



SMI

STOCKHOLMS
MUSIKPEDAGOGISKA
INSTITUT

Du är kroppen som sjunger!

En fenomenologisk betraktelse av det sångtekniska arbetet

Examensarbete

Musikpedagogexamen

Vårterminen 2021

Poäng 15hp

Malin Sallstedt

Handledare: Tobias Malm

Examinator: Susanna Leijonhufvud

Sammanfattning

Syftet med denna uppsats är att undersöka sångteknik och sångtekniskt arbete med fokus på själva *upplevelsen*. Med hjälp av ett fenomenologiskt perspektiv undersöker jag hur sångtekniskt arbete upplevs genom ett *förstapersonsperspektiv*. Sångteknik betraktas därmed genomgående som ett *fenomen* i linje med det fenomenologiska teoriperspektivet. Kroppsfenomenologi är en annan gren inom fenomenologin som utnyttjas. Här är utgångspunkten att vi inte *har*, utan vi *är* vår kropp. Intresset här ligger vid att se på hela kroppen som sångarens instrument eller sånginstrumentet. Med ett kroppsfenomenologiskt filter *är* sångaren tillika sitt instrument. Därav titeln på uppsatsen ”Kroppen som sjunger”.

Studien avser att bidra med reflektioner kring traditionella sätt att se på sångteknik och sångtekniskt arbete, och vill öppna dörrar för nytänkande inom sångmetodisk forskning. Hur kan en sångpedagog egentligen besitta en expertis över något som upplevs och enbart existerar i upplevelsens (sångarens) kropp? Det är nyckelfrågan för detta arbete, varför fenomenologin står för studiens teoretiska utgångspunkt med fokus på nyckelbegrepp som till exempel *medvetandets intentionalitet*.

Undersökningen är genomförd med en kvalitativ forskningsmetod och fem kvalitativa semistrukturerade intervjuer. Informanterna består av sångare med erfarenhet av sångtekniskt arbete. De har bakgrund i olika genrer och röstfack, men undersökningen söker en *generell essens* för fenomenet sångteknik, alltså gemensamma nämnare för den fundamentala upplevelsen av sångtekniskt arbete. Det bestäms inte nödvändigtvis av sångarnas olikheter vad gäller genre eller röstfack. Intervjuerna har transkriberats och analyserats tematiskt med inspiration från Giorgis fenomenologiska analysmetod.

Det som framträder starkast i resultatet handlar om medvetenhet, och som uttrycker sig som omedveten eller *undermedveten*. Alla informanterna uttrycker betydelsen av medvetenhet och att vara medveten om såväl kroppsliga företeelser som tankemässiga aspekter. De vill ha kontroll men vill samtidigt släppa taget och bara låta sångtekniken ske. De *är* sin kropp men vill samtidigt styra och ”ha” sin kropp. Medvetenheten framstår som ett skede, ett ”state of mind” men som på samma gång fungerar som ett användbart redskap för det sångtekniska arbetet. En slutsats av studien blir att sånginstrumentet och det sångtekniska arbetet visar sig bestå av en multifunktionell *mångtydighet*, byggt upp av flera *essenser* som arbetar i samverkan och samtidigt. Denna samtidighet kan inte undvikas och bör heller inte underskattas utan är en nödvändighet för det sångtekniska arbetet. Sångteknik handlar på så vis om någonting *mer*, men detta mer är svårt att sätta fingret på exakt vad det är. Det sker i stunden med en slags medveten undermedvetenhet, eller undermedveten medvetenhet.

Nyckelord: sångteknik, sång, sångundervisning, sångmetodik fenomenologi, kroppsfenomenologi, intentionalitet, medvetenhet, undermedvetenhet.

Förord

Stort tack till min handledare Tobias Malm som varit ett gediget stöd och varit positiv och inspirerande under arbetets gång. Stort tack även till alla fem informanter som ställt upp i intervju och öppenjärtigt delat med sig av sina kloka och spännande reflektioner med mig. Stort tack även till min lilla härliga klass på SMI och i synnerhet min sångklasskamrat för att vi motiverat och stöttat varandra genom processen. Ett stort tack också till min pappa för stöd och hjälp i skrivandet.

Innehållsförteckning

1	Inledning	1
1.1	Sånginstrumentet, ett livsnödvändigt instrument!	2
1.1.1	<i>Olika röster ur samma mekanism</i>	2
1.1.2	<i>Sångteknik och sångtekniskt arbete</i>	3
1.2	Sångteknikens verkstad och forum; Sångundervisningen	4
1.2.1	<i>Sångmetodik och Sångskolor</i>	5
1.2.2	<i>Sångteknikens olika "språk"</i>	5
1.3	Uppsatsens syfte och forskningsfråga	6
1.4	Uppsatsens disposition	7
2	Forskning med fenomenologiskt perspektiv på sång och sångtekniskt arbete	8
2.1	Sångaren - det levande instrumentet	8
2.1.1	<i>Jaget som sjunger</i>	9
2.1.2	<i>Kroppen som sjunger</i>	10
2.1.3	<i>Det inre, fantasifulla och immanenta sångtekniska arbetet</i>	11
2.1.4	<i>Upplevelsen av sångtekniskt arbete och sånginstrumentet</i>	12
2.2	Sångteknik från kunskap till praktik	12
3	Teoretiska utgångspunkter	14
3.1	Fenomenologiskt perspektiv	14
3.1.1	<i>Fenomen och fenomenens essenser</i>	14
3.1.2	<i>Medvetandets intentionalitet</i>	15
3.1.3	<i>Övriga begrepp: Intersubjektivitet Transcendens, Immanens</i>	16
4	Metod	17
4.1	Kvalitativa semistrukturerade intervjuer	17
4.2	Val av informanter	17
4.2.1	<i>Presentation av informanter</i>	18
4.3	Planering och genomförande	18
4.3.1	<i>Intervjuguide som underlag</i>	19
4.4	Databehandling	19
4.5	Tematisk analys med fenomenologisk lupp	20
4.6	Etiska aspekter	21
5	Resultat	23
5.1	Medvetenhetens skepnader i sångtekniskt arbete	23
5.1.1	<i>Aktiv medvetenhet: kontroll</i>	23
5.1.2	<i>Undermedvetenhet: ett kunskapskede</i>	24
5.1.3	<i>Från medveten kunskap till sångtekniskt arbetet</i>	25
5.1.4	<i>Kroppen som sjunger: fysiskt sånginstrument</i>	27
5.1.5	<i>Jaget som sjunger: psykologiskt sånginstrument</i>	28
5.2	Sammanfattning av resultatet	29
6	Diskussion	31
6.1	Resultatdiskussion	31
6.1.1	<i>Medvetenhetens sångtekniska skepnader</i>	31
6.1.2	<i>Sånginstrumentet</i>	33
6.1.3	<i>En flertydig samtidighet eller en samtidig flertydighet</i>	33
6.1.4	<i>Sångundervisningen: en medveten paradox?</i>	34
6.2	Metoddiskussion	35
6.3	Slutsats: Kroppen och jaget som sjunger utför sångtekniskt arbete	36
6.3.1	<i>Pedagogiska implikationer</i>	36
6.3.2	<i>Vidare forskning</i>	37

Litteraturlista	39
Ordförklaringar	40
Bilagor	43
Bilaga 1: Brev till sångpedagoger (epost)	43
Bilaga 2: Brev till sångelever (epost)	44
Bilaga 3: Intervjuguide	45

1 Inledning

Låt oss säga att varje sångare och sångelev har ett unikt musikaliskt instrument till sitt förfogande, ett sånginstrument om man så vill. Instrumentet är dessutom helt inbyggt i deras röster, kroppar och hela dem själva. Om vi vidare påstår att sången och det sångtekniska arbetet härstammar *inifrån*, vad handlar då detta inifrån egentligen om? Bara rösten? Andningen och kroppen? Eller räknas även tankar, sinnet och känslolivet till sångteknik och sångtekniskt arbete? En nyfikenhet till att betrakta sångteknik mer som ett *fenomen* blev födseln till ämnet för denna studie. Ett fenomen som nästan framstår mer som ett tillstånd än något som genomförs eftersom vi inte kan se hur sångrösten används jämfört med hur vi kan se strängarna på en gitarr spelas. Samma röst används dessutom såväl ”till vardags” som när den sjunger. Vardagar som för olika människor troligtvis ser helt olika ut. Så hur är det egentligen möjligt att tala om sångteknik som något generellt att genomföra? Hur är det vidare möjligt att tala om sångteknik när ingen sångelev är den andra lik, ty deras röster, kroppar, erfarenheter, förförståelse och förståelse är helt unika? Mitt eget instrument är också ett unikum. Likaså varje elev jag i min framtid som sångpedagog skall möta och instruera; unika.

Sångundervisningen arbetar med röstens, om inte hela kroppens, fysiologiska och anatomiska aspekter och förmågor i sin sångtekniska verksamhet. Att ”använda hela kroppen” har jag hört olika sångpedagoger argumentera för under min egen sångtekniska utveckling. Men vad innebär egentligen *kroppen* för sånginstrumentet i det sammanhanget? Eller kanske vi snarare skulle fråga oss vad *instrumentkroppen* innebär för sånginstrumentet samt om sånginstrumentets kontur verkligen kan dras runt kroppens fysiska skepnad med dess fysiologi och anatomi. Kan en *dualistisk* hållning intas för sångtekniskt arbete eller sker arbetet även i samarbete mellan kropp och sinne? Här visar tankekartans oändliga utbredning att det sångtekniska arbetet kan vara ett kolossalt och vidsträckt ämne att undersöka. Det innebär både mycket, men detta mycket har samtidigt olika och unika innebörder. Grundläggande likheter kan visserligen finnas i människokroppens uppbyggnad, men varje sångare kan sällan ha helt identiska kroppar att sjunga med eller uppleva identiska *upplevelser* av sitt sångtekniska arbete. De är ju olika människor, inte sant?

När det kommer till min egen röst, min kropp och mitt sångtekniska arbete vet jag efter år av utforskande vad jag kan ta till för knep för att komma åt sångtekniska problem eller önskat sätt att sjunga. Jag vet även vilka förebyggande åtgärder jag kan behöva vidta för att få det hela att fungera bra och hållbart. Mina egna knep och knåp handlar om allt ifrån kroppsliga företeelser till mer tankemässiga parametrar av både rationellt och abstraktare slag. När jag sjunger arbetar jag även med text och uttryck och kan dra fram känslor och förnimmelser för att åstadkomma en önskad effekt. Allt detta är solklart för mig själv när det handlar om min *egen* röst och sång, min egen andning, *min* kropp och mitt sinne och tolkningsförmåga. Jag är expert på min *egen* röst och kroppens sångtekniska verksamhet. Expertisen innebär även att känna av när det *inte* fungerar riktigt som det ska, eller rättare sagt som jag vill att det ska. Men hur kan jag som sångpedagog egentligen vara expert på någon *annans* kropp såväl som någon annans subjektiva förnimmelser och känsloliv när jag aldrig kan uppleva någon annans kropp såsom jag kan uppleva min egen? Nu, som nybliven sångpedagog, handlar sångundervisningen för mig om ett möte med människor. Inte minst ett möte med *olika* människor, alltså olika

sångelever. Möta deras inre såväl som yttre, att möta hela människan med rösten, personligheten och kroppen som sjunger.

1.1 Sånginstrumentet, ett livsnödvändigt instrument!

Sångundervisningens instrument är alltså sångelevernas egna kroppar och röster som jag i denna studie betraktar det, och vi kan tala om det som ett *sånginstrument*. Vad är då sånginstrumentets egenskaper när det är en del av människan som sjunger? Vilka ”instrumentdelar” är av betydelse för det sångtekniska arbetet med sånginstrumentet? Detta förklarar Fisher & Kayes (2016) relativt kort och koncist genom att belysa tre fysiska beståndsdelar avgörande för röstens, och därmed, sånginstrumentets mekanism. Beståndsdelarna i fråga är *lungorna*, *larynx* och *luftvägarna*. Författarna poängterar hur dessa tre beståndsdelar inte enbart är primära för rösten och för sångens funktion, utan är inte minst en nödvändighet för att hålla oss människor vid liv. Lungorna och andningssystemet förser oss med ett luftflöde avgörande för röstbildning men ger även livsnödvändigt syre till hela kroppen. Larynx, det vill säga struphuvudet, omfamnar stämbanden likt ett litet hus, och när luftströmmen passerar från lungorna ut genom larynx sätts stämbanden i vibration vilket skapar de ljudvågor vi uppfattar som röstljud. Utöver detta ansvarar larynx för att skydda våra luftvägar från ovälkomna föremål att fastna i ”fel strupe” till exempel när vi sväljer (Fisher & Kayes, 2016). Luftvägarna och utrymmet ovanför larynx fungerar som *resonansrum* för rösten som från luftströmmen genom stämbanden i larynx blivit till röstljud. Det är här den personliga *klangen* påverkas beroende på hur resonansrummets form ser ut. Formen kan vara olika kort, lång, bred etcetera hos olika personer. Men formen är ingen fix form utan kan styras genom våra *artikulatorer*, alltså läppar, tunga, mjuka gommen, käke och även larynx, vilka därmed formar röstklangen och hur vi låter vid olika röst användning. Dessa artikulatorer ser även till att vi kan tugga och svälja samt tala artikulerat, även detta primära mänskliga funktioner.

Överordnad allt detta är hjärnan som aktiverar våra muskler, skickar signaler och ger information ut genom nervsystem för att upprätthålla dessa system. Både nödvändiga för att producera och manipulera röstljud för både tal och sång (Fisher & Kayes, 2016). ”Except in rare cases, all humans are capable of making both spoken and sung sounds” (Fisher & Kayes, 2016, s. 33). Alla kan alltså sjunga och använda sina röster som sånginstrument, med undantag för ovanligt förekommande fall eller patologier. Sångare intresserar sig av att ta dessa mänskligt livsnödvändiga system och använda dem med konstnärliga avsikter. Sångaren använder med andra ord sina fundamentalt mänskliga egenskaper för att ”spela” på sitt sånginstrument.

1.1.1 Olika röster ur samma mekanism

Sångare är på sätt och vis både lika *och* unika. Det går att upptäcka både variationer såväl som likheter mellan rösters egenskaper, mellan olika sånginstrument. Sånginstrumentet skiljer sig både med hänsyn till biologiskt kön och ålder men likaså på individnivå. Allt detta påverkar hur klangen kan formas i dess givna instrumentkropp, alltså sångarens kropp, med dess mekanism och artikulatorer nämnt ovan. De liknande klangliga egenskaperna kan därmed kategoriseras utefter vad som kallas *röstfack*, röstkategori, vilket innebär en systematisk klassificering efter sångarens individuella tonhöjds-omfång och även dess *klangfärg*, även kallat *timbre* (Zangger Borch, 2012, s. 166). Tonomfånget handlar för sånginstrumentet, såväl som för andra musikinstrument, om vilken omfattning toner som finns användbara, ”sångbara” om man så

vill, från lägsta till högsta ton (Fisher & Kayes, 2016, s. 193; Zangger Borch, 2012, s. 164). Sånginstrumenten kategoriseras traditionellt sett som regel efter röstfacken *bas*, *baryton*, *tenor*, *alt*, *mezzo-sopran* och *sopran*. Men till dessa finns även underkategorier där klangfärg har större betydelse. Till exempel underkategorierna *dramatisk* sopran eller tenor eller *lyrisk* sopran eller tenor, där de dramatiska tenderar att ha fylligare, ”tjockare” ton och de lyriska mer lätt, smidig och ljusare klangfärg. Inom klassisk musik och till exempel den italienska operatraditionen används dessa kategorier mer frekvent och ännu idag samt att det finns många underkategorier därtill.

Anatomiskt sett består dock alla dessa sånginstrument av samma komponenter där skillnaden främst beror på storlek på röstorganets stämband och struphuvud såsom skillnaden mellan djupare och högre tonomfång. Sånginstrumentens absoluta unicitet kanske därmed inte kan förklaras enbart på ett anatomiskt plan? Med andra ord skulle sånginstrumentet egentligen kunna framträda mer identiskt *teoretiskt sett*, enbart med hänsyn till anatomin. Andra musikinstrument, såsom en gitarr kan för all del också vara olika till exempel av olika storlek, träsort, ålder med mera, vilket kan medföra väsentliga klangskillnader. Men två liknande gitarrer kan klinga mer identiskt än vad två sångare någonsin skulle kunna göra. Två identiska gitarrer har i bästa fall chansen att framträda olika beroende på vem som spelar på själva gitarren, gitarristens beröring och spelstil. Men kan vi säga att detsamma gäller för sånginstrumentet och med det dela upp sångarens instrument från sångaren själv som sjunger? Kan sångaren ”spela på sig själv” genom det sångtekniska arbetet?

1.1.2 Sångteknik och sångtekniskt arbete

Sångundervisning står alltså inför ett arbete med ett instrument inbyggt i elevernas kroppar och hela deras *jag*, deras *vara*. Rösterna används därtill för tal och kommunikation i vardagens alla stunder. Själva sånginstrumentets mekanism är med andra ord ytterst närbesläktad med vardagstalets funktioner. De väsentliga skillnaderna mellan tal och sång belyser Fisher och Kayes (2016) handla om ”...three things: pitch, duration and timbre” (Fisher & Kayes, 2016, s. 140). *Pitch*, alltså tonhöjden uppfattad i en given musikalisk kontext, används mer uthållna och utdragna i sång jämfört med tal och stavelser dras gärna ut när de sjungs, vilket de (2016) menar kan kännas onaturligt vid tal. Inte minst används ett betydligt större omfång av tonhöjder, alltså toner, i sång varpå sångare spenderar en ansenlig del av sin övning med att utveckla sitt omfång av tonhöjder. Vidare handlar det om varaktigheten, ”duration”, av stavelser eller fraser vilka förbestäms i den givna kontexten. Sist belyser Fisher och Kayes (2016) alltså *timbre*, vilket handlar om röstens kvalitet i hur den uppfattas, röstens klang och *klangfärg*. Röstens inställningar, eller ”vocal settings” finns även möjliga i talets uttrycksmöjligheter men är avsevärt viktigare för sången i förhållande till vilken stil sången önskas förmedla. Då handlar det både om uttryck och interpretationen såväl som den övergripande musikaliska genrens kontexten. De skriver:

Certain styles of singing demand a particular sound palette and singers may spend many years developing the requisite voice qualities to create this palette... All of these elements lead to different use of the voice when we speak and when we sing. In return this means different use of breath, tone production, resonance shaping and word articulation – and between the myriad of music genres there are further differences...there is no single “right way” to sing: it’s all about context. (Fisher & Kayes, 2016, s. 140)

De menar alltså att olika sångstilar innebär olika klangfärger och beror på en viss kontext av sångutövandet. Sångaren kan alltså viljestyrt skapa olika ljud, en färgpalett av klanger, samt anpassa efter musikalisk genre. Denna färgpalett påverkar både talet och sången för sångaren, så med andra ord vore detta ett exempel där det vardagliga röst användandet fungerar i symbios med sången. Att sångaren inte kan frigöra sig från sitt såginstrument.

1.2 Sångteknikens verkstad och forum; Sångundervisningen

Musik- och sångundervisning kan nyttja sig av undervisningsformen *mästar-lärling*, där pedagogen är experten och eleven är novisen. Men hur kommer det sig egentligen att någon kan betraktas som nybörjare inom sångteknik, när rösten varit med sedan födseln? När det inte är något ”nytt” instrument att bekanta sig med såsom en gitarr kan vara när man håller i den första gången. Samt återigen, som vi inledningsvis frågat oss, hur kan någon egentligen betraktas som mästare för någon annans såginstrument? En av utgångspunkterna för detta är att sångelevens instrument, sångrösten, finns i sångelevens kropp. Sångrösten är inte ett instrument som, i likhet med till exempel en gitarr, går att ställa åt sidan. Det finns konstant inombords i kroppen. Sångundervisning handskas med faktumet att instrumentet för undervisningen är inbyggt i elevernas kroppar, och sångeleven kan inte se och härma på samma sätt som en gitarrelev kan imitera gitarrpedagogens fingersättning på gitarrhalsen. Detta har blivit centrala tankegångar för mig i och med att jag parallellt med min sångpedagogiska verksamhet även har undervisat i gitarr. Rösten används för att bilda de ljudalstrande vibrationer vi i sångundervisningen kallar ton. Stämbanden vibrerar likt gitarrsträngen då luften, från andningsapparatens system, strömmar genom stämbandens öppning, genom *glottis*, och sätter i gång dessa vibrationer. Detta eller andra exempel på sångtekniskt arbete är något som sker inombords, *inifrån*.

Sångpedagogen kan förvisso träna sig i att avkoda sångelevens sångtekniska arbete på olika sätt. Sångtekniska moment kan åskådliggöras till viss del såsom gitarreleven kan se och imitera sin pedagogs fingersättning, men i ett holistiskt perspektiv på såginstrumentet menar jag att det må vara mer komplicerat för sångpedagogen än för gitarrpedagogen. Sångelevens sångtekniska inre arbete, i fysiologisk och anatomisk mening, kan sångpedagogen tyda med sin blick och på så sätt guida eleven i arbetet. Ett sångtekniskt andningsarbete kan åskådliggöras, exempelvis en vidgande rörelse av buk och bröstorg som vid inandning uppstår eller inte uppstår. Konsekvenser och framsteg och utrönande av eventuella sångtekniska problem kan för all del även upptäckas med hjälp av den sångpedagogiska blicken. Spänningar i muskler knutna till sångutövandet kan i hög grad avslöjas blott med ögat, såsom spända nackmuskler visat genom till exempel en framskjuten nacke. Sångpedagogen kan även lyssna efter detaljer i elevens sångtekniska arbete. Med örats hjälp kan pedagogen analysera röstkvalitéer, däribland olika slags *fonationstyper* som *läckig* eller *pressad fonation*, eller olika klang eller *register* som *huvudklang* eller *bröstklang*, beroende på vilka benämningar sångpedagogen i fråga väljer att använda i sin undervisning. Sångelevens förnimmelser kan med all sannolikhet även uppenbara sig för den erfarna sångpedagogens öga eller öra. Nervositet kan kanske synas genom ett ansiktsuttryck eller genom hög andning eller *höras* genom en vacklande luftström och tonbildning. Det sångtekniska muskelarbetet kan tydas som spänningar, hög eller djup andning, allt påverkat av huruvida sångeleven för stunden har ett fokuserat eller distraherat sinne.

1.2.1 Sångmetodik och Sångskolor

Begreppet *metod* har fått en lite annan betydelse inom sångundervisning jämfört med annan pedagogisk verksamhet, menar Arder (2006), samt inte minst att begreppet för många sångpedagoger är synonymt med det som kallas *sångskola*. Metoder kan dock förhålla sig mer eller mindre till specifika sångskolor. Sångskolor innebär en stor mängd litteratur efter var skolas inriktning, men kan även bestå av muntlig och fysisk utläring vilka det finns mer eller mindre dokumentation av. En del sångpedagoger använder *delar* av olika sångskolor och varierar på så sätt sin praktik. Det finns som Arder (2006) uttrycker "lika många metoder som det finns pedagoger" (Arder, 2006, s. 58). Sångpedagogikens utmaningar menar Arder (2006) är att kunna angripa problem på olika sätt och från olika håll. Med andra ord att anpassa olika förhållningssätt efter varje situation. Vidare talas om hur grunden i problemen inte nödvändigtvis härstammar från det område där symptomen för problemet visar sig. Det kan bero på något annat eller delvis handla om något annat än området där symptomen framträder starkast. Ett exempel på det kunde vara en heshet i rösten eller uppkommande smärta vid viss sång då det kan locka att beskylla stämbanderna eller andningsmuskulaturen, när det i själva verket kanske kan handla om en spänning i nackmuskulaturen eller trapeziusmuskeln vid skulderbladen. Eller kanske det inte alls handlar om något fysiologiskt problem i grunden utan snarare en rädsla eller oro för vissa toner eller ett särskilt sätt att sjunga. Alltså behöver sångpedagogen träna sig i att felsöka inte enbart kring symptomens yttersta nivå där de spontant framträder, utan gräva djupare efter sammanhängande problem både på fysiologisk, psykologisk och emotionell nivå. Hellre bör sångpedagogen se efter något *mer* och sträva efter att se en *helhet* i sångelevens sångtekniska arbete. Sångpedagoger bör använda sig av faktorer utöver direkta sångfunktionella aspekter, det vill säga hur sångteknik fungerar fysiologiskt enligt Arder (2006). Sångpedagogen bör inte bara behärska god pedagogik, utan bör även kunna ta musikaliska och psykologiska faktorer i beaktande i mötet med eleven. Detta är även en aspekt i de utmaningar sångundervisningen står inför, enligt Arder (2006). Att lärare behöver kunna vägleda eleven utifrån varje enskild elevs säregna egenskaper och förutsättningar:

De vordende pedagogene må både tilegne seg de nødvendige teoretiske kunskaper og lære å anvende denne kunnskapen ut fra pedagogisk, metodisk og psykologisk innsikt (Arder, 2006, s. 13)

Att använda olika förhållningssätt i sångundervisningen kan i stället skapa överlappande områden kring gränlandet mellan psykologiska och filosofiska tillvägagångssätt (Arder, 2006). Det jag läser i Arders (2006) resonemang är att sångpedagogen behöver kunna se den större helheten, och vara öppen för överlappande och olika förhållningssätt, när det kommer till att undervisa i sång, med instrumentet inbyggt i människan själv.

1.2.2 Sångteknikens olika "språk"

Inom sångundervisning används begrepp, förklaringar och termer särskilda för sångundervisning. Alltsammans bildar ett slags eget språk, ett *sångspråk* om man så vill. Sångens lingvistik byggs upp av olika grammatiska böjningar och åtskilda dialektala inriktningar likt ett landsspråks uppdelade dialektbälten. Dialekt-variationerna utgörs av de olika sångskolornas begreppsvariationer och verbala instruktioner. Till det övergripande sångspråket räknas både anatomiska och fysiologiska förklaringar såväl som andra kreativa

förklaringsätt eller abstrakta medel. Den största delen av sånglitteraturen behandlar det anatomiska och fysiologiska kring sjungandet (Dahlbäck, 2020). Litteraturen använder sig av varierande och mer eller mindre kreativa förhållningsätt till att förklara fysiologin kring sånginstrumentet. Allt från vridningar och varianter av anatomiska begrepp med metaforiska liknelser eller bildspråk och påhittade termer avsedda för något särskilt sångtekniskt fenomen. Det senare kan ibland kallas för ”blomsterspråk” sångpedagoger emellan. Blomsterspråk förklaras av Zangger Borch (2012) som ett pedagogiskt verktyg, det vill säga ett av sångundervisningens redskap. Detta redskap kan nyttjas till, enligt, Zangger Borch, att ”få en sångare att hitta fram till ett givet mål” (Zangger Borch, 2012, s.158). Med andra ord att förstå någon sångteknisk funktion i sin egen röst och kropp och därmed kunna sätta det i användning. Noteras ska göras att för denna studie nyttjas begreppen verktyg och redskap inte för att knyta an till *sociokulturell teori*, vanligt förekommande inom pedagogisk forskning, utan benämner snarare ett pedagogiskt tillvägagångssätt, förhållningssätt och riktmärke för undervisningens praktik.

Ett exempel på sångtekniskt begrepp inom sångundervisningens ordförråd är begreppet *stöd*, ett begrepp som används stundom mer, stundom mindre och inte minst på olika sätt. Betydelsen av begreppet kan tänkas påverkas eller till och med avgöras av var, i vilken kontext, eller vilken sångpedagog som använder termen, i linje med Arders (2006) yttrande om att det finns lika många metoder som det finns lärare. Sundberg (2001) tar upp begreppet stöd i samband med andningsapparatens system och det subglottala trycket. Där belyser röstforskaren hur termen är flitigt brukad inom röstpedagogik men att begreppets exakta innebörd i sig är oklar (Sundberg, 2001, s. 65). Sundberg (2001) lägger snarare vikt vid att beskriva det subglottala tryckets inverkan på fonationen, det vill säga ljudalstringen:

Stöd, begrepp som brukas avsevärt allmänt inom röstpedagogiken och som avser *känslan* av balans mellan aktiviteten i andningsmusklerna och fonationen. Fysiologiskt tycks stöd sammanhånga med en *ändamålsenlig* styrning av subglottala trycket (Sundberg, 2001, s. 286) [min kursivering]

För Zangger Borch (2012) handlar stöd om en ”kontroll av andning med för tonen anpassad adduktion” (Zangger Borch, 2012, s. 167). I bägge dessa fall handlar det alltså om något viljestyrt då sångaren själv kontrollerar sin egen kropp som sjunger. Det är här alltsammans blir tämligen abstrakt fastän det rör sig om den fysiologiska anatomin av rösten. Handlar det sångtekniska arbetet enbart om viljestyrd kontroll av sångarens givna anatomi eller handlar det om något mer, något annat utöver eller emellan, ty sångarens personlighet, känsloliv, dagsform och vardagliga tillvaro måste påverka sånginstrumentets tillvaro liksom en gitarr kan stämmas ur när vädret vänder, påverkad av temperatur eller luftfuktighet.

1.3 Uppsatsens syfte och forskningsfråga

Syftet med uppsatsen är att undersöka sångteknik betraktat som ett fenomen ur ett första-persons perspektiv. Avsikten är att försöka bidra med reflektioner, synsätt och vidgad kunskap om sångtekniskt arbete i sångundervisning och vad som kan utgöra kärnan för fenomenet sångtekniskt arbete.

Forskningsfrågor för studien har formulerats på följande vis:

1. Vad innebär sångtekniskt arbete, betraktat som fenomen ur ett första-persons perspektiv?
2. Vad utgör kärnan, den generella essensen, för fenomenet sångtekniskt arbete?

Studien utgår från ett fenomenologiskt teoriperspektiv. Det sångtekniska arbetet kan i och med det betraktas som ett fenomen. Genom ett *första-person-perspektiv* framträder fenomenet för oss och visar sig i sin *existens*. Fenomenets existens består i sig av flera *essenser* och bland dessa kan en slags kärna, en generell essens uppdragas. Då studien intresserar sig för att undersöka hur det är möjligt att tala om sångtekniskt arbete som något generellt riktas ett fokus just till att söka denna fenomenets kärna, den generella essensen, det sångtekniska arbetets *väsen*. Medel för sökandet är att med kvalitativa intervjuer ta del av hur sångare, ur ett första-person perspektiv, beskriver upplevelsen av sångteknik för att sedermera *genom* deras utsagor undersöka fenomenets essenser. Detta innebär det primära erfandet av sångtekniskt arbete, oavsett sångstil för att undersöka vad fenomenets kärna kan röra sig om, primär för fenomenets existens och därmed oberoende av tvärgående aspekter som genre, biologisk kön eller ålder. Informanterna har dock gemensamt att de är sångare med många års erfarenhet av sångtekniskt arbete och sångundervisning

1.4 Uppsatsens disposition

I kapitel 2 redogör jag övergripande för vad som framkommit i tidigare forskning om sång, sångteknik och sångundervisning ur ett fenomenologiskt perspektiv. I kapitel 3 redovisas de teoretiska utgångspunkterna för studien och därefter i kapitel 4 redovisas val av metod samt studiens planering och genomförande.

I kapitel 5 görs en analys av vad som framkommit i studiens intervjuer. Resultatet redovisas i ett antal tematiska kategorier. Därefter i kapitel 6 diskuteras resultatet relaterat till studiens forskningsfråga och tidigare forskning på området.

2 Forskning med fenomenologiskt perspektiv på sång och sångtekniskt arbete

I detta kapitel redogörs för tidigare forskning som, ur ett fenomenologiskt perspektiv, gjorts inom området sång, sångteknik och sångundervisning. Forskningen och litteraturen presenteras tematiskt efter snarlika fynd som kommit fram vid genomgången, samt efter angelägenhetsgrad utifrån de avgränsningar som gjorts för studien. Inledningsvis presenteras ett avsnitt om hur sång inom musikaliskt utövande och studerande, kan betraktas som ett instrument och vilka existentiella konsekvenser det kan medföra. Därefter ett avsnitt som koncentrerar sig på det sångtekniska arbetet. Det görs med anknytning till tidigare redogörelse av det holistiska och existentiella sånginstrumentet. Kapitlet avslutas med ett avsnitt om den sångtekniska kunskapen i användning.

För att hitta relevant forskning och litteratur inom området, har jag sökt på forskning med sökorden: *sång, fenomenologi, kroppsfenomenologi, sångteknik, sångundervisning*. Genom att bland annat studera litteraturlistor i studentuppsatser med en fenomenologisk inriktning, har ett antal författare återkommit som visat sig vara relevanta för min studie. För att begränsa antalet författare har ämnesområdet för sökningen vidare avgränsats till uppsatser med främst sångpedagogisk inriktning. Detta har sedan resulterat i fyra forskningsverk, varav två av samma författare, som jag bedömt har haft större relevans för min studie än övriga.

2.1 Sångaren - det levande instrumentet

Sång som ett musikinstrument betraktas i tidigare forskning utifrån lite olika infallsvinklar. Ömsom beskrivs sånginstrumentet som likvärdigt med andra musikinstrument och ömsom betonas komplexiteten med just sånginstrumentet, det levande sånginstrumentet inbyggt i människans kropp och hela hennes person, i *den levande kroppen*. Mycket av sånglitteratur, sångskolor tidigare nämnt, håller sig dock främst till den fysiologiska delen av sångtekniken, röstens anatomi. Detta är för all del mycket väsentligt och viktigt gällande kunskapen om sjungande och sångtekniskt arbete. Men, förevarande studie intresserar sig för att utforska hur sångteknik kan betraktas som ett fenomen ur ett första-persons perspektiv och om det finns något *mer*, något utöver eller emellan, som kunde sättas ljus på för att vidga synen på sångteknisk kunskap. Sånginstrumentet är en del av sångarens levande kropp och vara. Därför menar Dahlbäck (2020) att faktorer som dagsform, måendet och kroppens förmåga behöver belysas. Hon skriver:

Vi vet hur instrumentets muskulatur ska förbereda tonen, men det är likaledes viktigt att fokusera på de *andra* aspekterna av förberedelsen. Den viljestyrda förfonatoriska aktiviteten är inte enbart av rationell fysiologisk art, utan har även *emotionella*, kommunikativa, sinnliga och *koncentrationsmässiga* dimensioner (Dahlbäck, 2020, s. 40) [min kursivering]

Här belyses just hur den viljestyrda akten för sångtekniskt arbete inte kan frigöras från själva människans dimensioner. Koncentrationsförmågan gör kanske att det inte alltid *går* att kontrollera stödet, likt tidignämnda exempel, hur stark viljan än må vara. Hos Vitale (2008, 2009) förespråkas att studera sånginstrumentet likvärdigt med andra instrument. Hon ger sångarens instrument benämningen *instrument voix*, och intresserar sig för hur inlärningsprocesser ter sig när det kommer till detta kroppsligt inbyggda instrument. Till

skillnad från ett fysiskt instrument, såsom en gitarr, kan sånginstrumentet inte köpas eller inskaffas. Heller inte fysiskt greppas på samma sätt, som en gitarr, eller läggas ifrån sig. Men ändå förväntas sångeleven att arbeta med och utforska sånginstrumentet likvärdigt med ett fysiskt instrument, ett objekt. Vitale (2009) ställer frågan om hur någon kan definieras som nybörjare, när det rör sig om instrumentet sång. Detta eftersom de flesta människor (med undantag för drabbade av särskilda sjukdomar, diagnoser eller skador) har erfarenhet av, eller någon form av inblick i att använda talrösten och i många fall även sångrösten:

...the vocal cords of a professional singer – with no pathology - do not differ from those of a person who simply sings under the shower. (Vitale 2009, s. 7)

Allt detta menar Vitale (2009) är *sångarens paradox*, att sångaren förväntas arbeta med ett instrument hon varken valt, köpt eller kan lägga ifrån sig. Ävenså förväntas hon utforska, upptäcka och göra sig erfaren av sånginstrumentet, på samma sätt som utforskandet av ett fysiskt objekt, trots att rösten varit en del av henne ända sedan födseln:

The voice as internal (intimate, private, linked to the space and time of the *unconscious*) “object” and as external (social, public, linked to *shared* space-time) is situated at the constitutive threshold of Being (Vitale, 2009, s. 1) [min kursivering]

Med detta resonemang beskriver Vitale (2008, 2009) sånginstrumentet som ett *pluralt instrument*. Det vill säga ett mångsidigt instrument med en möjlighet att fungera på flera sätt. Sångeleven står inför och är i ständig relation med ett ”polymorphous, multi-functional and polyvalent instrument - a plural instrument” (Vitale, 2009, s. 4). Röstens, det levande och kroppsligt inbyggda instrumentets, multifunktionella säregenskaper är just vad som gör sånginstrumentet unikt (Vitale, 2008, 2009). Sånginstrumentet kan dessutom ”flerfungera” i samma skeende och på så sätt vara i en multifunktionell samtidighet med sig själv som jag tolkar Vitale (2009), när hon kallar sånginstrumentet för en *polymorf*. Med andra ord formrik och mångskiftande i sina egenskaper. Denna flerfunktionella förmåga hos sånginstrumentet är även Leijonhufvud (2011) inne på i sina beskrivningar av upplevelsen av sjungandet. Där återges bland annat hur sinnen som syn och hörsel vävs samman med kroppen och känslolivet i upplevelsen av sjungande och hur dessa parallelliteter är och agerar samtidigt ”i samma upplevelseström” (Leijonhufvud, 2011, s. 61). Detta blir ett faktum författaren ser sig behöva acceptera för att förstå *intentionaliteten* i sångupplevelsen som kan vara flerriktad och flerdimensionell. Men det paradoxala som inte tas upp (2011) är hur detta flerriktade skede även behöver vara något parallellt vilket Vitale (2009) täcker mer i sina teorier. Om sångaren förväntas använda sin röst hon haft sedan födseln behöver hon en lösning för att både vara sin röst och samtidigt spela på sin röst. Vitale (2009) tar exemplet hur ganska olika former av ljud, olika klang, kan skapas och manipuleras beroende på hur rösten ”ställs in” eller formateras med hjälp av det sångtekniska arbetet.

2.1.1 Jaget som sjunger

Vitale (2009) beskriver även att rösten kan besitta den egenskapliga möjligheten att överskrida sig själv, alltså att *transcendera*, och därmed kunna dra subjektet, själva jaget, ut ur sin isolerade och inre tillvaro (Vitale, 2009). Följaktligen menas (2009) att rösten därmed fungerar som en *förlängning* av jaget, ”the self”, och samtidigt fungerar som brytpunkt, ”point of rupture”.

Brytpunkten innebär att röstens överskridande egenskap tillåter jaget att bryta sig loss ur sin inre och isolerade tillvaro, sin *immanens*, men samtidigt följa med i förlängningen, i överskridandet, och ut i den yttre omvärlden. Därmed menar Vitale (2009) att rösten befinner sig vid och fungerar som knutpunkten, "the juncture" av den inre och yttre världen för den som rösten bebor, alltså den kropp och person som har rösten inombords. Alltså att subjektet med hjälp av rösten kan verka både i sin inre värld och samtidigt nå ut i den yttre världen (Vitale, 2009). Rösten bebor oss, den *lever* i oss, på ett djupgående, omfattande och komplext vis, enligt Vitales (2009) resonemang. Till följd av dessa tankegångar ställer Vitale (2009) frågan om det är vi som sjunger med rösten eller om det snarare är rösten som sjunger med oss vilket understryker komplexiteten hon diskuterar angående användningen av kroppen och rösten som instrument: "do we not often think that we have used our own voice when it is rather the latter that has used us?" (Vitale, 2009, s. 7). Denna frågeställning pekar sannerligen på sångarens komplexa och parallella arbete med sångtekniken och vänder upp och ned på den traditionella tanken om sångtekniskt *viljestyrt* arbete.

För Leijonhufvud (2011) framträder upplevelsen av sjungande, genom ett fenomenologiskt *första-person-perspektiv*, med en pluralistisk existentiell bekräftelse. Enligt henne är bekräftelsen plural så till vida att den inkluderar en trefaldighet av "min existens, världens existens och min existens i världen" (Leijonhufvud, 2001, s.129). Här understryks alltså hur det sångtekniska arbetet sker med hänsyn inte bara till sångarens inre tillvaro utan sångarens tillvaro i världen. I och med beskrivningen av sångupplevelsen talar Leijonhufvud (2011) om en trefaldighet även i hur den levande kroppen som fenomen gör sig tillgänglig som både subjekt, objekt, och som subjekt-objekt. Genom att höra sig själv så sträcker den fenomenologiskt upplevda kroppen ut sig och tar plats i rummet. Både som ett fysiskt fenomen och som ett akustiskt fenomen. Rösten tar ävenså plats och breder ut sig i rummet varpå just som att "den fenomenologiska kroppen överskrider kroppen i traditionell bemärkelse" får vi även en akustisk kropp, ett akustiskt fenomen vilket gör att "upplevelsen av min levande kropp inkluderar även den immanenta upplevelsen" (Leijonhufvud, 2001, s.78-79) Här talar egentligen Vitale (2009) och Leijonhufvud (2011) om liknande väsentligheter men formulerat aningen olika. Detta akustiska fenomen (2011) finner sig även närbesläktad med vad hos Dahlbäck (2020) benämns som *tonkropp*.

2.1.2 Kroppen som sjunger

Enligt Merleau-Ponty *är* vi vår kropp, vi *har* inte våra kroppar (Merleau-Ponty, 1999). Detta skiljer sig från Heideggers *vara-i-världen* som i stället hos Merleau-Ponty blir *till-världen-varon*, där kroppen är människans främsta redskap för att ta till sig världen (Dahlbäck, 2020). Merleau-Ponty drar en parallell till musikens musikaliska och tekniska arbete och skriver att: "Musikerna visar ännu tydligare att vanan varken ligger i tanken eller i den objektiva kroppen, utan i kroppen som förmedlare av en värld" (Merleau-Ponty, 1999, s. 109). Rösten bebor kroppen på samma sätt som jaget bebor kroppen (Vitale, 2009) och Dahlbäck (2020) talar om ett behov av ett utvidgat kroppsbegrepp för att förstå kroppen i sjungandet. Hur sångkropp avskild från den "vanliga" kroppen och talar även om ett "sångar-jag" i förhållande till jaget. Kroppen är alltså inte den samma som sångarens kropp men samtidigt integrerat i samma existentiella människa. Kroppen är dock snarare människans verktyg för att ta till sig världen (Dahlbäck, 2020). Det senare går därmed i linje med Merleau-Pontys kroppsfenomenologi.

Jaget och sångarjaget som Dahlbäck (2020) talar om arbetar således enskilt men även i samverkan, i någon slags symbios. Det är en ständig samtidighet och helhet, en existentiell samtidighet och en samtidig bekräftelse på existensen i linje med Leijonhufvud (2011).

I sin teori *Sjunga-i-världen*, där Dahlbäck (2020) tar utgångspunkt i Heideggers *vara-i-världen* tillsammans med Merleau-Pontys *i-världen-varon*, separeras inte de olika enheterna från varandra utan bildar i stället en helhet, med alla beståndsdelar i samverkan. De enheter Dahlbäck (2020) belyser är kropp, andning och sinne, vilket formar begreppet *kropp-andning-sinne* (Dahlbäck, 2020). Författaren understryker hur teorin skiljer sig från cartesiansk syn och dualism med dess tudelning av kropp och själ. En annan poäng Dahlbäck (2020) tar upp är hur andningen förbisätts av tidiga fenomenologerna Heidegger och Merleau-Ponty, likaså hos den cartesianska synen. För sång ”behöver andningen stå som ett grundelement i enheten *kropp-andning-sinne*” (Dahlbäck, 2020, s. 36). Denna tre-enighet är holistisk och ingen enhet ensam verkare utan när hela enheten är stark och balanserad kan en *tonkropp* födas. Med tonkropp menar Dahlbäck (2020) en sjungen ton som ”skapas genom beröring”, alltså att tonen skapas utifrån en stark enhet av *kropp-andning-sinne* och kan som tonkropp beröra sångarens kropp, andning och sångarens sinne. Här är hon inne på en förklaring om hur sång kan spelas såsom en gitarr kan spelas på, dock utan att göra sådan liknelse. Det går även i linje med Merleau-Pontys *suis-à* förklaras hur ”den sjungna tonen är den kropp som står i centrum för sångaren till rummet” (Dahlbäck, 2020, s. 38). Allt samverkar inom *Sjunga-i-världen* och balans och helhet är sångens primära fundament.

2.1.3 Det inre, fantasifulla och immanenta sångtekniska arbetet

Enligt Dahlbäck (2020) byggs sångarens fundamentala arbete upp dels av fysiologiska aspekter som kroppshållning, andningsteknik och stämbandsfunktion, dels av sångarens *kontakt* med sin inre värld. ”Sångaren behöver inledningsvis arbeta med sångtekniken” (Dahlbäck, 2020, s. 121). Vidare påpekar Dahlbäck (2020) att interpretation och tolkningsförmåga måhända kan vara en del av det sångtekniska arbetet ”jämsides med de sångtekniska utmaningarna”, alltså de fysiologiska utmaningarna kring andning, stämband och larynx (Dahlbäck, 2020, s. 121). Dock kan det tolkningsmässiga arbetas med först när den fysiologiska sångtekniken är på plats och helst automatiserad. I ett sådant sångtekniskt stadie är sångaren frigjord och fri, öppen för ”kommunikation med musiker, åhörare och rummet. I detta skede kan sångaren expandera sitt sångarjag från de tekniska skeendena och öppna upp hela sin varelse för musikens mening” (Dahlbäck, 2020, s. 121). Här talas det alltså om att expandera, transcendera och låta kunskap bli automatiserad. Den inre världen består av fantasi, intuition, och upplevelsen av och i musiken och rummet. En kontakt inåt till sångarens inre värld, alltså den *immanenta* tillvaron, och en kontakt utåt till rummet. Hon lägger vikt vid inspirationen, som är födseln för att andas och skapa den tonkropp hon talar om (Dahlbäck, 2020).

Fantasi som en del av en kunskapsprocess belyser även Leijonhufvud (2011) i beskrivningen av sångupplevelse. Hur fantasin kan vara en hjälp, ett tillvägagångssätt, för att studera ett fenomen och dess egenskaper. Fantasin är, som Leijonhufvud (2011) poängterar, ”inte beroende av om den är sann eller inte” (Leijonhufvud, 2011, s. 53). Fantasin kan med detta resonemang tolkas som ett sätt att ta till sig kunskap, i detta fall den sångtekniska kunskapen. Fantasin är även av betydelse för förståelsen av fenomenet och dess essenser, som nämnts ovan. ”Genom

att betrakta varje fenomen holistiskt, innehållande essenser, kan ny kunskap visa sig med hjälp av fantasi” (Leijonhufvud, 2011, s. 40).

2.1.4 Upplevelsen av sångtekniskt arbete och sånginstrumentet

Det funnet är alltså att sångtekniskt arbete utförs med hjälp av kroppen *och* varat som instrument, men detta är något pluralt eftersom rösten, andningen, och kroppen används även utanför sångrummet. Därmed flätas andra närbesläktade fenomen ihop med det sångtekniska fenomenet. Talrösten, ropen, skratten, viloandningen och är bara ynka exempel ur en lång lista av andra fenomen som även är en del av helheten för fenomenet sångteknik. För att kunna räta ut dessa tankar, vilka riskerar flätas ihop kors och tvärs till en enda tova i sin abstraktion, tar till exempel Leijonhufvud (2011) upp en betoning av att beskriva fenomenets *generella essens*. Detta belyser ”det generella draget hos fenomenets samtliga essenser” (Leijonhufvud, 2011, s. 73) och vidare förklarar författaren (2011) att ”den generella essensen måste återfinnas i alla tänkbara upplevelser av fenomenet för att äga giltighet i fenomenet” (Leijonhufvud, 2011, s. 73). För Leijonhufvud (2011) är den generella essensen av sångupplevelsen en, ”musikalisk vokal bekräftelse på min existens i världen” (Leijonhufvud, 2011, s. 73). Här är det vokala, alltså det röstliga, fundamentalt och uttrycker sig i ett musikaliskt tonalt flöde. Vidare tas det upp just hur liknande fenomen sammanstrålar med sångfenomenet och att den generella essensen skapar broar över till liknande fenomen, reder ut tovan:

Den generella essensen ska beskriva fenomenet på ett sätt att det tydligt konvergerar från andra liknande fenomen. Liknande fenomen i det här fallet, skulle kunna vara tal, rapp, rop, skrik och nynnande vilka alla är vokala uttryck med hjälp av rösten (Leijonhufvud, 2011, s. 74)

Här medger Leijonhufvud (2011) att antydningar till musikaliskt flöde eller musikalisk rytmik genomtränger många av ovannämnda röstliga fenomen, däribland tal eller rop och rapp, men menar att det i dessa saknas det tonala flödet *mellan* tonerna som finns vid sång. Ävenså att till exempel ropande ljud, ropet som fenomen, upplevs bestå av musikalitet i själva tonerna men saknar det musikaliska ”mellan tonerna” (Leijonhufvud, 2011, s. 75). Dahlbäck (2020) understryker förberedelsen innan sång där inspirationen är primär för att starta andningen och ge kraft inifrån för den stundande tonkroppen.

2.2 Sångteknik från kunskap till praktik

Sångkunskapen, tillika den sångtekniska kunskapen, tar Vitale (2008, 2009) upp som ett ”know-how” eller ”know-how-to”. Detta handlar om *tacit* kunskap, det vill säga tyst kunskap, vilket även Leijonhufvud (2001) refererar till i beskrivningen av sångupplevelsen, även om hon brottas lite med att förklara erfandet av sångupplevelsen med just begreppet tyst kunskap. Leijonhufvud medger att hon i sina utsagor kan se ett innehåll av tyst kunskap och skriver att det kunde tänkas handla om en tyst kunskap när det gäller sångupplevelsen:

...upplevelse av denna erfarenhet som jag trots allt har känt till länge men nu tror min ha en ny upplevd förståelse av även om jag inte kan verbalisera den helt och hållet (Leijonhufvud, 2011, s. 83).

Hos Vitale (2009) beskrivs tyst kunskap med benämningen know-how och problematiseras även i samband med ovannämnda resonemang kring hur en sångelev kan betraktas som nybörjare, då hon under hela sitt liv utvecklat vokala färdigheter genom både tal och sång. Dessa färdigheter är ett exempel på ett know-how hos Vitale (2009). Vidare skriver hon att kunskapen inom sångundervisningen består både av så kallat know-how och vad hon kallar know-how-to-do, det vill säga både en "veta-hur-kunskap" såväl som en "veta-hur-göra-kunskap" (Vitale, 2009). Detta resonemang integrerar författaren med ovannämnda tankar om hur sånginstrumentet är ett pluralt och multifunktionellt instrument.

3 Teoretiska utgångspunkter

I följande kapitel ges en redogörelse för studiens användande av fenomenologi som teoretiskt perspektiv. Fokus ligger på nyckelbegrepp, inom fenomenologin, som *medvetandets intentionalitet* samt *transcendens* och *immanens*.

3.1 Fenomenologiskt perspektiv

Ett fenomenologiskt perspektiv har betydelse för undersökningens teoretiska förhållningssätt. Perspektivets huvudfokus har primärt uppehållit sig kring *medvetandet* och *upplevelsen* samt den mänskliga *livsvärlden* och hur världen framstår för människan. Livsvärlden innebär hos Husserl den subjekt-relativa världen, alltså erfarenheter människan upplever genom ett *första-person-perspektiv*. Fenomenologins springande punkt är därmed att studera hur och på vilket sätt något *upplevs* för individen och ”inte hur detta något faktiskt *är* utifrån en objektivistisk idé” (Simon, 2009, s. 42). Således handlar det om hur livsvärldsfenomenen framträder, i upplevelsen, genom första-person-perspektivet. Det vill säga det som för individen är givet och självklart, vilket är vad begreppet livsvärld handlar om. Människan föds in i livsvärlden och tar del av och *erfar* fenomen ”med kroppen och sinnena på ett icke-reflekterat sätt, dvs. spontant och omedelbart” (Simon, 2009, s. 42). Det väsentliga från fenomenologin för denna studie är dess fokusering på ”det som visar sig för medvetandet, det vill säga om hur livsvärldsfenomen med sina inneboende strukturer framträder för människan” (Simon, 2009, s. 40).

Fenomenologi i vetenskaplig dräkt har sina anor från Husserl och har inriktat sig på att vrida och vända på *livsvärldsfenomenets meningsstruktur* (Simon, 2009). Vi människor är enligt Merleau-Ponty ”dömda till meningsskapande” (Säljö, 2016 s. 132). Meningsskapandet i livsvärlden hos Heidegger är ”handlingsinriktat”, att vi inte enbart förnimmer fenomen utan att fenomenen har ”en betydelse för praktisk användning” (Simon, 2009, s. 42). Alla upplevda objekt och fenomen har en praktisk natur, det vill säga varje föremål fyller en funktion i livsvärlden (Simon, 2009). Heideggers handlingspräglade fenomen vore då i detta fall att till exempel fenomenet sångandning, att andas ”sång-enligt”, har en praktisk betydelse för att bära tonen. Fenomenets *i sig* inneboende strukturer, med fenomenets essenser, har då en praktisk betydelse för sångens flöde i och med det praktiska handlandet av ”ton-luft” eller vad vi nu vill kalla det.

Maurice Merleau-Ponty nöjer sig inte med fenomenologins fokus på att fenomen visar sig och framträder för oss ur ett *första-person-perspektiv*. Kroppsfenomenologin hos Merleau-Ponty utvecklar fokuseringen till det som visar sig *för* kroppen. Människan har inte bara en kropp, hon *är* sin kropp enligt Merleau-Ponty. Hur människan tar till sig världen och är *till* rummet och världen. Det senare är vad begreppet *suis à* från Merleau-Ponty behandlar. Kroppen, i förhållande till tid och rum, är inte *i* rummet och tiden, utan *bebor* rummet och tiden. Det är möjligt att ömsom ha en upplevelse av sin kropp, ömsom ha en upplevelse av sin kropp i världen. (Merleau-Ponty, 1999).

3.1.1 Fenomen och fenomenens essenser

Fenomenologin betraktar i princip allting som *fenomen*. Världen utgör en samling fenomen, och inte en ”dualistisk samling objektiva och subjektiva upplevelser” (Leijonhufvud, 2011, s. 36). En samling fenomen betraktas holistiskt, som en *helhet*. Sinnevärld och idévärld alltså är

sammanslagen, till skillnad från ett cartesianskt dualistiskt förhållningssätt. En mer holistisk uppfattning ser sålunda en helhet som sammansättningen av delarna men samtidigt även som något *mer* än bara summan av delarna. (Patel & Davidsson, 2011, s. 29). Ett fenomenologiskt perspektiv är således läran *om* och beskrivningar *av* fenomen och där allt betraktas *som* fenomen. Fenomenens egenskaper och kännetecken blir till en ”helhetskvalité”, såsom Simon (2009) beskriver det, sammanvävda med livsvärldsupplevelsen. Egenskaperna förhåller sig till varandra och skapar fenomenets struktur, alltså upplevelsen av fenomenet (Simon, 2009).

Ett fenomen innehåller flera essenser ungefär likt något som innehåller flera lager eller flera nyanser men som tillsammans, trots sina många och ibland olika lager eller nyanser, sammanlagt utgör detta någons existens. Om vi till exempel äter en välbekant maträtt, vilken i sig innehåller flera essenser (i detta fall även bokstavligen olika smakessenser!) upplever vi maträtten som fenomen i och med att den uppenbarar sig för oss i sin existens, en kulinariskt välbalanserad och igenkännbar maträtt, kanske vår favoriträtt. De olika smakerna kan i sig vara för oss kända egna existenser, alltså fenomen, men som för just denna maträtt bidrar till helheten som en essens (även bokstavligt talat). Essenserna, i detta exempel smakerna i maträtten, fungerar som egenskaper eller kännetecken hos fenomenet. Egenskaperna, alltså fenomenets kännetecken och essenser, bildar det som kallas för fenomenets kärna. Kärnan finns till vår hjälp att känna igen en upplevelse i ett fenomen även om kärnan framträder i ett nytt och annat fenomen (Simon, 2009). Essenserna yttrar sig genom *väsenskådande*, det vill säga det som visar sig. Fenomenen framträder och visar sig genom sin existens. Detta väsensgådande blir möjligt för oss ur ett första-person-perspektiv, där själva existensen är något vi upplever och får kunskap om med hjälp av våra sinnen (Leijonhufvud, 2011). Essenserna i sig själva kan betraktas som nya fenomen. Kända essenser som kommer från ett annat fenomen, blir tillgängliga och omedelbart igenkänningsbara i ett nytt, annat fenomen. Allt hänger ihop och skapar ett holistiskt sätt att se på fenomen och den kunskap dess essenser kan tillföra oss (Leijonhufvud, 2011). Fenomenologin och väsensgådandet spanar efter den ”generella essensen hos ett fenomen, fenomenets väsen” (Leijonhufvud, 2011, s. 41).

Något visst, någon särskild aspekt eller *del* av helheten, kan alltså finnas i upplevelsen av fenomenet som dessutom är bekant från något annat liknande eller tidigare upplevt fenomen. Bekantskapen öppnar upp och skapar en mottaglighet för det nya fenomenet tack vare igenkänningsbara essenser i fenomenets existens, samt vår riktade intentionalitet. Jämförelsevis för studien skulle det till exempel kunna handla om sångandning, att andas ”sång-enligt”. Att andas är ett redan bekant fenomen, där det nya fenomenet sångandning innehåller essenser bekanta från det tidigare fenomenet. Om en riktad intentionalitet då används för att uppleva existensen av det nya fenomenet, sångandningen, finns en tillgänglighet i och med bekantskapen med det tidigare fenomenet att andas, det vi här kan kalla ”vanlig andning”. Sångandningen blir här dessutom, som Leijonhufvud (2011) talar om, *begreppsliggjort* och gör att jag blir mottaglig för något som skulle kunna visa sig, som annars kanske inte hade gjort det (Leijonhufvud, 2011, s. 44).

3.1.2 Medvetandets intentionalitet

När vi upplever och tar del av fenomenens existens, eller snarare *att* vi tar del av deras existens, beror i hög grad på att vi vänder oss mot fenomenet, att vi är *riktade* mot fenomenet. Denna riktadhet utgör ett ytterligare nyckelbegrepp hos fenomenologin: *intentionalitet*. Vi kan uppleva

fenomenets existens när det uppenbarar sig för oss och för att vi samtidigt är riktade mot det. Det uppstår ett samspel mellan fenomenets väsen och intentionaliteten, det vill säga att vi vänder oss mot fenomenet (Leijonhufvud, 2011). Riktadheten kan betraktas som att rikta sitt fokus, sin uppmärksamhet, och sitt *medvetande* mot ett fenomen. Genom den *aktiva* medvetenheten når vi själva existensen av fenomenet och möjliggör upplevelsen av fenomenet i sin existens. Medvetande är ett nyckelord eftersom medvetandet är intentionalt och riktar sig mot det som för oss visar sig (Leijonhufvud, 2011). Det är själva vår intentionalitets riktadhet riktning mot fenomenets existens som gör att vi uppfattar existensen av fenomenet. ”Intentionaliteten *möjliggör* fenomenets existens” (Leijonhufvud, 2011, s.44) [min kursivering]. Vi kan möjliggöra en riktad intentionalitet i och med att vi riktar oss mot något särskilt i själva upplevelsen när vi tar del av fenomenets existens (Leijonhufvud, 2011).

Medvetandet riktar sig alltid mot något och därmed handlar medvetande alltid *om* något, ett vad som helst typ av något. Intentionalitet som begrepp kan därför inte tolkas med en vardaglig översättning om ”att vara ett uttryck för avsiktlighet” vilket Simon (2009) poängterar. Hon tar upp hur intentionalitet i den fenomenologiska kontexten har en deskriptiv innebörd som handlar om hur medvetandet konstituerar sitt objekt (Simon, 2009, s.43). Det handlar alltså om hur objekt och företeelser framträder för själva medvetandet och att objekt i detta fall både är ”yttre ting och företeelser men också medvetandets *egna* processer” (Simon, 2009, s. 43). Medvetandets verksamhet täcker alltså, med sin riktade intentionalitet, både yttre faktorer och fenomen men också sin egen inbyggda verksamhet i sig självt. Det senare tar Simon (2009) upp som självmedvetenhet vilket blir ett relevant begrepp, inom medvetenhetsbegreppet, för denna studie. *Mening* som begrepp anses inom fenomenologin vara intentionalt och meningsskapande eftersom *riktadheten* (dvs. intentionaliteten, hur medvetandet är riktat mot något), är primärt för medvetandets verksamhet. Mening har kraften att ange de egenskaper som utmärker en upplevelse och alla fenomen eller erfarenheter byggs upp av olika egenskaper vilka tillsammans formar och utgör fenomenet eller upplevelsen/erfarenheten. För studien till hands varande kommer en fenomenologisk hållning ligga till grund vid temat mening, till exempel reflektioner och resonemang om vad som är av eller skapar betydelse eller momentum, där meningsbegreppet går under paraplyet för medvetenhetens intentionalitet.

3.1.3 Övriga begrepp: Intersubjektivitet Transcendens, Immanens

Erfarandet av fenomen i dess existens är situerad och kontextualiserad poängterar även Leijonhufvud (2011). Vi kan dela våra erfarenheter och uppfattningar av fenomen med andra människor trots att de i utgångspunkt framträder för oss på ett subjektivt sätt. Detta faktum att vi kan dela våra subjektiva uppfattningar handlar i fenomenologiskt perspektiv om *intersubjektivitet* (Leijonhufvud, 2011). På de sätt som fenomen visar sig för oss tillsammans med intentionalitetens riktadhet är vad som sammantaget formar en livsvärld (Leijonhufvud, 2011).

Transcendens betyder att överskrida och handlar om något utöver det vanliga, inte minst något utöver jaget, det vill säga självet. Motsatsen är immanens vilket betecknar det inåtvända, jagets inneslutna tillvaro och värld (Leijonhufvud, 2011).

4 Metod

I det här kapitlet presenteras först studiens metod, följt av ett avsnitt om undersökningens val av deltagare. Därefter redovisas undersökningens planläggning och genomförande med ett efterföljande avsnitt om bearbetningen av insamlade data. Kapitlet avslutas med en beskrivning av de etiska aspekter studien följt och orienterat sig efter.

4.1 Kvalitativa semistrukturerade intervjuer

Undersökning strävar efter att ta reda på mer om vad fenomenet sångteknik byggs upp av för beståndsdelar, fenomenets essenser. Med studiens frågeställningar som utgångspunkt, samt min egen grundläggande nyfikenhet i ämnet, ligger fokus på sångare och sångelevs egna upplevelsebaserade beskrivningar av sina subjektiva erfarenheter av sångteknik och sångtekniskt arbete. Givet detta är förhoppningen att tematiska fynd ska kunna uppdagas om fenomenet sångteknik och fenomenets generella essens. Med detta resonemang som utgångspunkt har jag valt att använda mig av kvalitativa *semistrukturerade intervjuer*.

Kvalitativa intervjuer har som regel en lägre nivå av strukturering, och intresserar sig för beskrivningar av informanternas *egna* uppfattningar om livsvärldsfenomen (Patel & Davidsson, 2011). Den semistrukturerade intervjun tvingar inte intervjuaren att följa någon fix ordning utan tillåter samtalet att flexibelt röra sig i olika riktningar. Det finns inga rätt eller fel svar och informanternas uppfattning av vad som är relevant och betydelsefullt för dem är vad som styr samtalet. Även om kvantitativa metoder inte har för vana att döma svar som riktiga eller ej, blir den kvalitativa metodens öppenhet väl användbar i förevarande studie (Patel & Davidsson, 2011; Bryman, 2018). Ett övervägande av intervjuernas struktur gjordes mellan semistrukturerade och ostrukturerade intervjuer. Önskemålet med metoden var att åstadkomma en känsla av ett öppet samtal där de intervjuade skulle känna sig fria inför sina svar och associationer. Samtalet inleddes med att de fick berätta om när de började sjunga. Genom att därefter vara lyhörd för vilken riktning samtalet tog, kunde det resultera i semistrukturerade intervjuer utan någon särskild ordning för frågorna. Genomförandet resulterade i semistrukturerade intervju med inspiration från den ostrukturerade intervjuformen genom att välja en inledande fråga och därefter följa samtalens gång (Bryman, 2018).

Metodvalet motiveras av strukturering och typ av samtalsspråk för genomförandet där ”den kvalitativa intervjun kan ses som ett förverkligande av Merleau-Pontys (1962) program för en fenomenologisk vetenskap som utgår från den primära upplevelsen av världen” (Kvale & Brinkmann, 2014, s.46). I detta fall ser jag även det som ett fördjupat förverkligande av Merleau-Pontys program i och med undersökningens fokus på kroppens fenomenologi och specifikt *sångkroppens fenomenologi*. En fenomenologisk ansats använder i utgångspunkt inga hypotesprövningar utan försöker vara så öppen och förutsättningslös som möjligt (Simon, 2009, s. 39).

4.2 Val av informanter

Studiens intresse för att studera sångteknik som ett fenomen använder intervjun som en sluss och därmed informanter som slussnycklar. Informanter med erfarenhet av sångteknik har lagt grunden för urvalskriterierna vilket innebär ett strategiskt urval (Bryman, 2018). Informanterna är vuxna personer med erfarenhet av sångtekniskt arbete, i form av eget utövande, sångövning

och inom forumet sångundervisning. Alla har en pågående eller avslutad sånginriktad utbildning med stort fokus på sångteknik. Deras erfarenhet finns från gymnasieskola med musikinriktning, musiklinjer på eftergymnasial nivå samt högskola/universitet. Sångelever ur min egen sångpedagogiska praktik har undvikits i urvalet och likaså personer ur min närmsta vänskapskrets. Dalen (2015) belyser hur kvalitativa intervjustudier fokuserar mindre på att systematiskt välja ut informanter i jämförelse med kvantitativa studier, samt hur det kan vara ”viktigt att få en uppfattning om hur olika parter upplever samma situation för att fånga upp nyanser och mångfald” (Dalen, 2015, s. 64). Informantgruppen består i stället av personer med olika genreerfarenheter vilket innefattat stilarna opera och klassisk sångteknik, jazzsång, musikal samt pop och singer/songwriter.

4.2.1 Presentation av informanter

Fem informanter blev intervjuade. I tabellen nedan ges en kort presentation. Namnen är inte deras riktiga namn.

Namn	Kön	Ålder	Utbildning i sång
Dante	Man	26 år	Musikgymnasium sångprofil Eftergymnasial nivå med inriktning Musikal Pågående högskolestudier med inriktning sångpedagogik
Wilma	Kvinna	24 år	Musikgymnasium sångprofil Eftergymnasial nivå inriktning jazzsång
Nancy	Kvinna	44 år	Musikgymnasium Eftergymnasial nivå inriktning opera & klassisk sång Högskolestudier operahögskola
Charlie	Man	28 år	Musikgymnasium sångprofil Folkhögskola Påbörjad men ej genomförd sångpedagogutbildning. Pågående utbildning på operahögskola
Mira	Kvinna	32 år	Musikgymnasium sångprofil Eftergymnasial nivå, Collegenivå i USA

Tabell 1 Presentation av informanter.

4.3 Planering och genomförande

Inför intervjuerna formulerades två brev. Ett brev till sångpedagoger med förfrågan att förmedla vidare till deras sångelever (se bilaga 1), och ett för blivande intressenter innehållande en kortfattad presentation av studien, information om intervjuernas praktiska tillvägagångssätt samt att undersökningen följer Vetenskapsrådets (2017) etiska förhållningsregler (se bilaga 2). Avslutningsvis i det senare brevet föreslogs en intervjutid samt anhängande om samtycke för ljud- och videinspelning. Förberedande åtgärder gjordes även i form av en check-lista med tekniska moment och inställningar av programmet Zoom. Detta för att effektivt kunna instruera och starta upp de tekniska aspekterna kring intervjutillfället. Momenten testades i förväg över Zoom, däribland inspelnings-, ljud- och bildinställningar, samt positionering framför skärmen för att kunna få med gestik och kroppsspråk i bild. En ämnesinriktad provintervju genomfördes även med en sångkollega och klasskamrat. Där gavs tillfälle att testa mina frågor i ett

metasamtal. Testintervjun gav gynnsam feedback om frågorna och diskussion från min klasskamrat, som kunde sätta sig in i mitt ämne och svara som en potentiell informant.

4.3.1 Intervjuguide som underlag

En intervjuguide (se bilaga 3) skapades för, vid behov, navigering av samtalets färdriktning. Den var ämnad som karta och minneslista över ämnesområden och frågor, både för min del som intervjuare och för informanternas möjlighet att, i den mån de önskade, ta del av frågorna i förväg. Guiden utformades grafiskt och visuell, mer likt en så kallad tankekarta än ett frågeformulär. Den bestod av blåfärgade cirklar med en huvudfråga i varje cirkel och med en eller flera följdfrågor. Guiden formgavs med förhoppningen att främja en öppenhet och lekfull stämning i samtalsrummet. I ”startcirkeln” en påminnelse om att inleda med en presentation av studien samt att informanten fick presentera sig själv. I nästa cirkel en inledande fråga för att öppna samtalet genom att be informanten berätta om när denne började sjunga. Pilar utritades till en eller flera cirklar var samtalet kunde tänkas passa att fortsätta utan att forcera någon enformig eller fastställd följd. På så vis kunde en tillåtande hållning till avvikelser eller nya frågor och följdfrågor vidtas jämfört med en striktare ordningsföljd (Bryman, 2018). Informanterna informerades inledningsvis om detta för att förebygga förvirring, osäkerhet eller någon överrumplande känsla hos informanterna vid möjliga avvikelser från guiden de fått se i förväg.

Guiden innehöll även möjliga praktiska moment. Informanterna skulle ha möjligheten att *göra* något sångmässigt för att kunna beskriva ett svar. Enkla röst- och sångövningar tänktes ut, däribland glissando, skalor och andningsövningar. Visan *Vem kan segla förutan vind* föreslogs om informanten inte själv skulle komma på någon sång som exempel. Samtliga informanter fick information om möjligheten och förslag att använda dessa moment under samtalens gång. Inslag av detta förekom dock endast vid ett par intervjutillfällen. Där det föll naturligt kom det till god användning, men här betraktades det som viktigt att inte påtvinga informanterna någon form av prestation eller obehag.

4.4 Databehandling

Intervjuerna dokumenterades med ljud-och videoinspelning och sparades ned till en extern hårddisk omedelbart efter intervjun. Transkribering genomfördes dagen efter eller i dagarna efter intervjun. Transkriberingen gjordes med hjälp av en dikteringsfunktion i programmet Microsoft Word genom att låta programmet lyssna och diktera i realtid. I dikteringsfunktionen kunde ”play-tangenten” på min bärbara laptop användas för att stoppa och göra radbyten, styckesindelningar korrigeringar etc. Intervjuerna har transkriberats ordagrant och fullständigt där undantag endast gjorts vid tveksamhetsljud, till exempel ”ehm” eller ”mm”, vilket words dikteringsfunktion inte transkriberat. Vidare har ordupprepningar som utan relevans för svarets tolkning inte tagits med. Intervjuernas öppna svar och varierande längd resulterade i transkriberingar, med punkt 12 och radavstånd 1,15, på totalt 117 A4-sidor och i genomsnitt 23,4 sidor per intervju. Den planerade transkriberingen av kroppsspråk har genomförts men ej med samma noggrannhet som det talade. Minnesanteckningar gjordes om relevanta insatser efter att ha studerat videofilmerna. Enbart ett fåtal insatser från informanterna fanns behov av att använda till resultatpresentationen. Det handlar om diverse ansiktsuttryck och uttrycksfulla rörelser av betydelse för analysen. Då bara två av informanterna genomförde sånginsatser under

intervjuerna, har inte heller dessa transkriberats med mer än minnesanteckningar av möjligt användbara insatser från informanterna.

Efter upprepad genomgång av inspelningar och transkriberad text, genomfördes färgmarkeringar i dokumenten, där citat och återkommande ord och ämnen markerades med varsin färg per informant. De färgade urklippen placerades sedan i en tabell där informanternas teman, ämnen och citat med personlig färgkod klipptes in vertikalt jämte varandra efter tematiska ord och ämnen samt vilka ämnen och teman citaten behandlat. Likartade citat placerades alltså jämsides horisontellt. Tabellen gjordes inspirerat av metoden *Framework*, för att skapa ett ”index över centrala teman och delteman” (Bryman, 2018, s. 704). Detta påvisade hur stor ”trängsel” varje ämne fick, med andra ord vilka saker alla fem informanterna pratat lika mycket om eller å andra sidan, vilka avstickande och mindre förekommande ämnen det gick att finna i bearbetningen. Ämnen bearbetades på papper, som ”tankekartor” eller ”ord-moln”, för att analysera ämnesord möjliga att koppla ihop med ett och samma ämne. Slutligen har tankekartorna och citat-tabellen ställts och jämförts mot studiens teoretiska perspektiv.

4.5 Tematisk analys genom en fenomenologisk lupp

Det insamlade och transkriberade materialet har bearbetats med inspiration av tematisk analys för att finna återkommande och genomträngande *teman* eller *koder* i intervjuerna och belysa gemensamma nämnare. Tematisk analys, vanligt för kvalitativ dataanalys, fokuserar just på sökandet efter teman och koder. Vad som i sig innebär ett tema eller en kod kan variera i olika analyser alltefter författarens preferenser. Tema och kod kan vara mer eller mindre synonymt, medan i vissa fall betyder ett tema något utöver en kod och består snarare av en sammansättning av koder, vilka tillsammans utgör själva temat (Bryman, 2018). I detta fall har det senare alternativet präglat studiens tematiska analys, det vill säga att söka teman bestående av en sammansättning av koder inom ämnet.

En väsentlig sammankoppling med uppsatsens teoriperspektiv har gjorts genom att ta med ett fenomenologiskt perspektiv inspirerat av Giorgis metodiska tillvägagångssätt till den tematiska analysen. En etablerad analysmetod från Giorgi lämpar sig just för att ”användas i studier med en mindre omfattande datainsamling” (Fejes & Thornberg, 2019, s. 154) och struktureras genom fem delmoment, fem steg, för analysprocessen:

1. Bestämning av helhetsbetydelsen
 2. Avgränsning av meningsbärande enheter
 3. Transformerande av vardagliga beskrivningar
 4. Framställning av fenomenets situerade struktur
 5. Framställning av fenomenets generella struktur
- (Fejes & Thornberg, 2019)

Processen startar således med att skaffa sig en översikt och fånga materialets huvudsakliga innehåll. Giorgis metod föreslår inledningsvis två genomläsningar av varje rapport, i detta fall transkriberade intervjuer, vilket har gjorts i förhandenvarande studie. Därefter skall en detaljerad läsning av materialet genomföras, vilket jag även gjort, där innehållet styckas upp till mindre delar i form av fraser eller meningar vilka utgör så kallade meningsbärande enheter. Poängen här är att ”varje enhet ska säga något nytt om fenomenet, det vill säga något kvalitativt

skilt från den föregående enheten” (Fejes & Thornberg, 2019, s. 156). De olika enheterna skildrar med detta olika aspekter av den utforskade upplevelsen (Fejes & Thornberg, 2019).

Det tredje steget är sedan en kontextuell analys av de meningsbärande enheterna, fynden, varpå enheterna ställs i relation till varandra samt sitt sammanhang. Här ska meningstyddandet tolka både explicita och implicita meningsenheter. Med andra ord både saker som uttrycks direkt med språkliga uttryck samt ting som framkommer mer indirekt såsom genom liknelser eller metaforer (2019). Detta steg var hjälpsamt då informanternas utsagor innehöll mycket från både det explicita såväl som det implicita i samtalen om upplevelsen av fenomenet sångteknik och sångtekniskt arbete.

Analysprocessens fjärde steg består av att foga samman de just uppdelade meningsbärande enheterna. Detta för att baka ihop dem igen till ”den sammanfattande beskrivningen av upplevelsens situerade struktur” (2019, s.158). En komprimering av materialet kan göras för att underlätta analysarbetet så länge det inte kapar eller förvränger något av relevans i meningsinnehållet. Något som underlättade betydligt i analysarbetet, eftersom utsagorna bestod av mycket upprepningar samt sammanhängande uttryck vilka kunde elimineras eller svetsas samman enligt Giorgis metod.

Slutligen identifieras de centrala teman som vuxit fram under analysprocessen. I denna studie var det just något som utefter Giorgis metod ”växer fram successivt från steg tre till steg fem i analysmodellen” (2019, s. 159). Som forskare och författare förstod och såg jag detta allt klarare för varje genomgång av materialet. Enligt Giorgis metod görs till sist en *eidetisk reduktion* för att utkristallisera det utforskade fenomenets essens. Här är syftet att krama ur de teman som är väsentliga för fenomenets essens varpå teman som varierar sig synas för att så särskiljas från invarianta teman, alltså de som inte varierar i materialet. Fejes & Thornberg (2019) förklarar att ”de teman som varierar i beskrivningarna är inte väsentliga och utgör fenomenets *existens*. De invarianta temana är väsentliga och utgör fenomenets *essens*” (2019, s. 159). Det är alltså de gemensamma nämna, de likasinnade temana, som leder oss till fenomenets essens. Avslöjandet av fenomenets essens sätter därjämte ljus på fenomenets generella struktur, vilken är av betydelse eftersom den generella strukturen inte är ”relativ till *en* informants erfarenheter, utan bygger på en *intersubjektiv* överensstämmelse i alla informants erfarenheter” (Fejes & Thornberg, 2019, s.159) [min kursivering]. Det handlar alltså om gemensamma nämna som på ett generellt plan genomsyrar upplevelsen av fenomenet, i detta fall sångteknik och sångtekniskt arbete.

4.6 Etiska aspekter

Innan genomförandet av intervjuerna blev samtliga intressenter informerade om att deltagandet är frivilligt och presenteras anonymt. De blev informerade om forskningens övergripande plan och syfte och studiens tillvägagångssätt. Samt att de har rätt att avbryta processen när helst de önskar, allt i linje med vad en forskningsperson bör informeras om (Dalen, 2015). En försäkran om att undersökningen tar hänsyn till etiska aspekter utifrån *God forskningssed* (Vetenskapsrådet, 2017) gavs till alla deltagare i och med informationen per mail (se bilaga 2). Informanterna känner inte till något om de övriga informants medverkan. Ett beslut togs inledningsvis att behandla alla namn, både informants och eventuella sångpedagogers eller andra personer från informants berättelser, med anonymitet. Detta för att eftersträva en känsla av ett tryggt rum för samtalet, för informanterna. Informants personliga uppgifter

och berättelser, som bland annat om utbildning och personliga anekdoter, beslöts efter medgivande från informanterna att eventuellt tas upp i resultatgenomgången beroende på relevans för analysen.

5 Resultat

I detta kapitel redovisas en analys av vad som framkommit genom intervjuerna. Analysen är indelad med en huvudrubrik innehållande fem tematiska underkategorier. Resultatets olika teman framstod relativt närbesläktade och stundom svåra att särskilja eller spalta upp som olika kategorier. Det övergripande temat som genomsyrar alla kategorier är *medvetenhet* varpå huvudrubriken är: *Medvetenhetens skepnader i sångtekniskt arbete*. Här beskrivs hur temat medvetenhet genomsyrat informanternas utsagor dock med tämligen varierade skepnader vilka framträtt starkt och därmed varit svåra att endast benämnas enbart med ”medvetenhet”.

De fem underkategorierna inom informanternas medvetenhet är: 1) *Aktiv medvetenhet: kontroll*. Här fokuseras på betydelsen av att viljestyrt kontrollera och handla i det sångtekniska arbetet. 2) *Undermedvetenhet: ett kunskapsskede*. 3) *Från sångteknisk kunskap till arbete*. 4) *Kroppen som sjunger: fysiologiskt sånginstrument*. Här framkommer betydelsen av medvetenhet om olika kroppsliga företeelser och om tankemässiga aspekter kring det sångtekniska arbetet. Alla informanterna pekar på kroppens betydelse för deras sångtekniska hantverk. Hela kroppen är deras instrument inklusive deras dagsform och emotionella tillstånd. 5) *Jaget som sjunger: psykologiskt sånginstrument*. Här fortsätter tidigare avsnitt men vinklat ur de mer emotionella aspekter vilka framkommit. I synnerhet betydelsen av förtroende, mognad och självacceptans, där det hela handlar om en slags självmedvetenhet.

I det avslutande avsnittet görs en sammanfattning av resultaten.

5.1 Medvetenhetens skepnader i sångtekniskt arbete

Medvetenhet är ett genomgående mönster som framkommer i intervjuerna. Samtalen med alla fem informanter leder in på ämnet om medvetenhet. Samtliga uttrycker betydelsen av medvetenhet och att vara medveten om olika kroppsliga företeelser, även tankemässiga aspekter, kring det sångtekniska arbetet. Att aktivt använda medvetenhet i praktiken kommer upp många gånger i deras svar. Detta är återkommande genom intervjuernas gång. Medvetenhet inom ämnet sångtekniskt arbete belyser till väsentlig del ett fokus på *kroppslig* medvetenhet hos alla informanter. Utgreningar och variationer av temat medvetenhet framkommer även genom resonemang om något som benämns som det ”undermedvetna” (Dante) eller ”omedvetna medvetenheten” (Mira). Temat medvetenhet är även centralt i samtal om kroppskontroll och mental förberedelse kring det sångtekniska arbetet. De talar om att ”hitta balansen” (Charlie) eller att det sångtekniska arbetet är som en ”balansgång” (Dante). Medvetenheten genomsyrar även ämnen om självmedvetenhet och självacceptans kring sin ton och sin sångtekniska förmåga. Samtal om mognad och tankar om identitet visar sig även i ämnet om självmedvetenhet.

5.1.1 Aktiv medvetenhet: kontroll

Kontroll är ett annat genomgående tema i anslutning till medvetenheten. De talar om sångteknik och stöd som, när det går bra, ger ”en känsla av kontroll” (Dante) och motsatt, när det inte fungerar, framstår som en ”icke-kontroll” (Nancy). Charlie talar om sångtekniskt arbete som ett kontrollbehov och Wilma nämner det som ett slags nästintill tvångsbeteende. Charlie yttrar att ”sångteknik är en känsla av att tämja sin röst på något sätt”. Informanternas generösa uppriktighet och öppenhet kring samtals ämnen tar fram skratt och målande beskrivningar av

inte minst temat om kontrollbehov. Nancy medger skämtsamt hur översikten och medvetenheten av sin sångteknik nästan blivit något av en ”störd besatthet” eftersom det är så betydelsefullt hur dagsformen kontrolleras och hålls ”ajour” enligt henne. Wilma drar liknande skämtsamma paralleller till tvångsbeteenden, ”som om man har en tvångstanke” säger hon och ler, men utan att undervärdera sin poäng, trots klädd i en mer skämtsam skrud.

När det sångtekniska arbetet fungerar sämre eller inte alls, beskriver informanterna att kroppen är ur balans eller att kroppen inte är aktiverad. Wilma säger bland annat att ”man tappar kontrollen över kroppen för att kroppen har gått och gett sig med en ovana, som att huvudet och kroppen är frånkopplade, att musklerna bara stretar emot”. Vidare beskriver hon detta som ”en känsla av att vara separerad från rösten” och att ”man kommer liksom inte ner, man känner inte att man står på marken” (Wilma). Liknande beskrivning gör även Nancy. När hon återger hur sångtekniken inte fungerat beskriver hon känslan och säger att ”upplevelsen är att jag åker ut ur min kropp, att jag liksom står lite framför mig själv” (Nancy). Mira talar även mycket om att ”koppla på kroppen” och att när det sångtekniska arbetet fungerar bra beskriver hon att hon ”märker hur kroppen jobbar *med mig*”.

Tendens till eller oro för att kontrollera för mycket är även ett genomgående ämne. Charlie är inne på att han upplever att han behöver bli medveten om när han ger för mycket. Men att det är svårt att hitta en balans och lyssna till, som han nämner, ”vad rösten vill och vad rösten kan” (Charlie). Vidare reflekterar han över att han ”placerar tonen i stället för att låta tonen placera sig”, och vidareutvecklar med ”jag skapat i stället för att låta det ske” (Charlie). Ambivalensen, balansgången, är central även i dessa reflektioner, då Charlie talar om att ibland måste man bara ”få göra”.

5.1.2 Undermedvetenhet: ett kunskapskede

Alla informanter uttrycker på något sätt att det är svårt att sätta ord på vad de gör när de så att säga ”gör” sångteknik. Med andra ord, när de använder sig praktiskt av sina kunskaper om ämnet. Detta uttrycks verbalt inledningsvis med till exempel ”det är svårt att svara på” eller ”oj det var svårt nu måste jag tänka lite”, eller att deras svar avslutas med ”...eller vad man ska säga”. Svårigheten, att med ord beskriva deras sångtekniska kunskaper i själva handlandet, uttrycks även icke-verbalt i deras kroppsspråk utifrån min egen analys. Kroppsspråket, med skruvningar, vridningar och fundersamma ansiktsuttryck och grimaser signalerar enligt min tolkningsanalys även utmaningen att sätta ord på kunskapen som erfarenhet och handlande. Detta handlar om en *tyst kunskap*, obeskrivbar, ett *know-how-to*. Formuleringarna de faktiskt gör och använder ter sig även som en medvetandes ström (*stream of consciousness*). De formulerar sig medan de ”tänker högt”, samt avslutar många utsagor med till exempel ”...eller vad man ska säga” eller ”...på något sätt”. Ordval jag tolkar som osäkerhet eller öppenhet till vad som stämmer för deras tankar. En öppenhet just för att det är svårt att helt beskriva dessa handlingar.

Temat medvetenhet framträder även med en suddigare skepnad när informanterna beskriver hur det känns och upplevs när deras sångtekniska praxis ”funkar” eller som Charlie pratar om att ”det känns som att det bär, det flyger på något sätt” eller hur han upplever att han kan ”ha det i sin hand”. Nancy använder ord som ”strömmar” och att det ”går av sig själv”. Liksom nämnt ovan menar Nancy att hon inte använder sig av blomsterspråk eller metaforer, abstrakta redskap. Men för att förklara upplevelsen av när sångtekniken bär säger hon att ”jag har inte

några direkta bilder, det är mer en känsla” och utvecklar ”en känsla i kroppen, att ha ett stöd nedåt mot (gestikulerar mot golvet och mot bukmuskulaturen) och samtidigt att det liksom strömmar”.

Under intervjuernas gång händer det även att informanterna motsäger sig själva när de för sina resonemang. Charlie är till exempel inne på att ”inte låta tanken ta över utan att faktiskt ibland bara få *göra*”, när det handlar om sångtekniskt arbete. Charlie säger detta men ändrar sig genast med att säga att ”men det är inte så himla lätt, jag tror inte på att *bara göra*, det funkar inte i den här typen av kontrollerad konststart som vi håller på med”. Charlie talar alltså om sjungande och det sångtekniska arbetet som en typ av kontrollerad konststart, med andra ord något som behöver kontrolleras.

5.1.3 Från medveten kunskap till sångtekniskt arbetet

Informanternas beskrivningar antyder en genomtänkt och medveten relation till sin sångteknik och sitt instrument inbyggt i kroppen. De har alla spenderat många år och timmar på övningsrum och i olika forum för utbildning i sångteknik. Samtliga har tagit sånglektioner sedan tonårstid och samtliga har genomgått utbildning på eftergymnasial nivå.

Alla fem har erfarenhet av att arbeta med olika sångpedagoger, med olika infallsvinklar och arbetssätt. Erfarenheternas bredd har dels berott på deras olika resor genom olika sångutbildningar, dels en vilja att utforska och strävan efter att prova olika arbetssätt och få olika ”inputs” som bland annat Wilma beskriver. Medvetenheten genomsyrar även deras tankar om sångundervisning. Om vad en sånglektion kan innebära för dem. Dante, Charlie och likaså Wilma talar om att en sånglektion för dem innebär en plats för att arbeta och utvecklas, och att utmanas på ett konstruktivt sätt. De vill kunna föra en dialog med sin sångpedagog. Forumet sånglektion är en plats där de vill jobba, utmanas och vägledas. De vill handledas av sina sångpedagoger och få hjälp att upptäcka och höra vad de själva inte hör (Wilma).

Alla fem informanter har uppenbart goda teoretiska kunskaper om sångteknik. Det så kallade sångspråket, med begrepp och metodiska förklaringar, är bekant och samtliga har i mer eller mindre grad kännedom om vilka olika sångskolor som existerar och att de innehåller snarlikheter och variationer, det som i denna uppsats kallas för sångspråket och dess ”dialektala variationer”. Dante har inte följt något särskilt skola och inte heller Mira även om de båda känner till sångskolornas existens. Nancy har vuxit upp med sin mamma, som varit sångpedagog i klassisk sångteknik. Därmed har den klassiska ingången varit primär för Nancy. Dante berättar hur han vuxit upp med sin far, även han operasångare, vilket även det inneburit en skjuts hemifrån för förståelsen av sångtekniskt arbete. Han berättar, liksom Nancy, att han har sjungit ända sedan barnsben. Nancy och Dante har båda introducerats till opera och klassisk musik i tidig ålder genom deras föräldrar. Dante sjöng tydligen opera redan i dagisålder och säger att han ”får höra en historia hela tiden, på dagis, att jag satt och sjöng don Giovanni på toan och då var jag tre eller någonting”. Han sjöng alltså Mozarts opera Don Giovanni på dagis och konstaterar att han därmed alltid sjungit och att den klassiska repertoaren och sångtekniken varit med honom ända sedan dess.

De fem informanterna har olika relation till olika moment kring sångtekniskt arbete såväl som deras anknytning till olika genrer. Vad de talar om här, och i andra delar av intervjuerna, verkar dock fungera fundamentalt för just det som handlar om att arbeta sångtekniskt, vad fenomenet i grunden handlar om för dem ur ett förstapersonsperspektiv. Informanterna är

dessutom olika individer till ålder och biologiskt kön, utöver röst- och de musikaliska aspekterna såsom tillhörighet till röstfack, genre samt sångskola. Ändå framtonar något generellt när de var för sig framför mycket snarlika förklaringar och tillkännagivanden vad gäller relationen till att arbeta med sångteknik såväl inom sångundervisning som på egen hand.

Wilma har provat på sångskolornas olika dialektala grammatik med pedagoger från både CVT och Estill. Hon har även tagit sånglektioner för sångpedagoger utan anknytning till någon särskild skola. Det vill säga sångpedagoger vilka inte uttryckligen förhåller sig till någon särskild skola men som enligt Wilma har en översikt och använder delar från olika sångskolor i sin metodik. På gymnasiet med estetisk profil där hon studerat förhöll sig hennes sånglärare relativt strikt till CVT. Utöver det har hon tagit enstaka lektioner för sångpedagoger som arbetat enligt Estills modell och metodik. På folkhögskolan där Wilma studerar jazzsång förhåller sig även hennes nuvarande sångpedagog till Estill, men dock inte lika strikt. Wilma säger att ”jag tagit mycket sånglektioner av alla möjliga... jag tycker det är kul att testa”. Hon berättar att hon upptäckt mycket av det sångtekniska arbetet genom att utforska mycket och att få olika infallsvinklar såsom olika sångpedagoger kan bidra med. Vidare säger Wilma att hon tog enskilda sånglektioner först i tonåren, ”före att jag var femton hade jag aldrig tagit en sånglektion”. Hon beskriver hur det öppnade hennes ögon för att det fanns sångtekniska möjligheter att utforska. Hon pratar om sångteknik som ett slags ”tänk” och säger att vid detta upptäckande förstod hon ”att det fanns en teknik, eller att det fanns liksom ett tänk, det hade jag inte aning om innan” (Wilma).

Mira gör liknande reflektion om det senare, och talar om hur hon föredrar när sångundervisningen inte följer något strikt förhållningssätt till specifik sångskola. Hon föredrar när pedagogen eller hon själv kan ”plocka russin ur kakan”, som hon själv säger. Med andra ord i linje med Wilmas reflektion om sångpedagoger som använder delar av olika sångskolors metodik till en egen sammansättning. Även Nancy, Dante och Charlie berättar hur de haft olika lärare i större eller mindre utsträckning. Något ytterligare Mira pratar om är hur hon upplever att hon kan förstå något i teorin men att hon också vill få liknelser och metaforer för att omvandla teorin till sin egen förståelse. Hon menar att enbart det teoretiska och språkliga kan hon läsa i till exempel en av sångskolornas metodböcker på egen hand. Men att förstå det, och förstå det i sin egen kropp kräver ytterliga moment hon kan få genom sångundervisningen och genom att öka sin egen medvetenhet. Hon säger att hon genom sångundervisningen vill få någon som ”inte bara berättar det rent tekniska, för det kan jag läsa i en bok, jag fattar ändå inte hur det ska kännas i min kropp” (Mira). Hon tar ett exempel om att jämföra med upplevelsen av en het potatis i munnen, för att höja mjuka gommen i munnen. Detta exempel visar på ett tillfälle då språklig och teoretisk kunskap i grunden inte är tillräckligt för att verkligen hitta den praktiska funktionen av, i detta fall, det anatomiska fenomenet att höja gomseget, fenomenets know-how-to.

Ovannämnda exempel är även ett exempel på användning av det så kallade blomsterspråket inom sångundervisningen för att nå ett mål, i detta fall att höja mjuka gommen för att nå möjliga klangbildningar som gomhöjningen medför. Mira lägger vikt vid hur hon behöver ”någon visuell bild av hur man ska tänka”. Hon menar även att förståelsen av det sångtekniska arbetet i kroppen nås ”genom att öva och prova så klart, och känna det själv för det är ju inte förrän man hittar det själv”. Det vill säga att utforskandet är en nödvändighet och lika så väntan på att kunskapen ska med tid landa i kroppen. Dante för ett liknande resonemang och talar om att man

”behöver uppleva det själv” och förklarar anekdotiskt att ”dom berättade...försökte säga det men man förstod inte liksom och det är väl det där, mycket med sången, man måste känna det först för att förstå det” (Dante). Vidare delar han hur han både får sin förståelse genom bildliga metaforer, men också genom mer anatomiska förklaringar. Det vill säga en involvering av ett blomsterspråk även här för Dantes del. Han förklarar att ”ibland är det bildligt och ibland är det liksom att man förklarar vad som händer i kroppen, det är ganska olika men rätt vad det är så klaffar det”. Denna slutpoäng i Dantes resonemang handlar om att göra om kunskapen till förståelse i kroppen. När Dante till exempel återger sin upplevelse av det sångtekniska arbetet med stöd och andning så pendlar han diplomatiskt mellan enligt honom korrekt sångspråklig terminologi och blomsterspråk. Han talar bland annat om ”att andas rätt”, men drar många samtidigt paralleller till det han kallar ”ventilkänsla”, det vill säga att hålla tillbaka på luftströmmen, att hålla emot. Ventilkänslan Dante talar om är ett exempel på ett blomsterspråkligt redskap för det sångtekniska arbetet.

Nancy däremot förklarar att hennes sångpedagog hon för närvarande går och tar sånglektioner för, inte använder någon form av ”blomsterspråk”, till skillnad från Mira och Dante. Noteras kan dock kring detta att Nancy från väldigt ung ålder introducerades för sångspråket i sin rena och avancerade form. Hon berättar att redan i fyraårsåldern fick hon vara med i rummet när hennes mamma undervisade i sång. ”Jag hörde ju hela tiden hur de pratade om sångteknik” berättar hon. Hon fick alltså höra sångspråket parallellt med det vanliga modersmålet under uppväxten. På det sätt Nancy beskriver det, var sångspråket givet för henne och hennes språkliga förståelse fundamental redan i ung ålder. Hon upplevde redan då hur hon kunde höra och tyda olika sångtekniska aspekter hos sångare, att det var självklart för henne eftersom sångspråket var så givet i hennes tankemässiga förståelse och medvetenhet. Sist men inte minst menar Nancy att, som hon uttrycker det, ”som det är numera så känns det inte som att de här begreppen är någonting som jag ägnar direkt tanke åt”. Med andra ord har Nancy kommit till en nivå av sitt utövande där sångspråket alltså inte längre behövs för förståelsen. Med andra ord har hon redan tagit till sig den sångtekniska kunskapen. Nancy behöver alltså inte tänka på det, det finns där tillgängligt för henne samtidigt ändå, och alltid.

5.1.4 Kroppen som sjunger: fysiskt sånginstrument

”Men det är ju det som är mitt instrument – kroppen”, säger Charlie. Alla informanters utsagor pekar på kroppens betydelse för deras sångtekniska hantverk. Kroppen är deras instrument och ”i allra högsta grad” *hela* kroppen (Nancy). Av Dantes svar kring ämnet verkar tanken inte slagit honom lika mycket som hos de andra, men går ändå in på samtalsämnet om dagsform och kroppsliga företeelser, ”på det sättet är det ju som ett instrument, är man sjuk går det dåligt, är man spänd går det dåligt”. Mira menar också att ”allting hänger ihop” som hon uttrycker i samtalet om kroppen och hela kroppen som en del av det sångtekniska arbetet och sjungandet. Liksom Mira är inne på framkommer det i alla samtal att kroppen innebär något mer när dessa fem informanter talar om sångteknik. Charlie talar mot slutet av vårt samtal om en ”slags tre-enighet” och är tidigare inne på hur kroppen, rösten och allt det mentala och emotionella samverkar som ”en fläta” när det kommer till sångutövandet. Detta handlar om något överskridande, något som transcenderar. Det immanenta självet transcenderar hos dessa sångare när det utövar sång och sångtekniskt arbete och deras röster och kroppar likaså. Även om det inte framkommer uppenbart för informanterna med så att säga ”fenomenologiska ord”

Kroppen och medvetenheten om det kroppsliga arbetet som ingår i informanternas sångtekniska arbete är av stor betydelse för alla informanter. Den teoretiska kunskapen och den kroppsliga kunskapen möts här i samverkan. Det är en tyst kunskap, ett know-how, som informanterna återberättar att de lärt sig i barn- och ungdomsåldern på ett språkligt plan, men att olika moment fastnat olika snabbt på ett kroppsligt plan. Den kroppsliga kunskapen beskrivs som något som går från ”information till produkt” (Nancy) eller liknande uttalande om att ”omvandla informationen till kunskap i kroppen” (Charlie). Mira tar även upp hur hon behöver omvandla information till produkt och till hennes kunskap i kroppen.

Medvetenheten är genomträngande för mycket av vad de talar om, men vid samtal om det förkroppsligade kunskapshandlingarna framträder medvetenhet särskilt central. Det handlar då om sammanhängande parametrar som till exempel medvetenhet om dagsform och dess påverkan på det sångtekniska arbetet. Faktorer kopplat till dagsform kan vara stress, sinnestillstånd eller hur avslappnad eller spänd man är, enligt Mira. Charlie tar upp att det är från ”dag till dag” och hur en mår rent fysiskt har inverkan på det sångtekniska arbetet. Betydelsen av dagsform är väldigt central för Nancy. Hon menar att det betyder ”extremt mycket” och hon beskriver hur hon, ”för att applicera en bra sångteknik”. måste ha en ”god kontakt” en ”*sensibel* och tydlig kontakt” med sin kropp i vardagen och påpekar vidare att:

Indirekt är det (dagsformen) väldigt nära kopplat till sångtekniken för då vet jag att om jag håller det där ”a jour” i min vardag, jag håller koll på att det inte byggs upp allt för mycket onödiga spänningar i vardagen, då så kan jag mycket lättare applicera (sångtekniken) och jag behöver inte börja min övning med att städa bort en massa gammalt ”gegg”, alltså en massa gammal spänning. Då kanske man inte heller ens kan börja på en bra sångteknisk nivå för att det byggs upp en massa spänningar emellan gångerna, och då tar det jättelång tid att komma till ett slags rent blad, ett tomt ark. (Nancy)

Samtliga informanter talar om kroppen och fysikens innebörd men svävar samtidigt gärna in på ämnen knutet till psykologiska, emotionella och koncentrationsmässiga aspekter vid sitt kroppsligt sångtekniska arbete. Dagsformens påverkningskraft eller hur några menar allt hänger ihop är sådana exempel. På så vis anas en samtidighet mellan sånginstrumentets fysiska och psykologiska aspekter.

5.1.5 Jaget som sjunger: psykologiskt sånginstrument

Balans tas ofta upp under temat medvetenhet. Dante talar om en ”balansgång” när det gäller stödarbete och andningsteknik. Men balansgången visar sig handla om mer än så enligt informanternas beskrivningar. Det går att uttyda en del paradoxala mönster i informanternas beskrivningar av sitt sångtekniska arbete. Ett exempel på det är beskrivningar av samspel mellan de båda motpolerna aktivering och avslappning. De måste både aktivera kroppen och muskulatur men samtidigt vara avslappande på samma gång. Samtliga är inne på någon typ av motsägande argument. Här kunde vi tala om en paradoxal aspekt kring sångutövandet. Något utöver det vanliga, och återigen något överskridande; transcenderande. De vill både involvera sig själva och kroppen men samtidigt bara släppa taget, hålla emot och släppa taget, tänka eller inte tänka på samma gång.

Inom balansen är även teman om trygghet och förtroende centrala. De talar om att känna att de kan lita på det som kommer ut, det vill säga tonen och luften. Wilma lägger stor vikt vid att tala om självacceptans i förhållande till sångtekniken och sången. Att acceptera det givna

instrumentet och sträva efter att ta fram alla sidor av sånginstrumentet. En självacceptans innebär alltså för Wilma att kunna lita på sin röst och acceptera sin kropp. Att inte döma utan acceptera sin givna kropp och sitt stöd som kan användas. Hon tar upp hur hon tror att när personer inte har en accepterande relation till sin kropp och sin röst, så penetrerar det sången och sångtekniken. Det innebär en förlust av sin ”relation till sitt stöd, eller till hur en ton kan kännas och hur den kan vibrera i en”. När självacceptansen saknas eller är i obalans blir det till vad hon kallar en ”kamp i halsen” (Wilma). Hon påpekar även hur hon tror det går att ”vara rädd för sin egen röst”, och att det i stället blir till den här kampen i halsen. När stödet och kopplingen till stödet är ur led beskriver Wilma det som en otrygg känsla och en ”icke-kontroll”, vilket även Nancy varit inne på. Självacceptansen och förtroendet till sig själv och sin röst framträder även hos de andra.

Charlie tar upp hur sångundervisningen är ett forum för att få hjälp att ”navigera sanningen”, att sångpedagogens roll blir central när förtroendet till sångtekniken är ur balans. Han poängterar hur balansen mellan tankar och tilliten till sångtekniken utmanar självacceptansen, för att använda Wilmas ordval. Charlie menar att processen av det sångtekniska arbetet är ”ett psykologiskt spel hela tiden”. Han jobbar nästan lika mycket, om inte mer med, som han säger, ”just hur jag förhåller mig till mina tankar och mina upplevelser”. Inte minst uttrycker han att ”mycket sådant försöker jag få ljus på och formulera och fånga upp och hitta förhållningssätt till. Kanske inte hittar lösningar men att hitta förhållningssätt, det är det viktigaste för mig just nu” (Charlie). Detta går i linje med Wilmas resonemang om självacceptans. ”Meningens roll är att förklara tonens roll” (Wilma). Mening och vad meningen är med sångtekniken framträder på lite olika sätt i informanternas utsagor. De går gärna in på samtalet om text och budskap under ämnet mening. Men av det analyserade resultatet upplever jag mig läsa in hur meningen med hur toner eller text framförs har en väsentlig roll i deras sångtekniska arbete.

Nancy beskriver hur hon först efter att ha lagt en ”torr sångteknik”, kan lägga in emotionella aspekter och uttryck där hon navigerar sitt arbete genom att tänka på vad hon vill uttrycka och förmedla. Det sångtekniska arbetet för Nancy stannar inte vid henne själv, utan sträcker sig ut mot publiken och får en större mening i och med det. Samma sak är Mira inne på när hon talar om att förmedlingen ut till publiken är en del av interpretationen och förmedlingen. Mira inleder samtalet med att prata om sångteknik som det endast mekaniska arbetet i kroppen men inser själv hur hon inte räknat med interpretation eller det emotionella förmedlandet. Hon ändrar sig och yttrar själv hur ”det är ju en slags sångteknik också” när hon tänker efter. Charlie är inne på liknande tankegångar och poängterar att sång är ju inte bara sång, det är någonting mer. Wilma för ett liknande resonemang i sina tankebanor kring mening, såsom avsnittets inledande citat. Hon talar om att meningen påverkar och gör att sången och sångtekniken blir en del av någonting större.

5.2 Sammanfattning av resultatet

Det som genomsyrat informanternas egna beskrivningar av betydelse för det sångtekniska arbetet har rört sig om: *medvetenhet, kroppskontroll, balans och förtroende*.

Medvetenheten framkommer både som ett skede, ett ”state of mind”, men som på samma gång kan användas aktivt som ett hjälpmedel för det sångtekniska arbetet. En aktiv medvetenhet kan ta sin användning i form av avstämning av sånginstrumentet, dagsformen. Medvetenheten framkommer även synonymt med sångteknisk kunskap och kroppskänedom. En samtidighet

uppstår mellan fysiologiska och tankemässiga moment. Informanterna är medvetna i ett förstadium om hur de skall gå till väga. De är sedan lika fullt medvetna under processen av arbetet för att senare behålla samma medvetenhet när en sångteknisk insats är genomförd. Med andra ord är medvetenheten total för att det sångtekniska arbetet och på samma tid en förutsättning, en nödvändighet. Men det är samtidigt inte en så enkel sak som att bara äga kunskapen i så stor mängd som möjligt eller att vara kapabel att hålla alla steg av medvetenheten aktiv, såväl i förstadiet och under durationen som efteråt. Det är inte så enkelt eftersom dagsformen på kroppen som sjunger kan vara svår att beräkna och förutspå. Ibland framkommer dagsformen under arbetets gång eller ger konsekvenser efteråt som trötthet eller oro. Denna oförutsägbarhet kan bidra till osäkerheter och en rädsla inför sitt sånginstrument. Det påverkar sångarens självacceptans och självmedvetenhet. Avstämningen av sånginstrumentets dagsform handlar både om aspekter utanför den sångtekniska verksamheten och dagsform och psykologiska aspekter, men även en avstämning under den verksamma stunden av övning, sånglektion eller liknande. Avstämningen under det sångtekniska arbetet talas bland annat om som ”checklistor” eller att ”felsöka” och samtliga informanter är inne på dessa aspekter mer eller mindre. Medvetenheten i alla stadier kan på dessa sätt vara aktiv och en medveten medvetenhet, en medveten kunskap om det är en tydligare formulering. Men medvetenheten i dessa nämnda stadier är även en undermedvetenhet för informanterna, en omedveten medvetenhet eller omedveten kunskap. Det framkommer särskilt klart eftersom alla fem informanter talar om hur ”allt hänger ihop på något sätt”, alltså att en holistisk hållning är förutsättande för det sångtekniska arbetet. Att särskilja, att anta en mer dualistisk syn, förekommer i informanternas utsagor till viss del men där de alla även uttalar sig om viktigheten av att se holistiskt på sånginstrumentet. Här finns paradoxala mönster i informanternas utsagor där en tvetydighet genomsyrar informanternas existentiella syn på sitt instrument. Det samma gäller att särskilja sig själv från självet som sjunger.

6 Diskussion

I detta kapitel diskuteras först resultatet i relation till uppsatsens forskningsfråga och tidigare forskning på området. Därefter följer ett avsnitt med en diskussion om metodvalet. Kapitlet avslutas med en slutsats med ett avsnitt om pedagogiska implikationer som studien gett samt ett avsnitt om vidare forskning.

6.1 Resultatdiskussion

I begynnelsen av studien fanns två motiv givna för undersökningen. Det handlade dels om en ren nyfikenhet inför fenomenologi, att betrakta i princip allt i vår omvärld som fenomen, men desto mer handlade det om att söka ett *annat* sätt att betrakta sångtekniskt arbete, jämfört med hur sångmetodiken traditionellt sett ser ut. De två inledande motiven slogs därmed ihop och sångteknik sattes under en fenomenologisk lupp. Den fenomenologiska jakten tog fart, jakten på förståelse av ett fenomenens existens, hur den framträder för oss humana varelser. Sedermera upptäcktes fenomenens komplexitet, bestående av dess essenser. Jakten ändrades till ett sökande efter en generell essens, en kärna för fenomenet, i detta fall kärnan för sångtekniskt arbete. Informanternas beskrivningar av hur deras upplevelse ter sig när det arbetar med sångteknik blev vägvalet för denna jakt.

Med korten på bordet, mot slutet av jaktens exkursion, har jag haft svårt att övertyga mig själv om jag kan påstå mig funnit *en* generell essens, *en* enstaka kärna för sångteknik. Med en eller annan kniv mot strupen skulle jag dock med ganska god självsäkerhet välja att svara: undermedvetenhet eller *undermedvetenhetens intentionalitet* för att klä svaret i mer fenomenologisk dräkt. Min mina fynd, mina skatter funna på denna sångfenomenologiska jakt, har visat sig bestå av flera lager, likt jordklotets lager där guld kan grävas fram ur alldaglig jord. Det är så det som *sker undermedvetet* i det sångtekniska arbetet framstått av given analys, likt guld ur en alldeles mänsklig kropp. Själva medvetenhetens yta består i sig själv likaså av flera och tämligen komplexa lager, som på något sätt också sammansmälter och blandas in i varandra. Det blir nästan svårt att urskilja vad som är vad när allt hänger ihop. Vid medvetenhetens översta lager framstår det nästan som att informanterna önskar sig eller föreställer sig kunna tala om sångtekniskt arbete som något generellt och praktiskt, men som i själva utsagorna har svårt att skilja sig från det undermedvetna, det självmedvetna samt balansen mellan kropp och sinne. Men guld det vi funnit är kanske just denna upptäckt? Att det sångtekniska arbetet önskar att få vara medvetet undermedvetet och undermedvetet medvetet på samma gång. Låt oss nu ställa dessa skatter jämte tidigare forsknings guldkorn om *medvetenhetens skepnader, undermedvetenhetens betydelse, kontroll, förtroende samt både kroppen och jaget som sjunger*.

6.1.1 Medvetenhetens sångtekniska skepnader

Medvetenhet verkar vara en av sångarens viktigaste nycklar för ett fungerande sångtekniskt arbete och kanske även en fungerande tillvaro som sångare, som sånginstrumentet själv. Medvetenhet om både sin kropp, sin röst så väl som sin tankeverksamhet och sitt känsloliv. En medveten och levande tillvaro ty sånginstrumentet är en levande kropp där dagsform och det övriga livet härjar över instrumentets kapacitet. Konturen av sånginstrumentet är flertydig, mångsidig och multifunktionell och kanske Vitale (2009) har rätt i att kalla sånginstrumentet för en polymorf. En balansgång är närvarande, mellan tankar och kroppen, vilket även går i

linje med Dahlbäcks teori om (2020) *kropp-andning-sinne*. Att alla delar samverkar i det sångtekniska arbetet. Allt hänger ihop på något sätt, menar samtliga informanter med olika formuleringar. Det som informanterna räknar som *allt* blev dock inte helt enkelt att tyda konturen av. Det handlar om allt mellan kropp, röst och tankeverksamhetens känslöfyllda liv. Det handlar om något där emellan och något mer, något utanför. En helhet och ett mellanrum, mellan det konkreta och det som är svårare att sätta ord på men som trots det är lika självklart. Mycket hänger ihop men mycket händer även samtidigt. Det sker både ovan och under ytan för medvetenhetens intentionalitet.

Undermedvetenhetens skepnad tas även i en form av tyst kunskap. Något som är svårt att sätta ord på, något som har möjligheten att ”bara ske” och kan ur denna analys både vara något i sångarens inre immanenta värld som sedan kan transcendera ut till musikalitet eller uttryck i det sångtekniska arbetet. Både Leijonhufvud (2011) och Vitale (2009) tar upp det teoretiska begreppet, med ordvalen tacit kunskap (2011) och know-how-to (2009). Dessa begreppsformuleringar skildrar det samma, en tyst kunskap, alltså en görbar men svårbeskrivbar kunskap. Något informanterna har visat tecken på när de haft svårigheter med att sätta ord på vad de egentligen gör när de gör sångteknik. Sångspråket har förmågan att rotfästa sig i kroppen, bli till ett know-how-to-do eller tyst kunskap för att blomma ut till sångtekniskt *arbete*, alltså det sångtekniska arbetet väl i praktiken. Sångspråket verkar snarare fungera som en kunskapsbro över till den sångtekniska kunskapen i praktiken. Språket ger sångarna den tysta kunskap under medvetenheten där den sångtekniska kunskapen får agera i sitt esse. Men här framstår också en *samtidighet*. Kunskapens medvetenhet, därmed medveten kunskap, används likafullt som aktiv medvetenhet och kontroll över det sångtekniska arbetet. Det sångtekniska arbetet förklaras upplevas både genom intentionalt medvetna handlingar såväl som på ett undermedvetet plan där det bara får ske. Av min analys framstår detta skede under medvetenheten som det informanterna önskar för ett optimalt sångtekniskt arbete. De vill ”bara få göra” men samtidigt kontrollera och ”aktivera”. Ett moment 22. Ingen del går att undgå eller underskatta betydelsen av.

Medvetenhetens flera skepnader handlar därtill om en självmedvetenhet och självacceptans, ett förtroende. Att acceptera det som kommer ut och uppmärksamma vad som skapar en upplevelse av ett flöde. Att acceptera och bekräfta sig själv som en användare av, såväl som en del av sitt instrument. Självacceptansen framstår av analysen som en nyckel för att tillåta det sångtekniska arbetet under medvetenheten, det skede där det är möjligt att ”släppa taget” och inte enbart förlita sig på sina kunskaper och sin kontroll ovan medvetenhetens yta, utan låta medvetenhetens olika nivåer fungera i symbios.

Dahlbäck (2020) framställer olika stadier av det sångtekniska arbetet men talar inte om medvetenhetens intentionalitet utan snarare om andra fenomen som inspiration för att sedan fokusera på det fysiologiska precis som traditionell sångteknik. Jag skulle vilja hävda att det hon egentligen talar om är olika stadier av medvetenhetens intentionalitet. Tillägget detta resultat kan göra till hennes resonemang (2020) är att medvetenheten inte enbart rör sig i olika stadier utan även parallellt och samtidigt på olika nivåer av medvetenhet. Ovan, en nivå av transcenderande sångtekniskt arbete, där sångaren behöver släppa taget och låta det ske, där en självacceptans är nödvändig. I mitten en aktiv medvetenhet och intentionalitet, där kontroll, avstämning och aktivering kan ta vid för att stötta upp det sångtekniska arbetet. Underst, under medvetenheten, finns den tysta kunskapen omvandlad till kunskap i kroppen och inte minst

fungerar undermedvetenheten, i en immanent tillvaro, som ett parallellt universum till den transcenderande ”ovan-medvetenheten”.

6.1.2 Sånginstrumentet

Kroppen är informanternas instrument för att ta till sig det sångtekniska arbetet. Detta resonemang finns i informanternas utsagor. De talar om fysiologiska faktorer, däribland att använda och aktivera diafragma. Alla nämner stöd och andning och att ha en kontakt med sin kropp på olika sätt. Instrumentet har både en immanent tillvaro inuti, där fantasin, det visuella lärandet och känslolivets psykologiska spel och behov av självacceptans härjar fritt och i stilla ro på samma tid i samma immanenta instrumentkropp. Sången och sångaren kan även överskrida sin immanenta tillvaro, det är inget fångslat läge om sångaren, det levande instrumentet, finner rätt i livet samt i sångarlivet. Detta överskridande och holistiska allt som hänger ihop går även i linje med Dahlbäcks (2020) tre-enighet, *kropp-andning-sinne*, som handlar om en helhet där det just är svårt att särskilja delarna från varandra. Det räcker möjligen inte vid att tala endast om kroppen *som* kroppen *för* sånginstrumentet. Är kroppen det samma som andningen? Var går gränsen mellan kroppen och sångkroppen? När sångtekniskt arbete sker transformeras kroppen till en sångarkropp, vilket Dahlbäck (2020) tar upp. Men det jag i min studie funnit är att denna transformation till sångarkropp/sångarjag, i enighet med tidigare forskning (2020), dock inte kan förvandlas till något annat alienerat, till subjekt-objekt. Det är en överskridning där det privata jaget består och följer transcendensen. Med andra ord: sångaren kan aldrig bli kvitt sig själv. Däremot kan sångarens tvetydiga existens, av jag/sångar-jag eller kropp/sångkropp, sträva efter självacceptans och med mognad existera tvetydigt utan att tynga det sångtekniska arbetet. En sångare med självacceptans och en mogen självmedvetenhet kan, enligt denna analys, nå det stadie av undermedveten tyst kunskapspraktik. Det skede där sångtekniken ”bara sker”.

6.1.3 En flertydig samtidighet eller en samtidig flertydighet

Ytterligare fynd från denna studies analys är medvetenhetens egna flerdimensionella multifunktionalitet. Medvetenheten uppenbarar sig klädd med en komplexitet och en mångsidighet som fungerar parallellt och *samtidigt*. Hur vi (i detta fall informanterna) än önskar att kunna urskilja medvetenhetens olika stadier, skepnader eller lager, alltefter vad vi väljer att kalla det, kommer vi att sätta krokben på oss själva. Informanterna talar om allt och mycket på samma gång och samtidigt oavsett hurvida de erkänner sig göra just detta. De tycker sig tala om fysiologiska aspekter kring det sångtekniska arbetet men där ett av deras uttryckta ”något”, som till exempel stöd eller andningskontroll, ändå blir ett flerdimensionellt något med flera riktningar, olika *riktadhet*, i sin *intentionalitet*. Deras utsagor handlar lika mycket om förtroende, balans eller mentala aspekter av kontroll eller ”icke-kontroll”, för att använda informanternas egna uttryck. Det är som om att två centrala lager, en medvetenhet och en undermedvetenhet (jag lockas att kalla detta för ”ovan-medvetenhet” och undermedvetenhet) banar väg för två fundamentala spår i denna flerdimensionella multifunktionalitet av medvetenheten. Däremot befinner sig inte alltid undermedvetenheten *undertill* för det. Det är mer som en bana ute i rymden, frigjord från tyngdlag eller proportioner. Allting i denna *samtidighet*. Medvetenhetens flerdimensionella multifunktionalitet skrider framåt och leder sångaren vidare i sin utveckling och sitt intagande av sångteknisk kunskap och praxis. Det sker

i en rörelse där medvetenhetens ”roller”, dess skepnader, är samtidigt, sammanflätade och likaså korsade, följda eller omkörda av fenomenets (sångtekniskt arbete) övriga essenser. Essenser som hos informanterna i denna studie tagits upp bland annat som dagsform, förtroende, fysik och sångteknisk kunskap – vilka även dessa går att kategorisera som koder inom temat medvetenhet. Medvetenheten alstrar kunskap om sångteknik och den sångtekniska kunskapen ökar i sin tur själva medvetenheten i alla dess skepnader och lager. Vi kunde fråga oss, likt ordspråket om hönan och ägget, vad kommer egentligen först? Fyndet är därav att denna medvetenhet berättar en mer polymorfisk historia med flertydiga och samtidigt agerande lager.

Detta hamnar därav i grannskap med den flerfunktionalitet Vitale (2009) talar om för hennes instrument-voix likaså den ”fler-riktade” riktadhet Leijonhufvud (2011) tar upp. Informanterna belyser medvetenhet på flera sätt men i analysen blir de svåra att frånskilja varandra eftersom de sker samtidigt i en samtidighet. Sånginstrumentet, Vitales (2009) instrument-voix, är mångsidig och kan ta flera skepnader och verka på flera sätt, *samtidigt*. Informanternas svar visar även tecken på en sådan komplexitet kring sånginstrumentet som Vitale (2009) hävdar vara ofrånkomligt för sångaren i och med sångarens paradox (2009). Informanterna menar att motsägande arbeten sker samtidigt, som att aktivera och vara avslappnad vid samma tid. De menar också att det sångtekniska arbetet bara måste få ske utan tankemässig styrning, men att de samtidigt också måste vara oerhört medvetna och tankemässigt uppmärksamma på sin kropp och sig själva i och med det sångtekniska arbetet.

Resultat här givet ställer sig enig till den polymorfiska identiteten (2009) samt resonemanget om den fler-riktade intentionaliteten (2011). Något som saknas hos Dahlbäck (2020). Det Dahlbäck snarare lyfter fram är en tre-enighet, kropp-andning-sinne, där delarna utgör en helhet. Förevarande studie skulle vilja föreslå att hellre se på detta som en slags ”holistisk-dualistisk” syn på sånginstrumentet. En helhet som samtidigt är tudelad, eller ”fler-delad”, liksom den fler-riktade intentionaliteten. En tre-enighet, kropp-andning-sinne (2020), är fint och lättbegripligt och vore dessutom lättillgänglig att tillämpa i till exempel en sångteknisk undervisningspraktik, men förklarar inte tillräckligt vad som sker när sångaren sjunger.

6.1.4 Sångundervisningen: en medveten paradox?

Hur är det egentligen möjligt att undervisa sångtekniskt arbete när sånginstrumentet har så mångsidiga och multifunktionella egenskaper? Nyfikenhetens många frågeställningar kring detta ämne har nästintill öppnat sig likt en Pandoras ask, som en nyfikenhet både på gott och ont. Svaren innebär kanske bara fler frågor och kanske bör det hellre låtas vara. Men att bara göra visar sig inte vara så enkelt när det kommer till sångteknik, trots att rösten, andningen och stödet har varit tillgänglig för sångeleven ända sedan födseln. Hur kan sångundervisningen ta nytta av fenomenologiska redskap i sin didaktik? Hur kan sångundervisningen adressera sångarens paradox på ett begripligt sätt? Sångundervisningens paradox blir att vägleda eleven i denna samtidighet och öppna sig för att vara sin kropp, vara sitt sånginstrument och samtidigt använda sin kropp, sitt sånginstrument som redskap för att ta del av världen, ta del av sången och musiken.

Men en intersubjektivitet håller inte för sångundervisningens paradox. Fastän fenomenet sångteknik *genom* intersubjektivitet kan visa sig i för oss olika existenser och transcendera en rigid konklusion om vad sångteknik egentligen är, så behöver sångundervisningen rikta sina

strålkastare på mellanrummet, mellan kunskapen och handlingen. Sångundervisningen behöver sätta ljus på det som sker ”under medvetenheten” ty medvetenheten utgör kärnan för sångtekniskt arbete. En komplex frukt för kunskap och praktik, med en kärna i flera lager. Medvetenhetens olika lager, stadier och skepnader. Sångundervisningens paradox, där en samtidighet behövs och inte kan uteslutas visar sig till exempel i hur kroppen är ett medel och tillgång för det sångtekniska arbetet men på samma gång sångelevens immanenta och privata medel för att ta till sig världen. Sångeleven är sin kropp, med andra ord, hon är sitt instrument. Men det går att fråga sig om detta nödvändigtvis är en paradox i besvärlig bemärkelse. En vacker melankolisk ton flödar i Vitales (2009) formuleringar men sångarens paradox kunde gärna beskrivas mer hoppfullt av författaren eller åtminstone ge betoning på vilka användningsbara säregenheter som kommer med denna polymorf till sånginstrument.

6.2 Metoddiskussion

Studien genomfördes under våren 2021 då Covid-19-pandemin fortfarande påverkade förutsättningarna med restriktioner kring att träffas fysiskt. Detta medförde att samtliga intervjuer genomfördes via videosamtal, vilket kan ha haft en påverkan på informanternas utsagor. Resultatet visar på just att det är en utmanande sak att beskriva en upplevelse och hur ett fenomen visar sig. I synnerhet när det handlar om en tacit kunskap, något som sker i kroppen och sinnet eller som är automatiserat. Ett ”vanligt” samtalsrum där kontakten mellan informant och intervjuare varit mer direkt och nära hade varit bekvämare. Å andra sidan inföll intervjuerna ett helt år in i pandemins nya och påtvingade livsstil, varför både jag som intervjuare och samtliga informanter hade hunnit bli mer eller mindre vana vid digitala möten. Att arrangera intervjuerna digitalt var ett omedelbart och ofrånkomligt beslut eftersom det var det säkraste alternativet vid studiens genomförande. Fysiska träffar hade givetvis varit önskvärt, men det hade kunnat medföra osäkerhet med inställda träffar och utmaningar för tidsramen, vilka kunde undvikas med digitaliseringen. Samtalen genomfördes utan större tekniskt trassel som problem med uppkoppling eller ljud/bild. Stundtals hängde sig Zoom, som var det program som användes, eller att det så att säga ”hackade”. Samtalsflödet höll sig, trots det, någorlunda flytande utan att förlora momentum. Kvalitativa intervjuer med låg struktureringsgrad blev en gynnsam metod. De semistrukturerade intervjuernas öppna form tillät informanterna att röra sig fritt i samtalen (Bryman, 2018).

Studiens teoriperspektiv har öppnat upp nya sätt för mig att se på det sångtekniska arbetet och den fenomenologiska vinkel undersökningen fick blev spännande att utforska. Mitt filosofiska intresse fanns redan sått som ett litet frö tidigare år via studier (22,5 högskolepoäng) i modern fransk filosofi, mestadels fokuserat på existentialism hos Simone De Beauvoir, där jag introducerats för filosofer som Maurice Merleau-Ponty och Martin Heidegger. Detta arbete blev dock första gången att prova använda fenomenologin på ett egenväld ämne, sångteknik. Perspektivets filosofiska ”öppenhet” har varit befriande men på samma tid utmanande och har inte minst krävt sin tid att sjunka in, landa i mina reflektioner. I och med det stod jag mot slutet av arbetet med insikten dels om spännande slutsatser och tankar men dels och med tanken om att detta nog aldrig kommer nå ett riktigt *slut* i mina tankebanor. Fenomenologins filosofinriktning krävde sannerligen sin tid något jag egentligen visste inledningsvis då jag med likt ett barns förtjusning tog mig an detta uppdrag. Men det var aldrig någon skräckblandad förtjusning, möjligen bara en tidsoptimistisk sådan om något ska påpekas. Mina tankar och

metodvalet i sin fenomenologiska skrud hade även kunnat göras i en mer omfattningsrik uppsats, vilket givetvis varit utmanande men samtidigt har jag aldrig känt en begränsning av det eftersom det gått att hitta vägar fram med det material jag haft just på grund av teoriperspektivets öppna dimensioner. Jag står snarare tacksam att jag ändå valde denna fenomenologiska ”omväg” eftersom jag kommit långt fram på något som kanhända bara är en början för fortsatt forskning.

6.3 Slutsats: Kroppen *och* jaget som sjunger utför sångtekniskt arbete

Det sångtekniska arbetet sker inombords, i kroppen genom röstens fysiologiska och anatomiska aspekter. Det sker också genom hur sångeleven omformar instruktionen till medvetet utförande. Sångeleven är sitt instrument och hon gör sin sångteknik samtidigt som hon måste ta till sig kunskapen om sitt instrument och dess sångtekniska arbete. Sångeleven behöver med dessa resonemang alltså förstå även sig själv lika mycket som sitt instrument. Det ena kan inte utesluta det andra när det kommer till sånginstrumentet, ty hon lever med och genom sitt instrument. Hon tar till sig flera, och intersubjektiva, livsvärldar med sin röst och sin kropp som redskap. Det sångtekniska arbetet är för henne en livsvärld vilken sammanstrålar med andra livsvärldar, sammanstrålar med andra områden där kroppen, rösten, andningen med mera används. Sånginstrumentet och det sångtekniska arbetet visar sig bestå av en multifunktionell mångtydighet, det sångtekniska arbetet byggs upp av flera essenser som arbetar i samverkan och samtidigt. Denna samtidighet kan inte undvikas och bör inte underskattas. Det är en nödvändighet för det sångtekniska arbetet och för att det sångtekniska arbetet ska vara välfungerande. Det sångtekniska arbetet handlar om någonting mer, men detta mer är svårt att sätta ord på, svårt att även sätta fingret på exakt vad det är. Det är beroende på sin situerade kontext. Behövs sångspråket för en tyst kunskap? Svaret är ja, men inte enbart. Det som sker mellan orden och under medvetenheten är var den sångtekniska kunskapen sätts i arbete för kroppen *och* jaget som sjunger.

Att försöka konkretisera sånginstrumentet likvärdigt med ett annat musikaliskt instrument är tyvärr inte tillräckligt. Det må för all del vara en god ambition, med goda avsikter, men vilket snarare skulle stjälpa än hjälpa förståelsen för det sångtekniska arbetet. Missförstå mig rätt nu. Sångares röst användning bör i alla lägen betraktas likvärdigt, varken rankas lägre men heller inte högre än andra instrument bara för att gränsen mellan instrumentet och sångaren själv onekligen är suddig. Det finns knappt någon gräns ty sångaren är sin kropp som sjunger och sångarens privata Jag likaså. Hon kan aldrig lägga ifrån sig sitt instrument, aldrig heller frivilligt sluta spela eller ta en paus från instrumentet. Hon är sitt sånginstrument både i sin innersta tillvaro men kan även överskrida sig själv och därtill överskrida stunden, tiden och rummet i ett skede av flöde. Hon är inte bara sin musik (något jag har tro på att alla musiker kan uppleva) utan hon är även sitt instrument.

6.3.1 Pedagogiska implikationer

Ju fler liknande studier som presenteras, desto mer kan denna tämligen mer abstrakta tillnärmning, eller kanske den *filosofiska* tillnärmningen, till sångtekniskt arbete få bubbla upp ovan ytan. På så sätt bli till en del av det officiella språket för sångteknik inom sångundervisning, sångspråket. Om sångundervisningen tillåter sig att använda blomsterspråk och abstrakta medel såväl som konkret fysiologi och anatomi, kunde det inte bara komma åt

”vilken inlärningsmetod som må passa var individuell elev bäst”. Det kan även sätta ljus på det abstrakta skede som uppstår när sångtekniken fungerar och inte minst sätta ljus på det sångtekniska arbetet som sker under medvetenheten. Att tänka holistiskt har jag både kännedom av och full tro på att det finns gott om skickliga sångpedagoger som gör. Med mer forskning och fokus som detta kunde det holistiska inom sångundervisningen utmanas att öppna upp ögonen ännu mer för att betrakta just samlingen av delarna, alla olika sångtekniska aspekter, däribland både de fysiologiska och de sinnliga fenomenologiska, som något *mer*. Något mer än summan av delarna. En helhet där alla delar är ständigt sammansvetsade men samtidigt transcenderande, ständigt flertydiga likt en polymorf. En absolut flertydig samtidighet.

Den idealiska utvecklingen vore att sångspråket utvidgades med fenomenologiska begrepp och att sångskolorna, metoderna, tog till en filosofisk och fenomenologisk tillnärmning. Likaså för metodernas böcker och dokumenterade material, vilka kunde fyllas med kompletterande sångfenomenologi. Ett exempel vore att öva lika mycket på aktiv medvetenhet och kontakt med sin immanenta tillvaro och ävenså övningar i att tillåta sig transcendera exempelvis genom att följa musiken/texten såväl som sångkroppens fysiska arbete. Genom sådana åtgärder öppna upp synen på sångteknik och främja en holistisk sångteknisk praktik. Var elev kan på så sätt tidigt få utforska hur fenomenet egentligen visar sig för dem i sin existens. Sångpedagogens eller sångbokens förklaringar kommer fortfarande att behövas men primärt fungera som en bro över till sångelevens egen medvetenhet om sitt sångtekniska arbete. Kanske är en elevs problem inte att till exempel stödet inte fungerar utan att själva medvetenheten och kontakten med sin kropp och sitt Jag snarare är var problemet ligger. Något sångpedagoger kan ta till som komplement i sin praktik.

Medvetenhetens intentionalitet blir kanske sånginstruments motsvarighet till gitarrens strängar och band, pianots tangenter och blåsinstrumentets klaffar. Där sångpedagogen till skillnad från en gitarr-, en piano- eller en blåslärare, inte kan visa hur det motoriska arbetet ska göras. Det sker inuti eleven. Både i kropp, andning och i sinne. Är detta något som sångpedagogen kan eller bör integrera i sångundervisningens metodik? Sångundervisningen kan bistå med ett rum för utforskande av sångtekniskt arbete vilket har visat sig av betydelse genom resultatet av denna studies insamlade empiri. Utforskandet kunde tillika inkludera ett aktivt arbete med riktad medvetenhet av sångteknikens olika essenser.

6.3.2 Vidare forskning

Samtalen med informanterna, under de semistrukturerade intervjuerna, gav en gedigen samling empiri med många intressanta teman och aspekter. En avgränsning blev nödvändig, eller snarare en mer effektiv avgränsning i form av att klumpa ihop underkategorier till sina övergripande ämnen när själva underkategorierna i sig vore lika intressant att studera som en självständig kategori för analys. Likt vad resultatet och diskussionen antyder innefattar ämnet sångteknik många olika mänskliga aspekter. Metoden som valts gynnade studien men en intressant tanke vore hur resultatet hade blivit med gruppintervjuer och samtal, likt en sokratisk metod, för att ser hur tankarna om sångteknik skulle påverkas av en intersubjektiv faktor. Gruppsamtal kunde göras som ett komplement till enskilda intervjuer, för att först höra individuella svar. En ytterligare reflektion vore att hålla upprepade enskilda intervjuer för att höra hur samma sångare beskriver sin upplevelse av sångtekniskt arbete lika eller olika över en längre tidsperiod samt att även dokumentera något schema för informantens dagsform och ställa den emot samtalet

om det sångtekniska arbetet. Ämnen ur den samlade empirin som vore spännande att ge lite egen uppmärksamhet vore till exempel sångtekniskt arbete med improvisation. Ur studiens intervjuer tog samtalen vägar inom framför allt jazzimprovisation (Wilma) men även arbete med ornamentering och interpretation (Mira) samt även en liten del om koloratursång inom klassisk sångteknik (Nancy). Dessa ämnen bänkades med tanke på studiens begränsade omfattning men vore intressant att undersöka närmare.

En annan utveckling av denna studie vore att koncentrera sig specifikt på olika genrer samt specifika sångskolor. Detta vore något som även kunde gjorts annorlunda under förevarande studie för att tydligare kunna rama in likheter och olikheter inom en särskild sångstil i stället för att med denna bredd söka efter gemensam nämnare för sångteknik som något generellt fenomen. Jag skulle dock vilja hävda att det här inte skulle utesluta varandra utan snarare komplettera jakten på den generella essensen, kärnan för sångteknik. Specifika avgränsningar skulle för all del underlätta arbetet i sig och troligtvis kunna yttras tämligen mer lättläst *men* det jag står med nu i efterhand efter genomförd studie är just att uppdelning av detta så holistiska fenomen inte lönar sig. En större studie kunde hellre göras av delarna, här menat specifika genrer och/eller sångskolor, för att sedan undersökas som en samling empiri.

Att ställa denna studies analys och tidigare forskning mot Csikszentmihalyis teori om *flow* vore ytterst intressant och relevant. Det skede av undermedveten kunskap i handling kunde på många sätt beskrivas som *flow*, men det föreliggande studie poängterar även med att inte ta upp *flow*teorin är just att det för sånginstrumentet krävs att belysa det som handlar om ”något mer” som inte enbart handlar om skedet av *flow*. Saker utöver vår kontroll, under medvetenheten.

Litteraturlista

- Arder, N. K. (2006). *Sangeleven i fokus*. Oslo: Musikk-Huset Forlag A/S.
- Bryman, A. (2018). *Samhällsvetenskapliga metoder* (3 uppl.). Stockholm: Liber.
- Dahlbäck, K. (2020). *Sjunga-i-världen: en fenomenologisk betraktelse över sångarens inre arbete*. [Doktorsavhandling, Helsingfors Universitet].
- Fejes, A. & Thornberg, R. (red). (2019). *Handbok I kvalitativ analys*. (Upplaga 3). Stockholm: Liber.
- Kvale, S. & Brinkmann, S. (2014). *Den kvalitativa forskningsintervjun* (3 rev. uppl.). Lund: Studentlitteratur.
- Leijonhufvud, S. (2008). *Fenomenologi – avtryck i tre musikpedagogiska avhandlingar*. [Master-uppsats, Kungliga Musikhögskolan, Stockholm].
- Leijonhufvud, S. (2011). *Sångupplevelse – en klingande bekräftelse på min existens i världen: en fenomenologisk undersökning ur första-person-perspektiv*. [Licentiat-uppsats, Kungliga Musikhögskolan, Stockholm].
- Merleau-Ponty, M. (1999). *Kroppens fenomenologi* (1 uppl.). Göteborg: Daidalos.
- Molander, B. (1996). *Kunskap i Handling* (2 uppl.). Göteborg: Daidalos.
- Patel, R. & Davidson, B. (2011). *Forskningsmetodikens grunder: att planera, genomföra och rapportera en undersökning*. Lund: Studentlitteratur.
- Simon, J. (2009). *Kreativitetens kännetecken: en fenomenologisk studie*. [Doktorsavhandling, Pedagogiska institutionen, Stockholms universitet].
- Sundberg, J. (2001). *Röstlära: fakta om rösten i tal och sång* (3 utv. uppl.). Stockholm: Proprius.
- Säljö, R. (2015). *Lärande: en introduktion till perspektiv och metaforer*. Malmö: Gleerups.
- Vetenskapsrådet. (2017). *God forskningssed*. Stockholm: Vetenskapsrådet. <https://www.vr.se/analys/rapporter/vara-rapporter/2017-08-29-god-forskningssed.html>.
- Vitale, R. A. (2008). The singing lesson: phenomenology of the non-verbal dynamics appearing in studying the instrument-voix. *Musicae Scientiae*, (Special issue 2008), 111-128.
- Vitale, R. A. (2009). Towards a Phenomenology of the Instrument-Voix. | A-T. Tymieniecka (Red), *Phenomenology and Existentialism in the Twentieth Century. Analecta Husserliana* (The Yearbook of Phenomenological Research vol. 104 s. 403–421). Springer. https://doi.org/10.1007/978-90-481-2979-9_24
- Zangger Borch, D. (2012). *Stora Sångguiden: vägen till din ultimata sångröst* (3 rev. uppl.). Danderyd: Notfabriken

Ordförklaringar

<i>Ansatsrör</i>	Hålrummen från <i>glottis</i> (stämbandsspringan) och upp till läpparnas öppning. Kallas även <i>resonansrör</i> eller <i>resonansrum</i> , ävenså <i>talrör</i> . Ansatsrörets olika längd och form påverkar röstens <i>klang</i> och <i>sound</i> , med andra ord hur rösten uppfattas och låter.
<i>Artikulatorer</i>	Ansatsrörets form man manipuleras med hjälp av artikulatorer som är läpparna, underkäken, tungan, mjuka gommen, <i>epiglottis</i> (struplocket) svalget och <i>larynx</i> (struphuvudet).
<i>Den levda kroppen</i>	Benämning och tankegång från Maurice Merleau-Ponty om att människan inte <i>har</i> en kropp utan <i>hon är</i> en kropp. Kroppen och dess handlande blir sammanflätat, blir till <i>ett</i> i människans existens.
<i>Diafragma</i>	Även kallad <i>mellangärdet</i> eller <i>mellangärdesmuskeln</i> . Är en av våra mest betydelsefulla muskler för inandning. Kan kontrolleras och användas viljestyrt bland annat vid krystning.
<i>Dualism</i>	Tudelning, uppdelning i två grundläggande och skilda delar. Teori från Descartes (1596-1650) där tudelningen är mellan det själsliga och det materiella. Kroppens fysik och sinnets värld är hos dualismen åtskilda.
<i>Eidetisk reduktion</i>	Metod från Husserl där hänsyn till verklig motsvarighet inte tas och sätts ”inom parentes” för att studera den rena föreställningen av hur ett fenomen framträder oavsett hur det må vara påverkat av realitetens verkliga värld. Hur något framträder i själva medvetandet, sinnesintryck och tankar eller dylikt, är av intresse snarare än verklighetsförankring.
<i>Essens</i>	På latin <i>essentia</i> eller på tyska <i>Wesen</i> (väsen) Ett varande innehåller egenskaper, <i>essenser</i> , totalt avgörande för dess själva varande. Utan dessa egenskaper är varandet i fråga intet längre, med andra ord inte längre det samma varat.
<i>Existens</i>	På latin <i>existensia</i> . Existens handlar om <i>att</i> något förekommer snarare än <i>vad</i> detta något innebär. Det senare är vad begreppet <i>essens</i> rör sig om.
<i>Fenomen</i>	Från grekiska <i>phainomenom</i> och betyder det som framträder det som visar sig.
<i>Fenomenologi</i>	Se fenomen. + <i>logi</i> vilket betyder läran om. Läran om fenomen.
<i>Fonation</i>	Alstrande, dvs. produktionen, av alla slags röstljud.
<i>Glissando</i>	Musikalisk term för röstljud som kontinuerligt glider uppåt eller nedåt i tonhöjd, från en ton till en annan.
<i>Glottis</i>	Springan mellan stämbanden.

<i>Holism</i>	Helhetssyn. Ett perspektiv där åsikten är att helheten utgör något mer än bara summan av delarna. På greiska <i>hol'os</i> , fullständig.
<i>Holistisk</i>	Se holism.
<i>Immanens</i>	Jagets inre tillvaro. Synonymer: inneboende, närvarande, existerande i något. Immanenta fenomen är en del av det egna inre medvetandet.
<i>Intersubjektivitet</i>	Något mellanmänniskt. På latin <i>inter</i> = mellan.
<i>Jaget</i>	Självvet, varat.
<i>Klangfärg</i>	Andra begrepp som sound eller timbre används även som benämning för en viss klangfärg.
<i>Intentionalitet</i>	Riktning medvetandet tar mot ett fenomen.
<i>Larynx</i>	Struphuvudet.
<i>Livsvärld</i>	Vår värld och omvärld med dess ting vi förhåller oss till.
<i>Metodik</i>	Metoder för undervisning, på grekiska <i>metodos</i> . Planerade tillvägagångssätt för att uppnå kunskap.
<i>Register</i>	Term inom sångmetodiken vilken oftast syftar till ett visst parti ur en rösts omfång där rösten ter sig på ett visst sätt jämfört med ett annat register. Ej att förväxlas med termen omfång eller <i>tessitura</i> vilket mer handlar om röstens hela sångbara omfång, röstens tonförråd. Kan förekomma olika användning och sångpedagogiken har ännu inte landat på någon samlad enighet för att tala om olika register för sjungna röstljud. Vanligt förekommande registertermer är till exempel: <i>Bröstregister/Modalregister och Huvudregister/falsettregister</i> .
<i>Resonans</i>	Svängningar för ljudbildning, medsvängningar, vilka dyker upp i ett hålrum, ett resonansrum eller ibland kallat resonanslåda. För en gitarr är till exempel gitarrkroppen resonanslådan och för sånginstrumentet skapar i synnerhet ansatsröret ett resonansrum för klangen att formas.
<i>Röstfack</i>	Term inom sångmetodik för en viss typ av röst klassificerad efter typ av omfång samt klangfärg. Även kallat röstkategori. Exempel Alt, Sopran, Tenor, Bas, Baryton. Dessa benämningar förekommer även för andra instrument som saxofontyper. För sånginstrumentet är dessa kategorier historiskt sett knutna till biologiskt kön.
<i>Stämband</i>	Två små veck inuti struphuvudet vilka skapar röstljud då de kolliderar vid vibration från lungornas luftström. Kallas även <i>stämläppar</i> .
<i>Stöd</i>	Term inom sångmetodik såväl som inom annan träning av röst användning. En viljestyrd akt av att kontrollera andningens annars automatiska mönster. Termen indikerar oftast att genom en kontrollerad andning

anpassa röstalstringen, fonationen. Omnämns ibland som *magstöd* medan för engelskspråkig sångmetodik ofta benämns som *breath support*.

<i>Subglottalt tryck</i>	Luftryck från lungorna under glottis, stämbandets springa. Sub = under.
<i>Transcendens</i>	På Latin <i>transcendere</i> vilket betyder överskrida. Ordet betyder gränsöverskridande eller översinnlig. Vanligt begrepp inom filosofi i synnerhet existencialistisk modern fransk filosofi från 1900-t samt inom fenomenologin.
<i>Vara</i>	Se jaget.
<i>Väsen</i>	Se essens. Någons essens, dess substans, natur, sätt, form osv. Egenskaper varandets inte kan gå utan för att vara just sig själv.

*Ordförklaringarna givna ovan är hämtade från *Röstlära* (2001), *Stora Sångguiden* (2012), *Kroppens fenomenologi* (1999) samt *Fenomenologi – avtryck i tre musikpedagogiska avhandlingar* (2008).

Bilagor

Bilaga 1: Brev till sångpedagoger (epost)

Hjälp med sångelever till C-uppsatsarbete

Hej [Namn]!

Malin Sallstedt heter jag studerar mitt tredje och sista år vid Stockholms Musikpedagogiska Institut (SMI) och avslutar i vår min utbildning till sångpedagog.

Mitt intresse för sångarens arbete med kroppen och allt som hör till *upplevelsen* av sång har lett till ämnet för min C-uppsats som jag just nu arbetar. Med uppsatsen vill jag undersöka hur sångelever upplever sitt sångtekniska arbete och själva upplevelsen (känslan) av att sjunga. Det kommer att vara en fenomenologisk studie om upplevelsen av sång och sångteknik, om "kroppen som instrument".

Till studien söker jag frivilliga sångelever för intervjuer. Jag söker totalt 5-6 elever, både mansröster och kvinnoröster, gärna med olika ålder. Röstfack kan med fördel även variera men är inte nödvändigt.

Intervjuerna kommer göras via zoom med video- och ljudinspelning om alla som deltar samtycker till det. Intervjun kommer att vara ett öppet samtal om ämnet med hjälp av en intervjuguide. Då jag gärna vill göra en djupdykning i ämnet kommer intervjuerna att vara lite längre, uppskattningsvis ca 1-2 timmar beroende både på intervjusvar och antalet följdfrågor.

Jag är väldigt tacksam om du vill förmedla min förfrågan till några elever hos dig som du tror skulle vilja ställa upp. Eleverna ska helst vara 18 år eller äldre (studien behandlar därmed inte barnröster). Intresserade ska i så fall anmäla till mig, via mail eller sms, och så snart som möjligt.

Jag har skickat denna förfrågan till några fler sångpedagoger men alla tänkbara intresserade bland dina elever får gärna ta kontakt så kan ett urval göras vid behov.

Jag kommer sedan att skicka mer information direkt till de som anmäler sig och med kopia till dig.

Hör gärna av dig om du har några frågor. Stort Tack på förhand!

Med vänlig hälsning

Malin Sallstedt

malin.sallstedt@edu.smi.se

telnr: +46736230278

Bilaga 2: Brev till sångelever (epost)

Hej [Namn]!

Tack för ditt svar och intresse att ställa upp på intervju för min studie!

Malin Sallstedt heter jag studerar mitt tredje och sista år vid Stockholms Musikpedagogiska Institut (SMI) och avslutar i vår min utbildning till sångpedagog.

Mitt intresse för sångarens arbete med kroppen och allt som hör till *upplevelsen* av sång har lett mig till ämnet för min C-uppsats. Jag är nyfiken på och vill undersöka sångelevers subjektiva upplevelse av sång och sitt sångtekniska arbete med sångrösten (sitt instrument), hur alltsammans *känns i kroppen*.

Intervjun kommer att göras online med programmet **Zoom** vid ett tillfälle vi kommer överens om. Intervjun genomförs som ett samtal utifrån en intervjuguide jag sammanställt och bifogar här.

Med ditt samtycke kommer intervjun att spelas in med både **ljud och video** för att ge mig större underlag för analysarbetet. Ämnet berör något som är förankrat i kroppen och möjligen även imaginära förnimmelser som kan tänkas beskrivas med gester och kroppsspråk som med fördel kan transkriberas och analyseras. Jag har för avsikt att dyka lite djupare i ämnet varför längden på intervjun beräknas till ca 1-2 timmar. Längden beror mycket på hur vårt samtal utformas och utvecklas.

Namn kommer behandlas med anonymitet men efter överenskommelse kommer din sångbakgrund och delar av informationen kortfattat att beskrivas pga relevans för resultatgenomgång. Intervjun kommer att raderas direkt efter uppsatsens godkännande och kommer inte sparas på något sätt.

Vetenskapsrådet tar i boken *God Forskningssed* (VR1708, Vetenskapsrådet 2017), utifrån gällande lagstiftning, upp riktlinjer och rekommendationer om övergripande forskningsetiska frågor, som jag följer i uppsatsarbetet. Enligt dessa är bland annat deltagandet frivilligt och du kan när som helst avbryta processen.

Förslag på intervjutid: [**dag och kl**].

Jag är mycket tacksam för ett snabbt svar från dig.

I ditt svar ska du ange om du samtycker/inte samtycker till att intervjun spelas in både med ljud och bild.

Hör av dig snarast om du även undrar över något.

Med vänlig hälsning och igen tack för din medverkan.

Malin Sallstedt
malin.sallstedt@edu.smi.se
telnr: +46736230278

Bilaga 3: Intervjuguide

