätter vidare och förklarar att hon tycker att det skulle vara värdefullt att få feedback när man repeterar ett nummer för att undvika att befästa onödiga och osunda muskulära beteenden.

... det uppkommer ju spänningar lätt, till exempel i käken, och när man börjar hålla på och greja så skulle det vara så bra att få hjälp med att på en gång bryta dom här mönstren som man kanske inte själv upptäcker förrän det har satt sig fysiskt i kroppen. Nån som har det här yttre ögat typ ”här behöver du inte ta i så mycket”. För det är lätt när man är själv i det att man inte ser eller hör riktigt, man har så mycket annat att tänka på. (Angela)

Hans önskar att man i skolan skulle försöka mera efterlikna realistiska arbetslivsförhållanden och uppmuntra eleverna till att våga hitta pauser i materialet.

... att få det mer in i skolan det här yrkestänket att det är okej att till exempel körandas eller mima nåt ord. För jag tror att många nyexade vill för mycket när dom kommer ut och så slår man knut på sig själv och börjar spänna sig och andas konstigt och så vidare... Jag förstår, det är klart att man kanske som lärare inte ville säga typ, ni behöver inte sjunga allt, men nånstans hitta ett sätt att ge eleverna en chans att hitta en hållbar teknik att göra det här på. (Hans)

Sammanfattningsvis önskar informanterna i pedagogiska situationer en starkare målsättning som skulle spegla de behoven som man sedan möter på arbetsmarknaden. För att det ska kunna ske, efterfrågar informanterna bättre kompetens i ämnet både i form av förståelse för

fenomenet och förhållningssätt och metodik till det som uppfattas som en utmaning i utövandet.

4.3 Utfallsrum 3: Musikalartisternas villkor i yrkessituationen

Förutom att sång och dans integreringen i sig rymmer en del konsekvenser för röstproduktionen, så berättar respondenterna om en rad andra faktorer som uppkommer i yrkesutövandet de uppfattar påverkar deras förmåga att hantera integreringen. I det här tredje utfallsrummet presenteras artisternas tankar om vilka olika typer av variabler och situationer de möter i sitt arbete som har en koppling till uppsatsens ämne och fenomen. Hur ser arbetsvardagen ut för musikalartister?

4.3.1 Beskrivningskategori 1: Yrkessituationen – förutsättningar

I alla intervjuerna framgår att arbetsfältet för en musikalartist är väldigt brett och kräver stor flexibilitet och snabb anpassningsförmåga. De uppdrag som faller inom en musikalartists kompetensområde, och där av är en potentiell källa för inkomst, kan handla allt från att vara anställd i en musikalproduktion med lång repetitionsperiod och möjligheten att ha mer tid till att lära sig materialet till att på kort varsel hoppa in och göra ett körgig bakom någon artist. Musikal i sig som genre är också brett vilket innebär att produktionernas krav på artisterna skiljer sig åt en del. Moa berättar om hennes erfarenheter och vilka olika typer av uppdrag hon har gjort under sin karriär. Hon har varit med i olika musikaluppsättningar där det har krävts mycket dans och akrobatiska saker, men även mera teaterdramatiska uppsättningar där rörelsequalitéerna har varit lugnare. Moa beskriver också olika kortare uppdrag som till exempel tv-produktioner och reklaminspelningar där man behöver upprepa materialet flertal gånger under kort tid på grund av många tagningar. Hon uppfattar att slutresultatet blir av högre kvalité när hon får möjligheten att fördjupa sig i materialet i en produktion med längre repetitionsperiod.

Så det kan vara väldigt olika vilka situationer man hamnar i och jätte olika förutsättningar för att kunna göra nån slags bra jobb. Så från att ha repat i åtta veckor på en sak till att repa en vecka, eller en dag, och sen typ utan sömn åka iväg i en turnébuss och leverera [skrattar]. (Moa)

Förutom att det visar sig i intervjuerna att en musikalartist måste anpassa sig mellan dessa olika typer av varierande koncept i yrkesutövandet, så framgår det även att det finns en rad faktorer i den fysiska produktionen (till exempel scenografi, kostym, teknik) som de uppfattar påverkar deras röstproduktion. Hans och Julia berättar om scenografier de har jobbat med, som de kommer ihåg som speciella och lite utmanande rum att jobba i.

Jag var en gång i en produktion där sceneriet var helt galet, det var rötter, som en skog på scenen och så skulle man hoppa och skutta runt. Och så nästa produktion så står man på rad och sjunger kör, man vet aldrig vad man möter i nästa grej. (Hans)

... var också en utmaning för scenografen var vertikal. Alla rum vi spelade i var i olika våningar så man fick springa mycket upp och ner dom här trapporna. Och hoppa från en liten stege till en annan samtidigt som du sjunger i princip hela tiden. (Julia)

Kostym, och särskild skor, är något som alla informanter tar upp i samtalen när vi pratade om vilka fysiska yttre förutsättningar som kan ha en betydelse för hur väl sång och dans integreringen fungerar. Kvinnorna pratar speciellt om klackar, men männen uppfattar också att skor kan i vissa fall innebära ett obehag som resulterar i spänningar i rösten och en splittrad koncentration. Erik betonar att det är viktigt att öva med de skor och kläder man sedan ska ha på scenen för att undvika överraskningar i skarpt läge.

Speciellt om man gör nåt nytt så vill inte jag att kostym blir ett problem. För det har jag varit med om att jag har haft skor som plötsligt bara "aj" och så kan man inte tänka på nåt annat än skoskav. (Erik)

Moa talar om på samma sätt som Erik att det är viktigt att repetera med den utstyrseln man sedan kommer att jobba med på scenen. Moa påpekar att det kan kännas jobbigt att förutom att sjunga och dansa samtidigt, dessutom ha ännu flera saker att tänka på som till exempel speciella skor. Hon uppfattar det som att man tappar lätt kontakt med kroppen och sångstödet när man blir ofokuserad av att ha klackar ibland.

Klack eller inte klack kan göra jättestor skillnad i hur man tar ansats, var står jag med min vikt. Det känns då svårare att dansa och sjunga samtidigt för det blir fler parametrar att hålla koll på liksom. Då försvinner mycket eftertanke att var ansatsen kommer ifrån. Det blir inte lika djupt för mig just i klackar. Eller om man har hala skor. Då vill man verkligen repa med, men ibland hinns inte det så mycket för vips var det redan genomdrag. (Moa)

Julia uppfattar på samma sätt som Moa att man kan få svårt att få kontakt med kroppen när man har på sig klackar, och det är just klackskor hon tar upp som en typisk jobbig del av sin arbetsvardag som gör att det blir lite svårare att hantera röst och rörelse samtidigt.

Rösten kan bli lite wobblig. Att man inte får tag i sina verktyg, sin kropp för att kontrollera rösten. Återigen så fort man inte har kontroll så går man ofta upp så att man blir spänd i halsen och fokus ligger mer där och man kanske kommer lite fram med hakan och får spänningar, försöker liksom kompensera. Medans om man har platta skor så kan man vara mer avslappnad och få tag i kroppen bättre. (Julia)

Angela tar upp även lite andra faktorer, som rök och mickbälten som element som kan göra arbetet med röstproduktionen svårare. Om det har funnits mycket rök på scenen har hon till och med ibland upplevt det som svårt att överhuvudtaget kunna andas. Hon berättar vidare om en föreställning där hon behövde ha micksändaren under peruken, vilket hon tyckte var jobbigt, och att hon fick besvär med nackspärr under den arbetsperioden. Gemensamt för alla dessa erfarenheter som informanterna berättar är deras uppfattning av att det blir för mycket att tänka på, vilket i sin tur gör att man har svårt att ha fokus på röstproduktionen. Angela berättar att det finns många olika faktorer som kan komma som en chock och göra att man lätt tappar fokus när produktionen flyttar från repetitionslokal till scenen. Det kan röra sig om till exempel annorlunda golvunderlag, andra skor och kläder, annorlunda ljus

Man har stått i replokal utan mikrofon och kläder och peruker så det är mycket såna saker som gör att ditt fokus flyttas från att allt har känts jätteskönt i replokal och du är så här avslappnat så kommer man upp på scenen så är det helt annat ljus ett annat golv, andra skor andra kläder. Du tappar ditt fokus då lätt. (Angela)

Även svag medhörning är något som kommer upp i alla intervjuer. Informanterna beskriver att det känns som att man sliter på rösten när man inte hör sig själv ordentligt. Dålig medhörning uppfattas som en genomgående företeelse i musikalvärlden.

Dålig medhörning påverkar också jättemycket, man blir så trött efter repveckorna på scenen. Det är ovanligt att man får soundchecka sin egen mick till exempel. Och klagar man på dåligt ljud så får man bara ett svar att det är ett svårt rum, och det är alltid nåt varför det inte går att höra sig själv och så får man bara finna sig och lita på att det låter bra utåt. Man får ofta ont i halsen dom första veckorna. (Moa)

Det är också ganska jobbigt i musikalsammanhang med medhörning, vi har liksom i princip ingen medhörning, och det gör att man blir sliten. (Erik)

Hans har erfarenhet av att sjunga med in-ear¹⁰ när han har medverkat på Melodifestivalen. Han berättar att han upplever en stor positiv skillnad i rösten när han fick sjunga med bättre medhörning.

Jag är mest van att göra musikal, att vara in i en reppperiod, komma upp på scenen, bli van med det ljud man får [skrattar] eh lite så, så att jo men att där är jag väl någon trygg. Sen när jag gjorde till exempel kör på mello så upptäckte jag, eller fick jag gå in i in-earens magiska värld! Det är sån lyx att få exakt det man behöver i örat så behöver man inte skrika för att känna att man hörs. I en perfekt värld så skulle man ha lite mera in-ear i musikal. (Hans)

Av informanternas utsagor framgår det att det finns en rad olika yttre faktorer som har med den fysiska produktionen att göra som har en betydelse för hur väl det fungerar att sjunga och dansa samtidigt. Mycket av det som känns som en utmaning orsakat av dessa yttre faktorer i arbetsmiljön beskriver informanterna som en splittrad fokus som stör sången och dansens.

4.3.2 Beskrivningskategori 2: Det kreativa teamet

Ett tema som artisterna är slående överens om och påfallande frustrerade över handlar om kommunikationen mellan regissör, koreograf och kapellmästare, alltså det kreativa teamet i en produktion. Informanterna berättar att de i kreativa teamet har också generellt dålig koll på vad det innebär att sjunga och dansa samtidigt. Informanterna berättar om många exempel där personerna i det kreativa teamet är röriga i sitt skapande av föreställningen på ett sätt som resulterar i orimliga arbetsförhållanden och försvårar för artisterna att göra så bra jobb som möjligt, inklusive att sjunga och dansa samtidigt. Moa beskriver det som att i slutändan bär artisterna ansvaret över det kreativa teamets bristfälliga kommunikation och koordinering. Hon berättar vidare att det ofta känns som att man som artist förväntas att gå med på allting och anpassa sig in absurdum. Som en utveckling av detta känner Moa att den arbetsinsatsen hon gör inte respekteras tillräckligt mycket. Det kan till exempel handla om en situation då inövat material plötsligt byts ut eller helt och hållet stryks efter att det övats in med hårt arbete.

Till exempel nu i produktionen jag är med i så har vi en koreografi som ändrades varje vecka tills vi sa att nu måste vi landa någonstans för att vi ska kunna sjunga våra stämmor också samtidigt, och sen slutade det med att tre dagar innan premiären sa dom "vet ni vad, vi tar bort det här numret!" Man ba skämtar du?! Då har man ändrat stämmor, ändrat steg, inte vetat övergångar, vilken sida av masken man ska stå på och så tror man till slut att nu har jag det, och sen ba "vet ni det blir för långt!". Det är klart att dom ibland behöver testa grejer men det här är liksom nåt annat, dom tar inte ansvar för situationer. (Moa)

När Julia får frågan om hon har upplevt att någon från det kreativa teamet i en produktion har bett henne att göra något som hon själv har upplevt som omöjligt berättar hon om en situation där hon skulle ligga på rygg på en låda och sjunga samtidigt. Enligt henne var det helt omöjligt att få ur sig bra röst i den positionen och trots att hon påtalade detta, fick hon ändå finna sig i denna sceniska lösning och göra det bästa utav det. Hon berättar att det kändes beklämmande att behöva vara på scenen och bli tvingad till att "sjunga dåligt".

Dessutom anmärker Moa och Julia att de har känt press av att vara till lags när de var yngre vilket har gjort att de inte har vågat säga ifrån när till exempel koreografen har lagt krav på dem som Moa och Julia har uppfattat som mer eller mindre omöjliga att leverera.

¹⁰ In-ear -systemet är en öronsnäcka som ersätter den traditionella scenmonitorn och ger artisten en personligt anpassad ljudbild direkt i örat.

Ibland blir det liksom ohållbart men då testar man ändå ganska länge på nåt som är ohållbart tills det är en och en halv vecka kvar och sen kommer dom på ”nej det här går nog inte”. Då slopas det och så ska man plötsligt var proffsig i nåt helt annat som inte alls är lika inarbetat. Nu när jag blivit äldre så är jag bättre på att sätta ner foten tidigt och säga ifrån. (Moa)

Julia pratar en del om hur det är att själv vara sin egen produkt som freelanceartist och hur pressen över att i varje läge framstå som oumbärlig kan kännas. Hon berättar att det just därför kan kännas så otroligt svårt att säga ifrån för att man är rädd att gå miste om arbetstillfällen i en hårt konkurrenssutsatt bransch. Med åldern och erfarenheten från fler produktioner har hon utvecklat en starkare känsla för sitt eget värde och sina egna gränser som hon idag respekterar på ett annat sätt jämfört med när hon var yngre och ny i branschen.

Det tycker jag var svårare när jag var yngre. Då ville man gärna vara till lags och inte visa svagheter och osäkerhet ”oj nu kommer dom här aldrig anställa mig nå mer”. Nu när man har mer erfarenhet så kan man lite mer ”vet du vad, det här funkar inte”. (Julia)

Artisterna berättar också att det saknas en ansvarig person i det kreativa teamet som skulle ha kunskap och visioner kring hur sången ska vara i föreställningen. Detta bidrar till att mycket av ansvaret om hur sången ska låta faller på artisterna själva och de får inte det stödet som de upplever att de skulle behöva för att kunna göra ett ännu bättre jobb. Kapellmästaren eller MD:n (Musical Director) har ofta tankarna riktade primärt på musiken och sången kommer lite i andra hand, enligt respondenternas uppfattning. Huvudfokuset i en repetitionsprocessen i det stora hela enligt artisterna ligger i att få det visuella i föreställningen att bli färdigt och att sången får hänga med i farten.

Vi har verkligen fått tjata till oss stämrep i den här föreställningen jag gör nu. Man förväntas att riva av sången snabbast och det mesta av tiden går åt det sceniska. Och sen när man går tillbaka till det musikaliska så märker man att mycket har försvunnit i farten. Det roliga är också att ofta uttalas det att man ska kunna det musikaliska innan repstart, men sen på plats så ”vi har nya noter och har ändrat” och så börjar den här lilla resan igen. (Moa)

Det är kapellmästaren som ansvarar för sången, men det kan vara väldigt frustrerande som sångare att hen har oftast fullt upp med orkestern! (Erik)

I situationer där det har getts några specifika sånginstruktioner uppfattar Angela att det alltid har handlat om musikalisk timing och avslag, men aldrig om vilken kvalitet sången i det partiet ska ha. Angela berättar att hon har ofta lagt märke till ställen i musiken i olika föreställningar där hon uppfattat att sången ”spretar” för att alla som då sjunger samtidigt har lite olika ingångar och tankar om hur det ska låta.

MD:n lär ut stämmorna och kommer med lite feedback som att man till exempel ska göra lite snabbare avslag här och så, men inte direkt några instruktioner om kvalitén kring sången, hur det ska låta. Det ansvaret får man ta själv. (Angela)

Sammanfattningsvis blir det tydligt i respondenternas berättelser att de uppfattar bristande kunskap, planering och kommunikation från de kreativt ansvariga i en produktion när det gäller att gifta ihop flera estetiska uttryck så som sång och dans. Dessa brister medför extrabelastning på artisterna, som resulterar i att de behöver köpslå om sin kapacitet och prestationsförmåga i det de har i grund och botten blivit anställda för.

4.3.3 Beskrivningskategori 3: Hierarki – Identitet

Det visar sig i samtalen att alla informanter uppfattar att det finns hierarkier inom branschen som påverkar bland annat hur mycket man har att säga till om i fall något i upplägget kring sången och dansen inte känns bra. Julia pratar om hur dansen ofta är minst prioriterad och hon

upplever att dansen har minst status i produktioner. Detta reflekteras även i lönerna enligt Erik som också delar samma uppfattning. Vidare reflekterar han över hur det är speciellt anmärkningsvärt i sammanhanget att dansare oftast har mycket scentid i uppsättningar och deras arbete innebär en hög fysisk belastning på kroppen, och ändå är de generellt lägst belönade jämfört med skådespelare och sångare. Angela beskriver skillnaden hon upplever att det finns mellan att vara ensemble och rollinnehavare. Enligt henne har man mycket mera mandat att tycka till om saker i sin arbetsmiljö om man har en huvud- eller biroll i uppsättningen. Som ensemble måste man acceptera även lösningar som känns ohållbara och ibland till och med riskfyllda.

Nu kom jag att tänka på när vi skulle göra en sån här hysterisk dans när jag var i ensemblen och det var jättehöga stämmor. Och det skulle slängas runt och det skulle kastas och liksom man höll ju på gå sönder, det gick ju inte att få ut speciellt många fina toner [skrattar]. Men då är det bara, jahapp, gilla läget. Där har man inte lika mycket att säga om. (Angela)

Angela och Erik berättar att de ofta känner press från omgivningen som gärna vill att de ska definiera sig själva antingen som dansare eller sångare, och att omgivningen har svårt att acceptera att man har båda uttrycken som likvärdiga delar i sitt yrke. Musikal som scenkonst upplever de också vara mindre värt i mångas ögon jämfört med till exempel talteater.

Folk har lite förutfattade meningar om vad musikalartist är. Kanske inte så hippt och coolt, lite mossigt. Det är väldigt mycket frågor på vad är du mest, vad gillar du mest? Min styrka är att jag behärskar tutti. Det är oftast fokus mer på sång än dans, man får lite mera cred på nåt sätt som sångare. (Angela)

Av informanternas berättelser framgår det att det har betydelse vilken identitet man har som musikalartist. Beroende på om man har sången eller dansen som huvudinriktning i sitt konstnärskap påverkar det vilka krav man får på sig och hur mycket uppskattning man får för sitt arbete. Kopplat till sång och dans integrering betyder detta enligt respondenterna att en sångstark musikalartist har bättre chanser att få mera erkännande och trovärdighet och kanske till och mer bättre lön för sina insatser.

4.3.4 Beskrivningskategori 4: Psykiska aspekter

Moa är i sin intervju mycket inne på de psykiska konsekvenserna av att utöva ett yrke med krävande omständigheter. Hon är den enda av artisterna som tar upp detta som en större företeelse som påverkar hennes prestanda. Hon berättar att det ibland tär på hennes självkänsla när hon upplever att hon inte har lyckats leverera de komplicerade krav som det faktiskt ibland innebär att sjunga och dansa samtidigt.

Man tvivlar på sin existens, om man gör ett bra jobb och är man i rätt bransch. Det är svårt att göra bra ifrån sig när man har hamnat i en sån dipp. Genom åren har ju andra alltid ifrågasatt vad man gör och man gör det själv också, men då blir det verkligen ”varför utsätter jag mig själv för det här? För det är fruktansvärt!”. Men när man hamnar i dom här lyckorusen istället så känns det värt varenda sekund! (Moa)

Hon fortsätter vidare om att det kan vara speciellt känsligt på uppträdanden som man bara gör en gång.

Och så har man laddat så extremt mycket för tre minuter av sitt liv, och sen så kan man gå och älta det i veckor efteråt och det blir en form av psykisk nerbrytning [suckar ut och sänker huvudet och faller ihop med axlarna] som blir mycket grövre på dom här korta intensiva gigen än dom längre produktionerna. Så psykiskt är konsekvenserna större på dom här kortare grejerna. I längre kontrakt kan man pytsa ut dom här ångestattackerna, man får ändå en ny chans så i det stora hela kan man ändå vara mer nöjd. (Moa)

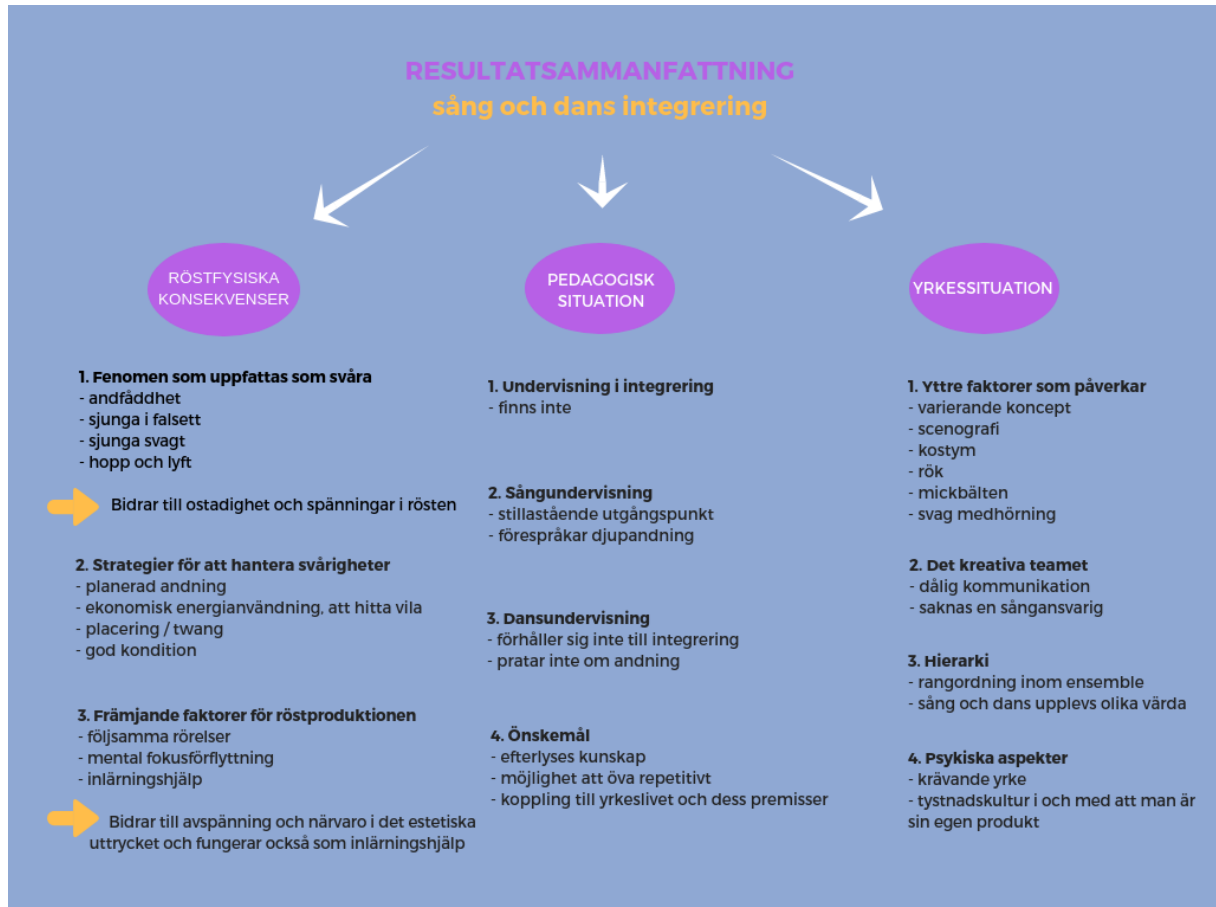
Moa beskriver också att det kan kännas besvärligt att dela med sig av sin ångest med kollegorna för att man vill återupphålla en attraktiv bild av sig själv på arbetsmarknaden

Men man skäms av att göra det, man vill inte verka svag, även fast jag vet att alla går igenom samma sak. (Moa)

För att sammanfatta Moas perspektiv, så finns det psykiska aspekter av yrkesutövandet som bland annat påverkar förmågan att leverera sång och dans parallellt.

4.4 Resultatsammanfattning

För att sammanfatta det som framkommit av den här studien, presenteras resultatet även med hjälp av figuren nedan (figur 1).



Figur 1 Aspekter som påverkar röstproduktionen i integrering i sång och dans.

5. Diskussion

I detta avslutande kapitel kommer jag att diskutera min metodval och vilka konsekvenser det kan ha lett till i studien. Sedan kommer jag att knyta an resultatet till syftet med undersökningen samt tidigare forskning. Slutligen presenterar jag mina tankar om vidare forskning.

5.1 Metoddiskussion

Valet av kvalitativ metod med halvstrukturerade intervjuer i denna undersökning tycker jag fungerade väl och gav en ingång till att få undersökningens frågeställningar besvarade på ett sätt som belyser ämnet och vidare fördjupar förståelsen för fenomenet; integrering mellan sång och dans. När jag nu analyserar undersökningens metod i efterhand är jag dock vidare nyfiken hur vissa variabler hade möjligtvis påverkat och ändrat resultatet.

Studiens alla fem informanter uppgav själva att deras starkaste disciplin inom musikalartisteriets tre huvudgrenar (sång, dans och teater) var antingen dans, eller att de upplevde sig vara likvärdigt starka på både sång och dans. Jag undrar hurvida resultatet hade sett annorlunda ut om någon av informanterna hade haft sången som sin starkaste upplevda sida i artistutövandet. Hade det medfört ett annat perspektiv till studien? Dock så är det också så att dessa omdömen är informanternas personliga uppfattningar, som troligtvis är mer eller mindre sammankopplade med deras självbild och identitet vilket gör det komplext. Det är inte helt säkert att en annan person med samma kunskap om "hantverket" skulle göra samma bedömning som informanterna själva, och därav är jag ändå funderad över hur mycket tonvikt man kan ge till dessa självuppskattningar.

När jag övervägde vilka typ av informanter och med vilka typer av erfarenheter skulle vara aktuella för denna studie, kom jag fram till att jag önskade att alla respondenterna skulle minst ha åtta års arbetserfarenhet av scenkonstupptrag där man kombinerar både sång och dans. Dels av det uppenbara skälet att helt enkelt ha mycket erfarenhet av studiens fenomen och därav ha hunnit skaffa sig mera utförliga och nyanserade reflektioner om ämnet, men också för att fånga med eventuell personlig progression. Jag resonerade att det vore fördelaktigt för studien att få med informanternas utveckling inom integreringen mellan sång och dans för att komma åt ämnet mera mångsidigt och skapa förståelse för vilka typer av kunskaper måste utvecklas för att kunna hantera rösten i rörelse på ett välfungerande sätt. Detta krav resulterade dock i att artisternas erfarenheter av utbildning handlar om upplevda situationer och upplägg längre bak i tiden. Därför är jag osäker om studiens resultat gällande utbildning fortfarande är korrekt idag. Har det hunnit hända betydande ändringar i traditionen kring hur musikalartister utbildas? Informationen som jag presenterade i undersökningens bakgrundskapitel under titel "2.3. Undervisning av musikalteater" är hämtat från aktuella styrdokument vilket pekar enligt mig mot att innehållet i utbildningarna är fortfarande detsamma som under tiden informanterna utbildade sig till musikalartister.

När jag har utvärderat min metod för denna undersökning har jag i efterhand funderat på några olika intervjutekniska aspekter, och deras möjliga påverkan till resultatet i studien. I min första kontakt med informanterna förklarade jag kort att studien handlar om hur professionella sångare uppfattar att deras sångröst påverkas av att dansa samtidigt. När jag sedan träffade artisterna, upplevde jag att det tog ett bra tag för de att landa i ämnet. Detta fick mig att tänka på om det skulle ha varit ett bra strategiskt komplement att skicka några frågeställningar eller påståenden om temat till informanterna i förväg, som en förberedelse för att få tankarna igång inför intervjuerna. Hade detta medfört sig mera utförliga analyser? Eller hade det kanske bidragit istället till att respondenterna hade hunnit cementera sina svar redan

innan mötet? I det scenariot hade jag som intervjuare kanske gått miste om den initiala tankeprocessen och resonera det.

Från början hade jag en intention av att även filma intervjuerna. Till den första intervjun jag genomförde hade jag med mig en iPad och hade planerat att använda mig av videospelningsfunktionen på den. Olyckligtvis hade jag glömt laddaren och bestämde mig på plats att endast använda mig av ljudinspelningsapparaten och stödanteckningar och sedan genomförde resten av intervjuerna med samma tekniska koncept. I och med att rörelse är en central del av undersökningens ämne, är det naturligt och egentligen inte oväntat att informanterna i sina svar använde fysiskt exemplifierande som stöd i förklarandet av olika fenomen. Ofta ackompanjerade artisterna sina fysiska illustrationer även med olika ljud, vilka finns fångade på ljudinspelningarna. I vissa fall kommenterade jag rörelserna högt som en liten minnesanteckning, som till exempel "Hans slår ut armarna till sidan" och i andra fall gjorde jag en skriftlig anteckning som "Angela visar en hög klämd ton, höjd haka, höga axlar, ihopskrynlat ansikte". Trots dessa minnesanteckningar undrar jag om jag ändå gick misst om viktiga signaler i gestikulerandet, som hade varit tillgängliga för att bli upptäckta med hjälp av videospelning.

Slutligen har jag en fundering om min oerfarenhet som intervjuare kan ha haft en påverkan på informationen som studien presenterar. När jag transkriberade intervjuerna märkte jag att trots att jag hade med stor röd penna skrivit "lyssna, var inte rädd för tystnad" på min intervjuguide, så har jag alldeles för lite tålmod att vänta ut informanterna och låta de tänka och associera fritt vidare. Jag undrar vilka svar jag eventuellt missade i min iver av att avbryta och fråga vidare.

Enligt mig har min metod för att genomföra studien ändå i sin helhet varit tillräckligt relevant och välfungerande och planmässigt implementerad att resultatet går att bedömas som vederhäftig presentation av fenomenet sång och dans integrering som musikalartisterna uppfattar det.

5.2 Resultatdiskussion

Jag ser på denna undersökning som en kartläggning av ett fenomen som är svårt att finna information om och som verkar att vara ett företeelse som de yrkesverksamma musikalartisterna mycket väl känner till av erfarenhet, men som ändå saknar gemensam strukturerad reflektion. Utgångspunkten var att ta reda på hur fem yrkesverksamma musikalartister uppfattar fenomenet, både ur ett fysiskt perspektiv, utbildningsperspektiv och yrkesperspektiv. Jag tycker att undersökningens resultat svarar ändamålsenligt på studiens syfte och problemformuleringar. Resultaten diskuterar jag i tre delar, enligt undersökningens tre frågeställningar, som sedan också blev de tre utfallsrum i den fenomenografiska analysen.

5.2.1 Fenomen som påverkar rösten i integrering

Informanterna presenterar andningen som integreringens huvudutmaningen i sina utsagor. De berättar hur spänningar uppstår i överkroppen som gör att rösten blir ostabil. Beskrivningarna går väl ihop tillammans med vad Marton (2014) skriver om integrering mellan sång och dans. Dock uppstår en betydande skillnad; musikalartisterna benämner andfåddheten som den uppfattade svårigheten med andningen. Kanske är det Martons kunskap som gör att hon kan analytiskt härleda spänningarna till en felaktig användning av magmuskulaturen som hindrar andning, medans musikalartisternas uppfattning är att spänningarna är en logisk följd av andfåddheten. Den här eftertanken lämnar mig med en fundering; går det att vara andfådd och fortfarande utnyttja djupandning, eller är det så att andfåddheten i sig borde ses som en separat faktor?

Att sjunga i falsett nämner alla förutom en av informanterna som en stor utmaning. De berättar att om möjligt väljer de helst att sjunga i modalregister före falsettregister. I tidigare forskning av fenomenet har inte jag sett att register skulle tagits upp som en aspekt som har betydelse. Artisterna i den här undersökningen vittnar om att de två olika sångregisterna svarar mycket olika till rörelse. För mig vore en logisk förklaring att eftersom man i modalregister använder mera stämbandsmassa, har det en fysiskt stabiliserande effekt på röstproduktionen som får en yttre påverkan av rörelse.

För att inrätta vokalstabilitet samtidigt när man dansar tar informanterna upp twang som en nödvändighet. Detta nämns inte heller någonstans i den forskningen jag tagit del av i den här undersökningen vilket är intressant. Jag tänker att det kan ha sin grund i de fonetiska skillnaderna i språken. Musikalteaterns huvudarenorna finns i New York (Broadway) och London (West End). Både brittisk engelska och amerikansk engelska är i sina språkljud naturligt placerade på ett sätt som gör att en mängd twang finns där per automatik.

Ingen av musikalartisterna har en tydlig metodik kring hur de hanterar svårigheterna med integreringen, men många är ändå inne på att dels hitta avspänning och att spara och sprida energi. En form av ekonomisk hantering av den utåtriktade kraften. Tidigare forskningen i ämnet styrker tanken om avspänningens roll i välfungerande röstproduktion (Arder, 2006). Även avsikten att hitta och öva in hållbara muskulära beteenden går hand i hand med Pulliams (2014) tankar om att hitta en neutral utgångspunkt att återvända till mellan sekvenserna i dansen.

I den tidigare forskning som jag tagit del av har majoriteten av frågeställningarna handlat om olika upplevda svårigheter med sång och dans integrering och förhållningssätt till de. Endast Fagius (2007) och Melton (2012) lyfter fram positiva aspekter med att sjunga och dansa samtidigt. Resultatet i denna undersökning visar starkt på att rörelsen verkar ha en främjande effekt på sångrösten i form av avledning av uppmärksamhet. Att stå stilla och "bara" sjunga, verkar lättare leda till en självmedvetenhet som stör avspänningen i görandet. Jag tänker att det inom musik- och dansterapi kanske finns mera forskning om röstfrämjande fördelar av att integrera rörelse med röst som kunde översättas till musikalartisternas sammanhang.

5.2.2 Den pedagogiska situationen

Erfarenheterna och tankarna som framkommer i resultaten om den pedagogiska situationen kring integrering stämmer väl överens om det som blir uppenbarad i bakgrundskapitel om utbildningstraditioner (Pulliam, 2009). Att sjunga och dansa samtidigt är ingenting som elever får lära sig i skolorna, utan verktygen skaffas via erfarenhet. Det saknas både tillfällen där det skulle finnas möjlighet att helt enkelt öva sång och dans samtidigt, och också metodik kring hur integrering kan läras ut. En förklaring till varför kutymen är sådan kan vara att det har inte funnits experter som behärskar flera discipliner inom pedagogiken utan traditionerna är uppbyggda kring specialister som har spetskompetens inom ett ämne. Resultaten visar på att utfallet av utbildningstraditionen inte är lyckad, utan informanterna önskar ett paradigmskifte där integreringen har en större och central roll. Att bygga upp en stamina framgår som ett viktigt element, som man rimligt borde inkludera i kontext där integrering är det egentliga målet, som till exempel musikalteaterutbildningar. Konditionsfrågan framträder i forskningen som stödjer föreställningen om att kvantiteten i övningen spelar roll. (Melton 2014).

5.2.3 Musikalartisternas villkor i yrkessituationen

Att det ställs höga och breda krav på musikalartister visar sig i resultaten. Varierande uppdrag i varierande miljöer med många externa detaljer att ta hänsyn till är vardagsmat inom musikalteater. Morton (2014) är inne på samma linje och lyfter fram de komplexa

arbetsförhållandena som präglar musikalartiters yrkesbild. Denna typ av multikörning tänker jag borde få sina pedagogiska implikationer, men även större förståelse av ledare i professionella produktioner. Om de utmaningar som artisterna handskas med synliggörs, kanske kan en del av de val som görs i produktionerna ändras eller omprioriteras till arbetarnas fördel.

Psykiska aspekter som kom upp i denna undersökning har inte jag sett figurera i tidigare forskning. Marton (2014) nämner hur rösten är en reflexologisk instrument och understryker hur viktigt det är att se till en helhet. Ett nedslag i vilka effekter en kompetitiv och komplex miljö får för konstutövare som använder sina kroppar som instrument på arbetet vore intressant att ta del av. Kan avsaknaden av information bero på det som Morton (2014) beskrev som tystnadskultur? Av den här studiens fem informanter är det endast en, Moa, som tar upp detta under intervjun. Moa pratar mycket om hur de psykiska påfrestningarna är ett stort tema för henne och något som mer eller mindre ständigt gör sig påmint i arbetslivet. Är det något personbundet som har med bara henne och hennes situation att göra, eller är det ett strukturellt mönster som många tiger om?

Ett tankvärt fynd som är besläktad med de psykiska aspekterna av hur yrket utövas är även tankarna om hierarki som kom fram i studien. Detta är något som jag inte alls förväntade mig att möta när jag intervjuade musikalartister om att sjunga och dansa samtidigt. Jag är förvånad över hur distinkta och i samklang beskrivningarna av hierarkin inom musikalvärlden är i studien. För att veta vad det betyder och har för påföljder för yrkesutövarna skulle behövas mera empiri om det specifika fenomenet.

5.2 Pedagogiska implikationer

Studiens resultat anser jag primärt vara viktig för sångpedagoger som ämnar att arbeta med blivande eller yrkesverksamma musikalartister. Min förhoppning är att denna undersökning ska uppmuntra och inspirera sångpedagoger till att utforska nya sätt att undervisa sång på. Den traditionella undervisningssituationen där eleven är stillastående som en utgångsposition tåls att utmanas utifrån upptäckterna i studien. Allra tydligast blir detta när målet är att utbilda sångare inom musikal där dansen ingår i det sceniska uttrycket som ett givet inslag, men jag tänker att egentligen är fenomenet mycket större än så. Det sceniska skapandet och visuella särdrag har i min mening tagit allt större plats i populärmusikaliska sammanhang (kanske i takt med att vår sätt att konsumera musik på har ändrats i dagens informations- och mediasamhälle). Många sångare använder sig av ett rörligt scenspråk och därför tänker jag att det borde ligga i flera sångpedagogers intresse att utveckla förhållningssätt i undervisningen som på ett lämpligare sätt speglar det rörliga, som en del elever möjligtvis upplever som tillhörande element i sångartisteri.

För att skapa en mer välfungerande lärandemiljö kring sång och dans integrering verkar nyckeln att vara kunskapskapandet över ämnesgränser. Sångpedagoger som jobbar mot integrering behöver förståelse och utbildning i dans och tvärtom behöver danslärare kunskap om sång och röstfysiologiska förutsättningar. Den här typen av arbete tror jag kräver mycket lyhördhet och öppet sinne för att hitta gemensamma vägar, och det kommer troligen att innebära en del kompromisser från det som pedagogerna upplever som optimala strategier utifrån deras kunskaper och erfarenheter i det egna ämnet. Fördelen med att behöva utforma nya sätt att närma sig sångundervisning kan vara att man som pedagog även möter oväntade och nya insikter, vilket lär vara en inspirerande upplevelse, och i sin tur leda till utformning av nya tillvägagångssätt och en positiv utvecklingsspiral. Den mest övergripande och grundläggande komponenten i reflektionen om vad som måste till för att pedagogiken kring sång och dans integrering ska kunna utvecklas, framstår för mig efter att ha utarbetat denna

undersökning vara eftertanken om syftet med undervisningen. En bättre medvetenhet och förankring i ett tydligt formulerat syfte måste vara första steget i processen. Sedan kan processen gå vidare till *hur* syftet kan uppnås. Att på en musikalutbildning undervisa sångtekniska detaljer på en sånglektion till en stillastående elev som sedan kommer att använda sin kropp på ett helt annat sätt i en produktion, och få helt andra förutsättningar, verkar inte helt optimalt och bottnar inte i undervisningens ändamål.

Vad borde en musikalutbildning att innehålla? Det finns ett behov och önskan om ett eget ämne för sång och dans integrerig där eleverna kunde få möjligheten att under handledning hitta metoder och verktyg för att hantera dansens påverkan för sångrösten och vice versa. Eftersom kvantiteten tycks också spela avgörande roll, skulle träningen idealt behöva vara kontinuerligt under utbildningens gång, och inte till exempel i workshop-form. Även en starkare koppling till yrkeslivets villkor som informanterna berättade om skulle vara till nytta, som till exempel olika faktorer med kostym och hur det kan påverka förmågan att integrera. På samma sätt som det inte helt tillfredställer syftet att öva sång i en statisk position, skulle flera liknande kopplingar kunna dras, där det som övas har en stor differens med villkoren och förutsättningarna i slutprodukten. Till exempel att öva sång- och danssekvenser barfota med låga skor, eller barfota, och sedan i en föreställning plötsligt behöva utföra samma kombination med högklackar kan upplevas som bristande pedagogisk progression.

De röstproduktionsfrämjande delarna som presenterades under utfallsrum 1 (beskrivningskategori 3) skulle kunna vara intressanta även för sångpedagoger som i sitt arbete inte alls syftar mot integrering. Rörelsens gynsamma påverkan dels på den mentala processen med positiv fokusflyttning, och den fysiska avslappningen, eller balanseringen, kunde kanske utnyttjas i sångpedagogik i ett större perspektiv? Som jag nämnde i inledningen upplever jag att många sångpedagoger har en övertygelse om att rösten är en förlänging av kroppen, och därav är det betydelsefullt hur man förhåller sig till kroppen. Ändå finns det väldigt lite konkret metodik om hur rörelse kan förenas med sångövning. Eventuellt kunde det även diskuteras om hur ett undervisningsrum i sång ska idealt se ut. Speciellt musikalsångundervisning kanske inte alls ska utföras i ett mindre övningsrum utan i danssal? En fördjupning i rörelsens påverkan på sång kunde helt klart bidra till hela sångpedagogiska fältet.

5.3 Vidare forskning

Eftersom det inte finns överväldigande mycket forskning om studiens ämne, finns det i min mening flera intressanta spår att följa för att utvinna mera kunskap om relationen mellan sång och dans och på vilket sätt kan vi både pedagogiskt och också yrkesmässigt hålla oss till den informationen.

Det finns en praktisk utmaning i att fysiskt mäta och studera röstbeteende på en sångare som är i rörelse då den tekniken och mätutrustningen som i dagsläge används är mer eller mindre statisk och platsbunden med sladdar, och tillåter därför subjektet att röra sig endast i begränsad utstreckning. Det skulle vara intressant att till exempel mäta andningsbeteende hos sångare som är mycket vana att hantera integreringen mellan sång och dans och jämföra resultatet med sångare som är ovana med att sjunga och dansa samtidigt. Finns det några betydande skillnader som går att tolka?

Jag skulle gärna se att flera grupper nära fenomenet skulle komma till tals. Erfarna danslärare, sångpedagoger, koreografer och regissörer kan ha kunskap som kunde bidra till ett medvetet och systematiskt arbete i hela branchen som i slutändan kunde gynna både utbildningsstrukturer och artisternas arbetsvillkor och situation. Även observationer och

praktiska försök där olika material testas för att skapa metodik kring ämnet vore välbehövligt i mitt tycke.

De kulturella skillnaderna i synsättet på sång och dans erbjuder ett intressant fält för forskning i ämnet. En studie i hur människor som är uppväxta i en tradition av integrering löser de fysiska utmaningarna (eller upplevs det ens några utmaningar) skulle vara spännande att forska i.

Referenser

- Arder, N-K. (2006). *Sangeleven i fokus*. (5. Upplaga). Musikk-Husets Forlag A/S, Oslo
- Capplis, C. (2018). "Dancing Through Life" – *Styles on Broadway*. University Observer hämtad 19-04-15 <https://universityobserver.ie/dancing-through-life-styles-on-broadway/>
- Codex: regler och riktlinjer för forskning, Vetenskapsrådet. Hämtad 18-01-20 från: <http://www.codex.uu.se>
- Dalen, M. (2015). *Intervju som metod* (2. Upplaga). Gleerups utbildning AB
- Dimon, T. (2011). *Your Body, Your Voice. The key to natural singing and speaking*. North Atlantic Books
- Fagius, G. (2007) *Barn och sång*. Lund Studentlitteratur
- Green, K., Freeman, W., Edwards, M., & Meyer, D. (2014). Trends in Musical Theatre Voice: An Analysis of Audition Requirments for Singers. *Journal of Voice*, 28(3)
- Janzon, I-M. (2007) *Öva sång och bli vän med din röst*. Isaberg förlag
- Johansson, K. (2016). Musiken i dansen. Examensarbete, Örebro Universitet, Musikhögskolan. Hämtad från <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1082621/FULLTEXT01.pdf>
- Kenrick, J. (2017). *Musical Theatre A History* (2. Upplaga). NY: Bloomsberg
- Knapp, R., & Morris, M. (2013) *The Oxford Handbook of the American Musical*. New York, NY: Oxford University Press
- Kvale, S., & Brinkmann, S. (2015). *Den kvalitativa forskningsintervjun* (3. upplaga). Lund: Studentlitteratur
- Lagerblad, A. (2018, 21 juli) Medveten andning – snabbvägen till minskad stress. *Svenska Dagbladet*. Hämtad från: <https://www.svd.se/medveten-andning--snabbvagen-till-minskad-stress>
- Lightfoot, J. & Morton, J. (2014). The physiology of dancing and singing at the same time. *Voice and speech review*, 8(3)
- Marton, F., & Booth, S. (1997). *Om lärande* (1:18 upplaga). Lund: Studentlitteratur
- Morton, J. (2014). Voice and dance technique integration: triple threat or double trouble? *Voice and speech review*, 8(2)
- Melton, J. (2015). *Dancing with voice. A collaborative journey across disciplines*. North Charleston, SC: CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Melton, J. (2014). Integrative links: voice and dance in performance. *Voice and speech review*, 8(2)
- Melton, J. (2012). Dancers on breathing. *New Zealand Association of Teachers of Singing (NEWZATS)*
- Osborne, C. (1979). The Broadway voice part 1: Just singing' in the pain. *High fidelity magazine*
- Patel, R. & Davidson, B. (2014). *Forskningsmetodikens grunder. Att planera genomföra och rapportera en undersökning*. Lund: Studentlitteratur.

- Pulliam, R. (2009). Peer Reviewed Article Training the Musical Theatre Performer: Finding a Unified Breath. *Voice and Speech Review*, 6(1)
- Roll, C. (2016). The Evolution of the Female Broadway Belt Voice: Implications for Teachers and Singers. *Journal of Voice*, 30(5)
- Träning (2019, 9 mars). I *Wikipedia*. Hämtad 2019-04-10 från:
https://sv.wikipedia.org/wiki/Träning#Fysiologiska_responser
- Utbildningsplan BA MU, Balettakademien Göteborg (2018). Hämtad 19-04-10 från:
www.folkuniversitetet.se/globalassets/dokumentbanken/lokala-dokument/dokument_region_vast/goteborg/balettakademien/kursplan_musikalutbildningen_fastalld_2018.pdf
- Utbildningsplan, musikalartist, Kulturama Utbildningar (2018). Hämtad 19-04-10 från:
<https://www.kulturama.se/utbildningar/musikalartistutbildningar/musikalartist-heltid/>
- Utbildningsinnehåll, Performing Arts School (2019). Hämtad 19-04-10 från:
<https://www.performingartsschool.se/om-pas>
- Valkare, G. (2009) *Musikens åldrar*. Stockholm: Musikhögskolan

Bilagor

Bilaga I: Mejlförfrågan

Hej X!

Jag heter Jasmin Östlund och går sista året på Stockholms Musikpedagogiska Institut (SMI) för att bli sångpedagog. Mitt examensarbete (kandidatuppsats på C-nivå) är en kvalitativ studie vars syfte är att beskriva hur professionella musikalartister upplever att det är att sjunga samtidigt när man dansar. Uppsatsens intention är även att undersöka ämnet på ett sätt som kan vara behjälplig för sångpedagoger som i sitt arbete möter sångare som också dansar, och behöver utveckla metodik för att anpassa sångundervisningen till detta ändamål.

Jag vill intervjua utbildade musikalartister med minst 8 års yrkeserfarenhet av uppdrag inom scenkonst där både sång och dans integrerar. Jag skickar denna förfrågan till ett strategiskt urval av personer och skulle väldigt gärna se dig som en del av denna studie. Allra helst skulle jag vilja att intervjuerna sker vid ett personligt möte i Stockholm, men om detta är helt oöverkomligt att arrangera kan Skype användas som andra alternativ. Intervjun beräknas ta ca 1 timme och kommer att spelas in och sedan behandlas anonymt i text.

Jag planerar att genomföra intervjuerna januari-februari och därför skulle jag uppskatta om du kunde återkomma med besked så fort som möjligt. Hör av dig om du undrar något och trevlig fortsättning på det nya året!

Bästa hälsningar

Jasmin Östlund

Bilaga II: Intervjuguide

