



SMI
STOCKHOLMS
MUSIKPEDAGOGISKA
INSTITUT

Att framgångsrikt spela leadtrumpet

En kvalitativ studie om leadtrumpetarens mentala processer och
tekniker för framgångsrikt leadspel på trumpet

Examensarbete
Musikpedagogexamen
Vårterminen 2020
Poäng: 15hp
Mimmi Anterot
Handledare: Ketil Thorgersen

Sammanfattning

Abstrakt

Stockholms Musikpedagogiska Institut
Självständigt arbete 15hp

Titel Att framgångsrikt spela leadtrumpet. *En kvalitativ studie om leadtrumpetarens mentala processer och tekniker för framgångsrikt leadspel på trumpet*

Författare Mimmi Anterot

Handledare Ketil Thorgersen

Datum 23 april 2020

Antal sidor 30

Nyckelord leadtrumpet, bleckblåsundervisning, mentala processer, meningsfullhet, KASAM - läran om sammanhang

Syftet med denna studie var att undersöka trumpetarens mentala processer och tekniker för leadspel, och utifrån detta klargöra om det finns önskvärda sätt för bleckblåspedagogen att undervisa på för att ge eleven möjlighet att utveckla dessa mentala tekniker. Genom kvalitativa intervjuer undersökte jag om det finns tydliga skillnader och likheter hos fyra framgångsrika leadtrumpetares bakgrunder, förhållningssätt och i deras mentala strukturer. Som teori använde jag Kasam-känslan av sammanhang. Resultatet visar att en god trygghet i sin prestation och en grundläggande tillit till sig själv, även om självförtroendet tillfälligt sviktar, ger goda förutsättningar för leadspel. Utöver detta är en bakgrund med ett lustfyllt och meningsbyggande musicerande av värde då detta kan ge drivkraft när trumpetaren längre fram i karriären stöter på motstånd. Här är det viktigt med att känna en stark meningsfullhet, i sitt trumpetspel, men också i andra områden i livet.

Innehållsförteckning

Sammanfattning.....	2
1. Inledning.....	4
1.1 Syfte och problemformulering.....	4
2. Bakgrund och tidigare forskning.....	4
2.1 Ordförståelse.....	4
2.2 Trumpetens historia	5
2.3 Trumpetskolor och metoder.....	7
2.4 Den mentala processen i trumpetspel	8
2.5 Flow och ideala prestationstillstånd.....	11
2.6 Reflex, trigger och betingning	11
2.7 Meningsfullt lärande och mästarlära	12
3. Teori	14
3.1 Kasam - känslan av sammanhang av Antonovsky	14
3.1.1 Patogenes och salutogenes	14
3.1.2 Begriplighet, hanterbarhet och meningsfullhet.....	15
4. Metod	15
4.1 Urval av informanter.....	15
4.2 Presentation av informanter	16
4.3 Genomförande.....	16
4.4 Etik.....	17
4.5 Analys	17
5. Resultat	17
5.1 Ansvar och förberedelse.....	17
5.2 Gehör, teknik och anatomi	18
5.3 Självförtroende, flow och trygghet	19
5.4 Övningsdagbok	20
5.5 Val av instrument.....	20
5.6 Förebilder, identitet och social tillvaro	21
5.7 Passionen	22
5.8 Resultatsammanfattning	23
5.8.1 Begriplighet.....	23
5.8.2 Hanterbarhet.....	23
5.8.3 Meningsfullhet.....	23
5.8.4 Känslan av sammanhang	24
6. Diskussion	24
6.1 Resultatdiskussion	24
6.2 Pedagogiska implikationer	26
6.3 Metoddiskussion	26
6.4 Vidare forskning	27
Referenser.....	28
Bilaga: Intervjuguide.....	30

1. Inledning

“On a physical level, you could teach a chimpanzee to access the upper register. However, a chimp’s mental capacity would be unable to control it” säger Roger Ingram (citerad i Haas, 2011, s. 44). Att spela leadtrumpet innefattar, enligt mig, att ha en ledande roll i en sektion och kräver vissa specifika kompetenser som exempelvis att spela i ett extra högt register, vilket är svårt på trumpet. Det som Haas (2011) påpekar i ovanstående citat är att även en schimpans kan lära sig att spela högt på trumpet, men att kontrollera höjddregistret är betydligt svårare. Jag tolkar detta som att det krävs ytterligare en dimension för att kunna kontrollera sitt eget ledande spel i ett högre register. Citatet sammanfattar mina egna tankegångar då jag påbörjade detta uppsatsarbete. Många av de trumpetare jag studerar, och har som förebilder, refererar till tankens kraft eller specifika känslotillstånd när det handlar om att spela leadtrumpet. Det som jag däremot inte hade hört någon prata om var hur trumpetaren gör för att skapa dessa specifika tillstånd i skarpa lägen, när hen spelar och när det verkligen gäller.

Informationen som nådde mig var således alltför knapphändig för att jag skulle kunna förstå vad leadtrumpetarna faktiskt menar och vad trumpetaren behöver bemästra mentalt för att spela lead. I mitt arbete som bleckblåspedagog behöver jag känna till vad som fungerar för att veta vad jag ska lära ut. Jag ville undersöka om det finns några framgångsrika metoder som inte är medvetandegjorda och som inte diskuteras, men som många trots allt använder sig av. Hur har dessa leadtrumpetare tagit sig dit de är idag? Finns det likheter i deras historia och i deras förhållningssätt? Denna nyfikenhet och viljan att bli en bättre pedagog har legat till grund för detta arbete, och att på djupet undersöka framgångsrika tekniker, i flera dimensioner, för leadtrumpetspel.

1.1 Syfte och problemformulering

Syftet med denna studie är att undersöka trumpetarens mentala processer och tekniker för leadspel. Jag vill undersöka om det finns tydliga skillnader och likheter i fyra framgångsrika leadtrumpetares bakgrunder, i deras förhållningssätt och i deras mentala struktur. Genom detta vill jag klargöra om det finns önskvärda sätt för bleckblåspedagogen att undervisa på (till exempel önskvärda sätt att möta eleven, önskvärda sätt att stötta eleven och önskvärda sätt att instruera eleven) för att ge eleven möjlighet att utveckla dessa mentala tekniker och genom detta nå ett eget framgångsrikt leadspel.

2. Bakgrund och tidigare forskning

I detta kapitel beskriver jag bakgrunden kring trumpet och leadspel, olika mentala teorier och tekniker. Dessutom presenterar jag pedagogiska idéer om mästarlära och meningsskapande som musikpedagog.

2.1 Ordförståelse

Till att börja med vill jag gå igenom, och resonera, kring några begrepp för att göra uppsatsen mer tillgänglig och lättförståelig.

Leadtrumpet är ett begrepp som används för att beskriva den översta trumpetstämman i en jazzensemble eller i ett popband (Sperra, 1992). En leadtrumpetare, inom jazz- och affrogenre, är alltså synonymt med en förstatrumpetare. Däremot förekommer inte leadtrumpetare inom den klassiska musiktraditionen trots att förstatrumpetare gör det. Således har jag själv primärt valt att undvika termen förstatrumpet för att undvika förvirring, men som framkommer längre fram använder referenserna och informanterna ibland ordet förstatrumpet när de beskriver leadtrumpet.

August William Haas (2011) skriver i sin doktorsavhandling *The art of playing trumpet in the upper register*:

One of the most desired assets for a trumpeter is the ability to play in the upper register, also known as the extreme register. Upper-register playing is required in most genres of music, as it is considered one of the most difficult mental and physical challenges of the trumpet performance” (s.1).

Här beskrivs att höjdspelet på trumpet är något som är fysiskt och mentalt krävande, men också att det är en kompetens som är eftersträvansvärd att erhålla på trumpet då den ofta efterfrågas. Det som idag benämns som höjdspelet och extremregister är registret ovanför tvåstrukna Bb (Haas, 2011).

Sound betecknar i denna uppsats klangliga dimensioner som klangfärg, volym, övertonsrikedom med mera.. Min upplevelse är att engelskans ord “sound” har en mycket djupare betydelse än vad ordet når i sin direkta översättning till svenskan. En definition av begreppet hittar jag i Svenska Akademiens ordlista (2015) som definierar sound som ”klangfärg, ljudtyp i musikframförande”. Jag vill påstå att sound rymmer dessa ord och ytterligare en hel rymd av ord såsom exempelvis stilistiska drag, genretypiska drag, projektion, övertonsrikedom och volym. Därför har jag valt att i uppsatsen behålla engelskans ord sound med förhoppning om en djupare dimension och förståelse för budskapet.

Embouchyr definieras enligt Svenska Akademiens Ordlista som munställning vid anblåsning av blåsinstrument (2015). Detta tycker jag är en bra beskrivning och inom bleckblåstraditionen är min uppfattning att embouchyr diskuteras mycket då den har en stor betydelse för tekniken.

2.2 Trumpetens historia

För att analysera höjdspelet på trumpet fullt ut vill jag börja med att gå tillbaka i trumpetens historia, varifrån trumpeteten härstammar och vad som var dess uppgift från början. Trumpeten finns dokumenterad redan under Moses tid och hade då två uppgifter:

1. *blowing* - vilket var en signal för att alla skulle samlas
2. *sounding the alarm* - vilket signalerade att ett krig var i startgroparna (Altenburg enligt Haas, 2011).

Sedan utvecklades trumpetens roll och blev ett soloinstrument. Från Barocken finns den första dokumenterade efterfrågan på trumpet som spelar i extremregister (Haas, 2011).

Norman David (1998) beskriver i boken *Jazz Arranging* att bleckblåsinstrumenten senare framhövdes i och utmärktes genom gatuband, mindre dansband och marching bands med bland andra Joe “King” Oliver (1885-1938) i spetsen. Kornetten hade då den ledande sopranostämman i brassbanden. Jazzen och kornettspelet utvecklades och Joe ”King” Oliver inspirerade en ung Louis Armstrong. På 1920-talet bytte sedan Armstrong kornetten mot trumpeteten då han tyckte att trumpeteten hade både ett rundare och ljusare sound. Trumpeten blev sedan det ledande, frontande instrumentet i jazzband tillsammans med saxofonen. Vidare beskriver David (1998) att en trumpetare som är specialiserad på att spela högt kallas *leadtrumpetare* och att de extrema tonerna, som ofta kallas *screech notes*, är uppseendeväckande i en leadstämma.

Haas (2011) visar på att det tidigare ansågs vara en specialitet för en trumpetare att kunna spela i extremregistret, och eftersom färre musiker kunde göra det, ställde marknaden inte samma krav på trumpetaren och därav så förväntades det inte av varje trumpetare att hen kunde spela så pass högt. Han argumenterar för att dagens arbetsmarknad är annorlunda vad det gäller krav på trumpetare. Som ett exempel på detta beskriver han hur Stan Kentons band såg ut på 1950-talet: I detta band fanns det fem trumpetare. Där fanns en leadtrumpetare i bandet som klarade höjddregistret till en viss nivå, sedan fanns ytterligare en ”split lead

player”, två jazzsolister och till sist en ”utility player” som klarade de absoluta extremerna av trumpetspel. I Stan Kentons band var Maynard Ferguson utility player - trumpetaren som satte en ny standard för trumpetens register (a.a). Det Haas (2011) understryker är att dagens moderna storband endast har fyra trumpetare och att kraven på leadtrumpetaren är högre då de både ska kunna spela högt och ibland improvisera.

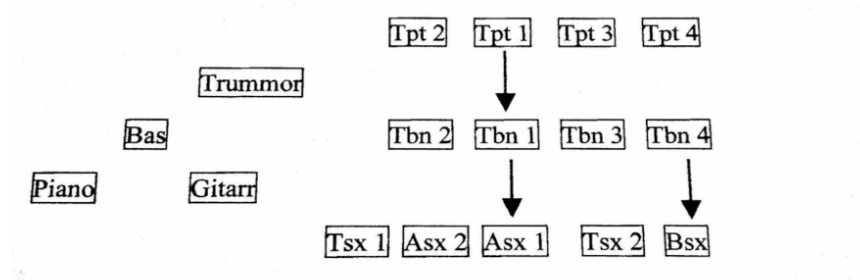
Mats Holmqvist, som är en svensk orkesterledare, storbandsledare och pedagog (Wikipedia, 2020) beskriver i sin egen bok att han tycker det räcker om alla storband har minst två trumpetare som klarar av att spela leadstämman (Holmqvist, 2002). Då finns den uttalade första trumpetaren och ytterligare en trumpetare som kan hjälpa till och avlasta. Dock är det alltid förstatrumpetaren som sätter störst konstnärlig prägel (a.a).

Trumpetens övre register är mycket krävande embouchuremässigt och det finns väldigt få trumpetare som klarar en krävande storbandsmapp[...]Detta att det är så svårt att spela första trumpet rent fysiskt, gör det ju inte lättare för den som spelar den stämman att vara konstnärligt ansvarig. Första trumpetaren är ju den som bestämmer fraserings m.m och sätter sin prägel på hela blåssektionen (Holmqvist, 2002, s.20 – 21).

Jag tolkar detta som att Holmqvist (2002) upplever dagens samhälle, vad gäller krav och förväntningar på trumpetare, olik det som Haas (2011) beskriver. Det vill säga att jag tolkar av Holmqvist att det idag fortfarande anses vara en specialitet för en trumpetare att spela leadstämman. Eftersom Holmqvist (2002) är en nutida svensk storbandsledare, som är van att instruera trumpetsektioner, upplever jag att hans åsikt är intressant. Det kan givetvis vara en kulturell skillnad mellan USA och Sverige i denna fråga. Däremot upplever jag att Holmqvist och Haas är eniga om att leadspel är både mentalt och fysiskt påfrestande för trumpetaren.

Haas (2011) beskriver också vikten av att både ha bra utrustning och bra andningsteknik för att spela högt på trumpet. Han tar också upp fysiska aspekter, som att vi alla ser olika ut och dödar myten om att fysisk storlek på trumpetaren påverkar hur högt denna kan spela.

Ann - Sofi Söderqvist är en svensk kompositör, arrangör och jazzmusiker (Wikipedia, 2020). Hon belyser i sitt kompendium (Söderqvist, 2010) att det är svårt att spela högt på trumpet och att det är något musikern behöver öva på. Hon visar också musikernas placering i storbandet och att detta har en teknisk och musikalisk funktion för att underlätta framförandet (a.a). Söderqvist är inte bara kompositör utan hon är också själv trumpetare (Wikipedia, 2020), vilket enligt mig gör hennes synpunkt än mer intressant. Hon har alltså både perspektivet som kompositör och bandledare respektive perspektivet som trumpetare i en sektion.



Figur 1. Typisk storbandsuppsättning (Söderqvist, 2010, s. 8)

Den som spelar lead i varje stämma, dvs. 1:a trumpet, 1:a trombon och 1:a altosaxofon, leder sektionen och ska vara placerad så att alla kan höra dem. Eftersom leadstämmorna ofta har gemensamma linjer i storbandsarrangemang är det önskvärt att ha dem på rad framför varandra (Söderqvist, 2010). Holmqvist (2002) fortsätter i detta spår och hävdar att anpassningsförmåga är en viktig förmåga hos musikerna i ett band, men då speciellt för de som inte spelar lead, så att de kan följa leadspelarens fraserings och dynamik med mera. Söderqvist (2010) har vidare synpunkter om anpassningsförmågan hos musikerna i bandet och hela storbandets samarbete. Hon lyfter fram hur stämmor som ligger på topp alltid hörs

igenom ljudbilden. Dessa stämmor är inte alltid bra att dubblera (speciellt när det inte finns någon tydlig bas och när stämmorna är väldigt höga) eftersom höga trumpeter, som inte backas upp av andra starka tydliga stämmor, bara låter tunna och pipiga. För att bygga en klang och undvika detta rekommenderar hon därför att tonsättaren eller arrangören tänker i en pyramid: En bred bas att stå på och förhålla sig till och som sedan blir smalare och smalare högre upp i registret. Trumpeter som spelar i ett högt register kan vara ett kraftfullt verktyg, men då måste de backas upp av saxofoner och tromboner undertill (a.a).



Figur 2, Storbandets uppbyggda klang (Söderqvist, 2010, s.58)

Ur detta tolkar jag alltså att en leadtrumpetstämma inte ska dubbleras, eftersom den då bara kommer låta pipig. Det är däremot viktigt att leadtrumpetstämman backas upp, dels av andra trumpetstämmor i sektionen, och dels av resterande sektioner, så att den lyfts fram och därigenom lyfter bandet, istället för att försvinna i ljudbildens helhet med en tunn och pipig klang. Alla blåsstämmor i storbandet spelar en viktig roll och att samarbetet bland musikerna har stor betydelse för leadtrumpetarens resultat.

2.3 Trumpetskolor och metoder

Tidigare berörda referenser är överens om att en oerhört viktig färdighet hos en leadtrumpetare är registret och att hen har förmågan att spela högt. Genom mina egen studietid som elev och student på olika musikskolor och utbildningar har jag blivit instruerad av olika lärare att öva i olika trumpetskolor. Jag har gått tillbaka till fem av dessa och undersökt om det i böckerna finns någon information om hur trumpetaren bör tänka och agera bortom endast speltekniska instruktioner. I följande behandlar jag dessa fem trumpetskolor i kronologisk ordning.

Arbans (1894) lärobok uttrycker inledningsvis att arrangörer och kompositörer överanvänder trumpetens höga register och att det gör att trumpetaren förlorar sin karakteristiska tonkvalitet. Detta leder dessutom till att trumpetaren sedan misslyckas med att spela enklare passager i ett mellanregister. För att undvika detta bör trumpetaren öva på att spela i hela registret och lägga extra uppmärksamhet på kapitlet om intervaller. Arban (1894) poängterade också att munstycket ska vara placerat med två tredjedelar på underläppen och en tredjedel på överläppen. I denna bok finner jag inga rekommendationer för trumpetarens mentala förhållningssätt.

Schlossberg (1937) informerade i sin lärobok trumpetaren om att innan hen börjar öva måste hen varje dag spela åtminstone två minuter på munstycket och att en tredjedel av munstycket ska vara placerat på överläppen och att två tredjedelar ska vara placerat på underläppen. I denna bok hittar jag, efter det, inga ytterligare rekommendationer för trumpetarens förhållningssätt.

Stamp (1978) tog upp flera delar av trumpetspelet i sin bok. Han etablerade tidigt i boken olika tecken, specifika för boken, där han beskriver hur trumpetaren ska praktisera övningen för bästa resultat. Han beskrev också enkla knep för hur trumpetaren ska tänka när hen övar höjd.

I Clarkes (1984) lärobok beskrivs att det krävs hårt arbete av trumpet- och kornettstudenten för att nå en hög nivå av förträfflighet och om studenten följer bokens anvisningar och övningar ska hen lära sig spela flexibelt och lätt samt bygga upp styrka och uthållighet (Clarke, 1984). Om tonen inte är forcerad, och läpparna är flexibla, så kommer det bli lättare att spela, oavsett register (a.a).

Vizzutti (1991) skriver att alla trumpetare har olika anatomi och att trumpetaren inte behöver ha en (vad han kallar) *textbok embouchure* för att kunna spela högt. Han menar att trumpetaren inte behöver spela i mitten av sin embouchyr, med precis lika mycket över- som underläpp, för att spela bra. Han lägger däremot tyngd på vikten av att ha tålmod samt en god rutin för höjdoövningar (a.a). Dessutom påpekar han att musikstudier i allmänhet måste innehålla övning i:

1. Creative problem solving
2. Controlled concentration
3. Developed motor skills
4. Greater emotional expression
5. Acquired skills in the art of self-discipline
6. Raised social status
7. Creative interaction with other (Vizzutti, 1991, s.3).

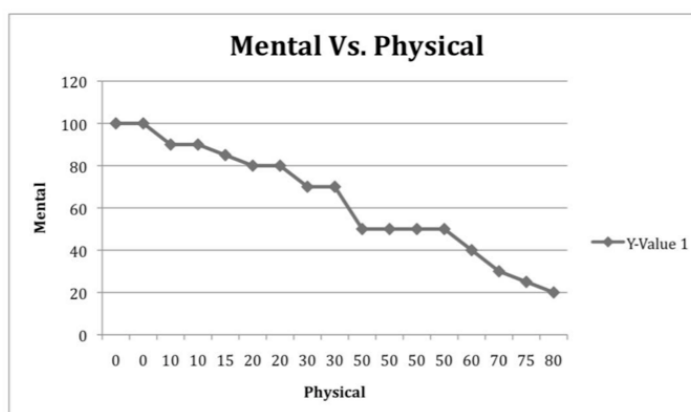
Vizzutti (1991) lyfter alltså fram att den musikaliska skolningen innefattar mer än de hantverksmässiga och konstnärliga dimensionerna av att spela trumpet.

Sammanfattningsvis innehöll övervägande del av trumpetskolorna mestadels tekniska råd. Undantagen är Stamp (1978) som gick igenom några tankeknepp och var tydligare med hur övningarna ska spelas samt Vizzutti (1991) som belyser att studenten behöver utveckla bland annat självdisciplin och förmågan att uttrycka känslor. Värt att påpeka är hur Schlossberg (1937) och Arban (1894) var av en annan åsikt än Vizzutti (1991) angående hur grunden för trumpetarens embouchyr ska läggas. Denna förstudie och analys av metoder använde jag som bakgrund vid skapandet av frågor till intervjuerna.

2.4 Den mentala processen i trumpetspel

Haas (2011) undersökte huruvida trumpetare tycker att leadspel till största delen är mentalt kontra fysiskt. Resultatet av undersökningen är sammanfattat i nedanstående bild. Bilden visar att totalt 17 personer blev tillfrågade i undersökningen och fick svara på frågan om hur många procent mentalt kontra fysiskt leadtrumpetspel är. Bilden är ett punktdiagram där varje punkt i diagrammet representerar en persons svar. Således kan tydas ur diagrammet att exempelvis två personer tyckte att leadspel är 100% mentalt och 0% fysiskt, samtidigt som en person tyckte att det var 20% mentalt och 80% fysiskt. Jag hade dock föredragit att svaren istället hade sammanfattats i ett stapeldiagram. Punktdiagrammet kan ge bilden av att det finns en kurva som dalar, vilket alltså inte alls är fallet. Ur diagrammet går däremot att tyda att fler personer tyckte att leadspel är mer mentalt än fysisk än vice versa.

Table 1 Percentages of Mental Vs. Physical



Figur 4, Diagram över trumpeters upplevelse av fysik kontra mentalitet (Haas, 2011, s.44)

Deltagarna i studien också fick lämna kommentarer om vad som var viktigt med det mentala och många av deltagarna nämnde följande aspekter:

- vikten av att höra vad man ska spela innan man spelar det
- att det behövs en särskild attityd, särskild personlighet och särskild trygghet

Arnold Jacobs (1915-1998) var en amerikansk tubaist och framstående pedagog (Wikipedia, 2020). Brian Fredriksen har skrivit en bok om Jacobs ur vilken det framkommer att Jacobs hade en pedagogisk vinkel på de mentala processernas betydelse (Jacobs enligt Fredriksen, 1996). Jacobs framhävde att alla elever är olika och att läraren behöver ta detta i beaktande. Jacobs såg också alla elever i första hand som musiker och instrumentet som ett verktyg för eleven att uttrycka sig själv (Jacobs enligt Fredriksen, 1996).

You would give it a rating of maybe 15 percent of his intellectual capacity and attitudes, then 85 percent would be on the technique. I always like to reserve it, so that 85 percent has to be based in the phenomenon of sound that is inspirational thinking, on intuitive aspects of the brain, and 15 percent is awareness of structures and functions of all types including the instrument. [...] Students seem to want to know 'how to' do something. Many teachers respond that way, but there are several things that not need to be taught. . (Jacobs citerad i Fredriksen, 1996, loc. 2694-2727)

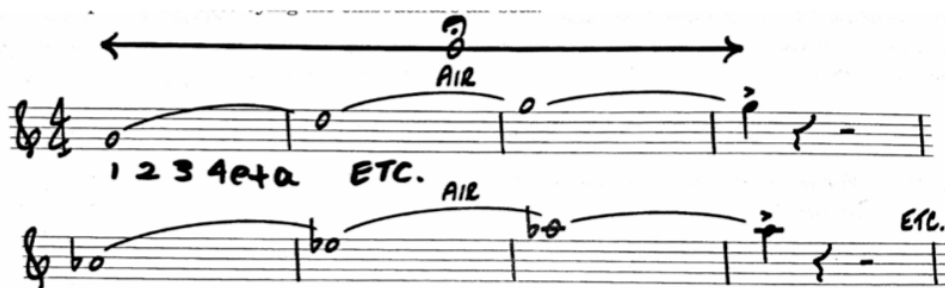
Läraren och eleven ska förhålla sig till musiken som artister snarare än mekaniker enligt Jacobs. Jacobs berättade om tankarna med sin egen pedagogik. Han belyste vikten av att hitta utrustning som passar för eleven och efter det gick han in på elevens problem. Han behövde också veta vad det var som motiverade eleven. Han gjorde sig en bild av eleven då den entrade lektionssalen: Vad hade eleven för förhållningssätt till sitt instrument? Vad hade eleven för förhållningssätt till musikens karaktär? Vad hade eleven för fysik? (Jacobs enligt Fredriksen, 1996).

Jacobs förespråkade solfege som metod för att lära eleven höra varje tons *sound*. Istället för att skriva noter som konverterades till grepp så konverterades noterna till *sound* (Jacobs enligt Fredriksen, 1996). Min tolkning av detta blir att han förespråkade visualisering av tonen till skillnad från det mekaniska som inte ger en bild av hur tonen ska klinga eller tonernas riktning och sammanhang. Jacobs betonade vikten av det han kallade för *the inner ear*, och syftade på att eleven behöver höra tonen inom sig innan hen spelar eftersom det annars finns en överhängande risk att missa den första tonen. För att uppnå detta brukade han först spela tonen på piano, sedan låta det vara tyst en stund, innan eleven fick börja spela. I tystnaden som uppstod efter pianot klingat ut fanns utrymme för eleven att öva på att höra tonen. Jacobs framhöll att: "Great players hear the pitch before playing it. Although very few are born with 'perfect pitch' relative pitch can be developed" (Jacobs citerad i Fredriksen,

1996, loc. 3957). Jag tolkar ur detta att alla har möjlighet att utveckla ett bra gehör och att det är nödvändigt för bleckblåsspel.

Dominic Spera (1992) har skrivit en teknikbok för leadspel på trumpet. I boken beskriver han att när trumpetaren spelar kommer ett visst tryck från trumpeteten på läpparna alltid finnas där, och att det trycket i sig inte är farligt (Spera, 1992). Spera berättar också hur Herbert L Clarke lärde sina elever att tänka vid leadspel: När trumpetaren spelar högre upp i registret ska hen tänka att pressen kommer från ansiktet och mot munstycket och inte från händerna som håller i trumpeteten tillbaka mot ansiktet. På detta sätt undviker trumpetaren att pressa så pass att blodtillförseln till läpparna stoppas (a.a). Detta är mycket intressant, dels för att det är ett enkelt mentalt knep för höjdspelet, men framförallt för att Clarke själv inte beskriver detta tankeknepe i sin egen bok som jag analyserade i tidigare delkapitel.

Vidare beskriver Spera (1992) Dominique Don Jacobys höjdvövning som inkluderar visualisering.



Figur 3. Don Jacobys höjdvövning (Spera, 1992), s.20

Detta är en övning av Don Jacoby. Tanken är att innan eleven spelar dessa intervall, ska hen visualisera hur det kommer att låta (Spera, 1992). Det är alltså andra gången i samma teknikbok som Spera (1992) argumenterar för visualiseringens roll i leadtrumpetspel. Han fortsätter att rada upp några vanliga problem som kan dyka upp för leadtrumpetaren med tillhörande lösningar. Leadtrumpetaren får inte vara rädd när den ska spela. Dock är det naturligt att musikern, vid viktiga spelningar, får ett adrenalinpåslag. Spera (1992) går igenom vad som kan hända och hur trumpetaren kan hantera detta. Om trumpetaren har låg självkänsla kan hen tänka på hur unik hen är, vara glad över att hen är just sig själv och att ingen annan är just som hen. Om trumpetaren känner skuld för att inte vara tillräckligt förberedd ska hen separera sig själv från musiken. Trumpetaren ska öva och förbereda sig på att spela inför publik. Om egot medverkar ska trumpetaren flytta fokus från sitt inre perspektiv till musikens perspektiv (a.a). En sak som också kan hända är att trumpetaren börjar trycka ner andra och värt att observera här är att varje gång trumpetaren är ovänlig mot sina kollegor lägger hen än mer press på sig själv (a.a). Enligt Spera (1992) är självkänslans hus i grunden byggt på varje persons egen unika sida. Resten av huset är byggt av utbildning, hårt arbete och framgång.

Spera (1992) menar alltså musikern kan lösa all mental problematik genom att peppa sig själv. Jag tog med mig detta som grund i skapandet av frågor till mina intervjuer. Min egen uppfattning om Speras (1992) tips är att de förvisso kan vara hjälpsamma mentala knep, men samtidigt är ämnet mer komplext än att de kan hjälpas med dessa få tips. I kommande delkapitel beskriver jag ytterligare komplexitet med mentala processer och tekniker.

2.5 Flow och ideala prestationstillstånd

Mihaly Csikszentmihaly, en ungersk-amerikansk psykolog och grundare av begreppet *flow* (Wikipedia, 2020), beskriver att människans nervsystem har begränsningar och inte kan ta in hur mycket information som helst i varje givet ögonblick (Csikszentmihaly, 1990). Faktum är att nervsystemet klarar av att hantera som mest är sju olika komponenter, komponenter som till exempel olika ljud, visuella stimuli, känslor och tankar. Människan sorterar alla stimuli som omger henne i världen och tar in så mycket hon klarar av, sorteringen av det hon tar in gör hon med hjälp av uppmärksamheten.

Some people learn to use this priceless resource efficiently, while others waste it. The mark of a person who is in control of consciousness is the ability to focus attention at will, to be oblivious to distractions, to concentrate for as long as it takes to achieve a goal, and not longer. And the person who can do this usually enjoys the normal course of everyday life (Csikszentmihalyi, 1990, s. 61).

Enligt Csikszentmihalyi (1990) är människans uppmärksamhet en resurs som hon kan lära sig använda och på så sätt få ut mer av livet. Genom fokus och koncentration kan människan, på en nivå, få makt över medvetandet.

Lars-Eric Uneståhl är en svensk psykolog, forskare och författare (Wikipedia, 2020). I boken om honom, skriven av Pia Hellertz (2015), framkommer att många har utforskat medvetandet och att det inte finns någon enkel accepterad förklaring över hur medvetandet fungerar (Uneståhl enligt Hellertz, 2015). Hellertz (2015) drar liknelse mellan Csikszentmihalyis teori flow och Uneståhls teorier kring att vissa medvetandeformer är mer ideala för prestation. Lars-Eric Uneståhl (2005) beskriver i sin egen bok att personer många gånger inte minns någonting efter att de presterat optimalt eller varit i flow eftersom styrningen av dessa automatiserade tekniker sker från en alternativ medvetandenivå där minnet är begränsat. Denna känsla av flow, eller ett idealt prestationstillstånd, kännetecknas också av bristen på kontroll. Att försöka ta fram detta mentala tillstånd med viljemässig ansträngning har motsatt effekt och fungerar inte. Dessutom är detta tillstånd ett känsligt tillstånd på så sätt att när människan upptäcker att hon har flow, så försvinner det genast (Uneståhl, 2005).

Frågor som detta väckte hos mig var: Krävs det någon form av flow eller idealt medvetandetillstånd för att spela leadtrumpet? Och om det gör det; minns man då sin mentala process efteråt? Eller blir det, så som beskrivet ovan, att man inte uppfattar sin egen mentala process? Dessa frågor använde jag i mitt analysarbete.

2.6 Reflex, trigger och betingning

Fredriksen (1996) beskriver att Jacobs ansåg att en övande musiker kan arbeta upp specifika reflexer, alltså en reflex som inte är medfödd, men som trots det blir en reflex eftersom musikern repeterar in den under sitt övningspass. Dessa tankegångar hos Jacobs väckte nya funderingar hos mig om vad en reflex egentligen är, och därför slog jag upp ordet och fann att det beskrivs som: "återverkan, återsken" samt att reflexiv betyder "tillbakasyftande och tillbakaböjande" (Levander & Wessén, 1932, s. 359).

Om läraren kastar en boll mot sin elev, kommer eleven reflexmässigt ta emot bollen. Eleven kommer inte ta emot bollen på grund av att den tänkt ut hur musklerna ska organisera sig, utan den kommer ta emot bollen eftersom den responderar till stimulansen som kommer emot hen (Jacobs enligt Fredriksen, 1996). Att spela ett instrument kräver också fysisk stimulans och läraren kan se hur en elev absorberar och bygger upp en liknande reflexer i sitt spelade över tid (a.a):

It does not just imprint in the memory banks like it would on our modern computers today - the human biology requires repetitive maneuvers before it becomes a permanent, neutral pathway in the brain. The reason I am saying this is simply that from the time we start to play, we are actually developing these reflexes, whether we realize it or not. If you do this in the study of music it's a very, very beneficial approach (Jacobs citerad i Fredriksen, 1996, loc. 4013 -4030).

Dessa tankegångar fick mig att fundera över vad en leadtrumpetare har för övningsrutin och hur den förhåller sig till sin egen övningsrutin och därav lät jag detta informera mina intervjufrågor.

Hellertz (2015) skriver att Uneståhl berättar om hur man med hjälp av mental träning kan åstadkomma motsvarande koppling, det som han kallar för triggers. En trigger innebär en koppling mellan två fenomen, mellan stimuli och respons. Han liknar detta med exemplet med Pavlovs hundar: Den ryske fysiologen Ivan Pavlov lät sina hundar höra ett visst ljud, en ton, innan de fick mat. Efter att ha upprepat proceduren att låta hundarna höra tonen före maten serverades ett antal gånger, spelade Pavlos upp ljudet utan att ge hundarna mat. Han märkte då att hundarna producerade saliv, som de brukade göra innan de skulle få mat, men nu räckte det med att de endast hörde ljudet för att skapa salivet. Här hade alltså en klassisk betingning skapats (Uneståhl enligt Hellertz, 2015). Dessa idéer har jag tagit med mig in i mitt analysarbete. Kan det vara så att leadtrumpetare skapar triggers eller betingningar för sig själva genom speciella rutiner? Och om de gör det, är de medvetna om det?

2.7 Meningsfullt lärande och mästarlära

Fenomenet undervisning kan beskrivas som en socialt framväxt påverkansprocess. Den är reglerad i någon form av institutionell styrning och interaktionen mellan personer utgår från att de tilldelas olika positioner t.ex. som lärare och elever. Begreppet lärare och elev förutsätter alltså en form av hierarkisk struktur där den ena parten, läraren tilldelas ett tolkningsföretäde, medan eleven är den lägre stående parten som ska lyftas. (Kempe & West, 2010, s. 84)

I ovanstående citat beskriver Kempe och West (2010), som är musikpedagoger och docenter i didaktik vid Stockholms universitet, att både undervisning som fenomen och maktstrukturer är viktiga att vara medveten om i en lärandesituation.

Klaus Nielsen är fil. dr., adjunkt vid Institut för kommunikation, psykologiska institutionen i Ålborg och Steinar Kvale var fil. dr. professor i pedagogisk psykologi på psykologiska institutionen i Århus (Kvale, 1999/2000). Tillsammans skriver Nielsen och Kvale (1999/2000) att praktik är något som eleven inte bara kan lära sig om, utan också lär sig genom. En del viktiga lärandeformer reduceras inte till endast kunskap utan behöver också utföras genom konkreta handlingar. Pianostudenten lär sig inte att bli konsertpianist genom att bara sitta i övningsrummet eller undervisningssalen utan behöver också vara på scen för att lära. Lärande sker alltså genom utövning som kräver repetition. Övningen är nödvändig och det kan vara problematiskt för lärlingar att ha ett schema som inte erbjuder tillräckligt med tid och möjlighet för tillräckligt med övning (Nielsen & Kvale, 1999/2000).

Min uppfattning om detta är att bleckblåspedagogen behöver vara medveten om att det finns en maktstruktur i lärandesituationen och hur man förhåller sig till det, särskilt eftersom mycket av instrumentalundervisningen är individuell. Dessutom är min åsikt att bleckblåspedagogen måste vara medveten om att det är ett hantverk hen lär ut, som liksom Nielsen och Kvale (1999/2000) beskriver, behöver sättas in i ett sammanhang för att nå en verkligt hög nivå. Viktigt är också, precis som påpekas i citatet, att tid är en viktig parameter när eleven ska lära sig bemästra hantverket.

I Encyclopedia Britannica (1996) definieras mästarlära (apprenticeship) som: utbildning i en konstart, ett ämne eller ett hantverk enligt ett juridiskt kontrakt, som definierar förhållandet mellan mästare och lärling samt förhållandets varaktighet och betingelser (Nielsen & Kvale, 1999/2000, s. 29).

Här definieras mästarlära och vidare fortsätter Nielsen och Kvale med definierandet genom att framhålla fyra huvudaspekter för mästarlära:

1. Praxisgemenskap - lärlingen ges möjlighet att i en social kontext växa in i yrket och växa in i sin roll genom att gå ifrån perifert deltagande, och genom att gradvis lära sig hantverkets väsentliga färdigheter, kunskaper och världen, till att bli en fullvärdig medlem av yrket.
2. Tillägnelse av yrkesidentitet - att stegvis lära sig alla yrkets färdigheter för att slutgiltigen etablera en yrkesidentitet
3. Lärande utan formell undervisning - genom den komplexa sociala kulturen ges möjlighet att observera och imitera för inläring
4. Utvärdering genom praktik - utvärdering som huvudsakligen sker i arbetssituationen genom kontinuerlig prövning av färdigheter och genom genom respons på produkterna fungerar och genom kundernas reaktioner (Nielsen & Kvale, 1999/2000 s. 29).

Nielsen och Kvale (1999/2000) lyfter alltså fram både vikten av att lärlingen ges tillräckligt med möjlighet att öva, möjlighet till sociala sammanhang, möjlighet att imitera, och möjligheten att testa på att prestera i skarpa lägen. Här beskrivs dessutom ytterligare en dimension av tid, nämligen att utveckling också sker stegvis över längre tid och att lärlingen ska få möjlighet att växa in i sin roll, steg för steg och över tid. Detta väckte en nyfikenhet hos mig kring vilken bakgrund informanterna kommer ifrån, hur deras ungdom och studietid såg ut vad gäller sociala relationer till lärare och studiekamrater samt vad de har haft för förhållningssätt till tid.

Kempe och West (2010) resonerar kring meningsskapande och musik. De beskriver att påståendet att musik bidrar till livets mening inte är ovanligt, men funderar också vidare kring påståendets egentliga betydelse. Människan är inte överens om vilken musik som skapar mening, och vidare funderingar som om det går att ens studera fenomenet mening och hur människan gör för att ge något mening (Kempe & West, 2010).

En analys av meningsskapande och lärande förutsätter alltid att man relaterar till begrepp som kunskap och kunnande. Ibland finns det en statisk slutpunkt för ett lärande, till exempel ett mål beskrivet i en kursplan, att få ett dykcertifikat eller liknande. Då kan man studera elevers kunskaper och lärande som en form av instrumentell process mot ett bestämt mål som kan få olika utfall beroende på en mängd olika variabler (Kempe och west, 2010 s. 59).

Jag tolkar detta uttalande som att ett sätt att försöka sig på att mäta meningsfullheten är att jobba genom målstyrd undervisning. Beroende på hur eleven förhåller sig till målet går det att, på ett sätt, mäta meningsfullheten. Kempe och West (2010) beskriver att instrumentallärare har en tendens att undervisa så som de själva blivit undervisade istället för att beakta nya teorier kring lärande och kunskapsutveckling. En förklaring till detta är att människan alltid upplever nuet i relation vad hon upplevt tidigare, tidigare erfarenheter skapar alltså en ram för förståelsen av nuet. Läraren går in i musiksalen och agerar utifrån normer kring hur en lärare ska agera och eleven går in i musiksalen och agerar utifrån normer kring hur en elev ska agera (a.a).

Nielsen och Kvale (1999/2000) belyser att musiker som följt en lärare under längre tid inte är lika kreativa och duktiga konsertmusiker som de som studerat för flera framstående musiker. Genom att studera för flera olika musiker ges studenten möjlighet att reproducera en musikers färdigheter utan kan sammansmälta flera olika element från olika mästare och därav skapa en förnyelse inom yrket.

Med utgångspunkt ur dessa två perspektiv tänker jag att musikpedagogen borde kunna göra likadant som musikern, det vill säga att även musikpedagogen genom att studera för olika mästare skulle kunna utveckla sin egen metodik.

3. Teori

Som teori för denna studie så använde jag mig av Aarons Antonovskys teori *Kasam - känslan av sammanhang*. I förordet till boken *Hälsans mysterium* av Antonovsky (1987/1991) skriver Lennart Levi, professor i psykosocial miljömedicin vid Karolinska Institutet, att människor har olika motståndskraft till saker som händer dem. Motståndskraften kommer från vårt arv och från vår tidigare miljö. Samtidigt ställer Levi frågorna: Vilka av dessa frågor styr vår motståndskraft? Går det att förutse nedsatt motståndskraft? Går det att mäta den och går det att förbättra den? (Levi i Antonovsky 1987/1991). I linje med detta ämnade jag undersöka vad som gör att leadspel på trumpet fungerar, och detta primärt på en mental nivå, varför jag också fann KASAM som en passande teori för mitt arbete.

3.1 Kasam - känslan av sammanhang av Antonovsky

Aaron Antonovsky var professor i sociologisk medicin. Han myntade teorin *Kasam - känslan av sammanhang*. Teorin har tre genomgående teman: begriplighet, hanterbarhet och meningsfullhet. I sin bok *Hälsans mysterium* sammanfattar han det själv såhär:

Känslan av sammanhang är en global hållning som uttrycker i vilken utsträckning man har en genomträngande och varaktig men dynamisk känsla av tillit till att (1) de stimuli som härrör från ens inre och yttre värld under livets gång är strukturerade, förutsägbara och begripliga, (2) de resurser som krävs för att man skall kunna möta de krav som dessa stimuli ställer på en finns tillgängliga, och (3) dessa krav är utmaningar, värda investering och engagemang. (Antonovsky, 1987/1991, s. 46)

3.1.1 Patogenes och salutogenes

Antonovsky (1987/1991) argumenterade för att saker ska ses från en salutogenes synvinkel till skillnad från en patogenes, alltså synvinkeln kring vad som vidmakthåller hälsa till skillnad från perspektivet kring vad som orsakar sjukdom. Han visade på att detta stöds av det grundläggande postulatet att alla levande organismer utmärks av heterosats, senescens och ökande entropi. Med detta menas alltså att Antonovsky motiverar detta genom antagandet att alla organismer ständigt åldras, faller sönder och därigenom dör. Han argumenterade för att att det salutogenetiska synsättet ger forskare nya perspektiv, möjlighet att ställa nya frågor och ställa andra hypoteser. Det patogenetiska synsättet har, enligt honom, nästan total dominans över människans tänkande och detta har begränsat henne (a.a).

I det salutogenetiska synsättet ses hälsa utifrån ett multidimensionellt kontinuum från hälsa till ohälsa, istället för att tillstånden frisk och sjuk blir dualiteter. Alltså, alla människor kommer att dö vilket betyder att så länge en människa lever är hon i någon bemärkelse också frisk. Istället för att fråga vad som orsakar/orsakade en viss sjukdom och på så vis fokusera på stressorer, fokuseras på vad som alltid skapar en rörelse mot den friska polen, det vill säga fokus på copingresurserna. Antonovsky (1987/1991) definierade coping som teorier för framgångsrik problemhantering. Stressorer beaktas inte som enkom dåliga utan bilden av stressorer nyanseras. Det finns olika typer av stressorer och en del är hälsofrämjande. Utefter denna sammanfattning konstaterade Antonovsky (1987/1991) att det salutogenetiska synsättet är långt mycket mer gynnsamt i syn på hälsa och ohälsa och människans strävan mot en frisk pol. Antonovsky (1987/1991) poängterade också sökandet efter framgång och framgångsrik problemhantering, vilket motiverade mitt val av denna teori ytterligare då jag undersökte just framgångsrika förhållningssätt.

3.1.2 Begriplighet, hanterbarhet och meningsfullhet

Begriplighet utgör en av tre kärnor för Kasam. Komponenten begriplighet beskriver i vilken grad en människa förnuftsmässigt kan förstå de stimuli som kommer till henne, det vill säga om hon upplever inre och yttre stimuli som ordnade, sammanhängande, strukturerade och tydliga eller mer som ett brus – kaotiska, oordnade, slumpmässiga, oväntade och oförklarliga. Värt att nämna här är att detta inte säger något om hur önskad eller oönskad stimulinen är utan bara i vilken grad personen kan greppa informationen (Antonovsky 1987/1991). I relation till att lära sig spela trumpet tänker jag att begriplighet utgör i vilken mån eleven och studenten kan göra trumpetspelet begripligt för sig själv, både på ett tekniskt och på ett konstnärligt plan.

Hanterbarhet är en komponent som beskriver i vilken grad människan upplever att hon har resurser till sitt förfogande med vilka hon kan möta kraven som ställs av stimulinen. Sådana resurser som personen har till sitt förfogande behöver inte nödvändigtvis vara hennes egna resurser utan kan också vara resurser som kontrolleras av nära anhöriga eller yrkeskunniga och som gör att de upplevs hanterbara av situationen. Om en människa har hög känsla av hanterbarhet känner hon ingen offermentalitet, utan tar tag i saker var de än kommer ifrån (a.a.). I relation till att lära sig spela trumpet tänker jag att denna komponent står för hur väl eleven eller studenten har förmåga att omsätta den information hen får, från exempelvis en lärare, till praktiskt genomförande. Detta kan, enligt mig, alltså ta sig uttryck i hur väl eleven eller studenten har förmåga att öva på ett konstruktivt sätt.

Meningsfullhet är en komponent som beskriver om en människa har viktiga områden i livet som hon är mycket engagerad i också på ett känslomässigt plan. Den person som inte upplever mycket meningsfullhet känner istället att hen har mycket krav på sig som hen hellre hade varit utan. Hen har få livsområden som är viktiga. Graden av meningsfullhet blir den viktigaste komponenten då övriga komponenter står i relation till, och kan skapas utifrån, om personen känner meningsfullhet (a.a.). I relation till att lära sig spela trumpet, tänker jag, att denna komponent visar hur väl eleven eller studenten har förmåga att hitta lust och motivation, och känna att sitt eget musicerande är meningsfullt.

4. Metod

Syftet med denna studie har varit att undersöka mentala processer för leadspel på trumpet och genom detta klargöra om det finns önskvärda sätt för bleckblåspedagogen att undervisa som främjar elevens möjlighet att spela leadtrumpet. För att genomföra denna studie valde jag att använda mig av kvalitativa intervjuer. Dalen (2004/2007) beskriver att ändamålet med intervjun är att få fram träffande och beskrivande information om hur andra människor upplever olika sidor av sin livssituation och att den kvalitativa intervjun i synnerhet är lämpad för att ge insikt om informanternas egna erfarenheter, tankar och känslor. Eftersom detta var precis vad jag sökte valde jag att använda just kvalitativa intervjuer.

4.1 Urval av informanter

Jag sökte efter informanter med en gemensam nämnare i leadtrumpetspelet, men som samtidigt är olika varandra och representerar en mångfald. Jag sökte efter informanter med olika roller inom branschen, leadtrumpetare med olika typer av arbetsliv och profiler. Jag sammanställde tre punkter som blev en bas i sökandet efter lämpliga informanter att tillfråga. Dessa tre punkter var:

1. Ofta anlitate för att spela lead
2. Kända inom branschen för att vara bra på att spela lead
3. Har en fast anställning där de spelar lead

Jag sände ut skriftliga förfrågningar via internet till sju leadtrumpetare som stämde överens på en eller flera av dessa punkter. Jag fick först svar av fyra stycken som kunde ställa upp att delta i intervju. På grund av schematekniska problem att hitta tid att genomföra intervjun med en av informanterna drog detta ut på tiden och tillslut tappade vi kontakten. Jag fick då kontakt med en av de andra leadtrumpetarna som blivit tillfrågad från början. Denna trumpetare hade möjlighet att delta och blev den fjärde informanten i studien.

Värt att nämna här är att fyra informanter alla är män. Jag hade gärna sett att det funnits en eller flera kvinnor bland informanterna. Två av personerna som tillfrågades att delta på intervju var kvinnor, men där fick jag inget svar på förfrågan. Eftersom ingen av dessa personer bor i Sverige var det extra svårt för mig att få kontakt med dem. Jag har sökt efter fler kvinnliga leadtrumpetare, men dessvärre utan att finna någon. Trots att jag sökt inom detta område har jag inte funnit någon kvinnlig leadtrumpetare som är verksam i Sverige.

Mitt mål från början var att träffa trumpetarna i deras egen miljö och genomföra intervjun på deras hemmaplan. Detta eftersom jag ville att de skulle känna sig så bekväma som möjligt och samtidigt ville jag själv se en del av deras vardag. Detta fungerade bra till en början med sedan infann sig situationen med Covid-19 i Sverige, vilket begränsade mina möjligheter att resa och träffa informanterna. På grund av detta så är två av fyra intervjuer genomförda på distans över internet.

4.2 Presentation av informanter

Med anledning av den utlovade anonymiteten figurerar informanterna under pseudonym. Informanterna är Elis som är student, Björn och Klas-Henry som är både musiker och pedagoger samt Helmer som är musiker på heltid. Alla informanter har studerat, eller studerar fortfarande, på Kungliga Musikhögskolan i Stockholm. Dock är alla informanter inte bosatta i Stockholm idag.

4.3 Genomförande

Målsättningen med öppna intervjuer är att informanterna ska känna att de kan berätta fritt om sig själva och sina erfarenheter, detta skiljer öppna intervjuer från mer fokuserade intervjuer (Dalen (2004/2007)). Jag utarbetade en intervjuguide vilket, enligt Dalen (2004/2007), är nödvändigt för en kvalitativ studie. Intervjuguiden innehöll centrala teman och frågor som tillsammans syftade till att ta upp de viktigaste frågorna i studien. Jag tog också hänsyn till ytterligare kriterier: Frågan skulle vara klar och tydlig och ej vara ledande. Frågan skulle inte heller kräva någon speciell kunskap av informanten som jag inte säkert visste att informanten hade, och frågan skulle inte vara alltför känslig. Slutligen skulle frågan ge utrymme för informantens egna uppfattningar, även om dessa skulle vara otraditionella (Dalen, 2004/2007).

Intervjuerna inleddes med mer öppna frågor för att sedan zooma in fokuset ytterligare på mentala och sociala aspekter av trumpetspelandet. Intervjuguiden finns bifogad. Intervjuerna tog mellan 57 och 110 minuter. Enligt Dalen (2004/2007) är det viktigt att få med informanternas egna ord vid en kvalitativ intervju och jag spelade in intervjuerna för vidare transkribering. Jag transkriberade inspelningarna till text och inkluderade alla ord och ljud i texten. Eftersom jag inte hade möjlighet att besöka två av de fyra informanterna utan istället genomförde intervjun på distans blev det dessvärre sämre ljudkvalitet på dessa intervjuer. Jag hade ingen möjlighet att kontrollera informanternas utrustning vid samtalet på distans. Detta har gjort dessa intervjuer svårare att transkribera, svårare att få med lika många nyanser och svårare att höra hur informanten uttrycker sig. Ibland har dessutom ord och meningar försvunnit på grund av svårigheter med uppkoppling.

4.4 Etik

Alla informanter ha fått ta del av information angående studien och enligt Dalens (2004/2007) krav. Dessa krav har inkluderat att informanterna har fått ta del av den övergripande planen för forskningen, syftet med forskningen, de metoder som skulle komma att användas och eventuella risker som kunde komma ur detta. Vidare fick informanterna ta del av vem som var forskningens huvudman, att deras deltagande var helt frivilligt och att de när som helst hade möjlighet att avbryta sitt deltagande (Dalen, 2004/2007).

4.5 Analys

Som analysmetod använde jag mig av en kvalitativ innehållsanalys av insamlad data då jag var nyfiken på att finna mönster och skillnader i informanternas historier och ur detta hitta en djupare mening. Jag ville låta insamlad data tala för sig själv. Mitt transkriberade material agerade analysenhet. Hsieh och Shannon beskriver att det finns tre strategier att genomföra en kvalitativ innehållsanalys; konventionell ansats, styrd ansats och summerande ansats (Hsieh och Shannon enligt Goodman, 2011). Det som dock är gemensamt för alla tre strategier är att de söker efter textuella meningsstrukturer (Nygård, u.å). Jag valde att använda konventionell ansats, strategin där forskaren inte bestämmer några teman i förväg utan koder och kategorier utkristalliserar under analysens gång. Det som ligger till grund för analysen är de övergripande frågorna som undersökningen ämnar till att besvara (Nygård, u.å). Jag genomförde min kvalitativa innehållsanalys efter de steg som Nygård (u.å) beskriver. Efter att jag transkriberat intervjuerna skrev jag ut dem och läste igenom dem. Jag sifferkodade de textenheter där det fanns information som låg i linje med studiens frågor. Siffrorna representerade olika kategorier och vartefter det dök upp nya kategorier tilldelades de en ny siffra. Totalt blev det genom denna process 40 olika kategorier. Eftersom en textenhet kunde ha betydelse i flera lager tilldelades vissa textenheter flera siffror. Jag använde överstrykningspennor och markerade speciellt starka citat, alternativt markerade citaten med färg i datorn före utskrift. Utefter denna metod lokaliserade jag mönster i deltagarnas utsagor, både tydliga budskap och budskap som låg djupare i kontexten. Genom vidare kondensering och abstrahering kunde jag sedan urskilja vilka siffror, det vill säga vilka kategorier, som hade en hög frekvens av återkomst i analysenheten. Jag studerade kategorierna närmare och fann att många av kategorierna gick i linje med varandra. Dessa kategorier fick tillsammans bilda ett tema och temana har fått agera underrubriker i kommande resultatkapitel. Jag har på detta sätt gått igenom materialet och i likhet med vad Dalen (2004/2007) beskriver organiserat materialet på ett nytt sätt, därtill har jag sett detta i relation till bakgrundskapitlet och teorikapitlet och på så vis funnit ett latent budskap. I informanternas citat har jag reducerat bort småord.

5. Resultat

I detta kapitel presenteras resultatet från insamlad data och genomförd analys. Jag har sammanfattat och tolkat empirin i förhållande till bakgrundskapitlet och teorin. Temana som jag utkristalliserat ur empirin har här blivit underrubriker. Dessa teman är: Ansvar och förberedelse, Gehör, teknik och anatomi, Självförtroende, flow och trygghet, Övningsdagbok, Val av instrument, Förebilder, identitet och social tillvaro samt Passionen.

5.1 Ansvar och förberedelse

Informanterna vittnar om att ansvaret som tillkommer med att vara leadtrumpetare är ett speciellt ansvar, likt det som konsertmästaren har i symfoniorkestern. Detta ansvar kräver att leadtrumpetaren kommer extra förberedd till arbetet och gör också att leadtrumpetaren förväntas sätta sin egen konstnärliga prägel på musiken, genom att exempelvis frasera på ett sätt som resterande medmusiker får anamma. De poängterar att leadtrumpet handlar om så

mycket mer än att bara spela högt, det handlar om att vara konsekvent och att fylla ledarrollen. Det tycks också vara så att i detta speciella ansvar finns det en tjuvning med att få spela lead, det ställs extra krav på trumpetaren samtidigt som den har lite mer ansvar.

Det finns ju en press, samtidigt så har man makt att styra åt det håll man vill, för det är jag, eller den som spelar förstatrumpet som som bestämmer hur det ska fraseras. [...] Det värsta som finns är att komma oförberedd till ett sånt rep, när man har det ansvaret. (Elis)

Klas-Henry pratar om att det viktiga är att fokusera på musiken och på hur tonsättaren vill ha det, snarare än att bara spela högt för sakens skull. Han belyser vikten av att vara tydlig och konsekvent i sitt förhållningssätt, att musikern är en hantverkare som ska arbeta för att framföra det budskap som arrangören eller kompositören haft i åtanke. Klas-Henry och Helmer framhåller vikten av förberedelser och dess betydelse för att de ska känna sig trygga på spelningar.

Just det där med nervositet har jag ibland funderat på varför jag inte är. De som jag är mest nervös att spela för är andra musiker, det är såklart. Men om jag bara ska spela inför en publik så är jag väldigt sällan nervös. Ofta är det för att jag försöker vara väldigt förberedd på det jag ska göra så jag vet vad jag ska spela. (Klas-Henry)

Informanterna vittnar också om att just leadtrumpetaren aldrig får spela fel. Med det sagt, så poängterar de också att alla ju spelar fel ändå, och att trumpetaren också måste få spela fel när den ska lära sig spela lead, eftersom det inte går att lära sig någonting utan att öva på det. Björn påpekar dock att han, om han inte varit så mentalt stark som han är, antagligen hade slutat spela vid de tillfällen när han gjort ordentliga misstag: "Jag har varit med om ett par mindre roliga saker också i min karriär, hade jag varit mindre mentalt stark så hade jag nog slutat spela då."

Med utgångspunkt ur KASAM blir informanternas återkommande påpekande om hur viktigt ansvaret är extra intressant. Jag tolkar nämligen ur detta att det är ansvarsrollen som ger leadspelet extra meningsfullhet. Informanterna tycker det är en hedrande uppgift att få axla leadrollen. De berättar om charmen i svårigheten, just att man inte får smyga, och att man måste ta sitt ansvar och vara extra förberedd, och utifrån det får en extra ledande roll. Det tycks vara både det svåra och det härliga i informanternas process. Här finns alltså en stark likhet i informanternas berättelser, att förberedelse och ansvar, ger uppgiften mening och gör att det känns lustfyllt.

5.2 Gehör, teknik och anatomi

Informanterna började spela trumpet vid olika tillfällen i livet, vilket är en tydlig skillnad i deras bakgrund. Elis började spela redan som treåring, medan Klas-Henry började spela först i tonåren. Klas-Henry, Björn och Elis berättar alla att under deras första år som trumpetare så spelade de mycket ihop tillsammans med andra och fokus var på gehörsspel och att det var roligt och socialt att musicera med andra. I detta sociala musicerande var gehörsspelet mer centralt än notläsningen. Björn berättar att han sjöng mycket tillsammans med sin mamma och sina syskon när han var liten, och att han tror att hans gehör tränades där, utan att han tänkte på det då. Björn beskriver också hur han idag när han spelar jobbiga saker tänker på att återhämta sig effektivt:

Det handlar ju om att man får blod till läpparna. Det måste ju finnas blod där.[...] Muskler blir ju trötta, det är ju som idrottsmän, när man får mjölksyra - ja då har man mjölksyra. Det är inte så mycket att göra åt det, alla idrottsmän får mjölksyra, det gäller att kunna hantera mjölksyran.

Informanterna har alla sin version av hur de tänker kring teknisk förmåga eller kroppens anatomi, men i allas berättelser framkommer att de har tänkt igenom och analyserat hur

kroppen funkar. På detta sätt gör de också trumpetspelandet mer *hanterbart* för sig själva (det vill säga att de har möjlighet att ordna och kategorisera stimuläna som kommer till dem) och på så sätt tillskansa sig bättre teknik för leadtrumpetspel. Klas-Henry återkommer ofta till hur viktigt det är att trumpetaren, rent tekniskt, klarar av de hen ska göra:

Dels behöver man hitta teknik för att spela i der registret och ha lite drag där uppe, för det måste ju höras, man måste också känna att det man spelar fungerar. Det är ganska känsligt. Börjar det kracka någonstans och man börjar göra en issue i huvudet av nåt som kanske inte funkar, då kommer nästa issue i huvudet också, och den tredje och den fjärde och sen är spiraltrappan påväg ner ganska fort.

Klas-Henry ger således bilden av att tekniken inte bara är viktig för att fysiskt klara av att genomföra uppgiften, utan också för att skapa en trygg känsla och inte bygga upp mentala hinder. Sammanfattningsvis ger ett gott gehör, i kombination med en bra teknik, en bra grund för leadspel. Genom att träna teknik och gehör ger trumpetaren en bra grund i att utveckla höjd och leadspel.

5.3 Självförtroende, flow och trygghet

I insamlad empiri framhäver leadtrumpetarna vikten av ett gott självförtroende, men också leadtrumpetarens aktiva val att välja ett gott självförtroende, alternativt välja att *inte* gå in i förminskandet av sig själva. På så sätt klarar av att fylla rollen och uppnår mycket möjligt flow. De har alla olika berättelser och tekniker för detta, som bitvis skiljer sig ganska mycket, men de samband jag ser är att de är medvetna om att vissa processer i spelet fungerar bättre om de inte börjar analysera dem i stunden. De medvetandegör alltså inte den omedvetna processen, men medvetandegör *att* det finns en omedveten process.

Helmer beskriver sin egen historia kring hur självförtroende och självkänsla påverkade honom när han var yngre, men han säger också att det är trumpetarens eget ansvar att hantera dessa känslor:

När jag gick på musikhögskolan så, när jag skulle spela upp för trumpetklassen och sådär, om det gick dåligt så kunde jag må fruktansvärt dåligt över det. Och alternativet för mig, även om jag inte sa det till människor blev att jag tänkte att, ja jag kanske inte tänkte det helt klart, med det var: Jag spelar dåligt lika med att jag är en dålig person. [...] Och det är så lätt att det blir så, när det är så viktigt. Och då tycker jag att det är viktigt att lära sig hur man fungerar, så att man kan förebygga det där på ett bra sätt.

Björn säger att han alltid har haft gott självförtroende, men trots det berättar han liknande historier av hur han tidigare upplevde att hans värde som person satt ihop med hur han spelade. Vändpunkten kom då han träffade sin blivande fru och fick sina barn, att vetskapen om att musiken inte är allt i livet gjorde honom till en bättre musiker och trumpetare. Klas-Henry uttrycker att han nästan aldrig tycker att han spelar bra och nästan aldrig känner sig nöjd, men att han väljer att inte gå in i den känslan och istället ha tillit till att eftersom han får återkommande uppdrag så måste kollegorna tycka att han är bra. Han förespråkar dessutom att trumpetaren alltid bör spela på och inte fundera så mycket, att ticks som kan dyka upp, exempelvis som att trumpetaren behöver dricka vatten varje gång innan hen ska spela, bara förstör för spelet. Han tycker att trumpetaren bara ska fokusera på att blåsa. Elis är inne på samma spår och ger ett liknande tips till sig själv de gånger de känns motigt. Tipset han ger sig själv är att tänka att han har fått uppgiften eftersom någon tycker att han klarar av den bra.

Här finns alltså en tydlig skillnad hos informanterna. De berättar alla om olika syn på sig själva, sitt eget spel och sin egen prestation. Genom teorin ser jag detta som komponenten hanterbarhet. Några av informanterna har ett gott självförtroende och ger uttryck för att de

alltid haft det, medan några säger att de aldrig tycker att presterar bra, dock har alla förmågan att möta sitt eget självförtroende och på så vis göra det hanterbart.

5.4 Övningsdagbok

Alla informanterna är överens om att nervositet som skapar spänningar kan försvåra och förstöra prestationen och att trumpetaren behöver vara i nuet och finna ett lugn och ett flöde.

Helmer har ett exempel på hur han aktivt har jobbat för att uppnå detta. En del i detta har varit att han har fört övningsdagbok för kartläggning av sitt eget spel. De gånger han spelat och fungerar bra har han kunnat gå tillbaka i övningsdagboken och få en bild av hur han övat för att komma till det välfungerande tillståndet. På så sätt har han också kunnat eliminera ifrågasättandet av sin egen prestation vid de tillfällen när ifrågasättandet i sig annars hade stoppat flödet. Helmer gör gällande att kroppen minns tillstånd som kopplas till prestation och genomförande och att trumpetaren därför inte bör muskla ut höga toner:

...det kan man ju göra, men man bygger upp jättemycket hangups tycker jag, för då lär man sig att tonerna är jobbiga: Ja nu har jag spelat och nu kommer trestrukna F:et och det är alltid så jättetungt. Det kommer kroppen att komma ihåg. [...] Alltså övning ger ju inte perfektion utan övning ger ju konsekvens som jag skulle säga, och övar man på ett sätt så att saker och ting är jobbiga och svåra så övar man ju in att det är jobbigt och svårt.

Enligt Helmer så minns kroppen och trumpetaren har ett ansvar att mata kroppen så att den lär in det trumpetaren önskar lära in.

Alla informanterna pratar om vikten av rutinen. De har lite olika relation till övningsrutiner, och olika förhållningssätt till övning, men de poängterar alla vikten av att en rutin inom sitt verksamhetsområde ger dem ett större självförtroende inom arbetet. Helmer har tekniker för att kartlägga sin övning och genom denna kartläggning konkretiserar han vad han lyckas med. På så sätt övar man på att lyckas med saker också, och ju mer han lyckas med saker desto tryggare blir han.

5.5 Val av instrument

Informanterna berättade om olika utrustning de har haft och sökandet efter en trumpet och ett munstycke som passar dem. Utrustningen har betydelse sound och för att spela på ett energieffektivt sätt, alltså att de kan spela utan att bli onödigt trötta i motsats till prestationen de genomfört. Elis framhåller:

Jag kan säga att om man spelar lead då så vill man ju ha en ganska precis och klar klang, tänker jag i alla fall, och man vill att det ska gå igenom och höras, utan att man behöver spela skitstarkt liksom. Sen finns det ju vissa som spelar skitstarkt och orkar det. [...] Det kan vara en idealgrej, att inte ha för stora instrument.

Helmer åsikt går i samma linje. Han berättar att han aldrig skulle spela med sitt leadmunstycke i symfoniorkestern eftersom instrumentet då kommer ge fel sound. Klas-Henry är av åsikten att utrustningen i sig inte förenklar den tekniska biten, men samtidigt påpekar han att olika utrustning ger olika respons på hur trumpetaren spelar: "Jag vill ha en trumpet som svarar på det jag vill göra."

Björns åsikter kring val av instrument och munstycke skiljer sig från övriga informanter. Han påpekar att han tycker att marknaden kring trumpet är onödig, att det som spelar störst roll är vem som spelar på trumpeten och munstycket:

Så det där med utrustningen är överdrivet tycker jag, klart det ska fungera, ventilerna ska funka, munstycket och trumpeteten ska fungera ihop, men det finns ju, vad jag förstått, många skolmodeller idag som fungerar alldeles utmärkt.

Ur teorin tolkar jag detta som tecken för komponenten begriplighet. Informanterna har olika syn på hur mycket utrustningen påverkar prestationen och de har alla förmågan att skapa en begriplig bild av vad som funkar för dem själva.

5.6 Förebilder, identitet och social tillvaro

Informanter berättar att de haft flera värdefulla förebilder under sitt liv, både sådana som inspirerat dem när de började spela, och sådana av mer idolkaraktär, musiker och trumpetare som inspirerat på avstånd. I deras historier nämner de alla någon lärare som varit betydelsefull tidigt i livet, antingen genom att denne funnits där som ett stöd och inspirerat, eller att de bara funnits runt omkring. I vissa fall har den betydelsefulla läraren också tilldelat dem uppgiften att spela lead innan de själva förstod att de var kapabla till det. Vidare belyser Björn kvinnliga jazzmusikers betydelse för att yngre tjejer ska vilja spela, alltså en identifikationsroll: "Kan hon så kan jag." Som ett exempel på detta beskriver han att han nu ser en ökning av yngre kvinnliga jazztrombonister eftersom han upplever att det funnits bra förebilder för dem på senare tid.

Ingen av informanterna ser sig själva som enkom en leadtrumpetare, eller att leadspelet var deras huvudsakliga identitet som trumpetare. Inte heller ser de sig själva som jazztrumpetare i huvudsak. De vilar med fötter inom olika delar av trumpetspelandet. Enligt Helmer är detta en fördel för trumpetaren som vill ha mycket jobb, att vara en bred musiker bjuder in till fler uppdrag.

Informanterna har alla olika berättelser om hur studietiden var socialt och identitetsmässigt, alla pratar dock om en tillvaro där de varit omgivna av andra trumpetare. Elis och Klas-Henry berättar om vikten av att ha vänner att vända sig till och att tillsammans kunna experimentera och resonera. Klas-Henry berättar att han under sin studietid var omgiven av ett viktigt "brotherhood" som finns kvar än idag. Elis framhåller att det även för honom varit viktigt att ha musicerande vänner och trumpetande vänner runtom sig. Han beskriver sig som en person som aldrig riktigt lockats av att sitta och öva strukturerat och länge, men att han i stället har suttit med vänner och experimenterat och sökt gemensamt efter bättre sätt att spela. Helmer och Björn berättar däremot om en studietid som var delvis kämpig då de fick jobba med en ansträngd självkänsla. Det fanns alltid vänner och trumpetare runtomkring, men någonstans blev de också konkurrenter eftersom jobbtillfällena är så begränsade i branschen. Här finns alltså återigen en tydlig skillnad i informanternas utsagor: De har mycket olika relation till sin studietid och den sociala tillvaron som fanns där då, samt mycket olika relation till sin övningsrutin under studietiden.

Angående frågan om identitet har Björn en pedagogisk vinkel på svaret. Han gör gällande att bleckblåspedagogen måste vara skarp och ha förmåga att skraddarsy instruktioner som passar varje enskild elev bäst. Han poängterar att om bleckblåspedagogen tidigt kan identifiera elevens tekniska fel kanske den också upptäcker att eleven borde byta till ett annat instrument som passar den bättre. Men här tillkommer en parameter av identitetsbyggande och det är just därför det är viktigt att göra denna förändring tidigt:

Så att ibland kanske man måste fundera på; Är det här verkligen rätt instrument för den här personen? Beroende på hur man ser ut med läppar och tänder och allting. Men det är lite farligt när någon börjat med ett instrument, då får man ofta för sig att det här är mitt instrument, det är inte så lätt att byta om man har hållit på för länge, för då har man identifierat sig med instrumentet.

Björn åsikt kring att välja instrument till eleven går i linje med Jacobs åsikt att tidigt välja ett instrument som passar eleven (Jacobs enligt Fredrikssen, 1996). Jag tolkar ur detta i

kombination med teorin att valet av ett instrument som passar eleven gör musicerandet mer hanterbart för eleven. Genom att ha en utrustning som motsvarar elevens egna ideal och förebilder kring hur hen vill låta, kommer eleven kunna omsätta det hen lär sig till ett eget uttryck på sitt instrument, och på så vis göra det hanterbart. Jag tolkar även att komponenten meningsfullhet finns med här. Om eleven ges bra förutsättningar för att skapa en egen musikalisk identitet, och en egen röst på sitt instrument, kan detta ge eleven vidare möjlighet för identitetsbyggande i fler områden i livet och skapa meningsfullhet för sig själv.

5.7 Passionen

Att ha ett passionerat förhållningssätt till musik framkommer som en viktig punkt genom intervjuerna. Leatrumpetaren som har ett gott självförtroende och känner trygghet i sin förmåga, genomför uppgiften enligt sin rutin, håller sig till rutinen och kan känna trygghet i att det kommer fortsätta fungera. De äldre och mer erfarna informanterna lägger också vikt vid att en rutin som fungerar skapas över tid, att de alla gjort misstag och att de alla har utforskat för att finna den optimala vägen. Även om informanterna började spela trumpet vid olika ålder, musicerade alla på olika sätt tidigt under barndomen. Alla vittnar om en barndom och ungdom där det var roligt att spela och att de antingen hade många vänner att spela med, en viktig lärare att spela tillsammans med eller familj att spela tillsammans med. Elis ger sin bild: "Och sen när jag var liten, om man ska gå tillbaka till där, då gick det väldigt fort, för då spela vi jättemycket, och blev väldigt duktig tycker jag, om man jämför med andra i ens ålder." Både Helmer och Klas-Henry beskriver hur viktigt lusten som drivkraft är för dem än idag. De beskriver dessutom att de aktivt väljer lusten som drivkraft, istället för att låta sig dras med i det som är ångestfyllt. Klas-Henry beskriver en tidigare konsert: "Det var kämpigt, men det var väldigt roligt, och det är nog bra att tänka så att det är väldigt roligt. Jag skulle inte hålla på med det här om jag tyckte det var det tråkigaste som fanns." Helmer kopplar ihop lust och trygghet:

... och det är det jag tycker, det här med tryggheten i sitt spel, att man hela tiden har överkapacitet. Att man förbereder sig med inspelningarna, dels att man förbereder sig på ett sätt som är roligt, att man bygger in lust i det, att det inte är så mycket ångest. Det är så mycket ångest i allt annat ändå, när man spelar.

Alla informanterna pratar om vikten av rutinen. De har lite olika relation till övningsrutiner, och olika förhållningssätt till övning, men de poängterar alla vikten av att en rutin inom sitt verksamhetsområde som ger dem ett större självförtroende inom arbetet. Helmer har tekniker för att kartlägga sin övning och genom denna kartläggning konkretiserar han vad han lyckas med. På så sätt övar han på att lyckas med saker, och ju mer han lyckas med saker desto tryggare blir han. Björn pratar också om vikten av att bygga in lust i arbetet och han fokuserar på vikten av att pedagogen bygger in lust i arbetet med nybörjar- och fortsättnings elever:

Man försöker ha kul och spela, och ju mer man spelar och ju roligare man har, desto starkare blir man mentalt och med självförtroende. Så när jag leder mitt storband försöker jag ändå tänka på att det ska vara roligt, det är det viktigaste.

Här förstärker Björn att när pedagogen ska göra det roligt för eleverna, som exempelvis repeterar i ett storband, så måste hen välja ett material som eleverna klarar av att spela, och då måste pedagogen tänka extra mycket på just trumpeteleven som ska spela leadstämman:

Så det gäller också att hitta ett material där förstatrumpeten ligger så att den som spelar förstatrumpet känner att ja, men det här klarar jag av, även om jag får jobba. [...] Det är ingen bra mental grej faktiskt, det måste man tänka på som orkesterledare, man måste vårda sina trumpetare och framför allt förstatrumpeten.

Slutligen belyser informanterna att, precis som när det gäller utrustning, att det inte finns en väg som är färdigutstakad och passar alla, utan att var och en behöver finna sin väg. Enligt

mig är detta återigen ett tecken för komponenten meningsfullhet och genom att trumpetaren finner sin egen väg finner den också sin egen meningsfullhet.

5.8 Resultatsammanfattning

Här presenteras resultatet på nytt, under nya rubriker och där det är tolkat ytterligare genom det teoretiska perspektivet. Jag har analyserat min insamlade data utefter teorin KASAM med de tre pelarna begriplighet, hanterbarhet och meningsfullhet som grund.

5.8.1 Begriplighet

Den goda tekniska förståelse som informanterna ger uttryck för vittnar också om att de gör leadspelet begripligt för dem själva. Jag tolkar deras historier som om att de delvis upplever ett brus av stimuli när det kommer till tekniska skolor och för trumpetspel, samtidigt som de berättade att det inte finns någon lösning som passar alla utan att varje trumpetare behöver finna sin egen väg, och varje trumpetlärare ska ta detta i beaktning i sin undervisning. Detsamma gäller valet av utrustning, det vill säga var trumpetare behöver finna den utrustning som passar den själv och dennes klangideal, det finns ingen paketslösning som passar alla.

5.8.2 Hanterbarhet

Jag tolkar empirin som att parametern hanterbarhet är än mer central än parametern begriplighet, men det att någonting är hanterbart förutsätter i många fall också att det är begripligt. Antonovsky (1997/1991) beskriver hanterbarhet som känslan av att det finns resurser att tillgå runt om en människa och som gör att hon kan möta de stimuli som kommer till henne. Som jag beskrev tidigare så tolkar jag informanternas tekniska förståelse som att tekniken blir begriplig för dem, men att omsätta kunskapen till praktiska handlingar tolkar jag som en del av det hanterbara. Jag tolkar ur informanternas historier att de inte bara tar ett ansvar att öva för en bra teknik, utan att de också tar ett ansvar att koppla ihop den tekniska biten med harmoniska känslor. Informanterna väljer aktivt ett positivt förhållningssätt och ett ansvarsfullt förhållningssätt till uppgiften de har framför sig, oavsett uppgift. De har alla haft toppar och dalar och tagit sig igenom dessa.

5.8.3 Meningsfullhet

Antonovsky (1987/1991) skrev att de som har en stark KASAM har områden i livet som är viktiga för dem och som de är starkt känslomässigt engagerade i. Informanterna har alla sina egna historier för hur intresset för trumpet och leadtrumpet än gång väcktes när de var unga och dessa historier sitter ihop med att de fått uppmuntran, att de sett förebilder och att musiken givit dem ett socialt sammanhang. Detta intresse som alltså väcktes hos dem som barn och ungdomar, och som aldrig efter det har slocknat, kan ha varit nyckeln för deras framgångsrika karriärer.

Formellt syftar Kasam-komponenten meningsfullhet på i vilken utsträckning man känner att livet har en känslomässig innebörd, att åtminstone en del av de problem och krav som livet ställer en inför är värda att investera energi i, är värda engagemang och hängivelse, är utmaningar att välkomna snarare än bördor som man mycket hellre vore förutan (Antonovsky, 1987/1991, s. 56).

Detta är ett intressant citat som är värt att titta närmare på. För å ena sidan så är det just denna glöd och engagemang som beskrivs i citatet som leadtrumpetarna beskrev, just det att livet och trumpet har en känslomässig innebörd, men samtidigt beskriver fler av informanterna hur trumpetspelandet gick lättare när de upptäckte att det fanns mer i livet än bara trumpet. Helmer och Björn beskriver sin studietid som bitvis ångestfylld. Björn berättar också att senare i livet, när han träffat sin blivande fru och fick sina barn, blev en ännu bättre trumpetare. Detta väcker en del frågor hos mig. Betyder det att någonting kan bli *för*

meningsfullt och därför inte fungera? Att meningsfullheten i sig både kan vara det som främjar och det som förstör? Jag tolkar det inte så. Däremot tolkar jag att meningsfullheten kan göras mer hanterbar med hjälp av perspektiv, det vill säga att ett meningsfullt område kan ge perspektiv åt ett annat meningsfullt område. Elis beskrev hur han hanterar motgångar och perioder när han saknar motivation:

...då har jag gjort tvärt om , att jag chillar ännu mer, och gör helt andra grejer. Som det jag prata om när man är borta en hel sommar, så man får bli lite sugen och inte bara öva för att man måste, utan att man chillar ett tag så man hinner bli lite taggad liksom.

Jag tolkar detta som att distansen till trumpet-spelet har en vinning för att behålla fokus på meningsfullheten.

5.8.4 Känslan av sammanhang

Jag kan se att informanterna har en stark KASAM och att de tycks gynna deras leadspel och skapa framgång. Det framkommer i deras berättelser att de har fått arbeta för att hitta dessa tekniker och att söka framkomliga vägar. Antonovsky (1987/1991) visar i sin modell att finns det en tillräckligt stark meningsfullhet så har personen förutsättningar att skapa resterande förhållningssätt som gör det begripligt och hanterbart. Informanterna tycks ha sökt efter vägar och känt ett eget ansvar, de har känt tillit till att var trumpetare måste hitta sin väg och därför måste även de själva hitta sin väg. Informanterna började spela vid olika ålder, men de beskriver alla en barn- och ungdom då de musicerade och hade roligt tillsammans med andra. Denna start på en trumpetkarriär kan vara mycket viktig. Den lustfylldhet som planterades tidigt kan ha bidragit till den meningsfullhet som gör att de orkar ta sig igenom motgångarna som dyker upp så småningom.

Flera av informanterna uttryckte på olika sätt viljan att själva vara bra förebilder eller vara bra pedagoger som skapar förutsättningar för andra personer att också bli leadtrumpetare. Ur detta tolkar jag att konstarten och uttrycket i sig är viktig för dem och att de vill att den ska leva vidare. Eget ansvar, tillit, respekt och trygghet är centralt, och på så sätt har de också skapat de färdigheter som krävs, både tekniskt och mentalt.

6. Diskussion

Syftet med denna studie var att undersöka trumpetarens mentala processer och tekniker för leadspel. Jag ville undersöka om det finns tydliga skillnader och likheter mellan fyra framgångsrika leadtrumpetares bakgrund, i deras förhållningssätt och i deras struktur. Genom detta vill jag klargöra om det finns önskvärda sätt för bleckblåspedagogen att undervisa för att ge eleven möjlighet att utveckla dessa mentala tekniker och genom detta nå ett eget framgångsrikt leadspel. Här diskuterar jag resultatet.

6.1 Resultatdiskussion

Mina resultat visar att alla informanterna har tankar och funderingar kring mentala processer i samband med leadspel. I likhet med det som Haas (2011) visade i sin studie har alltså det mentala stor betydelse för prestationen. Endast en av informanterna berättar dock om att den aktivt sökt kunskap inom området för att bättre klara av att hantera leadspelet. För övrigt framkommer från informanterna önsknings om, eller tankar kring, att ha haft bättre utbildning och rustning inom den mentala prestationens område. I och med att Helmer är den enda som aktivt sökt information kring mentala processer skiljer han sig här från övriga informanter.

Trumpetarens soundideal bör vara i samklang med skapandet av inre bilder. I denna process spelar även utrustningen en viktig roll. Jacobs förespråkade att läraren tidigt skulle finna rätt

utrustning till var elev (Jacobs enligt Fredriksen, 1996). Utifrån mitt resultat hittar jag fler dimensioner i detta, dels att olika utrustning passar olika musikers anatomi och att det blir lättare att spela på en utrustning som passar trumpetarens fysik, men också att det blir lättare att spela på en utrustning som passar ihop av trumpetarens ideala sound. Olika utrustning ger olika klang. Enligt Jacobs behöver trumpetaren höra vad hen ska spela innan hen spelar (Jacobs enligt Fredriksen 1996), vilket också alla informanter vittnar om. Jacobs föreslog solfege som en bra metod för att öva upp gehör (a.a.). Det är alltså mycket möjligt att solfege är en bra metod som läraren kan introducera för eleven. Mitt resultat visar dock att trumpetaren inte bara behöver höra tonen innan den ska spela, utan att hen också behöver höra trumpetens sound. Således blir det än mer viktigt att ha rätt utrustning, som främjar rätt sound, och att höra detta i huvudet. Detta lägger alltså större ansvar på pedagogen att så tidigt som möjligt finna en passande utrustning för eleven.

Förebilder har en stor inverkan på trumpetaren. Nielsen och Kvale (1999/2000) gör gällande att det är viktigt för en musiker att ha flera olika mästare och förebilder för att kunna lära olika saker från olika pedagoger. Samtliga informanter berättar om en eller flera lärare som varit extra viktiga under skol- och studietid. Dessutom framkommer ur resultatet att om eleven har fler förebilder som kan inspirera, både idoler och förebilder som finns närmare, ges hen större förutsättningar att skapa sig en egen bild av hur hen vill låta. Resultatet visar att identitetsskapandet är viktigt för eleven och genom att ha flera lärare och flera förebilder ökar möjligheten att bilda sin egen identitet. Detta är ett tecken för att pedagogen bör introducera olika förebilder för eleven.

Informanterna lägger vikt på rutinen och erfarenheten och att de genom att genomföra ett arbete flera gånger har de hittat ett sätt som ger en framgångsrik prestation. Hellertz (2015) beskriver Uneståhls teorier kring triggers som ett sätt att sätta sig själv i ett idealt prestationstillstånd och jag misstänker att trumpetarna genom deras rutin når detta tillstånd (Uneståhl enligt Hellertz 2015). Här ska dock tilläggas att det finns flera vinklar på detta. Dels att trumpetaren bör vara medveten om att, som Helmer uttrycker det "kroppen minns", och att om trumpetaren bygger upp hinder och spänningar så finns en risk att dessa eskalerar och att kroppen istället minns dessa ogynnsamma tillstånd. Detta betyder alltså att en rutin som framkallar ett nervöst och spänningsfyllt tillstånd är lika hämmande för prestationen och spelet som en rutin som framkallar ett avspänt tillstånd hjälper prestationen. Dessutom så påpekar Klas-Henry att ticks, som ofta dyker upp vid nervositet, inte alls är bra utan att trumpetaren framförallt ska fokusera på att blåsa. Således framkommer att rutiner och ticks som skapar nervositet och spänningar bör undvikas, medan triggers som skapar lugn och trygghet bör uppmuntras.

Informanterna är alla medvetna om att de har omedvetna processer som pågår när de spelar. Csikszentmihalyi (1990) framhävde att människans uppmärksamhet är en resurs vilken hon kan lära sig att styra med hjälp av fokus och koncentration. Mitt resultat visar att informanterna gör just detta, det vill säga de väljer aktivt att styra sin uppmärksamhet på ett sätt som gör att de bättre klarar av sitt jobb. Den rutin de byggt upp, tolkar jag, gör detta styrande ännu mer enkelt. Uneståhl (2015) poängterar att minnet är begränsat när vi befinner oss i flow, eller ett alternativt medvetandetilstånd. På grund utav detta framkommer ett meningsproblem i denna studie. Informanterna har beskrivit hur de förbereder sig inför att spela, men vad de gör i den stunden de faktiskt spelar är svåråtkomligt. Intressant nog visar resultatet att informanterna är medvetna om att det finns framgångsrika omedvetna processer som pågår när de spelar och att dessa processer behöver få utrymme. De beskriver alla hur de kan uppleva en rädsla inför en uppgift och ett ifrågasättande av sin egen förmåga, men att de i stunden väljer att inte lyssna på den rädslan då ifrågasättandet i sig kommer göra att de genomför uppgiften sämre. En informant beskriver det som att "det är bara att blåsa", istället för att lyssna på sitt inre tvivel. Detta tyder på att han är medveten om att ett analyserande inte är att föredra. Detta menar jag tyder på att de är medvetna om att det finns en undermedveten process som behöver få fortgå för att uppnå bästa möjliga resultat. De

återkommer till vikten av självförtroende, och verkar också ha gjort det till en vana i sig att inte ifrågasätta sig själv under sessioner av avancerad prestation, t.ex. att spela en hög ton. De beskriver hur de måste lita på att de kommer att klara av att genomföra sitt uppdrag, eftersom de vet att de har klarat av det förut.

6.2 Pedagogiska implikationer

Så med detta som bakgrund; Hur bör pedagogen undervisa för att främja just leadtrumpetspelet? Har det framkommit önskvärda sätt för läraren att lära ut som framkallar eller stöder framgångsrika mentala processer? Jag tolkar ur resultatet att pedagogen kan ge eleven tillfällen att testa att spela lead och testa och få spela fel, ge eleven eget ansvar, använda lust som kärna i undervisningen och komma ihåg att alla elever är olika. Dessutom ska pedagogen vara aktsam både i val av instrument och val av låtmateriel så att utrustningen stöttar eleven och svarar till hans behov och att materialet är genomförbart att spela utan att det blir för svårt.

Nielsen och Kvale (1999/2000) argumenterar för att studenten inte bara behöver öva i sitt övningsrum, utan också behöver öva i skarpa lägen och på scen. Resultatet ur studien visar desamma. Således bör pedagogen skapa möjligheter för eleven att spela i skarpa lägen, och själv hitta vägen för vad som funkar för hen. Det blir tydligt i resultatet att det inte finns en väg som passar alla. Även om det upplevs som att en leadtrumpetare aldrig får spela fel så har alla informanterna gjort det och felspelelandet har varit lärorik. Alla behöver söka sin väg, och i elevens process behöver pedagogen vara behjälplig och lyhörd och söka elevens egen meningsfullhet i hans utövande.

Resultatet visar att lustfylldheten i spelet är viktig under barn- och ungdom. Dessutom pekar resultatet på att det att bli tilldelad ett förtroende, och känna ett ansvar, är viktigt för utveckling. Holmqvist (2002) och Söderqvist (2010) beskrev både i bakgrundskapitlet att leadtrumpetaren har en speciell roll och ett speciellt ansvar, och detta framkommer även i resultatdelen. Jag tolkar ur detta, precis som också Jacobs förespråkade (Jacobs enligt Fredriksen 1996), att en bleckblåspedagog bör se till varje elevs olikhet och hitta unika råd till var och en. Dessutom tolkar jag ur detta att bleckblåspedagogen bör låta eleven utveckla förmågan att ta eget ansvar, låta denne utforska, upptäcka och experimentera och att läraren i detta ska vara ett stöd och en bra förebild. Det framkommer ur resultatet att pedagogen också behöver vara varsam och noggrann vid val av material så att det ställs lagom stora krav på eleven.

Det teoretiska perspektivet visar att det att känna stark meningsfullhet är en viktig aspekt för förkovring inom ett område. Kempe & West (2010) resonerar kring att musik i sig kan ge livet mer mening. Vidare föreslår Kempe & West målstyrd undervisning som ett sätt att skapa meningsfullt lärande (a.a). Detta resonemang, tillsammans med resonemanget om att eleven behöver ges möjlighet att öva i skarpa sammanhang på riktiga konserter, tyder på att just det att öva och förbereda sig inför en konsert är bra för en elev. På detta sätt skapar läraren motivation för eleven att öva och förbereda sig, och hen skapar sammanhang för eleven att öva i och inför. Detta leder också tillbaka till det teoretiska perspektivet - *känslan av sammanhang*.

6.3 Metoddiskussion

Syftet i denna studie är att undersöka fyra leadtrumpetarens mentala tekniker för leadspel och att genom detta klargöra om det finns gynnsamma klimat för elever att tillskansa sig dessa tekniker och för pedagoger att undervisa. Detta valde jag att göra genom kvalitativa intervjuer. Valet av metod anser jag befogat, då djupintervjuerna gav utrymme till flera olika perspektiv och nyanser. Jag hade dock önskat att jag sluppit genomföra två av intervjuerna på

distans, då jag upplevde att tekniken försvårade kommunikationen att flyta på obehindrat. Istället hade jag velat genomföra alla intervjuer på plats i informanternas egen miljö.

När jag från början sökte informanter till denna studie var min högsta ambition att hitta både kvinnliga och manliga leadtrumpetare. Jag fann endast två kvinnliga leadtrumpetare som jag tillfrågade. Ingen av dem var bosatt i Sverige vilket försvårade för mig att få kontakt med dem. Jag fick inget svar från någon av dem. Eftersom denna studie djupdyker i självförtroende, identitet, social tillvaro, förebilder, med mera, hade den tilldelats fler dimensioner med en eller flera kvinnliga informanter. Många mentala processer sker på en undermedveten nivå och följaktligen har jag med all sannolikhet inte kunnat redogöra för alla aspekter som ger svaret på frågan, men min upplevelse är ändå att mitt resultat ledde fram till att besvara syftet på studien då informanterna alla beskrev sin egen bild av sin verklighet. Antonovsky (1987/1999) beskriver denna process med hjälp av en av sociologins klassiska maximer: "Om människor definierar situationer som verkliga, så blir de verkliga till sina konsekvenser" (s.29). Eftersom informanterna beskrivit sin egen verklighet har jag också genom studien fått en inblick i deras verklighet. Informanternas syn på sitt eget spel och sin egen verklighet påverkar också deras eget spel och musicerande.

6.4 Vidare forskning

En av informanterna berättar i intervjun om sina erfarenheter som lärare och att han då upplevde att hans kvinnliga elever hade bättre balans i sitt spel, och bättre teknik, än de manliga eleverna. Samtidigt berättar han att det inte finns några kvinnliga leadtrumpetare i Sverige. Hur kommer det sig att det inte finns några kvinnliga professionella leadtrumpetare trots att det finns duktiga elever? Detta är en av många vidare frågor som detta problem belyser. Eftersom jag också utan framgång sökte efter kvinnliga deltagare till studien förstoras frågorna ytterligare. Detta är en bra grund för vidare forskning inom detta område.

Det hade också varit intressant att genomföra en genusanalys av min insamlade empiri.. Min upplevelse är att bleckblåsvärlden i sig är mansdominerad, därtill beskrev insamlad empiri könsnormativa ideal och att diskursen bitvis har en klar maskulin prägel.

Referenser

- Ann-Sofi Söderqvist, (2020, 21 april) I *Wikipedia*. Hämtad 202-04-21 från https://sv.wikipedia.org/wiki/Ann-Sofi_Söderqvist
- Antonovsky, A (1991). *Hälsans Mysterium* (Elfstadius, M övers.). 2 uppl. Stockholm: Bokförlaget Natur & Kultur (Originalet publicerat 1887) s. 9 - 13, s. 38-50
- Arban, J.B. (1894) *Arban's Complete Conservatory Method for Trumpet (Cornet)*. 3 Uppl. New York: Carl Fischer. S. 5 och 7
- Arnold Jacobs (2020, 22 april) I *Wikipedia*. Hämtat 2020-04-22 från https://en.wikipedia.org/wiki/Arnold_Jacobs
- Clarke, H.L. (1984). *Technical studies for the cornet*. New York: Carl Fischer Inc, s. 4
- Csikszentmihályi, M. (1990) *Flow: The Psychology of Optimal Experience* [Elektronisk] HarperCollins e-Books. Tillgänglig: Scribd [2020-04-22] s. 60-61
- Goodman, V. D. (2011). *Qualitative Reserch and the Modern Library*. [Elektronisk] UK: Chandos Publishing. Tillgänglig: Scribd [2020-04-22] s. 39
- Dalen, M. (2007). *Intervju som Metod* (Kärnekull, B & Kärnekull, E. Övers). 2 uppl. Malmö: Gleerups utbildning AB. (Originalet publicerades 2004). s. 13, 24-27, 34-38, 55
- David, N. (1998). *Jazz Arranging*. [Elektronisk] New York: Scarecrow Press, Inc . Tillgänglig: Google Books [2020-04-21]. s. 7, 16
- Embouchyr. (2015). I Svenska Akademiens ordlista. Hämtad 2020-05-01 från <https://svenska.se/tre/?sok=Embouchure&pz=1>
- Fredriksen, B. (1996). *Arnold Jacobs: Song and wind*. 8 uppl. [Elektronisk] USA: Windsong press limited. Tillgänglig: Kindle [2020-04-22] kap. 10, 12
- Haas, A. W. (2011) *The Art of Playing Trumpet in the Upper Register* (Doctoral thesis) Miami: University of Miami Scholarly Repository Open Access Dissertations.Hämtat från: https://scholarlyrepository.miami.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1536&=&context=oa_dissertations&=&seiredir=1&referer=https%253A%252F%252Fscholar.google.se%252Fscholar%253Fstart%253D30%2526q%253Dlead%252Bplay%252Btrumpet%2526hl%253DSV
- Hellertz, P (2015) *Den mentala träningens historia*, Örebro: Skandinaviska Ledarhögskolan, s. 40-42, 121
- Holmquist, M. (2001) *Storbandets ABZ den generella metoden*, Lidingö: M. Holmquist, s. 21-21
- Kempe, A.E. & West, T. (2010). *Design för Lärande i musik*. Finland: Nordstedts. s 84, 59, 144-145
- Kvale, S. (Red.) (2000) *Mästarlära och lärande som social praxis*. Lund: Studentlitteratur (Originalet publicerat 1999). s. 22
- Lars- Eric Uneståhl (2020, 22 april) I *Wikipedia*. Hämtat 2020-04-22 från https://sv.wikipedia.org/wiki/Lars-Eric_Uneståhl
- Levander, L & Wessén, E. (1931) *Våra ord deras uttal och ursprung*. 2 uppl. Nacka: Esselte Studium, s. 359
- Mats Holmquist. (2020, 21 april) I *Wikipedia*. Hämtad 202-04-21 från https://sv.wikipedia.org/wiki/Mats_Holmquist

- Mihaly Csikszentmihalyi (2020, 22 april) I *Wikipedia*. Hämtat 2020-04-22 från https://en.wikipedia.org/wiki/Mihaly_Csikszentmihalyi
- Nielsen, K & Kvale, S. (2000). Lärande utan formell undervisning. I C. C. Kvale (Red.), *Mästarlära, Lärande som social praxis* (s. 245-249) (Nilsson, B & Retzlaff, J, övers.) Lund: Studentlitteratur. (Originalarbete publicerat 1999)
- Nielsen, K & Kvale, S. (2000). Skissering av mästarläran.. I C. C. Kvale (Red.), *Mästarlära, Lärande som social praxis* (s.28-30) (Nilsson, B & Retzlaff, J, övers.) Lund: Studentlitteratur. (Originalarbete publicerat 1999)
- Nygård, M. (u.å) *Innehållsanalys och Diskursanalys, Fördjupad forskningsmetodik*, Hämtad 2002-04-22 från https://www.vasa.abo.fi/users/minygar/Undervisning-filer/2.%20Innehållsanalys%20och%20diskursanalys_vt2020_FINAL.pdf
- Schlossberg, M. (1937) *Daily Drills and Technical Studies for Trumpet*. 4. Uppl. [Elektronisk] New York: M. Baron Company. Tillgänglig: Sribd [2020-04-22]
- Sound. (2015). I *Svenska Akademiens ordlista*. Hämtad 2020-05-01 från <https://svenska.se/tre/?sok=sound&pz=1>
- Spera, D. (1992) *Take the Lead, A Basie Manual for the Lead Trumpet in the Jazz Ensemble*, Lebanon: Houston Publishing, Inc. s.4.,20, 27
- Stamp, J. (1978). *Wars-ups + studies, trumpet and other brass instruments* . 2. Uppl. [Elektronisk] Bulle: Edditions Bim (Jean-Pierre Mathex) Tillgänglig: Sribd [2020-04-22] s. 2-10
- Söderqvist, A.S. (2010) *Kompendium för Storbandskurs* Opublicerat material
- Uneståhl, L.E. (2005) *Integrerad Mental träning*, SISU Idrottsböcker, s. 98-104
- Vizzutti, A. (1991) *The Allen Vizzutti Trumpet Method Book 1, Thechnical studies: An intermediate/ advanced method*, USA: Alfred Publishing Co, Inc, s. 3 och 120

Bilaga: Intervjuguide

Frågor - Intervju

- Berätta om dig själv och hur din relation till leadtrumpet ser ut idag.
- Berätta om dig själv och trumpeten, hur allt började till idag.
- Hur kom det sig att du från början intresserade dig för leadtrumpetspel?
- Hur var din studietid? (Övning? Rutiner? Spelsammanhang? Socialt?)
- Hur har du utvecklingskurva mot att spela lead sett ut? (Har det varit ett tillfälle eller en period där ”det lossnade? Har det gått ”sakta men säkert” uppåt?)
- Vilka mentala nycklar och knep brukar du använda dig av?
- Har du tillskansat dig kompetens utöver det rent speltekniska och hur har du i så fall gått tillväga?
- Hur har du tagit dig igenom perioder när det känts motigt?
- Har du haft förebilder och vad har de i så fall betytt för dig?
- Vad har du för tankar om utrustningens betydelse? Hur har du hittat en utrustning som fungerar för dig?