



SMI

**STOCKHOLMS
MUSIKPEDAGOGISKA
INSTITUT**

”Man ser ju om det går upp eller ner!”

En fenomenografisk studie om musikteori
från tre sångares perspektiv

Examensarbete
Musikpedagogexamen
Vårterminen 2019
Poäng: 15 hp
Författare: Ida Hammarbacken
Handledare: Ketil Thorgersen

Sammanfattning

Syftet med denna uppsats är att undersöka hur en professionell sångare, en folkhögskoleelev och en sångpedagog beskriver användningen av musikteori inom populärmusikaliska genrer. Med utgångspunkt i fenomenografi genomfördes tre kvalitativa intervjuer för att uppfylla syftet.

Alla tre intervjuobjekt har stora erfarenheter av stäm- och körsång samt spelar ett biinstrument. De uppger att det främst är via dessa erfarenheter de utvecklat sina kunskaper inom musikteori. De är också överens om att musikteori varit ett viktigt verktyg i karriären som hjälpt dem i flertalet musikaliska sammanhang och situationer. De anser att det är grundläggande att tillgodogöra sig musikteoretisk kunskap och framför allt att hantera det musikaliska fackspråket för att ta sig fram i musikbranchen som sångare. Samtliga tre menar att sångare generellt har för lite sådan kunskap idag och att instrumentalister generellt har mer musikteoretisk kunskap än sångare.

Vid instudering av nytt material använder informanterna individuella metoder som sträcker sig från att endast använda gehöret till att anteckna och memorera med hjälp av visuella minnesbilder.

Konsekvensen av informanternas utsagor blir att dagens sångpedagoger behöver ta ett nytt tag om musikteori för att utbildningen för sångare ska bli så adekvat som möjligt inför kommande vidareutbildningar och karriär. För att sångare ska få tillgång till det musikaliska fackspråket och kunskap inom musikteori behöver undervisningen i högre utsträckning innehålla musikteoretiska inslag.

Nyckelord: Musikteori, sång, sångpedagogik, musikalisk instudering

Innehållsförteckning

1. Inledning	5
2. Syfte och problemformulering	6
3. Bakgrund och tidigare forskning	7
3.1 Sångaryrket	7
3.2 Musikteori	8
3.3 Instudering	9
3.4 Folkhögskolans funktion och betydelse	10
3.5 Sångare och genus	11
4. Teori och metod	13
4.1 Fenomenografi som teori och analysmetod	13
Analysprocessen	14
4.2 Kvalitativa intervjuer	14
4.3 Val av informanter	15
4.3.1 Presentation av informanter	15
4.4 Etiska överväganden	15
4.5 Genomförande	16
5. Resultat	18
5.1 Utfallsrum 1 - Förutsättningar för att lära sig teori	18
5.1.1 Beskrivningskategori 1: Biinstrument	18
5.1.2 Beskrivningskategori 2: Instrumentalister och sångare - en jämförelse	19
5.1.3 Beskrivningskategori 3: Ett svårt system för sångare	20
5.1.4 Beskrivningskategori 4: Skillnader mellan killar och tjejer	22
5.2 Utfallsrum 2 - Erfarenheter av musikteori och sång integrerat	22
5.2.1 Beskrivningskategori 5: Musikteori i sångundervisning	23
5.2.2 Beskrivningskategori 6: Praktisk användning i arbetslivet	24
5.2.3 Beskrivningskategori 7: Instudering av nytt material	25
5.3 Sammanfattning resultat	26
6. Diskussion	28
6.1 Resultatdiskussion	28
6.1.1 Vad behöver en sångare kunna egentligen?	28
6.1.2 Kan könsroller vara en förklaring?	29
6.1.3 Metoder för instudering	30
6.2 Pedagogiska konsekvenser	31
6.3 Metoddiskussion	32
6.4 Vidare forskning	33
7. Referenser	34
8. Bilagor	36
8.1 Bilaga 1 - Information till informanter	36
8.2 Bilaga 2 - Intervjuguide	37

Tack

Tack mamma för att du öppnade restaurang och hotell bara för mig.
Tack Jesus för att Du tog mig igenom det här.

1. Inledning

”Man ser ju om det går upp eller ner!” (Isabel)

”För bara jag ser liksom.. Ja just det, men det är den ”upp, upp, ner..” (Petra)

”A vista kan man väl relativt bra.. Man vet ju om det går upp eller ner.” (Felix)

Jag har alltid varit intresserad av notläsning, musikteori, a vista-läsning och andra mer teoretiska perspektiv på musik. Det en stor orsak till att jag fortsatte att ta fiollektioner i min barndom och ungdom även när det började bli jobbigt att gå dit. Det är delvis tack vare detta intresse jag idag jobbar med musik. Det fascinerar mig nämligen att musik kan vara teoretiskt och matematiskt och samtidigt konstnärligt och fritt. Känslan av att knäcka koden, förstå en notbild och få ut den i fingrarna eller rösten så att det låter vackert av det som på papperet ser ganska svart/vitt och fyrkantigt ut är oslagbar. Noter, gehör och teori har väckt en nyfikenhet på mer och jag har hittat drivkraften att knäcka fler koder ju mer kunskap jag fått inom ämnet.

Genom arbetet som sångerska i olika sammanhang har jag ofta stött på situationer där jag behövt använda mina teoretiska kunskaper. Det kan vara en situation som kräver snabb instudering av ny repertoar och ibland mycket repertoar på kort tid. Då har kunskaperna i musikteori kommit väl till pass och jag har upptäckt att sångerna fastnar snabbare om jag använder teoretiska verktyg; noterar vilka intervaller melodin har, vilken harmonik sången är uppbyggd på, vilket ord som kommer på första slaget i takten och så vidare. Det har handlat både om att ha ett bra gehör för att snabbt kunna identifiera och memorera melodier och text samt att ha notläsningsförmåga för att kunna lära mig en sång från ett notblad. Trots det uttalade intresset har jag sällan upplevt under mina år på kulturskola, musikgymnasium, folkhögskola och högskola att jag fått musikteoretiska verktyg ur ett sångperspektiv. Jag har på egen hand fått hitta vägar för att koppla mina kunskaper i musikteori till rösten, gehör och till notläsning.

Vad finns det för behov av musikteori för sångare idag? Hamnar vi sångare efter våra instrumentalistkollegor? Om svaret är ja, har det någonting med genus att göra? Hur använder professionella sångare musikteori idag? Behövs musikteori i sångundervisning över huvud taget? Det är exempel på frågor som rört sig i mitt huvud.

Då jag inte har så många konkreta pedagogiska verktyg för att lära ut musikteori från ett sångarperspektiv har jag svårt att ge vidare den entusiasm för musikteori jag själv har till mina elever. För att kunna utvecklas pedagogiskt behövdes mer kunskap om hur sångare uppfattar den musikteoretiska undervisningen samt vilka behov som kan finnas i ett yrkesutövande. Jag valde att begränsa mitt undersökningsområde till folkhögskoleutbildning. Därför har jag i denna uppsats valt att intervjua sångare med tre olika perspektiv på sång och sångutbildning och med anknytning till folkhögskola.

2. Syfte och problemformulering

Syftet med denna uppsats är att undersöka hur en professionell sångare, en folkhögskoleelev och en sångpedagog beskriver användningen av musikteori inom populärmusikaliska genrer.

För att uppfylla syftet har dessa forskningsfrågor formulerats:

- Vad har informanterna för relation till musikteori och hur har de förvärvat den?
- Vilket behov av musikteori uppfattar informanterna att det finns för sångare inom populärmusikaliska genrer?
- Vilka metoder beskriver informanterna att de använder sig av vid instudering av nya sånger?

3. Bakgrund och tidigare forskning

I bakgrundskapitlet presenteras tidigare forskning och litteratur under rubrikerna sångaryrket, musikteori, instudering, folkhögskolans funktion och betydelse samt sångare och genus.

3.1 Sångaryrket

Vad krävs för att bli yrkessångare? Det frågar sig Moberg och Uggle (1984) i sin metodbok *Sång för envar*. De menar att för att arbeta med detta yrke krävs att sångaren har en bra röst, lätt att lära, ett starkt psyke, spelar ett eller helst flera biinstrument, färdigheter i pianospel, kunskaper inom musikteori och gehör med mera. De konstaterar att endast mycket få kan uppfylla en dröm om att bli professionell sångare. Vidare skriver röstforskaren och sångpedagogen Daniel Zangger Borch (2005) i sin metodbok *Stora sångguiden* att sångarens arbetsområden innefattar en mängd olika situationer och uppdrag. Allt ifrån studioinspelningar, trubadurjobb, sjungande servitör till sångare i ett coverband. Ofta är det också sångaren som har huvudansvaret för att vara ansiktet utåt mot publiken och måste således ofta kunna materialet utantill eller åtminstone kunna det så pass väl att hen kan fokusera på publiken och uttrycket istället för på ett text- eller notblad. Han betonar även att som pop-, rock- och soulsångare är det viktigt att vara kunnig inom musikteori och hur andra instrument fungerar. Bandet och sångaren ska kunna tala samma språk och sångaren bör kunna skriva ut och instruera det ensemblen ska spela tillsammans på ett korrekt sätt.

Green (2001), en av de mest betydelsefulla forskarna inom musikpedagogik idag, beskriver musikeryrket genom sina intervjuer av fjorton Londonmusiker med olika huvudinstrument och bekräftar det Moberg och Uggle (1984) och Zangger Borch (2005) talar om gällande vad som krävs av en sångare i en professionell roll. Green (2001) tar upp den bredd av kunskap en musiker behöver besitta för att få en lång karriär. Flera av musikerna i studien ger exempel där de fått kort tid på sig att repa in mycket repertoar. Några berättar också om situationer där de redan stått på scen och blivit ombedda att spela a vista ett stycke de aldrig hört. Detta är en ovanlig och än mer komplicerad situation för en sångare men beskriver ändå de krav och situationer en musiker kan hamna i på hög professionell nivå. Green (2001) ger två exempel på när noter kommer till användning för en professionell musiker. En musikalisk ledare kan skriva ner en instruktion eller idé under en repetition och ge ut till musikerna som förväntas spela direkt från bladet. En inspelningsmusiker kan behöva göra anteckningar vid svåra passager i musiken och använder då någon form av notering. Flera av musikerna i studien betonar också förekomsten av jam¹ och vikten av att kunna improvisera i en given stil eller över givna skalor. Det förutsätter att musikern vet vilka skalor och stilar som är vanliga i olika genrer samt hur skalorna är uppbyggda.

Gudmundsdottir (2010) har författat en överblick av forskningslitteraturen inom västerländsk notläsning och tar även hon upp att notläsning och musikteori i allmänhet är viktiga kunskaper för en musiker att besitta. Både Gudmundsdottir (2010) och Green (2001) menar att notläsning för sångare och för instrumentalister kan kräva liknande kunskaper men att skillnaden är att sångare är beroende av att höra intervaller och toner i huvudet på ett helt annat sätt än instrumentalisten. En sångare måste också ha förmågan att översätta den inre tonen till rösten och ”träffa” tonen.

¹ Ett jam är ett improviserat samspel av musiker utan färdiga arrangemang (wikipedia.org)

En yrkessångare behöver alltså bred kunskap inom ämnet musik. Önskvärt är att behärska ett biinstrument, notläsning, musikteori och det ”musikaliska språket” enligt ovanstående källor.

3.2 Musikteori

I denna uppsats innefattar begreppet musikteori följande områden: notläsning, gehörslära, harmonik, rytmik, skalor, intervall, frasering och musikalisk form. Att ha kunskap inom musikteori innebär att få ett vokabulär för de egna musikaliska handlingarna och därmed kunna kommunicera med andra musiker på samma språk samt ha förmåga att läsa av en notbild.

Hur mycket och vilka musikteoretiska kunskaper en musiker har verkar till viss del bero på vilken genre musikern tidigare studerat. Borgström-Källén (2014) har studerat gymnasieelever på estetiska programmets musikinriktning. De elever med klassisk skolning i ryggen hade mer kunskap inom notläsning än de som främst studerat populärmusikaliska genrer som istället använde gehöret i högre grad. Green (2001) har uppfattningen att det vanligaste sättet att lära sig spela populärmusik är via gehöret. Att lyssna och härma har varit självklart ända sedan det blev möjligt att spela in musik och spela upp den igen.

Lilliestam (1997) ställer sig frågan: ”Hur minns man musik om man inte använder noter?”. Han besvarar den med fem olika fenomen som i kombination med varandra gör att ett musikstycke kan instuderas. Dessa fem fenomen är kopplade till våra sinnen. Via *hörseln* tar vi in hur musiken låter och kan sen återskapa den. Via *synen* kan vi se hur det ser ut på instrumentet och i notbilden när vi spelar. Via det *taktila minnet*, muskelminnet, minns vi hur det känns när vi spelar eller sjunger. *Språket* hjälper oss att sätta ord på ackord, toner och andra begrepp som gör att vi minns musiken lättare samt finns som stark faktor i sånger som har en text som kan kopplas till melodin. Till sist nämner Lilliestam (1997) att vi ofta minns musik via personliga bilder eller ”*mentala kartor*” som vi tillskriver musiken och som gör att vi får en relation till den.

Lilliestam (1997) påpekar att kunskap om musik inte är samma sak som kunskap om musikteori.

Det är följaktligen en vanlig uppfattning att kunskap om musik innebär att vi kan läsa noter och behärskar traditionell västerländsk musikteori. Vad man då inte tänker på är att likväl som vi kan tala utan att kunna skriva eller känna till grammatik kan vi sjunga och musicera utan att kunna läsa noter och känna till musikteori. (Lilliestam, 1997, s.70)

Det finns enligt Gudmundsdottir (2010) studier som tyder på att bristande kunskap inom notläsning och musikteori kan vara en anledning till att musikstuderande avslutar undervisningen då de inte kan möta den nivå av musikteoretisk kunskap som krävs. Notläsning är en komplex färdighet vilket är något som musikpedagoger behöver ha i åtanke. Det bör läras ut med noggrannhet och eftertanke kring upplägget av undervisningen. Gudmundsdottir (2010) antyder att på grund av svårigheterna studenterna möter i arbetet med musikteori har musikpedagoger snarare tonat ned betydelsen av notläsning av rädsla för att studenterna ska tappa lusten.

Spieker (2016) vill i motsats trycka på att större förståelse för musikens olika byggstenar skapar bättre musiker. Han förespråkar alltså ett tänkande där alla aspekter av musikalisk kunskap bidrar till att utveckla en musikers skicklighet. Musikteorin är inte avgränsad som en egen gren av musikkunskap utan snarare inkorporerad i musicerandet.

Sammanfattningsvis kan konstateras att forskarna och musikleärarna i detta kapitel är överens om att musikteori inte är avgörande för att en person ska kunna lära sig att spela musik. De är dock även överens om att musikteoretiskt kunnande breddar och fördjupar den kunskap om musik en musiker kan förvärva genom att bara lyssna och härma.

3.3 Instudering

Moberg och Ugglå (1984) är av uppfattningen att under lektionstid har sångaren oftast inte tid att tillsammans med sångpedagogen gå igenom ett nytt stycke. Därför är det viktigt att utveckla sitt kunnande inom musikteori och pianospel för att klara instuderingen utanför lektionstid. Vid instudering föreslår de att alltid börja med texten och analysera vad den handlar om och vilken stämning och miljö den befinner sig i. I steg två analyseras rytmen och texten läses rytmiskt efter noteringen. Till sist kommer inläring av melodin, till en början utan text och gärna med hjälp av ackompanjemang. Detta förfarande förutsätter att sången finns noterad. De betonar också vikten av repetition, att dela upp stycket i mindre delar samt att redan från början observera nyanser och fraser. De anser att lektionstiden inte bör ägnas åt gehörsträning utan att eleven jobbar med detta självständigt genom övningar från läraren. För att lära in en sång utantill föreslås till exempel att måla upp händelseförloppet med bilder, skriva ned texten flera gånger och att hitta nyckelord i de olika delarna av texten.

I en annan metodbok av Moberg och Ugglå (1984), *Sångrösten som huvudinstrument*, betonas vikten av att göra en instuderingsplan vid instudering av en ny sång, speciellt om eleven är oerfaren. Utöver de tre redan nämnda stegen tar de upp moment som att få en helhetsuppfattning genom lyssningsexempel, diskutera stilfrågor och gå igenom svåra passager. Angående notläsning anser de att "det är pedagogens skyldighet att uppmuntra dem (nybörjare, reds. anm.) att lära sig detta nya "skriftspråk" och ev. själv leda dessa studier." (Moberg & Ugglå 1984 s.54). Dock anser de att elever på en högre nivå ska kunna göra instuderingen helt på egen hand utanför lektionstid. Zangger Borch (2005) har liknande uppfattning om instudering men lägger till att om en sångare behöver lära in en text utantill med kort varsel är det inte viktigt att tolka och interpretera texten. Han anser att det bästa i den situationen istället är att försöka lära in texten genom att memorera första ordet i varje stycke eller fras.

"Ju starkare intryck man utsätts för och ju större erfarenhet och tekniskt/teoretiskt kunnande man har, desto lättare kan man lära in ett stoff" (Lif, 1998 s.49). Det som kan förstås och sättas in i ett sammanhang är lättare att minnas än det som inte är greppbart. Det är också lättare att minnas material som intresserar. Det menar gitarrpedagogen Gunnar Lif (1998) i sin bok *Konsten att undervisa i musik*.

Ginsborg (2004) har forskat kring sångares strategier för att minnas musik. Hon kan se att det finns mycket mer forskning om hur instrumentalister memorerar musik än om hur sångare gör det. Detta menar hon är märkligt eftersom det finns en stor skillnad dem emellan då sångare också behöver memorera text. Resultatet av forskningen visar att ju mer kunskap inom musik i allmänhet en sångare har desto lättare kommer hen att kunna memorera musik. Förmåga att identifiera svårigheter, hitta strategiska sätt att ta sig an ett stycke och se strukturer är alla faktorer som påverkar positivt på möjligheten att snabbt memorera en sång. Hon rekommenderar sångare att inte skilja på melodi och text utan se dem som ett för att lättare memorera texten.

Författarna i detta kapitel menar att kunskap inom musikteori har betydelse för hur effektiv instuderingen av en ny sång är. Texten är också av stor betydelse. Både för att memorera och för att interpretera. De föreslår lite olika metoder för att studera in en text eller ett stycke. Både genom att dela in text och melodi i färre beståndsdelar men också genom att aldrig separera text och melodi.

3.4 Folkhögskolans funktion och betydelse

Folkhögskolan är den plats i utbildningssystemet, mellan grundläggande undervisning och avancerad undervisning, där det börjar bli intressant, enligt min uppfattning, att undersöka musikteorins plats och betydelse. Övriga grundskoleutbildningar och gymnasiala utbildningar med musikinriktning valdes bort för att eleverna där, enligt min uppfattning, inte har samma erfarenhet av teori och instudering och därför inte är lika intressanta för denna undersökning. I denna uppsats begränsades alltså området som undersöks till sångundervisning vid folkhögskola. Nedan följer en beskrivning av folkhögskolan som institution.

Den första folkhögskolan i Sverige startades 1868 som ett resultat av avskaffandet av ståndsricksdagen. Systemet som byggde på en indelning av medborgare som adel, präster, borgare och bönder försvann vilket gjorde att bönderna plötsligt fick mer makt. För att kunna ta det ansvar detta innebar behövdes en skolform för att utbilda bönderna. Folkskolan räckte inte till och på högskolan fick fortfarande endast de högre samhällsklasserna studera (Sveriges folkhögskolor 2018).

”Folkhögskolan är en utbildningsform för vuxna som kännetecknas av en balans mellan det formella och det icke-formella, utbildning och bildning” (Folkbildningsrådet, 2018). Detta innebär till exempel att folkhögskolorna arbetar efter egna verksamhetsplaner istället för statligt fastställda läroplaner som grundskolan och gymnasiet rättar sig efter. Deltagarna i folkhögskolan ska ha stort inflytande över och själva ta stort ansvar för studierna. Pedagogernas uppgift är att skapa förutsättningar för lärande genom att ställa frågor, inspirera till goda samtal och väcka nyfikenhet. (Sveriges folkhögskolor, 2018)

Enligt Nylander och Dalberg (2015) kan folkhögskolor med musikinriktning betraktas som intermediära institutioner som skapar förbindelser från musikestetiska program på gymnasiet och kulturskola till studier på högskoleprogram i musik. Deras empiriska studie visar att folkhögskolan på ett framgångsrikt sätt förbereder eleverna för högskolestudier och de antagningsprov som krävs för att ansöka till dessa. Många av folkhögskolorna med musikprofil i Sverige utger sig för att vara förberedande för musikhögskola men eftersom det inte finns någon statligt fastställd läroplan finns det heller inget krav på att folkhögskolorna ska utbilda förberedande för just dessa antagningsprov.

Musikhögskolorna i Sverige har enats om vilka bedömningskriterier som gäller för att komma in på musikhögskola i allmänhet samt vad som krävs i form av kunskaper i musikteori.

För att bli antagen till en musikhögskola i Sverige måste den sökande genomgå ett antagningsprov. Provet är uppdelat i olika delar varav en del är gemensam för samtliga sex musikhögskolor i Sverige. Denna del kallas G-prov och består i sin tur av tre delprov. G-proven innehåller bland annat uppvisande av kunskaper som att ackompanjera sig själv, använda sin röst, använda sitt gehör praktiskt samt visa not- och ackordskunskap. Ett av delproven, G2, fokuserar speciellt på musikteori. Här gäller att den sökande

- Visar grundläggande kunskaper i musiklära

- Visar grundläggande färdigheter i gehör: notering av klingande musikexempel
- Visar grundläggande färdigheter i satslära: harmonisk analys, stämföring och utformning av mot-stämma. (Kungliga Musikhögskolan, 2018)

3.5 Sångare och genus

Nedan följer en kort överblick av ämnet sång och genus då jag, och många med mig, märkt att sångare på musikutbildningar i högre utsträckning är kvinnor än män. I forskningssammanhang har detta uppmärksamats av bland andra Borgström-Källén (2012, 2014).

I rapporten *Musik och genus* presenterar Olofsson (2012) statistik om könsfördelningen på kandidatutbildningarna vid högskolan för scen och musik i Göteborg. Av de antagna mellan år 2009-2012 till lärarytbildningarna *Skapande verksamhet för tidiga åldrar* och *Kulturellt meningsskapande genom musik, rytmik och drama* är 90% kvinnor. Det utbildningsområde där mansdominansen istället är som högst är kandidatutbildningarna i improvisation och komposition. Där är 70-75% av de antagna män. Detta antyder att kvinnor i högre grad söker sig till pedagogiska utbildningar och att män snarare söker sig till utbildningar där musikteoretisk kunskap är av stor vikt.

Borgström-Källén (2014) har i sin doktorsavhandling observerat lektioner på estetiska programmet på ett antal gymnasieskolor. Hon noterade att sångarna ofta ställdes lite vid sidan av övriga instrumentalister. Ensemblelärarna bad sångarna att kliva ut ur rummet för att studera in nya låtar medan instrumentalisterna gick igenom dem tillsammans med läraren i ensemble-rummet. Sångarna fick alltså inte den lärarledning som övriga instrumentalister fick. Hon menar att det finns en maktrelation där sångare främmandegörs. Sång ansågs, både av elever som inte är sångare och av lärare som medverkade i studien, vara ett känsligt och annorlunda instrument som behöver ett särskilt bemötande. Ett annat exempel på detta är situationer där grupperna skulle välja tonart på låtarna. Flera exempel ur observationen tyder dels på att läraren hade för lite kunskap om tillvägagångssätt för att ta reda på en bekväm tonart för sångaren, dels på att sångarna inte gavs tid eller hjälp att ge ett genomtänkt svar. En elev satte ord på sina tankar om obehaget hon upplevt i en sådan situation; ”jag vill inte verka som att jag inte kan alla tonarter” (Borgström-Källén, 2014, s. 131). Vidare beskriver Borgström-Källén (2014) svårigheterna med en sådan uppgift:

Att avgöra vilken tonart som passar röstens förutsättningar bäst, bara genom att lyssna en gång på sången i originaltonart eller genom att sjunga med till en inspelning i ett angränsande rum i originaltonart, är en komplicerad uppgift för en elev som endast har en vag uppfattning om melodins omfång och uppbyggnad. Detta eftersom en fråga om tonart på en okänd sång antingen kräver att sångstämmen finns tillgänglig på noter och att eleven har kunskap om sitt omfång i relation till notbilden och/eller att eleven ges möjlighet att röstligt pröva sig fram i lika tonarter. (Borgström-Källén, 2014, s.130)

På de skolor Borgström-Källén (2014) studerat var majoriteten av sångarna tjejer i jämförelse med instrumentalisterna där majoriteten var killar. Borgström-Källén kom fram till att tjejerna i högre utsträckning verkade vara intresserade av att utföra uppgifterna på ett riktigt sätt, vara disciplinerade, rättvisa, generösa och hjälpsamma i relation till varandra och till läraren. Tjejerna tog dessutom ansvar för att gruppen gemensamt skulle klara uppgiften medan pojkarna verkade mer

fokuserade på sitt eget spel. De tjejer som värderades högt av andra elever var de som lyckats frigöra sig från och utmana den könsordningen. De som genom sina föräldrar eller sin uppväxt fått kunskap om de begrepp och det språk som gjorde att de kunde avkoda den kommunikation som sker i en musikalisk kontext, alltså det musikteoretiska språket, verkade också värderas högre. Det verkade inte vara lika centralt för pojkarnas självkänsla och självtillit att komma från en tydligt musikalisk bakgrund.

Björck (2011) beskriver liknande fenomen i sin doktorsavhandling och menar att om en tjej ska få ta samma plats som en kille i ett musikaliskt rum krävs att hon vågar gå utanför det som anses feminint. Hon behöver ges möjlighet att utforska nya kunskapsområden inom musik utan att behöva anpassa sig till vad som anses passande för hennes kön. Björck har observerat att tjejer som musicerar utan killar får lättare att gå in i det musikaliska skapandet då de slipper kravet att ständigt behöva analysera det sociala spelet som splittrar fokuset.

I skriften *Musik och genus* finns en rapport av Borgström-Källén (2012) där det diskuteras hur musikstudenter genom loggböcker beskriver sitt ensemblearbete. I ett stycke lyfter hon specifikt fram sångarnas situation på utbildningen eftersom hon anser den skilja sig från instrumentalisternas. Dels för att sångarnas instrument sitter i kroppen till skillnad från andra instrument som är fränkopplade kroppen och dels för att majoriteten av sångarna på utbildningen identifierar sig som kvinnor. Hon kan se ett mönster av att sångerskorna och även de tjejer som spelade ett instrument uttryckte att de undviker att improvisera och ”ta risker” av rädsla för att göra fel. Instrumentalisterna uttryckte både förståelse och frustration över detta. Förståelsen berörde sångarens utsatthet och därför upplevdes det, som exempel, rimligt att läraren och de övriga i ensemblen gav extra tid till sångaren, anpassade repertoaren efter sångaren och uppmuntrade sångaren extra. De som istället uttryckte frustration menade att sångaren tog oproportionerligt mycket tid i anspråk och att arbetet hängde på att övriga i ensemblen behövde stötta och peppa sångaren som ofta hade ett vacklande självförtroende.

Tjejer verkar ha andra förutsättningar för musicerande än killar i enssemblerummet enligt de forskare som hänvisas till i detta kapitel. Det observeras också att sångare i högre utsträckning är tjejer än killar. Sångare verkar heller inte vara en lika självklar del av ensemblen utan stå vid sidan av de andra musikerna.

4. Teori och metod

I detta kapitel redogör jag för fenomenografi som teoretiskt perspektiv och analysmetod för studien samt argumenterar för detta val.

4.1 Fenomenografi som teori och analysmetod

Jag har valt fenomenografi som teoretiskt perspektiv för att jag med denna studie vill kartlägga informanternas uppfattningar om musikteorins plats i sångundervisning samt undersöka hur de förhåller sig till varandra. Jag är inte intresserad av att få en komplett bild av ämnet utan är nyfiken på hur informanternas olika perspektiv skiljer sig åt eller liknar varandra. Genom att studera informanternas uppfattning av musikteori i sångundervisning kan jag få kunskap om hur sångpedagoger kan utveckla sina metoder och sin pedagogik för att bli bättre anpassade till de behov av musikteori som finns i sångaryrket.

Fenomenografin utvecklades vid den pedagogiska institutionen vid Göteborgs universitet på 70-talet av bland andra professor Ference Marton och är en teoretisk ansats som används främst men inte enbart för att studera lärande (Patel & Davidsson, 2014). Marton har tillsammans med professor Shirley Booth (2000) skrivit en bok i ämnet; *Om lärande* som jag har läst i kombination med en del andra texter i syfte att få fördjupad förståelse för vad fenomenografi är.

Enligt Marton och Booth (2000) har fenomenografin sin grund i ett intresse av att beskriva fenomen i världen så som andra betraktar den. De menar att olika människor erfär världen på olika sätt och att det är variationen och förändringen i denna förmåga, att erfara olika fenomen, som är den viktigaste formen av lärande. Lärande innebär att förhållandet mellan en person och ett visst fenomen i världen förändras.

Lärandet i fråga betyder att den lärande har utvecklat en förmåga att erfara ett visst fenomen när det framträder på ett särskilt sätt i nya situationer (något som går utöver de andra sätt som hon tidigare har haft förmågan att erfara fenomenet på), vilket i sin tur betyder att relationen mellan den lärande och fenomenet har förändrats. Den lärande har fått förmågan att urskilja aspekter av fenomenet som hon inte kunde urskilja tidigare, och andra eller fler aspekter av fenomenet än vad som tidigare var fallet. (Marton & Booth, 2000, s.184)

Men vad är det då att erfara någonting? Marton och Booth (2000) menar att det är att urskilja någonting från och relatera det till ett sammanhang. Vad någonting är betraktas mot bakgrund av vad det skulle kunna vara. Pondera att du letar efter någon du känner i en folksamling. Anledningen till att du hittar din vän är att du kan urskilja att det finns olika ansikten i samlingen samt att du känner igen din vän eftersom du sett hen förut. Utan att ha ett sammanhang och något att relatera till är det väldigt svårt att erfara/uppfatta något alls eftersom du inte vet vad det är du letar efter.

För att förstå vad som skiljer fenomenografi från andra forskningsansatser har Marton och Booth (2000) beskrivit två olika perspektiv som utgångsläge för forskning - första och andra ordningens perspektiv. Genom att inta första ordningens perspektiv gör forskaren påståenden om världen, om fenomen och om situationer. Detta är det vanligaste perspektivet inom forskningen och i det dagliga livet. *Sättet* vi erfär världen tas för givet av den som erfär. Genom att istället inta fenomenografins

perspektiv, den andra ordningens perspektiv, är det just detta som hamnar i fokus; hur vi erfar fenomen och inte vad vi erfar när vi erfar. Larsson (1986) beskriver i sin skrift *Kvalitativ analys - exemplet fenomenografi* ett exempel för att förstå andra ordningens perspektiv.

Ett drastiskt exempel kan vara att en paranoid person kan uppleva sina kamrater som fientligt sinnade och som deltagare i en konspiration för att förgöra honom. Ur andra ordningens perspektiv är det en sann beskrivning att han upplever det så, även om det är falskt sett ur ett första ordningens perspektiv. (Larsson, 1986, s.12)

Med ett fenomenografiskt forskningsperspektiv försöker forskaren rita en karta över den hypotetiska spännvidd som finns i människors olika sätt att erfara ett visst fenomen. För fenomenografen är det just *variationen* i människors sätt att erfara ett fenomen som är det intressanta. Detta gör att när forskaren beskriver de olika sätt att erfara ett fenomen som framkommit genom en studie kan det aldrig vara en fullständig bild av fenomenet då det alltid är begränsat till de perspektiv som ägs av personerna som ingått i studien. Syftet med fenomenografisk forskning är alltså inte att få *hela* bilden eller den *exakta* kärnan i vad ett fenomen är (Marton & Booth, 2000).

Analysprocessen

En fenomenografisk forskare arbetar oftast med kvalitativa intervjuer. För att nå fram till forskningsresultatet analyseras sedan dessa intervjuer i fyra steg.

1. Bekanta dig med data och etablera helhetsintryck
2. Uppmärksamma likheter och skillnader i utsagorna i intervjuerna
3. Kategorisera uppfattningar i beskrivningskategorier
4. Studera den underliggande strukturen i kategorisystemet
(Patel & Davidsson, 2014)

I det sista steget organiseras kategorierna efter hur de relaterar till varandra. Detta system av kategorier bildar undersökningens utfallsrum.

Utfallsrummet är alltså den sammansättning beskrivningskategorier som omfattar distinkta grupperingar av aspekter av ett fenomen samt relationerna dem emellan. (Marton & Booth, 2000, s.163)

Under rubriken 4.5 *Genomförande* redogör jag för hur min analysprocess sett ut med utgångspunkt i fenomenografins analysprocess.

4.2 Kvalitativa intervjuer

För denna uppsats valdes kvalitativa intervjuer som metod. Jag har försökt förstå mönster för hur sångare och sångpedagoger ser på musikteori ur ett sångarperspektiv. Efter att ha läst Trost (2010) blev denna metod ett naturligt val eftersom frågan inte är hur ofta, hur många eller hur vanlig en företeelse är. Det finns istället ett intresse att finna sätt att resonera kring det valda ämnet och hitta handlingsmönster. Kvalitativ metod är även ett naturligt val med tanke på det fenomenografiska perspektiv denna studie utgår ifrån.

Intervjuerna genomfördes med en låg grad av standardisering och en hög grad av strukturering. Med låg grad av standardisering menas att frågorna ställdes i den ordning det föll sig naturligt genom intervjuens gång samt att frågeformuleringarna anpassades efter informantens språkbruk och situation. I denna studie syftar hög grad av strukturering på att frågorna i hög grad kretsar kring ett och samma ämne. Intervjuerna ägde rum i varierande miljöer men gemensamt för alla tre var att informanterna själva valde plats för intervjun. Informanterna fick tid att resonera kring frågorna som ställts och svarade utifrån egna erfarenheter.

4.3 Val av informanter

Eftersom undersökningsområdet fokuseras kring sångundervisning på folkhögskola har informanter sökts som antingen själva varit elever på folkhögskola eller som har erfarenhet av undervisning på folkhögskola. Jag sökte efter personer som kunde ge tre olika perspektiv på musikteori i sångundervisning; ett elevperspektiv, ett pedagog-perspektiv och ett perspektiv från en yrkesverksam sångare inom populärmusikaliska genrer. För att hitta dem publicerades en efterlysning i en grupp för sångpedagoger med cirka 1300 medlemmar på ett socialt medium med en beskrivning på vad som söktes. Genom den annonsen fick jag kontakt med en sångare och en sångpedagog. Därefter kontaktades en folkhögskola för att kunna komma i kontakt med en folkhögskoleelev. Då sångaren och pedagogen var av samma kön efterlystes en elev av det motsatta könet för att få spridning ur ett könsperspektiv.

4.3.1 Presentation av informanter

Isabel är frilansande sångerska sedan 20 år tillbaka och har jobbat både i studio och med liveframträdanden. Hon har studerat ett år på en folkhögskola med inriktning jazz och är uppväxt i en ”musikalisk” familj. Genom ett syskon lyssnade hon tidigt i sitt liv på, som hon själv uttrycker det, relativt avancerad musik och har även musicerat mycket i kyrkan hon växte upp i. Hon har god kunskap inom musikteori men upplever inte sig själv som någon expert.

Petra har varit yrkesverksam som pedagog i över 25 år och arbetar i huvudsak som sångpedagog på en folkhögskola. Huvuddelen av arbetet innefattar enskilda sånglektioner, körledning samt att vara ensemblelärare. Hon har själv studerat på folkhögskola samt är utbildad på musikhögskola. Efter genomförd utbildning har Petra jobbat som pedagog i olika musikaliska miljöer utöver folkhögskola, bland annat inom musikal.

Felix som är i 20-årsåldern studerar just nu sång inom populärmusikaliska genrer på folkhögskola samt sjunger i kör. Han kommer från en ”musikalisk” familj och har genom musikklasser i grundskolan studerat musik och musikteori i olika former genom hela livet. Han har även spelat andra instrument men har sedan några år tillbaka sång som huvudinstrument. Felix beskriver själv att han har ett stort intresse för musikteori och framför allt för gehör.

4.4 Etiska överväganden

Studien har genomförts enligt kraven på god forskningssed. Dessa krav är *informationskravet*, *nyttjandekravet*, *samtyckeskravet* och *konfidentialitetskravet*. I god tid innan intervjuerna fick deltagarna ett brev (se bilaga 1) med information om studiens huvudsakliga syfte, att de deltar

frivilligt samt att de kan avbryta sin medverkan när som helst utan vidare förklaring. Allt material och all information om deltagarna har hanterats och förvarats med varsamhet för att inte kunna spridas till andra. Obehöriga har inte kunnat ta del av materialet och inspelningarna från intervjuerna har endast hanterats, transkriberats och analyserats av mig vilket är kriterierna för nyttjandekravet. För att informanterna ska vara anonyma har de tilldelats andra namn (Vetenskapsrådet, 2017).

4.5 Genomförande

Intervjuerna ägde rum i början av år 2018. I alla tre fallen föreslog informanten själv plats för intervjun och de skedde i Isabels fall i den egna bostaden, på Petras arbetsplats samt på skolan Felix studerar vid. Det ansågs lämpligt eftersom det var platser informanterna kände sig bekväma på och jag såg till att intervjuerna genomfördes på platser där vi inte kunde bli störda. Längden på intervjuerna var 55 min, 75 min och 90 min. Jag utgick från en intervjuguide (se bilaga 2) som i den första intervjun också gavs till informanten för att hon skulle få översikt över intervjun och ämnesområden som skulle beröras. Detta frångicks i de två sista intervjuerna då det upplevdes som ett störningsmoment. I de två andra intervjuerna var det lättare att låta informanten tänka fritt och inte försöka förhålla sig till de ämnen som gick att uppfatta i intervjuguiden.

I alla tre intervjuerna spelades samtalet in genom inspelningsfunktionen på min mobiltelefon. Detta för att kunna fokusera på informanternas svar och lättare kunna leda samtalet vidare i rätt riktning. Jag behövde alltså inte anteckna samtidigt som intervjun pågick vilket också underlättade kontakten mellan mig och informanten (Trost 2010).

Efter den första intervjun genomfördes en genomlysning av inspelningen varefter jag övervägde att förändra min intervjuguide. Efter att ha analyserat mina frågor och hur jag ledde intervjun igen beslutades att inte ändra något i intervjuguiden utan istället inte låta informanten ha tillgång till den. Jag gjorde även små anteckningar till mig själv om vad jag behövde tänka på och förändra i sättet att leda intervjun.

I intervjuerna formulerades frågor utifrån tre områden. Därefter skapades intervjuguiden i form av en mindmap. Här följer en kort beskrivning av mina tre frågeområden.

1. Informantens musikaliska erfarenheter och yrkesliv

För att göra informanten lite varm i kläderna och komma igång med intervjun ombads hen berätta fritt om sig själv och sin musikaliska bakgrund. Där fanns då möjlighet att skapa en avslappnad stämning och avdramatisera en till synes stel och obekväm situation.

2. Informantens kunskaper om och syn på musikteori

Denna punkt upptog huvuddelen av intervjun i alla tre fallen. Här efterfrågades hur informanterna erfarit musikteori i sin egen sångundervisning samt i pedagogens fall, hur hon jobbar med musikteori när hon själv undervisar.

3. Informantens tillvägagångssätt vid inlärnin g av nytt musikaliskt material

Detta lades till för att ytterligare gå in på djupet och smalna av ämnet samt för att få än mer detaljerad beskrivning av informantens användning av musikteori rent praktiskt.

Genom att följa fenomenografins analysprocess arbetades resultatet fram. Jag inledde med att transkribera mina intervjuer och därefter läsa igenom dem några gånger för att bekanta mig med materialet. Därefter färgkodades de olika segmenten i intervjuerna efter teman för att upptäcka vilka likheter och skillnader som uppkommit i de olika utsagorna. Det tredje steget bestod av att pröva olika rubriker att kategorisera färgkodningarna under och i det fjärde skapades två övergripande rubriker. Detta resulterade i två utfallsrum och underliggande beskrivningskategorier. Dessa är:

Utfallsrum 1: Förutsättningar för att lära sig teori

Beskrivningskategorier:

- Biinstrument
- Instrumentalister och sångare - en jämförelse
- Ett svårt system för sångare
- Skillnader mellan killar och tjejer

Utfallsrum 2: Erfarenheter av musikteori och sång integrerat

Beskrivningskategorier:

- Musikteori i sångundervisning
- Praktiskt användning i arbetslivet
- Instudering av nytt material

5. Resultat

I detta kapitel presenteras resultatet av mina intervjuer. Svaren är indelade i två utfallsrum som i sin tur är indelade i ett antal beskrivningskategorier. När informanternas egna ord citeras anges det med citattecken eller blockcitat.

5.1 Utfallsrum 1 - Förutsättningar för att lära sig teori

I det första utfallsrummet beskrivs informanternas tankar om fenomen som kan påverka möjligheterna att öka sitt teoretiska kunnande.

5.1.1 Beskrivningskategori 1: Biinstrument

Alla tre informanter berättar att de utöver sången använder någon form av klaviatur i sin musikutövning och att detta haft stor inverkan på förståelsen för musikteori. Petra började sin musikaliska utbildning med pianolektioner i sjuårsåldern och menar att i många av de sångliga situationer hon hamnat i har hon varit hjälpt av sitt pianospel. Hon använder pianot varje dag i sin undervisning. Hon berättar att hon uppmanar sina elever att använda pianot för att förstå musikens uppbyggnad. Hon instruerar dem att ”sitta och ta ackorden på pianot och fundera över [...] vilken ton i ackordet melodin är och närma sig det den vägen” (Petra).

Felix har även han upplevt att pianot varit en bidragande faktor till att han kommit i kontakt med musikteori.

Sen såklart att om jag inte hade spelat piano så hade jag ju inte haft så här mycket [...] kunskaper (i musikteori reds. anm.). Eller liksom. Det har ju verkligen hjälpt att jag har spelat piano (Felix).

Han använder pianot vid instudering och för att hitta färgningar i ackord när han övar sångimprovisation. Han uppger också att det faktum att han gått i musikklass under hela skolgången och där sjungit i kör i stor utsträckning hjälpt till i att utveckla notläsningsförmågan.

Isabel bad mig förmedla till de elever jag som pedagog kommer i kontakt med att det är bra att lära sig ett biinstrument.

Säg till dem att lära sig ett biinstrument! Gitarr, keys², egentligen alla instrument, vilket instrument som helst. Men nånting där. Det kommer att underlätta väldigt mycket i arbetssituationer, att kunna få jobb (Isabel).

Isabel själv har nyligen köpt ett klaviatur för att kunna sitta hemma och öva och repetera inför jobb. Hennes främsta biinstrument är slagverk men hon berättar att hon tidigare spelat på klockspel eller melodika för att ta sig fram i en notbild vid repetition hemma. Hon ser det som ”nästan omöjligt att greppa musikteori om du inte samtidigt spelar ett instrument.” Både för att det underlättar i instudering och förståelse för musikteori men även för att bli mer attraktiv på arbetsmarknaden och kunna bredda sina arbetsmöjligheter.

² Förkortning för keyboard och syftar till synth och piano

Alla tre informanter har nytta av att de hanterar ett klaviatur och använder det som hjälpmedel i egen repetition och övning samt i arbetslivet. Det framkommer också att användningen av ett biinstrument underlättar för förståelsen av musikteori.

5.1.2 Beskrivningskategori 2: Instrumentalister och sångare - en jämförelse

”Ofta är det ju så att sångare inte är så bra på musikteori.” Det menar Felix när han beskriver sin upplevelse av musicerande med instrumentalister och andra sångare. Han har upplevt att sångare har sämre kunskap om vad det till exempel är som händer teoretiskt i en improvisation. Han menar att det kan låta lika bra men att instrumentalisten generellt har lättare att förklara vad som händer i teoretiska termer.

När man själv som sångare, att det blir ”okej det här låter bra” fast man vet inte egentligen kanske vad man gör [...] och vilka skalor det är, medan liksom för instrumentalister är det mer självklart (Felix).

Framför allt under musikeorilektioner har han märkt att instrumentalisterna redan har fått med sig kunskap från sina lärare medan han själv hört talas om teoretiska fenomen och termer för första gången. Han anser att det borde vara lika självklart för sångare som för instrumentalister att få med sig kunskap, att ”bara för att man är sångare så ska det inte behöva vara att man är sämre på [...] musikteori än instrumentalister”

Petra som jobbar på en folkhögskola med både instrumentalister och sångare märker även hon skillnad i vilka teoretiska kunskaper de fått med sig från tidigare musikundervisning. Hon har noterat att de elever som inte har teoretiska kunskaper i så hög utsträckning tar in musiken på ett annat sätt än de som har mer kunskap.

De (med mindre kunskap, reds. anm.) lär sig ju musik linjärt vilket ofta blir ganska skevt både rytmiskt och i pitch³ för de går från ton till ton på det hållet (visar med handen en horisontell rörelse, reds. anm.) vilket gör att de lätt kan hamna lite utanför i pitch för att de bara går, tar förhållande från den till den tonen. Och de hamnar ju också utanför i timing för de speglar inte det de gör åt det hållet (visar en lodrät rörelse, reds. anm.), utifrån harmoniken och utifrån takten (Petra).

Hon förklarar det som att de sångare som inte har förankrat sin kunskap i musikteori endast upplever musik som en melodi. Hon tror att ”det har ju säkert att göra med att det är helt utforskad mark så de vet ju inte vad det andra är” (Petra). Hon menar att de inte vet vad de ska lyssna efter och har i vissa fall inte ens kunskap om vad ett taktslag är och därför inte kan förhålla melodin till något.

Petra uttrycker att hon tycker att sångare är lata och inte övar lika mycket som instrumentalister generellt. Både vad gäller övning för att bli bättre på teori och på teknik. ”Vi är inte jättebra på att göra skitjobbet kanske” menar Petra. Hon tror helt enkelt att det finns en starkare övningskultur bland instrumentalister där fler är beredda att lägga tid på att öva och studera musik. Sångare tänker snarare att de ska kunna allt som finns att kunna direkt. Jag uppfattar att Petra tror att det finns en idé bland sångare att det handlar mer om talang än om övning för att kunna bli en bra sångare. Hon påpekar också en annan anledning till den nivå av musikteoretisk kunskap en musiker har, nämligen vilken uppväxt eller skolgång hen har i ryggen. Eftersom det idag finns möjlighet att lära sig ett

³ Tonhöjd

instrument via internet ser hon en stor skillnad, både bland instrumentalister och sångare, mellan de som är självlärda via internet och de som utbildat sig i musikklass på grundskola och/eller som studerat på ett musikgymnasium. Dock kan hon se att bland de sångare som tagit lektioner av en sångpedagog på en musikutbildning av något slag finns det inte lika många som har närmat sig musikteori lika djupt som hos de instrumentalister som tagit lektioner av en instrumentalpedagog. På den folkhögskola där hon arbetar kan hon även se att de som är självlärda överlag får svårare att hänga med i undervisningen.

Isabel har både erfarenhet av att musicera med instrumentalister som är väl insatta i musikteori och med instrumentalister som är mindre insatta. Hon beskriver två ensembler där förutsättningarna skiljer sig mycket åt. Instrumentalistkollegorna i den ena gruppen som är ett storband, är helt beroende av att kunna läsa noter på grund av att de jobbar med stora och många arrangemang på kort tid. I det sammanhanget upplever Isabel att hon ”ligger efter” i musikteoretiska kunskaper jämfört med sina instrumentalistkollegor. I den andra ensemblen är det få eller ingen som använder sig i större utsträckning av teoretiska termer utan musicerar mycket mer efter gehöret. Där upplever Isabel istället att hon kan bidra med att sätta ord på och hjälpa till att reda ut svårigheter som kan uppstå genom att hon har teoretiska kunskaper som de andra musikanterna inte besitter.

Petra tillägger i slutet av intervjun att inte heller glömma att det *är* stor skillnad på att spela och sjunga. En sångare behöver i större utsträckning förhålla sig till uttryck och känslor än instrumentalister.

Där har de ju helt olika förutsättningar [...] med att det här (pekar på halsen, reds. anm.) är instrumentet och både det fysiska måendet, det psykiska måendet och hitta in i känslor och alla såna där saker, som ju är på ett helt annat sätt för en sångare än för en annan instrumentalist, det gör ju också att det kommer aldrig bli precis lika villkor (Petra).

Hon menar att det är viktigt att förstå och lyfta olikheterna mellan att vara instrumentalist och sångare snarare än att trycka på att de ska bli så lika som möjligt. Detta eftersom hon anser att sångare ”kanske inte riktigt kan spela på exakt samma planhalva” när det gäller att studera och praktisera musikteori.

Gemensamt för mina tre informanternas utsagor är att de alla anser att sångare generellt är mindre kunniga inom musikteori än instrumentalister. Sångare har inte fått med sig lika mycket musikteoretisk kunskap från sina utbildningar. Isabel har dock erfarenhet av situationer där hon som sångare besitter mest kunskap. Petra anser att det finns en lathet bland sångare och att det kan vara en orsak till bristande kännedom om musikteoretiska aspekter.

5.1.3 Beskrivningskategori 3: Ett svårt system för sångare

Felix och Petra tar upp att musikteori inte är så lätt att använda sig av som sångare. De upplever att systemet inte är anpassat efter en sångares förutsättningar.

Bara en sån sak som att spela a vista eller sjunga a vista, det är ju så himla orättvist [...] för det är så abstrakt. Jag upplever ju att det är nästan omöjligt och det är ju orättvist då om man jämför med andra instrument (Petra).

De båda menar att instrumentalister alltid har ett ”facit” att falla tillbaka på i och med att det i många fall finns knappar, tangenter eller band på instrumentet att se visuellt, trycka på och förhålla

sig till. Petra ger ett exempel på hur det kan bli när hon ber sina sångelever att sjunga ett intervall och sedan jämför med om hon ber en instrumentalist att spela ett intervall.

Har du ett instrument då kan du lära dig hur många toners avstånd ett visst intervall är och så spelar du det [...] Men du kan ju aldrig göra det med rösten utan då måste du ha ett instrument också som ger dig facit (Petra).

En situation de tar upp som problematisk är a vista-läsning. A vista-läsning innebär att en musiker ombeds spela eller sjunga ett musikstycke genom att läsa från en not utan att ha hört stycket innan. De menar att en sångare inte har något att förhålla sig till om hen inte har absolut gehör⁴. Felix tar upp ett liknande exempel som ovan.

Om man har något.. Eller ett annat instrument än sång, någonting som man kan trycka på och veta att det blir rätt. Det är klart att det är en fördel än att man som sångare måste hitta i halsen liksom.. Så det är väl. Jag tror det är svårare för sångare. Att läsa a vista (Felix).

Isabel håller med om att det är ”omöjligt” för en sångare att läsa a vista helt utan hjälp av ett instrument. Hon har nytta av sina kunskaper eftersom hon ”ser ju om det går upp eller ner” (Isabel) när hon läser noter a vista men menar även hon att en sångare behöver ha absolut gehör för att kunna läsa korrekt och direkt.

Petra efterfrågar ett nytt system där även en sångare kan närma sig teorin praktiskt utan att behöva ta vägen via ett instrument. Hon önskar att någon kunde uppfinna en lära som endast förutsätter en förmåga att använda rösten. Tidigare i sitt arbetsliv har hon testat att fördjupa sig i Solfege-metoden⁵. Genom resor till USA och Italien har hon fått se hur körledare jobbar där, både med Solfege-metoden och med funktions- och ackordsbaserade metoder för att leda körer. Hon tror att det finns metodiska och pedagogiska ansatser i deras arbetssätt som vi i Sverige skulle kunna lära oss av och som kan bidra till nya infallsvinklar i musikteoretisk metodik och pedagogik. Här beskriver hon först det amerikanska tillvägagångssättet och sedan det italienska:

”..så de kan ju bara sätta upp fingrar i luften och så vet alla vilka ackord de ska spela. I Italien då pratar han siffror. [...]. De är marinerade med 1, 3, 5. Så han ba ”nä men det är tre” och då bara tar de en ters. För att de jobbar mycket do-re-mi i skolan från det att de är små. Så han kan prata siffror och då vet de var de ska placera sig i ackordet. (Petra)

Här finns en konsensus bland informanterna att det teoretiska system som finns idag är komplicerat för en sångare att förstå utan att ta vägen via ett instrument. Eftersom sångare inte kan se eller trycka på sina stämband faller den visuella aspekten av inlärning bort för sångare jämfört med instrumentalister. Det blir speciellt svårt vid a vista-läsning uttrycker alla tre.

⁴ Absolut gehör, också känt som perfekt gehör, är ett ovanligt fenomen som innebär förmågan att uppfatta och ange exakta tonhöjder utan en referenston. (wikipedia.org)

⁵ Solmisation (även kallat Solfege) är en musikpedagogisk teknik som bland annat används när man tränar prima vista-sång (sång från notbladet). Tekniken går ut på att man knyter en stavelse och ett handtecken till varje ton i en given tonart. (musikipedia.se)

5.1.4 Beskrivningskategori 4: Skillnader mellan killar och tjejer

Mina informanter antyder med olika infallsvinklar att de upplever att det finns en diskrepans mellan synen på kvinnor som sjunger och män som sjunger. Felix beskriver till exempel att det inte var så populärt ur ett socialt perspektiv att vara intresserad av musik, och framför allt sång, bland hans killkompisar under grundskoletiden. Han själv hade svårt att acceptera att sång faktiskt var hans huvudinstrument framför det instrument han började studera som ung.

Petra pratar om hur det är att som sångare finnas i en ensemble och beskriver att hon upplever att framför allt sjungande tjejer sätter sig själva i en offerroll lite i onödan i ensemblesituationen.

Sen tycker jag också då att vi skapar oss själva en obalans i ensemble-rummet. Vi vill ofta påskina att.. ja men det är lite synd om oss. Sångare, speciellt sångerskor vill ju gärna kanske tycka lite synd om sig själva i ensemblesituationen för att de tycker inte att de får lika mycket plats. Men det handlar ju väldigt mycket om den teoretiska kunskapen. Och ökar man den teoretiska kunskapen då kan man ju vara med i pratet, då vet man ju vad de pratar om. Men förstår man inte då blir man ju utanför.
(Petra)

Isabel säger sig se att manliga instrumentalister i regel har övat mer och ”snöat in” mer i musiken än vad sångare och framför allt kvinnliga sångare gjort. Hon tycker sig se att det håller på att förändras åt ett annat håll nu men att det genom karriären ofta sett ut så. Män har i större utsträckning dykt ner i teknik och teori. Även hon kan se att det handlar om språket och förmågan att kunna uttrycka sig i teoretiska termer. Här lyfter hon fram ett exempel där en manlig kollega använder ljudtekniska termer. Hon anger senare i intervjun att hon upplevt samma tendenser när det gäller musikteoretiska termer och situationer.

Man (syftar på sig själv, reds. anm.) skaffar sig kanske ett annat språk där det kan vara lite så här: ”Du, jag känner mig som jag låter lite som en telefon i mina lurar eller i min monitor vad det nu är” Medans det liksom nån annan som står där ”Kan du skära lite nånstans runt 800.. ” De där grejerna.. Det där språket. (Isabel)

Hon beskriver att det länge fanns en attityd bland män att se ner på och göra narr av sångerskor som inte kan det musikteoretiska språket men att det nu håller på att förändras till det bättre.

Vilka ord som används verkar vara en viktig faktor för att få vara en del av den musikaliska gemenskapen. Petra kan se att kvinnliga sångare ofta känner sig utanför ensemblen och kopplar det till att de inte kan det musikaliska språket. Isabel märker en positiv förändring inom detta område och tycker inte att jargongen gentemot tjejer är lika hård som tidigare i hennes karriär.

5.2 Utfallsrum 2 - Erfarenheter av musikteori och sång integrerat

I detta andra utfallsrum redogörs i vilken utsträckning informanterna beskriver att sång och musikteori integreras i undervisning och arbetsliv.

5.2.1 Beskrivningskategori 5: Musikteori i sångundervisning

Min uppfattning är att alla tre informanter har fått och, i Petras fall, förmedlat mycket av sin kunskap i musikteori via kör- och stämsång. Isabel har genom sin uppväxt inom kyrkan kommit i kontakt med mycket sång och ger ett exempel på hur hon fått möjlighet att träna upp gehöret genom att hela tiden utsättas för stämmor: ”det blev så självklart för mig att inte sjunga parallell stämföring. Det behöver inte jag nån teori som bevisar för det hör man ju!” (Isabel).

Petra har sjungit i kör hela livet och varit körledare för olika körer med start redan i åttonde klass. Hon beskriver att musikteori är en del av kursplanen i körsång på folkhögskolan där hon undervisar.

Jag pratar mycket teori på kören gör jag faktiskt. Pratar både intervall, notbild, alltså försöker att hela tiden plocka in det där för att det ska bli levande för dem (Petra).

Petra menar att det är i kör-kursen som det finns tid och ett tydligare syfte att implementera teorin i undervisningen. Hon känner att eleverna får mycket teoretisk undervisning genom de två teorikurserna som erbjuds på skolan att hon inte vill lägga värdefull tid under enskilda lektioner på att gå igenom musikteori och eventuellt bara upprepa det som tas upp i de kurserna. Petras pedagogiska inriktning har snarare blivit det muskulära och fysiska i rösten och det prioriteras istället mycket i den enskilda undervisningen. Därför har teorin ”halkat efter” i lektions-upplägget för den kursen. Hon vill hellre göra det möjligt för eleven att ”få tillgång” till sitt instrument och få fysiken att fungera, få eleven att komma åt olika kvalitéer i sin röst innan de går in på teoretiska delar. Hon vill också prioritera att hjälpa eleverna att utveckla interpretation och uttryck framför att gå igenom teori.

Och det är väl därför som teori också är lite oattraktivt för mig. Därför att häktar man upp sitt sjungande på siffror och bokstäver och teori så blir det kanske perfekt men jag brinner inte för det utan jag brinner för att någon blir berörd (Petra).

Dock säger Petra att hon uppmuntrar sina elever att studera teori på egen hand.

Felix berättar att han upplever att mycket av den kunskap han besitter har han fått tillgång till via grundskoleutbildningen i musikklass. Utbildningen innehöll mycket körsång och därifrån fick han med sig notläsningsförmåga med mera. Som det framkommit tidigare upplever Felix att han inte har lika mycket kännedom om teoretiska aspekter av musik som instrumentalisterna på folkhögskolan. Det härleds till att han inte fått sådan undervisning under sina enskilda lektioner i sång i samma utsträckning som instrumentalisterna har under sina enskilda lektioner. Han uttrycker också att det finns en negativ känsla kopplad till musikteori bland sångarna för att kunskapsnivån inte är så hög.

För att sammanfatta lite så skulle jag ju vilja haft mycket mer musikteori integrerat i sångundervisningen. [...] alla sångare skulle hålla med mig för de flesta tycker bara att det är jobbigt med musikteori för att de typ inte kan (Felix).

Han uttrycker en vilja att få med sig fler verktyg från sånglärarna å sin egen och sina sångkollegors vägnar. ”Om sånglärarna skulle hjälpa dem mycket mer, eller liksom berätta mer om musikteori. Så tror jag det skulle vara lättare för alla” (Felix).

Isabel är inne på samma linje och menar att hon hade velat ha mer motivation till att lära sig mer teori från sina lärare på den folkhögskola hon studerade i ungdomen. Hon hade önskat en god förebild, insatt i branschen, som berättat vikten av att få med sig musikteoretisk kunskap inför

kommande yrkesliv. Hon beskriver skillnaden på synen på teori då och nu så här: "För mig tror jag att jag såg det mer som ett nödvändigt ont då. Nu kanske jag ser det som ett nödvändigt gott!".

Vidare i intervjun med Petra beskriver hon en situation med en elev där eleven har en bra grundteknik, en "fantastisk röst" och mycket god kroppskontroll på grund av att hon även är dansare. Dock saknar eleven helt kunskap inom musikteori och Petra berättar om svårigheterna som uppstått i och med det. Hon specificerar två ställen i en sång som de övat på under lektionstid:

De där två grejerna, dels sätta upptakten "på slag" och sen den där frasen som kom igen tre gånger där hon försköt den där betoningen ett halvt slag framåt. Hur katten förklarar jag det för henne när hon inte har nån teori? Och med henne funkar det ju då för att vi kan ta till kroppen (visar "marsch-gång" som medel för att känna in pulsen, reds. anm.). Men det är jättesvårt! Man blir ju uddlös liksom (Petra).

Isabel betonar flera gånger att integrerade studier i sång och teori är viktigt. Ju mer teori hon lärt sig desto säkrare har hon blivit i sången. "Alltså ju mer studier [...] desto tryggare och snabbare (notläsare) tror jag man blir helt enkelt". Hon skickar med mig som pedagog att uppmuntra eleverna att inte tappa bort teorin utan istället förstå att den är viktig för att få en karriär som sångerska.

Det verkar saknas metoder för att fläta samman musikteori och sångundervisning. Petra stöter på problem i sin undervisning när hon möter elever som har tekniskt hög nivå men teoretiskt väldigt låg nivå. Felix belyser att han saknar verktyg från sina sångpedagoger. Något som däremot verkar ha varit till hjälp för att bygga upp den teoretiska kunskapsbanken är stäm- och körsång.

5.2.2 Beskrivningskategori 6: Praktisk användning i arbetslivet

I mina intervjuer ombads informanterna berätta hur de använder sina kunskaper i teori i sin "sångvardag". Isabel berättar att hon hade gått miste om många jobb om hon inte haft musikteori med sig som verktyg. Hon uttrycker glädje över upplevelser och uppdrag hon kunnat tacka ja till på grund av att hon har teoretiska kunskaper.

Den belöningen är *magisk*! Det är *så* kul! Den dagen man står där mitt i en symfoniorkester och dirigenten står och viftar och man får stå och vara med om det, det hade jag inte fått om jag inte hade kunnat noter (Isabel).

Hon menar att notläsningsförmåga och ett bra gehör är den optimala kombinationen för att jobba med det hon gör. Att förstå vilken funktion hon har i ett ackord gör att hon kan koppla det till gehöret och snabbare lära sig sin stämma i en körsektion. Hon jobbar mycket som bakgrundssångerska i olika produktioner och får ofta kort tid att förbereda sig och använder då notläsningsförmågan för att klara av uppgiften. "Jag har insett att den kunskapen jag har gör mig betydligt snabbare än dem som inte har den" (Isabel). "Och framför allt kanske om det är ett TV-jobb så skulle man ju gärna vilja titta upp mer än att stå och titta ner i noter, men det blir ju notläsning då" (Isabel). Att hon är bra på notläsning och gehör är en försäkring för att klara av ett jobb trots att det är kort om tid.

Medan om det nu är så att man till exempel har kort om tid och inte bara hunnit lära sig sin stämma och höra så man kan låtarna så bra så man är helt säker på sin.. Att man hör sin funktion hela tiden, och då behöver

inte jag mer än att jag behöver.. Nä men jag *kan* min stämma helt enkelt!
(Isabel).

En negativ aspekt med god notläsningsförmåga säger Isabel är att hon lätt blir beroende av notbilden och har svårt att lära in ett musikstycke utantill eller komma ihåg formen på stycket om hon studerat in det från papperet och inte först via gehöret. Det skapar en osäkerhet.

Felix använder sina kunskaper i teori mest i improvisation. Han vet vilka toner han tycker är snygga att sjunga över vissa ackord och improviserar medvetet runt de tonerna.

Ja det är väl.. Då när jag improviserar. Jag känner liksom. Om du spelar ett mollnio-ackord. Ja men då tycker jag att det är snyggt att ligga på nian och molltersen och nånting sånt (Felix).

Isabel menar att det är viktigt att lära sig musikteori för att kunna tala samma språk som sina medmusikanter och då bättre kunna kommunicera när det uppstår problem eller för att diskutera tillvägagångssätt. Petra beskriver att hon kan ha svårt att veta ibland i en ensemblesituation eller med en medmusikant vad det är som gör att de har en bra kommunikation men att hon tror att det kan härledas till att hon och medmusikanterna ”har samma ryggsäck av kunskap och information och språk” eftersom hon liksom många av hennes medmusikanter, har mycket kunskap inom teori. Det tror hon är en stor bidragande faktor till att det går lätt att samarbeta och förstå varandra.

Petra påtalar även att det finns en viktig poäng med att förankra all form av kunskap i teori för att fördjupa och befästa den. Petra, liksom Isabel, betonar att den som vill arbeta som sångerska professionellt behöver musikteori för att bredda sitt arbetsområde, bli mer konkurrenskraftig och på så vis ta fler arbetsförfrågningar än den som inte har teorin som verktyg.

Det är ju så mycket lättare att bara att kunna [...] förstå en notbild. Kunna orientera sig något så när. Ja men kan du dessutom läsa noter, ja men då kan du ju ta ett gig om nån ringer och frågar på förmiddagen och det är på kvällen. Det kan du ju inte göra om det är fyrtio låtar och du ska sätta det på gehör (Petra).

Här framkommer att musikteori är något som alla tre använder i arbetslivet och i sitt musicerande. Isabel hade inte kunnat arbeta i alla de sammanhang hon gjort genom sin karriär om hon inte haft musikteoretiskt kunnande och då lyfter hon främst sin notläsningsförmåga. Felix däremot använder sitt kunnande mest i improvisation.

5.2.3 Beskrivningskategori 7: Instudering av nytt material

I denna sista beskrivningskategori redogörs för vilka tekniker och metoder informanterna använder vid instudering av nya musikstycken. Petra använder sig mycket av mentala och visuella verktyg. Om det finns en notbild eller ett textblad markerar hon de olika delarna med olika färger på textpapperet för att koppla bilden av papperet till hjärnan visuellt.

..skriva ner texten och så ge mig själv olika bilder som förstärker så att när jag väl står och sjunger så är inte allting bara ett enda ”blurr” utan jag vet att där är det blåa och där är det rosa.. (Petra).

Hon jobbar också med olika memoreringstekniker, bland annat genom att placera olika delar av stycket i visuella ”rum” som hon mentalt tar sig emellan för att minnas ordningen på delarna. Petra beskriver att hon främst använder texten för att memorera sången då upplevelsen är att ”det är svårt

att sjunga fel om du vet vad det är du ska berätta”. Hon använder även musikteori visuellt. Notvärden och tonernas funktion memoreras som en fotografisk bild. ”Jag ser notbilden som i pauser, repristecken, sånna saker”. De egna memoreringsteknikerna är något hon förmedlar till eleverna när de behöver hjälp att lära in en ny sång. Hon ger dem sina verktyg men försöker också få dem att se de egna strukturerna och systemen och utveckla dem. I övrigt beskriver Petra sitt eget arbetssätt vid instudering av nytt material som abstrakt och mest kopplat till känslor snarare än anteckningar på ett papper. Hur de olika delarna låter skapar en känsla och kopplingen mellan känslan och delen är så stark att hon vet vilken del hon befinner sig i genom att identifiera känslan. Hon ser det som att varje del har en egen energi som skapar en känsla i kroppen som hon sedan använder för att lära sig formen på en ny sång.

Isabel använder främst anteckningar i noten eller textpapperet som verktyg för att memorera. Hon gör markeringar med olika egna tecken som representerar olika aspekter av en sång.

Det kan vara att jag skriver ett streck över ett visst ställe, då vet jag att här är ettan. Då kan det va att.. Hur gick den här nu? Just det! En upptakt; *här* är ettan. Eller så skriver jag siffror. [...] Ofta små streck i rörelser hur saker ska gå men också siffror. Alltså att jag gör så här.. Här landar jag på sjuan i tonarten (Isabel).

Hon förklarar också att hon har lättare att lära sig sånger utantill som hon tycker om än sånger hon inte tycker är lika bra.

Felix upplever inte att han har någon speciell teknik för att studera in nytt material. Han använder mest gehöret och lyssnar många gånger på stycket för att bli bekant med text och melodi. Gehöret använder han även när det finns en notbild och väntar med att studera notbilden tills han lyssnat in melodin och texten. Först då tar han fram noten och sätter sig vid pianot för att reda ut eventuella svårigheter. Han uppger att han inte antecknar i stort sett alls utan mer kopplar texten direkt till melodin ”och så blir det förhoppningsvis rätt ton” (Felix). Om situationen är sådan att det endast finns en notbild och inte någon inspelning berättar Felix att han ändå sätter sig vid ett piano och tar ut melodin för att sedan spela in den på telefonen och studera in den via gehöret.

I denna beskrivningskategori skiljer sig informanternas utsagor åt. Alla tre har en unik metod för att lära in nytt material. Felix använder mest sitt öra, Isabel antecknar och Petra målar visuella kartor.

5.3 Sammanfattning resultat

I informanternas utsagor framkommer att det finns en skillnad i förutsättningar för att studera musikteori som sångare och som instrumentalist. De menar att instrumentalister generellt besitter mer kunskap i musikteori än sångare. Alla tre informanter menar att det är lättare att öka kunskaperna i musikteori för sångare som behärskar ett biinstrument såsom piano. Framför allt påpekar de att det underlättar vid notläsning och a vista-läsning. Detta eftersom det musikteoretiska systemet inte är greppbart endast genom sångrösten utan behöver förstås genom ett instrument. Framför allt Petra och Felix tycker att detta är orättvist och Petra antyder att det inte finns så stor förståelse för detta hos instrumentalister, medmusikanter och lärarkollegor. Felix skulle gärna se att sångpedagoger talar mer med sina elever om musikteori för att sångare inte ska ”halka efter” i teoretiska kunskaper. Petra menar dock att det mer handlar om att förändra kulturen bland sångare, få dem att inse att det handlar om att öva mer och fördjupa sig mer i sitt instrument på ett övergripande plan för att hamna på samma nivå som instrumentalisterna.

Alla tre men framför allt Isabel, menar att det är nödvändigt att behärska musikteori för att lättare ta sig fram i yrkeslivet som sångare. Det blir lättare att kommunicera och samarbeta med kollegorna för den som kan det musikaliska språket och uttrycken. De anser att det även finns fler arbetstillfällen att söka sig till för den som besitter kunskap inom musikteori anser de. Musikteori är något som alla tre använder sig av på daglig basis i sitt yrkesutövande och när de behöver instudera nytt material.

Instudering av nytt material är något de gör på tre individuella sätt. Felix använder i stort sett bara gehöret och ett textblad för att lära sig och memorera stycket och i övrigt inga anteckningar eller speciella tekniker. Isabel antecknar mycket på textbladet eller i noten och skriver olika tecken för olika aspekter av en sång som hon behöver för att minnas. Även Petra antecknar men använder främst olika memoreringstekniker och de känslor som uppstår i koppling till de olika delarna. Petra och Isabel anger att de har nytta av och använder konkret sina teoretiska kunskaper när de instuderar nytt material. Felix tar inte upp musikteori som ett verktyg vid instudering.

6. Diskussion

I detta kapitel förs ett resonemang kring hur resultatet förhåller sig till tidigare forskning och teori.

6.1 Resultatdiskussion

Syftet med denna studie var att undersöka hur mina informanter beskriver användningen av musikteori inom populärmusikaliska genrer. Detta valde jag att göra med ett fenomenografiskt perspektiv. Jag ställde mig inledningsvis tre frågor för att konkretisera detta syfte. Dessa tre lyder:

- Vad har informanterna för relation till musikteori och hur har de förvärvat den?
- Vilket behov av musikteori visar det sig finnas för sångare inom populärmusikaliska genrer?
- Vilka metoder beskriver informanterna att de använder sig av vid instudering av nya sånger?

Alla tre intervjuobjekt har stora erfarenheter av stäm- och körsång samt spelar ett biinstrument och uppger att de främst via dessa erfarenheter utvecklat sina kunskaper inom musikteori. De är också överens om att musikteori varit ett viktigt verktyg i karriären som hjälpt dem i flertalet musikaliska sammanhang och situationer. De anser att det är grundläggande att tillgodogöra sig musikteoretisk kunskap och framför allt att hantera det musikaliska fackspråket för att ta sig fram i musikbranschen som sångare. De anser att sångare generellt har för lite sådan kunskap idag och att instrumentalister generellt har mer musikteoretisk kunskap än sångare.

Vid instudering av nytt material använder informanterna individuella metoder som sträcker sig från att endast använda gehöret till att anteckna och memorera med hjälp av visuella minnesbilder.

6.1.1 Vad behöver en sångare kunna egentligen?

Enligt fenomenografin innebär lärande att förhållandet mellan en person och ett visst fenomen förändras. För att det ska ske behövs nya erfarenheter av fenomenet. Ju fler erfarenheter desto djupare kunskap. Oavsett vilken profession en person väljer i livet så krävs bred kunskap inom professionen för att fortsätta utvecklas inom den. Spieker (2016) förespråkar ett helhetstänk där alla musikens byggstenar bidrar till att utveckla en musiker. Alla övriga författare i bakgrundskapitlet under rubriken *3.1 Sångaryrket* (Moberg & Ugglå, 1984; Zangger Borsch, 2005; Green, 2001 och Gudmundsdottir, 2010) understryker även de betydelsen av bred kunskap inom musikämnet för att klara sig som professionell sångare. Då kan det konstateras att om målet är att bli en så bra sångare som möjligt behövs studier inom alla aspekter av musik inklusive musikteori. Det är inte avgörande men för att få en lång och bred karriär behövs tid ägnas även åt det.

En tanke som slår mig är att om sångare generellt blir bättre på musikteori borde det gå relativt snabbt för dem att istället gå om instrumentalisterna i kunskapsnivå. Jag tror nämligen att sångare har ett försprång i det faktum att instrumentet sitter i kroppen. Green (2001) och Gudmundsdottir (2010) antyder att det istället är en nackdel. Det blir mer komplicerat att läsa a vista när instrumentet sitter i kroppen, jag håller med om detta, men jag menar att när sångaren väl behärskar a vista-sång och notläsning kan musiken förstås på ett djupare sätt än hos instrumentalisten. En av informanterna, den verksamma sångerskan Isabel, berättar under intervjun om en situation som kan uppstå i en ensemble där hon som sångare får ta ansvar för att körande instrumentalister hittar sin stämma.

Jag har väl också jobbat med lite olika musiker som ska vara med och köra som är så här ”aaa” sjunger nåt på repet och sen så är de mer uppsjungna till giget [...] så tar de gärna fel stämman. Och då brukar ju jag kunna så här: ”JAG har kvinten. Jag har skrivit upp här! Jag sjunger kvinten!” (Isabel)

I det här fallet kan inte instrumentalisten det som min informant kan; koppla det hen vet på papperet är en kvint till hur en kvint låter när hen sjunger. Visst har instrumentalisten möjlighet att ”trycka på en knapp” som de två av informanterna uttrycker det och på så sätt få ”facit” till hur ett intervall låter. En sångare måste dock hela tiden koppla sina kunskaper i teori till hur det känns i kroppen. Sångaren har en nivå till av erfarenhet att sätta in i sammanhanget som utifrån fenomenografins tankesätt gör att hen får djupare förståelse för fenomenet musikteori.

Min förutfattade mening inför den här studien var att sångare generellt har sämre kunskap inom musikteori än instrumentalister. Denna uppfattning bekräftas av mina informanter som säger sig uppleva samma sak. Intressant är då att det verkar krävas, som Moberg & Ugglå (1984), Zangger Borch (2005) och mina informanter alla säger, att sångare också blir instrumentalister genom att lära sig spela ett biinstrument för att konkretisera och befästa teoretiska kunskaper. Det tyder på att min fördom stämmer. En anledning till att sångare uppfattas som sämre på musikteori kan vara att långt ifrån alla sångare, enligt min erfarenhet, spelar ett biinstrument och har då antagligen svårare att förstå teoretiska aspekter. Det i sin tur gör att den generella nivån av musikteoretiskt kunnande sänks bland sångare och det skapas en bild av att sångare inte är insatta musikteori. Detta skapar också en osäkerhet bland de sångare som faktiskt är insatta eftersom normen är att sångare inte kan.

En annan anledning till att sångare inte får med sig lika mycket teori kan vara något jag själv upplevt och det som sångpedagogen i denna studie tar upp. Hon anger att hon prioriterar att jobba med uttryck och interpretation snarare än teoretiska fenomen. Om vi antar att det bland instrumentallärare snarare är tvärtom innebär det i sådana fall att kunskapen i musikteori bland sångare och instrumentalister blir ojämn.

6.1.2 Kan könsroller vara en förklaring?

Något mina informanter, jag själv, Borgström-Källén (2014) och Björck (2011) observerat är att majoriteten av sångare på musikutbildningar är kvinnor. Har det genererat i att det uppfattas som feminint att sjunga? Om det har det, har det någon betydelse för hur andra och sångare själva ser på sin egna kunskap och utveckling inom musik och i det här fallet musikteori?

En av informanterna som är sångpedagog menar att sångare, och i synnerhet sångerskor, själva skapar obalansen i ensemblerummet genom att tycka synd om sig själva för att de inte får lika mycket plats som övriga i ensemblen. Jag håller med om att lösningen är att öka kunskapen i musikteori men inte om att det är sångarna själva som skapar obalansen. Som Borgström-Källén (2012, 2014) och Björck (2011) beskriver finns det fler möjliga förklaringar till varför sångare får en annan position i ensemblen än övriga musiker. Några av dessa möjliga förklaringar tas upp här.

Borgström-Källén (2014) som observerat ensemblelektioner kan se att sångare (som oftast är kvinnor) ”ställs vid sidan av” gruppen. Borgström-Källén tar upp ett exempel där sångaren ombeds välja tonart. Konsekvensen av lärarens brist på kunskap om sångarens verklighet och utmaningar blir att sångaren istället för att med hjälp av läraren få lära sig förstå sitt instrument väljer att på måfå ta en tonart som egentligen inte alls passar hans röst. Här fanns en chans både för sångaren och läraren att fördjupa kunskapen om det egna instrumentet och om musikteori. Speciellt viktigt

blir det att ta den här chansen då sångaren, som nämnts tidigare, inte har några knappar att trycka på eller något visuellt att koppla fenomenet tonart till. Sångaren får inte möjlighet att lära sig det musikaliska språket som är viktigt för att vara en del av gruppen och inte bli just ”ställd vid sidan av”. Detta är något som både mina informanter och källor betonar som viktigt för att kunna vara en del av gruppen; att kunna det musikaliska språket.

Björck (2011) talar om att tjejer i högre grad tar det sociala ansvaret i ensemblesituationen. Killar fokuserar på sitt eget spel och tjejer på att gruppen ska må bra och gemensamt klara av uppgiften. För att kunna fokusera på att skapa musik på samma sätt som killar måste tjejer gå ifrån det som anses kvinnligt. Jag tror inte att alla sjungande tjejer är beredda att göra det och detta kan vara en anledning till att sångare har sämre kunskap inom musikteori. Det finns helt enkelt inte tid, plats eller tillräckligt med möjligheter att utforska och fördjupa sig i det musikaliska språket. För att erfara nya aspekter av ett fenomen krävs ett mod att gå utanför den bekväma zonen som består av det som redan erfarits. Sångarna i Borgström-Källéns (2012) rapport uttrycker att de är obekväma med att ”ta för sig och ta risker” och undviker därför situationer som innebär att de ”kastar sig ut”. Därav går de miste om möjligheten att erfara nya aspekter av fenomenet musik.

I den här uppsatsen har instrumentalister och sångare ställts i varsitt hörn men egentligen drömmer jag om en framtid då vi alla bara uppfattas som *musiker* och inte sångare och instrumentalister. Om sångare själva och övriga i högre utsträckning skulle kalla sångare för musiker tror jag att det skulle bidra till att sångare blev en mer självklar del av ensemblen och inte stå vid sidan av. Jag tror också att det skulle bidra till att fler sångare tar hela spektrat av vad det innebär att utvecklas inom musik på större allvar.

6.1.3 Metoder för instudering

Tydligt i mitt resultat är att mina tre informanter har varsin individuellt utformad metod för instudering av nya sånger. Lilliestam (1997) tar upp fem sätt att ta in och memorera musik via; hörseln, synen, språket, muskelminnet och inre bilder (mentala kartor). Var och en av informanterna i denna studie har lyft fram några av dessa fem och skapat en metod som fungerar bäst för just dem. En av dem använder mest hörseln för att memorera och lära in ett stycke. En annan använder texten, alltså språket, för att haka upp stycket på någonting samt gör anteckningar om intervall och rytmer. Den tredje i sin tur verkar mest ha nytta av sina inre bilder när hon målar upp textens händelseförlopp eller styckets form genom att sätta en färg och en känsla till varje enskild del. Hörseln och muskelminnet tror jag är en del av allas tillvägagångssätt men av deras utsagor kan jag se att de hittat egna vägar som bäst leder just dem fram till målet.

Green (2001) menar just det, att det vanligaste sättet att lära sig populärmusik är via gehöret. Informanten som är sångerska lyfter fram att den bästa kombinationen av kunskap i hennes yrke där hon ofta utsätts för nytt material, är ett välutvecklat gehör och god notläsningsförmåga. Informanten som är elev på folkhögskola använder sina kunskaper i teori för att utveckla gehöret och att utvecklas i improvisation. Jag menar att dessa två exempel är ett belägg för att det Spieker (2016) säger även är sant i det verkliga arbetslivet. Han menar att teorin inte ska vara avgränsad som en egen gren av kunskap utan vara en del av musicerandet. Att studera teori är inte ett självändamål utan blir ett verktyg vid instudering och all form av musikalisk verksamhet.

6.2 Pedagogiska konsekvenser

Alla som studerar sång på folkhögskola kommer inte att bli professionella sångare och vill kanske inte det heller. Pedagogerna bör ändå rusta eleverna så mycket som möjligt inför eventuella fortsatta studier eller karriär då folkhögskolor med musikinriktning är en förberedande utbildning inför ansökning till musikhögskolorna (Nylander & Dalberg 2015). Som källorna i bakgrundskapitlet beskriver så krävs färdigheter inom alla delområden inom musikteori för att bli antagen på musikhögskola. Både mina informanter och tidigare forskning antyder att när sångaren sedan kommer ut i arbetslivet blir musikteori på intet sätt betydelselös.

Det som kan utrönas av denna uppsats är att sångare har för låga kunskaper i musikteori, att musikteori behövs för att arbeta som sångare och att sångare ställs vid sidan av i ensemblesituationen för att de inte talar det gemensamma musikaliska språket. Gudmundsdottir (2010) ser också en tendens till att musikstudenter hoppar av utbildningen på grund av att de inte kan möta den nivå av kunskap som krävs inom musikteori.

För att kunna bryta cirkeln av okunskap bland sångare måste någon börja någonstans.

Sångpedagoger som verkar idag och själva inte anser sig ha tillräckligt med teoretisk kunskap bör börja med att själva utveckla sitt kunnande. Sångelever behöver förebilder i detta och vilka är då bäst lämpade att ta den rollen om inte sångpedagoger? Någon måste ta kommandot i att starta den övningskultur som sångpedagogen jag intervjuat i denna studie anser att instrumentalister har i mycket större utsträckning än sångare. Nedan anges några fler saker som sångpedagoger kan göra för att vända trenden att sångare inte behärskar musikteori lika bra som instrumentalister.

- Uppmuntra sångare att lära sig ett biinstrument.
Detta borde vara en självklar del av sångutbildningar på alla nivåer och i alla åldrar.
- Skapa en övningskultur bland eleverna genom att prata om att du själv övar och hur du övar. Om du inte gör det själv, börja! Ge eleverna konkreta verktyg för hur de ska öva.
- För in musikteoretiska termer oftare i undervisningen. Prata inte bara om att ”i den här sången är det svåra hopp” utan tala ut vilka intervaller det är, hur de förhåller sig till ackorden och så vidare.
- Kalla andra sångare för musiker och inte bara för sångare. Inkludera sångare i yrket musiker. När du menar instrumentalister, säg inte musiker.
- Ge dina elever exempel på situationer i arbetslivet där det är relevant att kunna musikteori. Ge dem incitament för att utveckla sitt musikteoretiska kunnande.

Även instrumentalister kan bidra till att öka förståelsen för sångarens verklighet genom att själva sjunga mer, något som instrumentalpedagoger kan ha med sig i sitt utbildande. Det skulle även utveckla det egna musicerandet för instrumentalisten.

Den informant som är verksam sångpedagog ställer arbetet med teori och interpretation emot varandra. Hon upplever det oattraktivt att arbeta med musikteori för att det finns en risk att uttrycket blir för ”perfekt”. Jag tolkar det som att hon anser att arbetet med musikteori ”dödar” interpretations-arbetet. Samtidigt säger hon vid flera tillfällen att hon anser det viktigt att sångare förstår musikteori. Jag undrar om fler sångpedagoger skulle hålla med om att fördjupning inom musikteori ”dödar känslan” och att det kan vara en anledning till att sångpedagoger verkar lägga ansvaret för sångares musikteoriutbildning endast på teorilärarna. Det låter rimligt i och med att de är just teorilärare men informanten som är folkhögskoleelev uttrycker att han upplevt under teorilektionerna att de som studerar ett instrument har fått med sig mycket mer grundkunskap än

vad han själv fått. Det verkar som att instrumentallärarna ser det som att de istället delar ansvaret med teorilärarna.

Målet med ett musikaliskt framförande är ofta att beröra och jag tror att mer kunskap inom musikteori innebär fler tolkningsmöjligheter och fler uttrycksmöjligheter för sångaren. Jag ser det inte som att de två står emot varandra utan snarare att musikteoretiskt kunnande kan hjälpa till att få uttrycket att nå ännu högre höjder.

Gudmundsdottir (2010) tror att det finns en rädsla för att lära ut notläsning på grund av risken att eleven tappar lusten att musicera. Den rädslan kan sannolikt vara än större hos sångpedagoger då eleverna kan ha intresserat sig för sång utan att ens veta vad ett taktslag är. Då kan det finnas en ännu större rädsla för att döda lusten. Personligen har jag snarare fått mer lust av att fördjupa mig i musikteori och anar att det finns fler sångare än jag som ser på musikteori som lustfyllt. Det är också en anledning för sångpedagoger att ta nya tag om musikteori ur ett sångperspektiv, att plocka upp intresset som säkerligen finns hos många sångare som inte får chansen att utveckla det.

6.3 Metoddiskussion

Inom fenomenografisk forskning används kvalitativ metod och så även i denna uppsats. Det var ett naturligt val även med tanke på syftet. Enskilda intervjuer möjliggjorde en djupgående förståelse för varje informants erfarenheter och upplevelser av musikteori, något som är av stor betydelse inom fenomenografin. En eller två intervjuer med ytterligare en pedagog och en professionell sångare hade varit att föredra. Genom att bara intervjuar *en* sångpedagog, *en* sångare och *en* sångelev blev svaren svårare att generalisera än om fler informanter intervjuats.

Med kritisk blick på genomförandet av intervjuerna framkommer att jag skulle fördjupat mig mer i intervjuteknik. Vid en genomlysning av intervjuerna inser jag att frågeformuleringarna är för otydliga. Fokuset låg på att inte styra intervjuobjekten åt något håll, och på så vis tappa andra ordningens perspektiv, och då blev resultatet istället vaga formuleringar. Fler övningsintervjuer innan själva genomförandet hade kunnat avslöja detta.

I början av denna studie fanns en idé om att genomföra en gruppintervju som metod. Då det visade sig inte gå att genomföra praktiskt föll istället valet på enskilda intervjuer. I efterhand kan jag se att detta förändrades till det bättre. Om den första idén genomförts hade kompletteringar i form av enskilda intervjuer antagligen behövts ändå med tanke på min utgångspunkt i fenomenografin och strävan efter att förstå varje individs erfarenheter. Dock hade det varit intressant både för mig och säkert för informanterna själva att till exempel jämföra informanternas olika tillvägagångssätt att studera in en ny sång. De visade sig ha relativt olika vägar till målet och det hade vi kunnat diskutera kring. Det hade också varit intressant att samtala om manliga och kvinnliga sångare och på så sätt få mer stoff kring en punkt som kan vara mer betydande för min uppsats än vad som framkom genom enskilda intervjuer.

Ginsborg (2004) menar att det finns mer forskning om hur instrumentalister memorerar musik än om hur sångare memorerar musik. Vad gäller bidraget till vetenskapen är denna uppsats möjligtvis en pusselbit till större insikt om hur sångare instuderar musik.

6.4 Vidare forskning

Ett intressant ämne för vidare forskning skulle kunna vara huruvida det mina informanter antyder, att instrumentalister är generellt bättre på musikteori än sångare, verkligen stämmer eller inte. Kanske en kvantitativ undersökning om musikelevs övningsrutiner som också jämför sångare och instrumentalister hade gett svar i frågan. Om det är så att instrumentalister har en högre nivå av teoretiska kunskaper, grundar sig det i Petras resonemang, att sångare är lata och inte har samma övningskultur som instrumentalister? Att sångare inte har samma ambition att bli tekniskt virtuosa på sitt instrument? Eller är det istället faktorer som genus eller att sångare har fullt upp med uttrycket och scennärvaron som påverkar?

En annan reflektion som dykt upp under arbetet med denna uppsats är att de flesta manliga sångare jag känner i regel är lika bra på musikteori som de instrumentalister jag känner. Jag undrar om mina resonemang går att applicera på manliga sångare i lika hög grad som kvinnliga sångare. Är manliga och kvinnliga sångare lika bra på musikteori? Har manliga och kvinnliga sångare liknande erfarenheter av ensemblesituationen?

Jag hade också gladeligen tagit del av konkreta metoder för att undervisa i musikteori anpassade efter sångrösten. Finns det metoder för att praktiskt närma sig musikteori utan att behöva använda ett instrument som finns utanför kroppen?

7. Referenser

- Björck, C. (2011). *Claiming space: Discourses on Gender, Popular Music, and Social Change*. (Doktorsavhandling, Göteborgs universitet, Göteborg) hämtad från: <https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/24290>
- Borgström-Källén, C. (2012) Utsikt från en minoritetsposition. I : C. Olofsson (Red.), *Musik och genus: röster om normer, hierarkier och förändring* (s. 26–39). Göteborg: Högskolan för scen och musik, Göteborgs Universitet.
- Borgström-Källén, C. (2014). *När musik gör skillnad: genus och genrepraktiker i samspel*. (Doktorsavhandling, Göteborgs universitet, Göteborg) hämtad från: <https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/35723>
- Folkbildningsrådet (2018). Vad är en folkhögskola?. Hämtad 2018-10-09 från <http://www.folkbildningsradet.se/Folkhogskolor/Vad-ar-en-folkhogskola/>
- Ginsborg, J. (2004). Singing by Heart: Memorization Strategies for the Words and Music of Songs. I J. W. Davidson (Red.), *The Music Practitioner* (s. 149-160). England: Ashgate Publishing Limited.
- Green, L. (2001). *How popular musicians learn: A way ahead for music education*, Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Gudmundsdottir, H. R. (2010). *Advances in music-reading research*. Music Education Research. Vol. 12, No 4, December 2010
- Kungliga Musikhögskolan. (2018) G-provet 2017. Hämtad 2018-01-11 från <https://www.kmh.se/download/18.773639b215c8657f2a4c7a40/1534767958018/instr-regler-gprovet-ämneslärare-2017.pdf>
- Larsson, S. (1986). *Kvalitativ analys - exemplet fenomenografi*. Lund: Studentlitteratur. Hämtad från: <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:liu:diva-32578>
- Lif, G. (1998). *Konsten att undervisa i musik*. Stockholm: Gehrman's musikförlag.
- Lilliestam, L. (1997). Att spela på gehör . *Svensk tidskrift för musikkforskning*. 1997:1, s. 69-89.
- Marton, F. & Booth, S. (2000). *Om lärande*. Lund: Studentlitteratur.
- Moberg, U. & Ugglå, M. (1984). *Sångrösten som huvudinstrument* (2., delvis revid. uppl.) Stockholm: Edition Reimers
- Moberg, U. & Ugglå, M. (1984). *Sång för envar*. Stockholm: Edition Reimers AB
- Nylander, E., & Dalberg, T. (2015). Jazzklass: Folkhögskolan som intermediär utbildningsinstitution. *Pedagogisk forskning i Sverige*, 20(1–2), 100–126.
- Olofsson, C (2012). Statistiskt sett. I : C. Olofsson (Red.), *Musik och genus: röster om normer, hierarkier och förändring* (s. 22-25). Göteborg: Högskolan för scen och musik, Göteborgs Universitet.
- Patel R. & Davidsson, B. (2014). *Forskningsmetodikens grunder. Att planera, genomföra och rapportera en undersökning*. Lund: Studentlitteratur.
- Spieker, M. H. (2016). *AP Music Theory Applied*. General Music Today 30(1). s. 16-19.

- Sveriges folkhögskolor. (2018). Folkhögskolans historia. Hämtad 2018-01-11 från <http://www.folkhogskola.nu:80/Om-folkhogskolan/Folkhogskola---vuxenutbildning/Folkhogskolans-historia/>
- Sveriges folkhögskolor. (2018). Vår historia och framtid. Hämtad 2018-01-11 från <https://www.sverigesfolkhogskolor.se/om-folkhogskolan/var-historia-och-framtid/>
- Trost, J. (2010). *Kvalitativa intervjuer*. (4.,[omarb.] uppl.) Lund: Studentlitteratur.
- Vetenskapsrådet. (2017). God forskningssed. Hämtad 2018-01-11 från: <https://www.vr.se/analys-och-uppdrag/vi-analyserar-och-utvarderar/alla-publikationer/publikationer/2017-08-29-god-forskningssed.html>
- Zangger Borch, D. (2005). *Stora sångguiden* (2:2). Stockholm: Notfabriken music publishing AB.

8. Bilagor

8.1 Bilaga 1 - Information till informanter

Information om intervju

Kandidatuppsats i musikpedagogik.

Hej!

Jag heter Ida Hammarbacken och är studerande på sångpedagogprogrammet vid Stockholms musikpedagogiska institut.

Just nu skriver jag min kandidatuppsats i musikpedagogik. Syftet med denna uppsats är att undersöka metoder för instudering av nya sånger i sångundervisning på folkhögskola samt i det professionella yrkeslivet som sångare.

Som grund för denna kommer jag att genomföra ett antal intervjuer med sångare, sångpedagoger och folkhögskoleelever och undrar härmed om du är intresserad av att delta. Intervjun kommer att ta ca 1-1,5 timme på en plats där du känner dig bekväm.

Konfidentialitet

Största möjliga konfidentialitet eftersträvas i undersökningen. Ingen obehörig får ta del av materialet. Materialet förvaras så att det bara är åtkomligt för mig. I rapporteringen av resultatet i form av min examensuppsats kommer du och övriga informanter att avidentifieras så att det inte går att koppla resultatet till enskilda individer.

Jag kommer att spela in intervjun på min mobiltelefon. Denna inspelning kommer endast att användas av mig i syfte att analysera vad vi kommer fram till.

Frivillighet

Ditt deltagande i studien är helt frivilligt. Du kan när som helst avbryta ditt deltagande utan närmare motivering.

Om det behövs kan jag komma att kontakta dig i efterhand med kompletterande frågor. Detta sker i sådana fall via mail eller telefon.

Om du behöver kontakta mig eller behöver upplysningar om uppsatsen så kan jag nås på: (mailadress) och (telefonnummer).

Du tillfrågas härmed om deltagande i denna undersökning.

8.2 Bilaga 2 - Intervjuguide

