



GÖTEBORGS UNIVERSITET

”Intuitiva känslor” och ”tydliga förstoringar”
- om genreskillnader i sångpedagogers arbete med
uttryck

Kristin Ladström

LAU390

Handledare: Jan Eriksson

Examinator: Ingela Tägil

Rapportnummer: VT14-1120-24

Abstract

Examensarbete inom Lärarprogrammet LP01

Titel: "Intuitiva känslor" och "tydliga förstoringar" - om genreskillnader i sångpedagogers arbete med uttryck

Författare: Kristin Ladström

Termin och år: VT 2014

Kursansvarig institution: Institutionen för sociologi och arbetsvetenskap

Handledare: Jan Eriksson

Examinator: Ingela Tägil

Rapportnummer: VT14-1120-24

Nyckelord: sång, sångundervisning, uttryck, genre, jazzsång, jazz, klassisk sång

Syftet med mitt arbete är att undersöka och tydliggöra sångpedagogers arbete med genrespecifika uttrycksmedel. Jag vill alltså undersöka vilka skillnader som finns mellan genrerna jazz och klassisk musik i sångpedagogers arbete med uttryck.

Detta arbetes huvudfrågor är:

- Hur arbetar sångpedagoger med uttryck?
- Hur arbetar sångpedagoger med genreskillnader?
- Hur arbetar sångpedagoger med genreskillnader med avseende på uttryck?

Undersökningen bygger på kvalitativa intervjuer med fyra sångpedagoger med olika bakgrund och inriktning samt på sångmetodiklitteratur, musikpsykologisk forskning och musikhistoriska uppslagsverk.

Resultatet av undersökningen visar att det finns en utbredd uppfattning både i litteraturen och hos mina respondenter att det är lättare att uttrycka något inom jazzsång än inom klassisk sång. Detta kan bero på en mängd olika faktorer av vilka jag har försökt belysa några. Mina respondenter nämner dock många beståndsdelar i begreppet uttryck som inte kan sägas vara genrebundna. Bland dessa märks behovet av livserfarenhet och möjlighet att ha tillgång till sina egna erfarenheter i arbetet med uttryck, behovet av det som är unikt och personligt i varje människa, behovet av äkthet samt det faktum att man som människa aldrig blir färdig med sin utveckling. Min förhoppning är att denna studie bidrar till fördjupad insikt gällande det sångpedagogiska arbetet med genre och uttryck, samt gällande ett inspirerande användande av uttrycksmedel som traditionellt tillhör en annan genre.

Tack

Tack till Marianne Khoso, Christian Petersén, Maria Kransmo och Lindha Kallerdahl för att ni ställde upp med er tid, ert engagemang och er ärlighet, och för att ni dessutom verkade tycka att det var roligt att prata med mig. Jag har lärt mig så mycket av er! Tack till vänner och familj som peppat och stöttat; särskilt Anna, som städade min lägenhet medan jag transkriberade, och sedan ringde varje dag i tre veckor över jul för att kolla så att jag verkligen skrev, och Johan, som höll mig uppe med sin oförtröttliga tro på mig. Och förstås: varmt tack till min handledare Jan för glada tillrop och betryggande småtjat, men allra mest för de fantastiska och roliga diskussionerna.

Innehållsförteckning

1. Inledning	5
1.1 Bakgrund och förförståelse	5
1.2 Syfte och frågeställningar	6
2. Bakgrund	7
2.1 Om genre	7
2.2 Om uttryck	9
2.2.1 Musikpsykologisk forskning	9
2.2.2 Sångmetodiklitteratur	11
2.3 Om att arbeta med uttryck i undervisning	11
2.4 Om att behöva teknik för att kunna uttrycka något	13
2.5 Om genreskillnader inom arbetet med uttryck	14
3. Metod och tillvägagångssätt	15
3.1 Metod	15
3.2 Urval litteratur	15
3.3 Urval respondenter	15
3.4 Genomförande	16
3.5 Etiska aspekter	17
3.6 Studiens tillförlitlighet	17
4. Resultatredovisning	19
4.1 Respondenterna	19
4.2 Om genre	19
4.3 Om uttryck	22
4.4 Om att arbeta med uttryck i sångundervisning	23
4.5 Om att behöva teknik för att kunna uttrycka något	28
4.6 Om genreskillnader inom arbetet med uttryck	29
5. Resultatanalys	33
5.1 Om uttryck	33
5.2 Om genreskillnader i uttryck	36
5.3 Sammanfattning	41
6. Referenser	42
6.1 Litteratur	43
6.2 Muntliga källor	43

1. Inledning

1.1 Bakgrund och förförståelse

När jag 2006 sökte till musiklejarprogrammet på Högskolan för Scen och Musik, sökte jag både det som då hette MLKk – musiklejarprogrammet med inriktning klassisk sång – och det som då hette MLAA – musiklejarprogrammet med inriktning afrosång.

Anledningen till att jag sökte båda utbildningarna var den att jag ville bli sångpedagog och syssla med all möjlig musik – jag kunde helt enkelt inte bestämma mig. Jag gick då på en folkhögskola och hade under året sjungit i en jazzensemble, eftersom jag tyckte mycket om att lyssna på jazz men aldrig hade testat att sjunga det förut. Jag hade också sjungit några enklare klassiska stycken, efter övertalning av min sångpedagog – själv var jag motvillig i början. Sökningen till MLAA gick dåligt, men den klassiska juryn ville höra mer av mig. Jag kom in, och plötsligt befann jag, som inte hade någon klassisk skolning över huvud taget, mig på Högskolan för Scen och Musik.

Jag trivdes, och mest av allt trivdes jag med sången. Men jag längtade ändå hela tiden efter något – inte något annat, men något mer. Jag var inte missnöjd med min utbildning och ville inte sluta sjunga klassiskt. Däremot hade jag svårt att förstå varför det inom ramen för min sångpedagogutbildning var så svårt att lyckas med att sjunga både klassiskt och andra genrer. Jag fick ofta höra från olika håll att det uppfattades som omöjligt att syssla med fler genrer – att de skulle skada varandra. Jag såg en osynlig klyfta mellan klassisk musik och jazz. Först gjorde den mig ledsen. Sedan arg. Dessutom tyckte jag att genreklyftan var orimlig. Jag insåg ju att jag som sångpedagog skulle behöva undervisa inom alla tänkbara genrer och att den klassiska grund som jag personligen uppskattade inte skulle räcka när jag kom ut på arbetsmarknaden.

Så efter två och ett halvt år på Högskolan för Scen och Musik tog jag uppehåll för att lära mig sjunga jazz på jazzlinjen på Ljungskile folkhögskola. Folk tyckte att jag var dum i huvudet. ”Man tar väl inte uppehåll från högskolan för att gå på folkis, det är ju att backa ett steg”, fick jag höra. Men jag ångrade mig aldrig. Under mina två år där fördjupade jag inte bara min jazzsång utan också min musikaliska bredd inom många områden. När jag landade på Högskolan för Scen och Musik igen för att slutföra min sångpedagogutbildning var jag fast besluten att aldrig offra varken klassisk sång eller jazzsång mer.

Jag upplevde och upplever det som att mina två huvudgenrer inspirerar, befruktar och utvecklar varandra. Men jag möter fortfarande motstånd. Genrerna är för olika, får jag höra, det går inte att utvecklas inom båda, de hämmar varandra. Min huvudinriktning som sångerska och blivande sångpedagog är och har alltid varit uttryck. Uttryck är det viktigaste jag enligt mig kan förmedla – både som musiker och som sångpedagog. Det är också det område där jag tyckt att det lönar sig allra mest att syssla med fler genrer. I

mitt eget musikutövande uppfattar jag det som att både min vilja att uttrycka något med min musik och mina möjligheter att göra det är lika stora inom klassisk musik och jazz. Jag är dock medveten om att den uppfattningen inte delas av alla, vilket jag anser är beklämmande. Jag är också medveten om att även om möjligheterna till uttryck enligt mig är lika stora, så ser de olika ut mellan genrerna. Jag anser att musiker, lärare och elever begränsar sitt uttryck när de inte breddar sina erfarenheter inom olika genrer. Därför har jag velat undersöka hur verksamma sångpedagoger på eftergymnasial nivå ser på begreppen genre och uttryck, vad de anser om genreskillnader inom just uttryck samt hur de arbetar i sin undervisning med uttryck inom olika genrer. Min förhoppning är att både musikpedagoger och elever skulle kunna utvecklas av en större medvetenhet om uttrycksmöjligheter som traditionellt används i andra genrer, och en större öppenhet för andra genrers stildrag och uttrycksmedel.

1.2 Syfte och frågeställningar

Syftet med mitt arbete är att undersöka och tydliggöra sångpedagogers arbete med genrespecifika uttrycksmedel. Jag vill alltså undersöka om det finns tydliga skillnader mellan genrerna jazz och klassisk musik i sångpedagogers arbete med uttryck.

Detta syfte kan uttryckas i följande frågeställningar:

- Hur arbetar sångpedagoger med uttryck?
- Hur arbetar sångpedagoger med genreskillnader?
- Hur arbetar sångpedagoger med genreskillnader med avseende på uttryck?

2. Bakgrund

2.1 Om genre

I Nationalencyklopedin definieras klassisk musik som "musikverk som lyfts fram som speciellt värdefulla och därvid blivit del av ett kulturarv" (Ling, 2013). Om klassicism kan man läsa att viss musik redan från början ansågs ha ett "högre värde" än annan musik. Denna musik "lyftes ur tidsströmmen av förgänglig musik" och kom att ingå i en kanon där bara den högre stående musiken tilläts höra hemma (Ling, 2013).

Om klassisk sång kan man läsa i Sixten Nordströms *Så blir det musik* (1998) att den sångstil som utvecklades i Italien under 1600-talet, bel canto-stilen, fortfarande ligger till grund för vad som anses vara idealet för klassisk sång i de flesta sammanhang idag. Bel canto, som är italienska för "vacker sång", strävade efter en "perfekt tonbildning" och ville "uppnå ren virtuositet i stämman" (Nordström, 1998, s. 60). Under denna tid var det kastratsångare som var virtuoserna. Under 1700-talet skapades opera seria, som en motreaktion på dåtidens trend av komik och övernaturliga inslag. Enligt Nationalencyklopedin började dåtidens stjärnor, de flesta kastrater, kräva "allt fler arior för att demonstrera ren 'cirkuskonst', varför opera serians musikaliska uttryckskraft stelnade" (Wiklund & Larsén, 2013).

Under 1800-talet ökade kompositörernas krav på sångarna. Enbart "bel canto" i betydelsen skönsång räckte inte längre. Dels växte orkestern och salongerna, vilket krävde större röster, som kunde bära över orkestern. Dels ville man ha "tillgång till en dynamisk, rörlig stämma, som kunde tolka texten, som kunde ge färg och karaktär åt en roll" i de dramatiska, romantiska operor som blev populära under 1800-talet (Nordström, 1999, s. 61). Under 1800-talet växte även konsertarian fram. Konsertarian komponerades ofta för en särskild sångare och var till för att låta artisten glänsa med sin sångteknik snarare än att tolka och förmedla en text. Enligt Encyclopedia Britannica var dikterna som tonsattes oftast korta. Detta för att man skulle kunna repetera samma text många gånger, och ge sångaren plats att brodera ut melodin efter behag (Porter, 2013).

Enligt Encyclopedia Britannica har det under århundraden funnits ett samband mellan musik och litteratur. Under tidsperioder då mycket god poesi skapades, till exempel den elisabetanska eran i England, 1800-talets Tyskland och Österrike samt tiden kring förra sekelskiftet i Frankrike, blomstrade även komponerandet av sånger som idag räknas som klassiker. Enligt Encyclopedia Britannica är just kompositörens "extraordinary sensitivity [...] to the individual words, to the prosody, or simply to the overall character of his text" något de flesta mästerverk inom klassisk sång har gemensamt. Som exempel tas Franz Schuberts "Das Wandern" ur sångcykeln *Die schöne Müllerin* och "Der Lindenbaum" ur sångcykeln *Winterreise* upp. Denna typ av sånger undviker den textupprepning som var vanlig i tidigare sånger och arior, just för att fokus i

framställningen ska vara på texten och tonsättarens tolkning av den i kompositionen, istället för sångarens sångtekniska virtuositet (Porter, 2013).

Enligt Nordström ska rösten inom klassisk musik "klinga 'vackert', sonort och kultiverat" (Nordström, 1999, s. 62) och att sångaren inom opera, operett eller romanssång andas när fraserna i musiken anbefaller det. Om jazz, pop, rockmusik och schlager anser Nordström att andra krav gäller. Han tar upp sångare så som Judy Garland och Edith Piaf och menar att de "hade röster som brann av intensitet, lidelse och dramatik" (a.a., s. 62). Enligt Nordström har varje stil inom jazz och pop "önskemål om klang, tonkvalitet och uttrycksmedel. Ofta är de så speciella, att det är nästan omöjligt för en sångare från en genre att på ett stilriktigt sätt sjunga i en annan genre än den egna." Han tar också upp en annan skillnad mellan klassisk sång och sång inom populärmusikaliska genrer, nämligen den att inom populärmusik sjunger man med elektronisk förstärkning, vilket gör att en sångare inom genren kan använda sig av effekter som inte skulle höras utan denna förstärkning, som till exempel hörbar andning och viskningar. Enligt Nordström kan just dessa effekter användas för vad han kallar en "personlig 'sång-image'" (a.a., s. 62).

Encyclopedia Britannica tar upp de ljud som jazzmusiker formar på sina instrument – "the way they attack, inflect, release, embellish, and colour notes" och menar att detta ljudskapande karaktäriserar jazzen så till den grad att "if a classical piece were played by jazz musicians in their idiomatic phrasings, it would in all likelihood be called jazz". Encyclopedia Britannica tar också upp det faktum att jazzmusikern är sin egen kompositör, i frasering och improvisation. Detta skiljer jazzen från alla andra genrer, och särskilt från klassisk musik, där musikern har till uppgift att uttrycka och tolka någon annans komposition (Schuller, 2013).

Även i Nationalencyklopedin kan man läsa att jazzen framför allt "är ett spelsätt och inte en avgränsad, i notskrift fixerad repertoar. [...] I jazzen är improvisation och det personliga uttrycket det väsentliga, och det är insatserna från många musiker som sammantagna utgör jazzens rikedom" (Kjellberg, 2013). I Natur & Kulturs Musikhistoria kan man läsa följande:

Jazzen framstår som något alldeles 'eget' och annorlunda. [...] Jazzen är ofta omedelbar i sitt uttryck, engagerande och grundad i ett slags intuitiva 'känslor' både hos sina musiker och sin publik. Den har trots sin snabba utveckling och nästan oöverskådliga brokighet ändå kommit att uppfattas som en enda tradition där improvisation utgjort – och utgör – ett slags gemensam nämnare och riktmärke för dess samlade estetik. (Natur & Kulturs Musikhistoria, s. 746)

2.2 Om uttryck

2.2.1 Musikpsykologisk forskning

Patrik N. Juslin inleder sin artikel *Five facets of musical expression: a psychologist's perspective on music performance* (2003) med att fråga sig själv varför han betraktar uttryck som sitt främsta ämne. Svaret på frågan lyder:

Why do I regard expression as the primary topic? Because expression is largely what makes music performance worthwhile. It is expression that makes people go through all sorts of trouble to hear human performances rather than the 'dead-pan' renditions of computers; it is expression that makes possible new and insightful interpretations of familiar works; and it is on the basis of expressive features that we prefer one performer rather than another. (Juslin, 2003, s. 273)

Juslin fortsätter med att konstatera att forskning visar att de flesta musiker och musiklärare tycker att uttryck är den viktigaste av en musikers förmågor (a.a., s. 274). Han skriver att uttryck inte enbart kan ha att göra med hur ett stycke faktiskt låter, eftersom olika lyssnare *kan* uppfatta uttrycket olika. Men han menar också att uttryck inte enbart tolkas i lyssnarens sinne, eftersom olika lyssnare *brukar* vara överens om uttrycket i ett framträdande (a.a., s. 276).

Juslin frågar sig också *vad* som uttrycks. "Music has been regarded as expressive of emotion, physical aspects (motion, force), tension and release, personality characteristics, beauty, events, objects, musical conventions, religious belief and social conditions" (Juslin, 2003, s. 277). Han konstaterar att om man väljer denna breda syn på vad uttryck kan vara, blir följden att man kan säga att vart och ett av dessa förslag är sant så länge det finns en enda lyssnare som anser att musik kan uttrycka det. Vi får då problemet att uttryck handlar mer om lyssnaren än om framträdandet som sådant, då varje association som en lyssnare skulle kunna ha till ett framträdande skulle anses säga något om känslan i stycket. Juslin anser därför att det vore bättre att se direkt till musiken och de uttryck som kan tänkas ligga i musiken, jämfört med i lyssnarens associationer. Ett sätt att göra detta är enligt Juslin att fastslå att musik uttrycker något specifikt endast då flera lyssnare är överens vad det är som uttrycks.

Juslin konstaterar vidare att begreppet kommunikation (av till exempel känsla) handlar om ännu mer. För att kunna uppnå kommunikation menar Juslin att det krävs två saker: musikerns intention att uttrycka ett specifikt koncept, och att lyssnaren känner igen detta koncept (Juslin, 2003, s. 277). Han skriver också att det kanske verkar märkligt att definiera kommunikation när det handlar om musik, men anser att de flesta musiker är eller borde vara intresserade av huruvida deras musikaliska tolkning faktiskt når fram till lyssnaren på det sätt musikern tänkt (a.a., s. 277). Juslin hävdar alltså att musikalisk kommunikation kan mätas i hur väl musikerns tänkta uttryck uppfattas av lyssnaren. Juslin ställer sig frågan "What is the purpose of a specific interpretation if every listener

fails to perceive it?" inom parentes och utan att ge något svar. Han uppfattar alltså denna fråga som retorisk, vilket är värt att notera.

Juslin går vidare med att problematisera begreppet uttryck. "I think that the greatest impediment to progress in explaining expression has been the common tendency to regard expression as a single entity, a homogeneous natural category." (a.a., s. 279). Han skriver att han är medveten om att det är ett komplicerat begrepp och att det kanske är därför som tidigare forskare har undvikit att definiera begreppet eller "or simply 'defined' it in terms of 'deviations from the score'" (a.a., s. 279). Men han är bekymrad över hur mycket forskning som behandlar uttryck som något mystiskt det helt enkelt finns mer eller mindre av. Om man inte tar upp vad som uttrycks eller på vilket sätt något är uttrycksfullt, antyder man att det bara finns ett sätt att uttrycka något och att detta sätt är underförstått och omöjligt att diskutera. Och om man inte kan vara mer specifik med begreppet uttryck, blir det mycket svårt att undervisa om uttryck.

Juslin hävdar att musik inte kan vara uttrycksfull i största allmänhet utan att uttrycka något specifikt, "because any music performance has certain acoustic features that renders it different in expression from a performance with different acoustic features." (a.a., s. 279) Dessutom är det omöjligt att undervisa om uttryck på ett generellt sätt; människors känslor och uttrycksmedel är helt olika och därför kan man inte undervisa på samma sätt i varje situation.

I artikeln *Instrumental music teachers' views on expressivity: a report from music conservatoires* (2004) sammanfattar Petri Laukka en undersökning där 51 musiklärare vid högskolor har svarat på frågor gällande uttryck. Laukka hänvisar till en mängd olika studier och konstaterar som en sammanfattning av detta att musikalisk skicklighet ofta anses vara en kombination av uttryck och teknik, samt att förmågan att vara uttrycksfull i ett framträdande värderas mycket högt. Vidare anser han att det finns alltför lite forskning om hur uttryck behandlas i instrumentalundervisning (Laukka, 2004, s. 46).

I frågeformuläret som lärarna i Laukkas undersökning besvarade ställdes bland annat de öppna frågorna "In your view, what does it mean to play expressively?" och "In your view, what does it mean to make an interpretation of a piece of music?". Laukka konstaterar att 59% av lärarna definierar "playing expressively" med att kommunicera känslor. 31% definierar det med att på något vis hänvisa tillbaka till musiken själv, till exempel "give the music a meaning". 10% svarade att uttryck handlar om något personligt, till exempel "a unique, personal story" och "dare to be deeply personal" (Laukka, s. 48). Senare i artikeln visar Laukka att "play expressively" och "make an interpretation" definieras på olika sätt. Att musicera med uttryck verkar kopplas samman med att kommunicera känslor, medan att göra en tolkning av ett stycke verkar reflektera personligt uttryck (a.a., s. 49).

2.2.2 Sångmetodiklitteratur

Daniel Zangger Borch definierar i sin bok *Stora Sångguiden* (2005) vikten av uttryck i rösten genom att hänvisa till vad det är som gör att man bildar ett intryck av en människa man möter för första gången. Till hälften går man efter kroppsspråk och till 38% efter rösten – inte vad som sägs utan röstens klangfärg. Han menar vidare att på samma sätt som man brukar säga att ögonen är själens spegel, kan man att rösten är känslornas spegel (Zangger Borch, 2005, s. 7).

I *Komplet Sangteknik* (1998) menar Cathrine Sadolin att det inte nödvändigtvis är den historia sångaren har bestämt sig för att förmedla, som ger publiken upplevelsen. "Ofta er det något helt annat, ett blick, en särskild lyd, ett bestämt ord – ubevidsta faktorer både för sångare och publikum – der sætter en stemning igang." Dock menar Sadolin att sångare måste göra allt för att inte bryta den illusion man skapar med sin berättelse (Sadolin använder på danska uttrycket "knække filmen" där ordet "knække" kan översättas med "knäcka", "brista" eller "gå sönder"). Som sångare har man nämligen till uppgift att skapa en stämning, som publiken kan stanna i den stund som framförandet varar. Om man bryter stämningen och tappar kontakten med lyssnarna, sviker man publiken och förstör deras upplevelse. Detta kan vara genom att till exempel tempo, tonart, text eller improvisationer inte passar till sångens och berättelsens uttryck (Sadolin, 1998, s. 230).

2.3 Om att arbeta med uttryck i undervisning

Arder påpekar att en viktig förutsättning för arbetet med tolkning är god musikhistorisk kännedom om kompositören och vad hen ville uttrycka med den poesi hen valt. Detta, menar Arder, är en pågående utmaning för pedagogen, vilken har till uppgift att alltid lära sig mer, för att kunna föra detta vidare till sina elever. Det är också pedagogens ansvar att kunna förmedla till eleven det som inte går att skriva ned med noter: "Ingen föredragstegn eller form for notasjon kan foreskrive klangfarge, intensitetsgrad eller de finere nyansene i tempoforskjeller" (Arder, 2001, s. 38). Här ger Arder pedagogen två uppgifter: Dels bör man själv veta vad sången handlar om, så att man utefter sin egen tolkning kan ge eleven tips. Men man bör också uppmuntra eleven till att själv bilda sig sin egen tolkning. Arder betonar vikten av att få eleven att själv "lese, oversette, forstå og oppleve" sångtexten (Arder, 2001, s. 38) och av att eleven förstår att den största delen av ansvaret för elevens utveckling ligger hos hen själv (Arder, 2001, s. 39).

Arder nämner teknisk kunskap och förmåga till analys som viktiga komponenter i sångträningen, men poängterar att dessa två inte räcker för att kunna uttrycka något med sin sång. Hon skriver att sångaren, med inlevelse och engagemang, måste "formidle noe av seg selv – noe som er helt personlig og som kommer fra hans egen sjel" (Arder, 2001, s. 38).

Arder skriver att det är både ansvarsfullt och krävande att undervisa i intepretation. Förutom kunskap och förmåga att inspirera eleven betonar Arder att det är viktigt att pedagogen besitter "psykologisk insikt og forståelse for de menneskene man skal instruere" (Arder, 2001, s. 39).

Arder menar att inom tolkning liksom inom andra områden av sångundervisning är det övning som är den viktigaste förutsättningen. Hon citerar den tyska sopranen Lotte Lehmann som i sin bok *More than singing*, utgiven 1945, råder nybörjarelever att avsätta tid för övning på just uttryck och tolkning varje dag. Arder rekommenderar också att man som pedagog inspirerar sina elever till att gå på konserter så ofta som möjligt (Arder, 2001, s. 40).

Arder tar också upp processen att mogna som människa som en viktig del i utvecklingen till sångare. Hon citerar Ellen Haldar, som skriver att livserfarenheter ger näring till den musikaliska tolkningen och till förståelsen av texten. Interpretation handlar enligt Arder mer än något annat om inlevelse, och förmåga till konstnärlig inlevelse utvecklas i människor när man visar "åpenhet og varhet for livets egne nyanser" (Arder, 2001, s. 40).

Zangger Borch delar upp de olika momenten som en sångare behöver träna i en tårta med tre tårtbitar, som han kallar tre T:n: ta hand om, teknik och tolkning. Han menar att de är beroende av varandra: "För att få en fri tolkning bör du ha en bra teknik och för att öva upp din teknik måste du kunna ta hand om din röst" (Zangger Borch, 2005, s. 11-12).

Zangger Borch anser att varje sångare som ska göra ett framförande måste sätta sig in i texten så väl att hen kan "återge den känsla eller förmedla det budskap texten rymmer". Han noterar att texter ofta är "tvetydiga och dubbelbottnade" (Zangger Borch, 2005, s. 82) och att sångaren därför måste lägga ned arbete på att själv tolka och bestämma sig för vad som ska uttryckas. I arbetet med uttryck ska man tänka på "kompositörens ursprungstanke, låtens karaktär och hur du vill framstå i ditt förmedlande av den aktuella låten i den aktuella situationen" (Zangger Borch, 2005, s. 81). Zanger Borch nämner att musiken liksom texten ofta har underliggande motiv, som den som tolkar behöver ta hänsyn till eller ta hjälp av. Han tar upp bland annat tempo, harmonik (dur/moll) och staccato/legato som exempel. "Dynamik betyder rörelse och innebär förändring. Sång med förändringar i rytm, styrka och melodi, nyanserar känslor och förstärker lyssnarens uppfattning av textens innehåll. Dynamik skapar även stor musikalisk spänning och det blir lättare att fånga publikens intresse" (a.a., s. 85).

I arbetet med uttryck betonar Sadolin vikten av individualitet, att sångaren litar på sig själv, sin smak och förmåga att känna efter. Hon råder sångaren att leta sig fram och

finna sin egen väg genom att experimentera och gå efter sin intuition (Sadolin, 1998, s. 229).

2.4 Om att behöva teknik för att kunna uttrycka något

Enligt Arder menar många sångpedagoger att man inte bör ägna alltför mycket tid åt tolkning av sånger med nybörjarelever, som inte har tillräcklig teknik för att utföra skillnader i nyanser och uttryck (Arder, 2001, s. 37). Hon håller med om att det kan ligga mycket i det och tar som exempel arbetet med dynamik. "Vi må heller ikke kreve av en elev å for eksempel synge crescendo før vedkommende har teknisk forutsetning for å få til dette. I så fall vil vi kunne komme til å skape spenninger i strupemuskulaturen som eleven kanskje må slite med i lange tider, og som i verste fall kan bli begynnelsen på en langvarig og ond sirkel" (a.a., s. 38). Detta, menar Arder, kan förutom de rent fysiska spänningarna i rösten alltså skapa psykologiska hinder som kan vara svåra att komma över.

Dock menar Arder vidare, att trots riskerna med att arbeta med uttryck då eleven ännu inte har god sångteknik, är detta arbete en mognadsprocess som kan ske på många nivåer. När sedan elevens sångteknik förbättras, fördjupas också möjligheterna till uttryck. Arder menar också att den musikaliska mognadsprocessen hos eleven förr eller senare kommer att göra att eleven kräver av sig själv att kunna uttrycka något i musiken (a.a., s. 37).

Arder menar att sångteknik aldrig är ett självändamål. Tvärtom är det nödvändigt att, när man behärskar grundläggande sångteknik, "glömma" den teknik man har lärt sig, så att man istället helt kan ägna sig åt den sång man sjunger och dess karaktär. Man behöver tekniken för att få den fria röst som kan uttrycka allt det man vill säga i olika genrer (a.a., s. 37).

Zangger Borch anser att sångtekniken endast är till för att "förbättra möjligheterna att tolka text och musik så rikt som möjligt, med god rösthälsa och så ofta man önskar" (Zangger Borch, 2005, s. 81). Sångteknik är något man använder sig av och övar på vid instudering. När man väl står på scen ska "tekniken sitta i ryggmärgen och all uppmärksamhet riktas på uttrycket" (Zangger Borch, 2005, s. 9).

Cathrine Sadolin konstaterar i sin bok *Komplet Sangteknik* (1998) att boken till största delen handlar om teknik. Hon poängterar dock att det inte är för att hon anser att teknik är det viktigaste i sång utan tvärtom, att uttryck är det viktigaste, och att teknik är medlet man använder för att kunna uttrycka sig. Hon skriver också att "vad" och "hur" man berättar något är upp till var och en. Hon anser alltså att teknik är nödvändigt för att komma vidare i det musikaliska arbetet, men att det inte är målet, utan att sång lätt kan bli ointressant om tekniken dominerar (Sadolin, 1998, s. 229).

2.5 Om genreskillnader inom arbetet med uttryck

Om genre säger Arder att sångeleven bör lyssna till många olika sångare inom samma genre för att bekanta sig med "fremføringspraksis". Arder hävdar att på detta vis kan genretypiska drag få möjlighet att "mogna inifrån", och eleven få en naturlig känsla för vad olika genrer innebär. Genom att lyssna på sångare som är goda interpretatörer, menar Arder, kan eleven själv inspireras, även om avsikten naturligtvis aldrig är att eleven ska kopiera något. Arder påpekar att den som sjunger måste kunna tillägna sig sången på sitt eget personliga sätt, oaktat genre. Nya idéer måste integreras "i sangeren selv" för att de ska kunna vara till nytta (Arder, 2001, s. 40).

I artikeln *Instrumental music teachers' views on expressivity: a report from music conservatoires* (2004) tar Laukka upp en genreskillnad i lärarnas svar. Han konstaterar att klassiskt inriktade musiker rankade teknik högre än jazzmusiker, samt att jazzmusiker rankade swing/ groove högre än klassiska musiker (Laukka, 2004, s. 49). I frågeformuläret fanns också en fråga som berörde noterad kontra improviserad musik gällande förmågan att uttrycka känsla. 24% tyckte att det är lättare att uttrycka känslor i improviserad musik och 14% tyckte att det är lättare i noterad musik (a.a., s. 51). Det framgår dock inte av artikeln om dessa svar gällde lärare inom det klassiska fältet eller inom jazz. Det framgår inte heller om begreppen som rankades i undersökningen, till exempel "swing", definierades i undersökningen, eller om det var upp till informanterna att tolka begreppen.

3. Metod och tillvägagångssätt

3.1 Metod

Jag har valt att göra en kvalitativ undersökning då mina frågeställningar är av typen som kräver mer djuplodande resonemang. En kvantitativ undersökning i form av en enkät hade inte gett mig möjlighet till vidareutveckling av respondenternas resonemang på det sätt jag önskade. Jag har använt mig av samtalsintervjuer, då jag ville ha möjlighet att ställa följdfrågor och låta respondenternas olika utgångspunkt och erfarenheter leda samtalet istället för att vara styrd av ett stort antal intervjufrågor. Detta för att jag har varit intresserad av varje respondents tankar, vilka jag ju inte hade kunnat förutse. Esaiasson m.fl. (2012, s. 251) poängterar i Metodpraktikan att samtalsintervjuundersökningar ger möjlighet att "registrera svar som är oväntade", vilket jag förväntade mig att mer eller mindre alla svar skulle vara, då jag ställde mycket öppna frågor och gav gott om tid för respondenterna att resonera kring frågeställningarna. Som Esaiasson poängterar handlar frågeställningarna vid en samtalsintervju om "synliggörande, hur ett fenomen gestaltar sig" (2012, s. 252), till skillnad från vid en statistisk undersökning såsom en frågeundersökning då man snarare frågar sig hur ofta ett fenomen förekommer.

3.2 Urval litteratur

Eftersom detta är en studie som handlar om sångpedagogik ville jag använda sångmetodikböcker. Valet föll på *Stora Sångguiden* av Daniel Zangger-Borch, *Komplet Sangteknik* av Cathrine Sadolin och *Sangeleven i fokus* av Nanna-Kristin Arder. Detta eftersom det här är böcker som är mycket frekventa i sångundervisningssammanhang, och därför tyckte jag att det var intressant att se vad dessa författare har att säga om uttryck. Vidare har jag använt musikpsykologisk forskning av Petri Laukka och Patrik N. Juslin. Denna forskning hittade jag genom databassökning. Att få ett handfast vetenskapligt perspektiv på ett begrepp som "uttryck" är enligt mig mycket viktigt då det är ett begrepp som ofta behandlas som något mystiskt och odefinierbart, vilket jag återkommer till. Jag har också använt mig av Nationalencyklopedin, Encyclopedia Britannica, Natur & Kulturs Musikhistoria och Sixten Nordströms *Så blir det musik* för att få definitioner av olika begrepp, främst inom genre.

3.3 Urval respondenter

Jag har intervjuat fyra sångpedagoger. Av praktiska skäl valde jag pedagoger som arbetar i eller i närheten av Göteborg. Jag ville intervjuas pedagoger som antingen arbetar helt genrebrett eller som i huvudsak arbetar inom antingen klassisk sång eller afroamerikansk sång, men har insyn i, uppfattning om och/eller erfarenhet även av andra genrer. Från början fanns en tanke på att kontakta sångpedagoger som uttalat arbetar mycket med uttryck. Dock insåg jag att det var av lika stort intresse för studien

att höra vad sångpedagoger som i huvudsak anser sig arbeta med teknik har att säga om uttryck, och valde därför att inte fokusera på det i mitt urval. Jag ville också att sångpedagogerna skulle ha erfarenhet av olika skolformer.

3.4 Genomförande

Den första kontakten med respondenterna skedde via e-post, då jag presenterade mig och informerade om undersökningens syfte. Vi kom överens om lämpliga tidpunkter för intervjuerna tillsammans. Två av intervjuerna ägde rum på Högskolan för Scen och Musik i ett avskilt rum och två ägde rum på caféer i Göteborg, enligt respondenternas önskemål. Den ena intervjun som ägde rum på ett café skedde på morgonen då caféet var i det närmaste tomt, vilket gav en lugn ljudmiljö. På det andra caféet var det något stimmigare och respondenten reste sig en gång för att stänga ytterdörren, som lämnats öppen av en person som gick in på caféet. Jag tror dock inte att detta störde mitt eller respondentens fokus och att det därför inte påverkade resultatet av intervjun nämnvärt. Intervjuerna tog mellan 45 och 60 minuter och jag spelade in samtliga intervjuer med en digital inspelningsapparat (Zoom H2).

Vid transkriberingen skrev jag ned intervjuerna ord för ord. Min ursprungliga avsikt var att utelämna delar som jag bedömde var mindre relevanta för min undersökning. Dock insåg jag att det kunde finnas delar som jag hade förbisett vid första transkriberingen, varför jag valde att gå tillbaka och transkribera allt som sagts under intervjun.

Jag har valt att inte anonymisera respondenterna för att bibehålla trovärdigheten i forskningsarbetet. Samtliga fyra respondenter gav sin tillåtelse att använda deras namn samt gavs möjlighet att ändra sig i efterhand, vilket ingen har gjort. Min uppfattning är att jag har fått lika sanningsenliga och trovärdiga svar som jag hade fått om jag hade lovat att använda fingerade namn.

Vid analysen kategoriserade jag i grova drag respondenternas svar utifrån tre teman: "om genre", "om uttryck" samt "arbetet som sångpedagog". Dessa teman skiljer sig på så vis att "om genre" och "om uttryck" behandlar respondenternas åsikter, tankar och funderingar kring genre och uttryck i stort medan det tredje temat, som jag i analysstadiet kallade "arbetet med sångpedagogik" innehöll allt som respondenterna berättade om sitt faktiska arbete som sångpedagog; alltså en form av praktisk tillämpning om det de sa om genre och uttryck i stort. Detta tema har jag i resultatredovisningen delat upp i tre delar: "Om att arbeta med uttryck i sångundervisning", "Om att behöva teknik för att kunna uttrycka något" samt "Om genreskillnader inom arbetet med uttryck". Jag använde mig huvudsakligen av sammanfattningsmetoden koncentreringsmetod, som går ut på att man omformulerar längre uttalanden till kortare, utan att innebörden går förlorad (Esaiasson m.fl., 2012, s. 271).

3.5 Etiska aspekter

Samtliga respondenter informerades i förväg om studiens syfte, hur intervjuerna skulle gå till samt att de, även om de tackade ja till medverkan, när som helst hade möjlighet att ändra sig och avbryta sin medverkan. Jag informerade även om att det fanns möjlighet till anonymitet, vilket samtliga respondenter avböjde. Jag anser därför att jag följt de fyra allmänna kraven på forskning: informationskravet, samtyckeskravet, konfidentialitetskravet och nyttjandekravet (Stukát, 2011, s. 139).

3.6 Studiens tillförlitlighet

Jag kommer att diskutera studiens tillförlitlighet utifrån begreppen reliabilitet, validitet och generaliserbarhet.

Studiens reliabilitet, det vill säga mätnoggrannhet, beror på den undersökningsmetod och analysmetod som jag som intervjuare valt och påverkas av brister så som till exempel felskrivningar, gissningseffekter och feltolkningar, vilket beskrivs av Staffan Stukát i *Att skriva examensarbete inom utbildningsvetenskap* (2011, s. 134). Stukát menar att en fullt tillförlitlig rapport kännetecknas av att forskaren hade kunnat vara utbytbar, det vill säga att om någon annan hade genomfört intervjun hade resultatet blivit detsamma (2011, s. 134). Detta tycks mig vara omöjligt att uppnå vid kvalitativa intervjuer av denna typ. Jag som blivande sångpedagog, har naturligtvis ställt de frågor och framförallt följdfrågor som verkade rimliga och naturliga enligt den förförståelse jag har. En lärarstudent med annan inriktning, eller för den delen en sångpedagogstudent med andra erfarenheter, hade ställt andra följdfrågor och förstås också tolkat materialet på ett annat sätt. Min uppfattning är att detta är svårt, för att inte säga omöjligt, att undvika vid kvalitativa intervjuer. Med detta sagt, vill jag nämna att jag är medveten om intervjuformens begränsningar. Under intervjuerna har jag bett om förtydliganden av många frågor och också bett respondenten själv sammanfatta sina åsikter efter ett längre tankesprång, för att jag skulle vara säker på att jag förstått och för att minska risken för feltolkningar i analysarbetet. Min uppfattning är att det faktum att jag valde att transkribera intervjuerna ord för ord minskade risken för felskrivningar och feltolkningar, då jag tog gott om tid på mig för att kontrollera att jag hade hört och skrivit rätt, samt att den ökade mängd tid jag arbetade med texten gjorde att jag inte lika lätt fastnade vid en första snabbtolkning av vad som sagts.

Begreppet validitet handlar om hur väl det mätinstrument man valt, mäter det man avser att mäta (Stukát, 2011, s. 134). Som jag tidigare nämnt anser jag att kvalitativ intervju var det bästa sättet att undersöka hur en person tänker och tycker kring vissa ämnen. Validitet handlar också om att ha ställt rätt frågor för syftet. Jag har valt att ställa mycket öppna frågor, vilket jag anser var det bästa sättet att fånga respondenternas tankar, då jag har undersökt så vida och abstrakta begrepp som genre och uttryck. Det hände det under intervjuerna att en respondents resonemang vandrade bort från det

huvudsakliga ämnet. Då detta hände försökte jag betvinga impulsen att genast försöka komma tillbaka till utgångspunkten. Detta för att sidospåren i samtliga fall kom sig av associationer, som även de var av intresse för min undersökning. Mina intervjufrågor var stora och öppna och jag är intresserad av respondenternas tankar kring uttryck *i allmänhet* såväl som hur de som sångpedagoger arbetar med uttryck på en lektion, för att nämna ett exempel. Intervjuerna kom alltså att stundtals handla om andra saker än det jag faktiskt frågat om, men detta betraktar jag inte som ett hinder för undersökningen utan tvärtom, en tillgång, då det gav mig möjlighet till djupare analys av respondenternas åsikter.

Stukát (2011, s. 135) nämner även risken att respondenterna ger osanna svar. Denna risk bedömer jag som mycket liten för denna studie. Samtliga fyra respondenter har många års erfarenhet av de ämnen som intervjuerna rörde, och jag uppfattar dem som mycket trygga i sitt yrkesutövande såväl som i sina tankar och åsikter. Det faktum att samtliga gärna deltog i undersökningen och att ingen hade något emot att delta med sitt riktiga namn talar också för att ingen hade för avsikt att dölja något.

Eftersom detta är en fallstudie, finner jag det svårt att säga något om undersökningens generaliserbarhet. De fyra sångpedagoger jag har intervjuat talar för sig själva, och det finns inga vetenskapligt grundade skäl för att deras erfarenheter och åsikter gäller för alla sångpedagoger. Enligt Stukát (2011, s. 136) kan man istället använda begreppet relaterbarhet, som är en svagare form av generaliserbarhet. Jag anser att studiens ämne skulle kunna vara av intresse för alla sångpedagoger som arbetar med uttryck och då särskilt uttryck i förhållande till genre. Jag anser dessutom att relaterbarheten ökar av det faktum att respondenterna är av olika åldrar, olika kön, olika bakgrund och dessutom olika genretillhörigheter. Respondenterna har också mycket gedigen erfarenhet inom ämnet.

4. Resultatredovisning

4.1 Respondenterna

Christian Petersén är 37 år och arbetar på Billströmska folkhögskolan. Han är utbildad musiklärare vid Musikhögskolan i Göteborg och är CMT, Certified Master Teacher, inom Estill Voice Training. Han har alla sångelever som tas in på skolan och antalet och inriktningen kan variera från år till år, men de flesta är inriktade på afroamerikanska genrer.

Marianne Khoso är 62 år och arbetar på Högskolan för Scen och Musik. Hon utbildade sig till musikledare och sångpedagog i Danmark och arbetade efter det bland annat på Ljungskile folkhögskola och i kulturskolan. På Högskolan för Scen och Musik har hon främst individuella elever som går lärarprogrammet med olika inriktningar, med viss tyngdpunkt mot klassisk sång. Hon är även lärare i kurser såsom sångmetodik.

Maria Kransmo är 49 år och har en master i sång och sångpedagogik från University of North Texas. Idag arbetar hon som sångpedagog på Balettakademin i Göteborg, där hon har elever från danslinjen såväl som musikallinjen, och arbetar med musik av blandade genrer. Hon har även privata sångelever inom olika genrer.

Lindha Kallerdahl är 41 år och arbetar som musiker, sångpedagog och samtalsterapeut. Hon arbetar på Högskolan för Scen och Musik i Göteborg med individuella elever, men också med till exempel feedback vid presentationer. Hon har även individuella elever på andra instrument än sång samt håller workshops och clinics. Lindha Kallerdahl arbetar främst med improvisationsmusik.

4.2 Om genre

En nackdel med begreppet genre kan enligt Christian Petersén vara att man genom att nämna en viss genre exkluderar många olika ingångar. Han upplever att det finns mycket fördomar kring genre; vissa som stämmer och vissa som inte gör det, och berättar att en del elever kan ha bestämt sig för att inte tycka om en viss genre, vilket leder till att de då "tackar nej till ett jätteroligt paket, som [de] inte ens vill öppna". Samtidigt kan genrebegreppet innebära fördelar. "Det finns ju en tradition som man kan ta med sig, igenom genre. Man behöver ju liksom inte uppfinna hjulet på nytt varje gång" (Christian Petersén 15/11 2013). Christian Petersén tar också upp fördelar man kan uppnå genom att "leka genre". Just för att eleven har vissa förutfattade meningar, kan den ganska snabbt hitta en genres stereotypiska sound, och därifrån gå vidare till ett musicerande som den kanske skulle haft svårt att hitta annars.

[Eleven tänker] 'Jamen, nu är det jazz' och så är det många som lägger på lite luft och så ... Och då tänker jag såhär: Det kan privat reta mig jättemycket. Att så många elever lägger på luft bara för att de sjunger jazz. Men det de vinner på det, det är att de känner att 'det här är jazz' och kanske börjar fräsera och musicera och faktiskt sjunga jazzigare, vad det nu är. [...] Så att jag tycker mycket om att man ska leka. (Christian Petersén 15/11 2013)

Christian Petersén definierar jazz primärt som gehörsbaserad musik och säger att han inte förstår varför vissa skolor, han nämner Ingesund som exempel, har börjat kalla afroamerikanska genrer "rytmisk musik", eftersom det då låter som att klassisk musik inte kan vara rytmisk. Han menar att den klassiska musiken inte är gehörsbaserad utan "man får liksom ett rätt och fel ... man får en karta att utgå från, och den är – det är ju i och för sig jazzen också – väldigt traditionsbunden" (Christian Petersén 15/11 2013).

Marianne Khoso ser genrer inom sång som olika öar i en sångtradition. Hon nämner tekniska ingångar såväl som uttryck, dynamik och nyansering som exempel på vad som skiljer sig åt mellan genrer. Skillnaderna kommer också enligt Marianne Khoso till stor del av repertoaren. Hon tar upp faktorer så som att klassiska sånger traditionellt ligger i mycket ljusare sångläge än jazz, som ligger längre ned i pratet. Hon nämner också den klassiska musikens långa tradition av skolning, som går tillbaka till sextonhundratalet. "Så det finns liksom skolor och hur man vill att det ska låta. Så när man bryter mot en klassisk tradition, så bryter man emot en *stark* tradition" (Marianne Khoso 26/11 2013). Hon säger att hon inte rör sig så mycket i jazzgenren själv, men att hon förstår att det finns starka regler och mönster även inom jazzen. Dock tror hon själv att det finns mer regler rent rösttekniskt inom klassisk musik än inom jazz.

Maria Kransmo anser att det är stora skillnader rent sångtekniskt mellan klassisk sång och jazzsång. Hon nämner bland annat att man som till exempel operasångare "sitter fast" i ett visst röstläge; är man till exempel sopran förväntas man sjunga i ett visst register, medan en jazzsångare inte har samma begränsningar utan kan röra sig i både låga och höga register. För henne själv är det mer lustfyllt och lekfullt att sjunga jazz än att sjunga klassiskt, på grund av de stränga regler som råder inom operavärlden.

[I klassisk sång] förväntas du komma in precis på tonen, exakt när du ska, med en specifik klanginställning. Som alltid strävar efter rund, väldigt stark bärande, tät ... ska jag säga högpolerad, är nog kanske ett bra ord. Medan jazzen, där kan du tillåta dig att inte låta stämbanden sluta helt tätt, eller bli väldigt tätt om du ska scatsjunga till exempel. [...] Du måste inte träffa tonen exakt rätt som Birgit Nilsson gjorde. Utan du kan sjunga *ungefär* som Ella Fitzgerald, fast med din egen variant och med din klang och din ton, och det är helt okej. Medan en operasångare som står utanför parametrarna, de är inte kommersiellt gångbara. Du kan inte gå in på ett operahus och låta hur du vill. (Maria Kransmo 4/ 12 2013)

En annan genreskillnad som Maria Kransmo tar upp är storleken på ensemblen. Hon menar att som operasångare är det din uppgift att följa en vision som en regissör och en dirigent har bestämt och du har repat in. En operasångare sitter enligt Maria Kransmo fast i traditioner som är hundratal år gamla, och som har "ömtolkats och nytolkats och ska anpassas till [en situation] där inte jag är chefen, utan det står en dirigent och vevar nånstans som jag ska följa" (Maria Kransmo 4/ 12 2013), medan en jazzvokalist oftast har en mindre grupp bakom sig. Hon tar upp det faktum att man inom jazz visserligen har en rytmsektion som driver framåt, men om sångaren lägger sig lite framför eller bakom rytmen så är det helt okej. Hon nämner också att den elektroniska förstärkningen påverkar röstens möjligheter eftersom en jazzsångare alltid kan förlita sig på en mikrofon. På grund av det behöver jazzsångaren inte bry sig om röstens storlek, utan kan sjunga med större ledighet.

Maria Kransmo nämner även att jazz för henne innebär en konversation med den som lyssnar. "Vi sitter och samtalar, jag sitter på en stol på scen och har ett band, och konverserar med dig. Och berättar min historia. Den kan vara 'hunden är död' eller, 'han var jättefin' eller, 'Gud nu har han krossat mitt hjärta igen', vad det nu är för nånting, väldigt personligt" (Maria Kransmo 4/ 12 2013). Maria Kransmo menar också att man inte är notbunden på samma sätt i jazz som inom klassisk musik; hon beskriver det som att man är bunden till ett system där man snarare vandrar genom ackorden i en lös melodisk form. Det gör att man kan göra en personlig konversation av musiken. Inom operan, menar Maria Kransmo, finns inte en personlig konversation på det sättet, dels för att man är notbunden med exakthet och dels för att man ska gestalta en karaktär där man "kanske inte nödvändigtvis har några erfarenheter att dra ifrån därför att man har inte gått klädd i korsett i tjugo år, man har inte mördat någon förut ... det är liksom mycket sånt som man får gissa sig till" (Maria Kransmo 4/ 12 2013).

Maria Kransmo nämner liksom Marianne Khoso att trots att även jazzen har stränga parametrar, så uppfattar hon ändå jazzens regler som lösare och att jazzen har en viss "livgivande frihet" som saknas inom den klassiska genren idag.

Lindha Kallerdahl ser genrer som olika förhållningssätt till musik, på det viset att klassiska musiker har ett förhållningssätt som hon som pedagog behöver och vill bemöta, och att improvisationsmusiker har en annan typ av förhållningssätt. Trots dessa skillnader i förhållningssätt arbetar Lindha Kallerdahl på ett likartat sätt med sina elever oavsett instrument och genre.

- Som de flesta andra som jobbar med sång så jobbar vi med kroppsmedvetenhet och fokusering och närvaro. Och kraft. Kraft är också glädjen, det är också känslan av att uppleva att man faktiskt kan sjunga. Att det inte är nåt problem att sjunga, inte det som är problemet. Problemet är att kanske inte kunna låtar, kanske inte kunna sitt förhållningssätt eller ... kanske inte veta riktigt om man står stadigt och så. Så att det är ganska mycket fotarbete. Muskulärt arbete.

- Och med stå stadigt menar du rent fysiskt?
- Rent fysiskt, ja. (Lindha Kallerdahl 16/12 2013)

4.3 Om uttryck

Jag tänker att det inte bara behöver vara ... ljud. Jamen alltså det är ju även visuellt. Är ju en form utav uttryck, tycker jag. Sen vet jag inte om det är det du jobbar på. För det är ju inte det man jobbar på som sångpedagog på lektionerna heller ... som prio ett direkt. Jag tycker att uttryck är ett väldigt stort begrepp ... vill jag nog ha sagt med det. (Christian Petersén 15/11 2013)

Enligt Marianne Khoso är uttryck när man får texten att leva i samklang med melodin, samt att man i sitt sätt att sjunga visar känslor och en psykologisk linje, att den som lyssnar kan följa ett känlospel. Hon nämner också vikten av att kunna berätta en text så att det finns möjligheter för starka känslomässiga uttryck även om texten är enkel.

För Maria Kransmo innebär uttryck att hon som lyssnare ska kunna känna att den som sjunger, sjunger precis till henne, och att den har något att berätta, även om det så är tvåtusen personer i publiken. Hon också vikten av att den som sjunger verkligen bjuder in de som lyssnar.

Det är ju en sak om man liksom ska göra showbiznummer och man vill att folk ska skratta, då sjunger man ju till publiken 'se mig se mig'. Men om jag vill beröra. Då vill – då är min intention, att jag bjuder in ... varje enskild åhörare till mig, till mitt rum, där jag står och sjunger. Och så får de en del av det. [...] Det blir liksom ett utbyte mellan åhörarna – det blir en energi som man inte kan ta på. Som kan vara helt magisk. (Maria Kransmo 4/ 12 2013)

Maria Kransmo poängterar att det som är uttryck enligt henne är något personligt, att det måste vara något personligt, i den meningen att det inte kan vara baserat på att härmas. Det man vill förmedla måste komma ifrån hjärtat och kan inte vara påklistrat. Hon nämner också vikten av att man som "hela tiden har det som en tillväxtprocess. Man är aldrig färdig. Den dagen man är färdig, då är man tråkig. Då är det dags att sluta" (Maria Kransmo 4/ 12 2013).

Lindha Kallerdahl menar att alla människor har ett ursprungligt behov av att uttrycka sig. Hon anser inte att musik som konstform är personligt, utan handlar om kommunikation.

Man kommunicerar med andra och med publiken ... Man kommunicerar med sig själv, man går med känslor som man inte kan uttrycka, men dem kan man uttrycka i musiken. [...] Sen är det ju personligt på det planet att man ... det kommer från min kropp. Det är min röst som sjunger. Men å andra sidan kommer 'person' från ett ord som betyder mask på latin. Så att vara person, att ha en person, det är att lägga på en

mask. Så ska man vara ordagrann så handlar det väl mer om en uttrycksform, att vara uttrycksfull från sitt själv, då. Det jag varit med om, mina erfarenheter och så vidare. (Lindha Kallerdahl 16/12 2013)

Men Lindha Kallerdahl poängterar också att det handlar om mer än ens egna erfarenheter. Hon tar också upp energin i musiken, repertoaren och inte minst banddynamiken – det handlar om vad man vill uttrycka tillsammans, ett grupparbete. Enligt henne är uttryck en del av en helhet. Hon liknar det vid en stor tårta, där alla tårtbitar behöver underhållas, och uttryck är en av tårtbitarna. Hon kommer fram till att för henne handlar uttryck i grunden om att vara hel och att vara levande.

Och att uppleva saker är att känna sig levande. Det kan vara genom olika sinnen såklart. Men för mig då ... så är musik väldigt ... jag vibrerar i klang. Så för mig är musik grunden i mig. Medan någon annan kanske har blick, alltså synintryck och färg och form och rörelse och ... så för mig är liksom ton, det jag snabbast rör mig vid. Och det vill jag också lära ut. Att det finns olika uttryck. [...] Jag kanske skriver en bok. Och det kanske är det som blir mitt uttryck om några år. Eller så blir det inte det. Och så sjunger jag ännu mer eller så undervisar jag ännu mer. Eller så jobbar jag på Hemköp. Men där jag har min plats ... Vi behöver liksom hitta ett uttryck för det. Så det jobbar jag med. (Lindha Kallerdahl 16/12 2013)

4.4 Om att arbeta med uttryck i sångundervisning

Christian Petersén är noga med att poängtera att han försöker att inte applicera sitt uttryck på eleverna. Eleverna har ofta hög nivå på sin sång när de kommer in på folkhögskolan där Christian Petersén jobbar, och han berättar att han brukar säga till nya elever: "Mitt mål är att du ska låta som du gör nu när du slutar här, fast du ska ha lärt dig väldigt mycket mer musikaliskt och uttrycksmässigt och det ska inte slita på din röst" (Christian Petersén 15/11 2013). Christian Petersén berättar att han inte tycker om röster där man till exempel hör vilken sångpedagog sångaren har gått hos. Sångpedagogen i sig är ointressant; man vill höra den person som sjunger – vem är det, och varför?

Christian Petersén nämner många olika sätt att utveckla sitt sätt att jobba med uttryck: Man kan improvisera, jobba i duoformat med olika instrumentalister, jobba med timing i grupp och så vidare. Men han menar också att uttryck handlar mycket om att använda det man själv har att berätta. Spontant under intervjun kallar han det för "livsgröten" och syftar på det sammelsurium av erfarenheter och känslor som ryms inom varje person och som man inte som sånglärare kan lära sin elev.

Man kan väl inte lära sig hur det är att vara människa? Det är väl det man ska på nåt sätt sjunga om. Det är väl det man ska förmedla. Du ska ju inte förmedla hur duktig sångare du är. Jag tycker inte det. Jag tycker man ska förmedla nånting annat. Nåt

som man har valt. Ur livet. Eller som låten handlar om eller vad det nu kan vara.
(Christian Petersén 15/11 2013)

Däremot kan man som sångpedagog hjälpa sina elever att få tillgång till sina erfarenheter och använda sig av dem i sången. Christian Petersén menar att han nog ofta arbetar med uttryck utan att eleverna egentligen märker att det är det de gör. Han tror att man måste ha koll på sig själv för att kunna uttrycka en känsla, för att känslan ska kunna vara grundad i något. Men det duger inte att säga "sjung som om du vore arg". Istället får man enligt Christian Petersén tänka vidare och fundera på varför man är arg, på vilket sätt man är arg, vad är klockan när man är arg, vad har man på sig, vad luktar det i rummet och så vidare. "Eller – hur kändes det när du var sådär arg förra veckan liksom. Försök, försök hitta tillbaka till det. För annars så blir det att man är arg som en femåring som är arg, som står och hoppar med fötterna liksom" (Christian Petersén 15/11 2013).

Christian Petersén säger att han inte är rädd för att "leka hobbypsykolog", eftersom han tycker att det psykologiska arbetet hänger mycket ihop med uttryck. Han menar att ju mer eleverna växer som människor, desto mer kan de växa som sångare.

Är man rädd för sig själv och inte är liksom färdig med det man håller på med med sig själv, det är man ju aldrig, [...] men ja, du fattar ... Då har man ju ingenting att ta av. Då kan man ju bara göra sånt som andra gjort musikaliskt innan. Om man inte har nånting själv att berätta. Om man ska sjunga en sång som handlar om ... att man ligger i skilsmässa. Om man är nitton år. Så är det ju en annan form av skilsmässa än just den som kanske låten handlar om [...] men känslorna borde ju vara snarlika. Och man måste ju på nåt sätt applicera om dem. Och då får man väl gröta och götta ner sig lite i den där skiten som ... som sångaren har upplevt tidigare i sitt liv. (Christian Petersén 15/11 2013)

Marianne Khoso tycker att det är viktigt att man börjar med texten, och tar arbetet med texten på allvar. Detta eftersom hon uppfattar det som att klassiska kompositörer har utgått ifrån en dikt, och har skrivit musiken utefter det hen själv har uppfattat att dikten handlar om. Därför, menar hon, tolkar en klassisk sångare snarast kompositörens tolkning av den ursprungliga dikten. Hon rekommenderar att man sätter sig ned med texten, med gott om tid, skriver ned den, läser den tills man förstår. "Och är det då en långsam text så får man verkligen känna frasens längd, och ... hur orden lägger sig i munnen, hur långa vokalerna är, och ... att man verkligen får det till att bli tal, i sångläge" (Marianne Khoso 26/11 2013). Hon tar också upp begreppet "storyline", som ofta används inom musikal. Storyline innebär att varje sång har sin berättelse, som man tolkar enligt vissa mönster och mallar. Denna storyline, menar Marianne Khoso, fungerar på samma sätt inom opera, och hon tror att man kan leka med storyline och att samma koncept borde fungera i till exempel standardjazz. Hon nämner Monica Zetterlund och Laleh som exempel på artister som går in i texten och fångar mycket känslor i texten.

Marianne Khoso poängterar att när man sjunger en operaaria utanför sitt sammanhang, det vill säga som en "lös sång" i till exempel ett program av blandade klassiska sånger ur olika operor, kan man ta tillfället i akt att skapa sin egen historia.

[Man kan] leka med [sången] för att hitta nya uttrycksmedel och nya sätt att göra den. [...] Att vara musikalisk, eller musisk, är ju det att man i stunden också hittar nytt sätt att tänka som – som bär en vidare, som att ingenting är låst. Utan att man får experimentera. I alla genrer. Man får experimentera. Med uttrycket. Och att uttrycket är ju verkligen A och O. För att förmedla en text. (Marianne Khoso 26/11 2013)

För att komma åt känslor använder Marianne Khoso fem grundaffekter; glädje, sorg, ömhet, lyssnade och helig vrede, som kommer ur Gunvor Sällströms metodik. Dessa affekter, menar Marianne Khoso, är väldigt olika.

Alla känslouttryck sätter sig i musklerna, i kroppen. De sätter sig på olika sätt och det gäller att hitta dem, känslouttrycken, så man känner igen kroppskänslan och låter kroppen jobba. Och jag till och med går så långt numera att jag säger att det är bara de äkta känslorna som ger, tar tag i de rätta musklerna, sångmusklerna. Så långt går jag idag. (Marianne Khoso 26/11 2013)

Marianne Khoso menar att en låtsad känsla inte tar tag i de muskler den är ämnad att göra, på så vis att om man bara låtsas vara arg, så sätter sig spänningar i halsen istället för att känslan aktiverar hela bröstkorgen. En glädje som bara är pålagd ger inte den "bubbliga energi" som äkta glädje ger.

Alla de här ger helt olika inställningar i instrumentet. Helt olika. Helt olika klangfärger. Och då genom att jag då till exempel, jag leker med de här affekterna, för att locka fram känslan hos dem, som jag vill ska jobba med dem, bara för att öva sig och känna väldigt mycket känslor. För det gäller ju att våga visa de här. [...] Och då är det ju uttryck som man förmedlar, då är det en kommunikation med någon som man – är med på scenen eller om man pratar med imaginärt eller publiken eller så. Men det här, alltså kommunikationen är ju det som är uttryckets ... alltså det man ska ha uttrycket till, så att säga. (Marianne Khoso 26/11 2013)

Maria Kransmo nämner vikten av att jobba med det rent fysiska uttrycket. Hon menar att många nybörjare, som står på scenen för första gången, får ett stelt, tomt ansikte där ingenting händer. Hon tycker att man gärna kan börja processen just med ansiktet och att applicera vissa muskler, att öva på att faktiskt se glad ut och se arg ut. Därefter behöver man öva, titta på sig själv, göra om det igen och lyssna på andras feedback. Hon nämner också det viktiga i att en sångares kroppsliga rörelser upplevs av en publik som spontana, även om de är helt regisserade. I vissa fall behöver man gå in och koreografera ett rörelsemönster och öva det fysiska uttrycket i kroppen, för att rörelserna inte ska bli stereotypa eller löjliga. "Till exempel så finns det inget värre än att se en operasångare

som helt plötsligt rör båda armarna uppåt parallellt med varandra som om de går i ultrarapid. Det finns ingen människa som aktivt rör sig på det sättet!" (Maria Kransmo 4/ 12 2013). Som sångpedagog arbetar Maria Kransmo mycket med texterna, och nämner att när musiken komponerades kom ofta texten först, sedan musiken. Hon betonar vikten av att dela upp texten och musiken och öva dem separat så att man känner vad det är för energi i musiken.

En svårighet för en sångpedagog i en undervisningssituation kan enligt Maria Kransmo vara att hjälpa eleven att acceptera att de *får* låta mycket, att det är tillåtet att vara högljudd. Hon menar att sångare som inte har erfarenhet av en större scen, ofta inte har den röstteknik och styrka som krävs för att rösten ska bära på en operascen, i en stor salong. Och att öva på det uttrycket kan enligt Maria Kransmo handla lika mycket om att *våga* sjunga med ett större uttryck, som rent sångtekniska övningar. "Det är en process. Det är lättare att få någon att konversera öga till öga än att våga ta plats. För vi svenskar, vi tar aldrig plats." Samma arbete kan behövas med jazzsångare: "Du kanske måste öka intensiteten för att det blir för ... för pyttigt eller för otydligt" (Maria Kransmo 4/ 12 2013).

Maria Kransmo nämner många olika uttrycksmedel, bland annat text, dynamik, klangfärg, placering av tonen. Även hur sångaren agerar, om hen står still, sitter ned eller rör sig, om hen bjuder in publiken, om det förekommer mellansnack eller om det finns en "glasvägg" mellan scenen och publiken. Allt detta är uttrycksmedel som sångaren kan och bör använda sig av i framförandet av en sång, men Maria Kransmo kommer fram till att intentionen är det viktigaste uttrycksmedlet. "Vad är min intention när jag ställer mig upp och sjunger för folk? Det försöker jag förmedla om och om igen, att det är inte den vackraste rösten som vinner folks ... hjärta. Utan det är den som hade nånting, som bjöd in, till en musikalisk upplevelse där man hade nåt att dela med sig" (Maria Kransmo 4/ 12 2013).

Vilken intention man har kan skilja sig mellan olika genrer, men sättet som intentionen fungerar på är detsamma, enligt Maria Kransmo. Hon berättar att inom klassisk sång, där man ofta går in i en karaktär, är ofta intentionen att driva historien och föreställningen vidare. Man går in på scen antingen som lyckligt förälskad, otroligt förbannad, jättebesviken eller något annat, men oavsett vilken känsla det gäller, har man alltid intentionen att driva handlingen och känslorna vidare, att få något att hända. Inom jazz, menar Maria Kransmo, är inte uppgiften att till exempel vinna över en annan karaktär till sin sida, som det ofta kan vara inom opera. Då kan man istället bjuda in lyssnarna till en resa, till att dela något med den som sjunger. Istället för att driva en handling framåt kan då intentionen vara "jag vill att du ska få en njutning", "jag vill att du ska få en julstämningkänsla här" eller "jag vill ge dig nånting varmt och mysigt". Maria Kransmo tycker att intention kan vara det mest färgande uttrycksmedel som finns, därför att det händer saker klangmässigt sett i rösten när man har en intention bakom.

Lindha Kallerdahl har utvecklat sin samtalsterapi i samklang med sin instrumentundervisning, och arbetar ofta på många olika nivåer med elever, för att nå en helhet. Bland annat kommer elever till henne för att få hjälp med stressproblematik och dålig självkänsla som gjort att det låser sig när de ska spela eller sjunga. Lindha Kallerdahl menar att hon egentligen inte lär ut något till sina elever, eftersom vi redan har kompetens, som vi är födda med. Istället menar hon att hon påminner om detaljer som hon upplever att vissa har glömt. Men det finns också risker med att arbeta med uttryck i form av elevens erfarenheter, menar Lindha Kallerdahl.

Din kropp och dina erfarenheter är ju ditt själv, det är ju nånting som jag faktiskt också inte kan förstå. Det är ju också en väldigt svensk missledande sak som vi brukar säga – 'ja jag förstår precis hur det känns'. [tystnad] Jag kan förstå vad du säger kanske, och kan referera till det och jag kanske har varit med om nåt liknande, och jag kan uppleva i min kropp om du är ... rädd, absolut. Men – det är liksom nånstans viktigt också att du har din egen uppfattning och den är som den är. Den är ... den är okej oavsett om jag förstår eller inte. (Lindha Kallerdahl 16/12 2013)

Lindha Kallerdahl nämner att det också handlar om att tillåta sina dåliga sidor och sina små djävular, och om att bekanta sig med sina rädslor. Många sångare och sångelever, menar Lindha Kallerdahl, går runt och tror att de inte duger, för att det alltid finns någon som är bättre. Då arbetar hon med olika muskler och till slut förstår sångeleven att hen också har stark röst.

Så att det finns ju möjligheter för [sångeleverna] att få ha kul med sin röst. Och sen så kan de då slappna av lite. Och så kan de upptäcka att de kan ... Att de har massa erfarenheter själva. [skratt] Att de har massa andra saker, som de bär på. Som då är ... sitt själv, då. Inte en person, utan sitt själv. Det är en sån urkraft. De har också ett behov av att reagera. Och då kan vi ... det handlar om upplevelser bara. För mig är det upplevelseförmåga. Då kan de uppleva sig själva, de kan uppleva rummet, musiken, och de kan till och med tycka att det är kul med musik! (Lindha Kallerdahl 16/12 2013)

Lindha Kallerdahl menar att det egentligen inte finns något vetande i musik, utan att det bara finns egna upplevelser av musik är. Hon anser att om fler kunde förstå det så skulle fler också kunna njuta av musik och tycka att det är roligt med musik. Hon hävdar att det är viktigt att älska uttryck om man ska jobba med musik, och särskilt då om man ska jobba som lärare. Detta för att man enligt Lindha Kallerdahl inte kan lära människor uttryck om man inte själv älskar uttryck, och älskar när andra människor hittar uttryck.

Det är ett ickedömande också. Som är ganska svårt, naturligtvis, eftersom vi lever i ett dömande samhälle, men ... så det är också viktigt att jobba med, acceptans och ickedömande då. Så det är mycket tanke, jag har många frågeställningar som jag frågar elever. Jag svarar mindre och mindre och frågar mer och mer. Vilket känns klokt. Så det är jag glad över. Förut svarade jag mer. Det leder ingenstans. [...] För att jag kan inte bära dig och jag kan inte vara dig och jag kan inte hitta Gud åt dig, utan

det är ju *din* form som ska skapas och den kan bara du skapa. Men jag tror inte vi kan göra det i ensamhet utan vi behöver tårtbitarna och vi behöver hjälp att få ihop tårtbitarna, så ... annars hade vi ju bott på varsin planet och det gör vi inte. Och tyvärr lever vi bara här också, så [...] nåt högre syfte har vi inte heller, tänker inte jag. Utan jag tänker att vi ska bara få hop det. Och då är uttrycket jätteviktigt. Att uttrycka känslor, och ... och kärlek. (Lindha Kallerdahl 16/12 2013)

Lindha Kallerdahl nämner också elever som kommer till henne och anstränger sig för att låta som någon de inte är. "Hon sjöng som Björk, som ... nittioåtta procent av alla ... [...] Det är också en ganska rolig sak, för när man säger det, 'du låter ju inte såhär' ... 'Nej', säger de flesta, 'det gör jag inte'. [skratt] 'Jag har fått för mig att det ska låta så ... ' 'Jamen du låter ju inte så'. 'Nej ... '." (Lindha Kallerdahl 16/12 2013) Självet vet hon när hon inte låter som sig själv, och säger att hon kan använda det som effekt men att det blir tråkigt i längden, eftersom hon bara kommer längre bort från sig själv på det sättet. Hon påpekar också att man hela tiden förändras, så att man egentligen aldrig blir färdig och kan veta hur man låter. "Musklerna förändras och uttrycket förändras och ... erfarenheterna byggs på ... vissa saker glömmes vi. Så jag menar, det är föränderligt, hela världen är föränderlig, vi kommer inte se ut såhär i miljoner år liksom. Så vi ska bara förändras. Och det blir mycket roligare att musicera på det sättet också, för det blir lekfullt då" (Lindha Kallerdahl 16/12 2013).

4.5 Om att behöva teknik för att kunna uttrycka något

Christian Petersén poängterar att det är viktigt att ha teknik för att kunna förmedla det man vill berätta. Han nämner begreppen undertext och blomsterspråk som exempel och menar att sångpedagoger måste veta tydligt vad de är ute efter, både tekniskt och rent anatomiskt, när de använder bildspråk i sina uppmaningar till eleven.

Vi jobbar ju tekniskt med våra röster för att vi ska kunna uttrycka det vi vill. [...] Om man vill, man har nånting ur livet, ur livsgröten, som man tycker är övervackert. Så vill man ju på nåt sätt få fram det till sin publik. Och då kan det ju – ett sätt kan ju vara att sjunga övervackert. En fras, väldigt övervackert, då. Och då gör man det. Och då, men då tänker jag att när jag jobbar tekniskt, med mig själv och med mina elever, för att kunna sjunga den här frasen övervackert så handlar det ju också om ... uttryck. Även om det är rent tekniskt, men det är teknik för att förbereda det uttrycksmässiga." (Christian Petersén 15/11 2013)

Maria Kransmo nämner också vikten av att ha tekniken på plats, för att man ska kunna uttrycka något. Hon citerar Enrico Caruso som lär ha sagt "när man sjunger måste man ha huvudet kallt och hjärtat varmt", vilket hon tolkar som att man kan vara tekniskt korrekt och beredd på nästa tekniska svårighet som kommer i låten, medan man samtidigt håller liv i det man vill dela med sig av. Hon menar att hon inte kan komma åt

berättandet lika enkelt om eleven brottas med sångtekniska problem, eftersom det då blir en parameter för mycket.

Maria Kransmo menar att opera innebär en känsla av att man inte kan låta bli att sjunga för att ens känslor är så starka, medan man samtidigt befinner sig i den praktiska situationen att man ska höras över en orkester. På grund av det blir texten sekundär.

Det krävs så otroligt mycket koordination i kroppen, att skådespeleriet kan också bli lidande, för det. Om intentionen är att jag ska sjunga det vackraste jag kan. Om intentionen är att jag ska skådespela det bästa jag kan, då ryker sången istället. Och det är många nu aktiva operasångare som märker att deras sångteknik står inte pall för skådespelerikraven. [...] Jag säger inte att det måste vara så, jag bara konstaterar att det – att jag ofta ser det. Att ... då om man liksom rent tekniskt kanske inte är hundra procent stabil i det man gör, så väljer man att skådespela intensivare för att dölja den sångtekniska bristen. (Maria Kransmo 4/ 12 2013)

Maria Kransmo berättar också att uttrycket ibland kan hjälpa tekniken, det vill säga att hon kan komma åt en teknisk färdighet genom att arbeta med uttryck och intention. Hon menar då att man genom att sjunga genom en viss känsla kan lösa tekniska problem eftersom olika känslor kan medföra olika kroppsinställning.

Lindha Kallerdahl menar att det är kluriga begrepp, en emotsägelse. Man strävar efter att bli fri i sin röst, men för att komma dit måste man ha kontroll över sin röst. Det gör arbetet med rösten ännu viktigare. Enligt Lindha Kallerdahl behöver man arbeta fysiskt och muskulärt för att kunna koppla av i kroppen. Detta för att fokus och kraft kan gå till det man ska göra rent sångligt, istället för att ägnas åt osäkerhet och tankar på huruvida man duger.

4.6 Om genreskillnader inom arbetet med uttryck

Christian Petersén menar att traditionerna är starkare inom klassisk sång än inom jazz och uttrycker det som att även uttrycket går i arv i klassisk musik. Han tar som exempel att det finns en allmän uppfattning om att man ska sjunga Puccini på ett visst sätt, eller att en viss romans ska göras på ett visst sätt, medan det är ovanligt att man säger att en viss jazzstandard ska sjungas på ett visst sätt.

Däremot kan man ju säga 'den här inspelningen är väldigt känd, den är nånting som folk brukar göra' eller 'det är den man utgår från ofta' eller 'det är den man försöker frigöra sig från för att den är ju fantastisk'. Men det är ju inte ... just där har vi en ingång, det skulle man inte säga om klassiskt ... att man ska frigöra sig från Birgit Nilsson i klassiskt, men man ska frigöra sig Miles. [...] Där kan jag faktiskt tycka att man har en skillnad i uttryck. (Christian Petersén 15/11 2013)

Dessa genreskillnader menar Christian Petersén smittar av sig på lektionssituationen. Även där finns det "mer av rätt och fel" inom klassisk musik, eftersom man som klassisk musiker har en tradition att ta hand om. "Man vet att ... 'såhär' blir ju denna frasen så himla mycket bättre" (Christian Petersén 15/11 2013).

Marianne Khoso menar att det är lättare att våga ta fram alla känslouttryck och låta dem färga rösten inom jazzsång än inom klassisk sång. Hon påtalar att den klassiska traditionen är väldigt viktig, och att det finns ett ständigt krav inom klassisk sång att det ska vara vackert. "Det får inte kixa så mycket och så, eller så. [...] Det är så mycket regler ikring att polera klangen, och få legatolinjen, att man inte trycker och pressar [...]. Så att man kanske heller inte hinner med det där, som är att hitta sin känsla" (Marianne Khoso 26/11 2013).

Den klassiska sångaren riskerar också att slarva med uttrycket, säger Marianne Khoso, eftersom det redan finns så mycket känslor och stämningar som är nedlagt i kompositionen, i till exempel ackompanjemang, linjeföring och harmonik. Den klassiska sångare som gör ett tekniskt väl utfört arbete, det vill säga sjunger linjerna på ett korrekt och vackert sätt, kan alltså ändå uppfattas som uttrycksfull på ett vis, fast det är kompositionen som är uttrycksfull och inte egentligen sångarens framförande av sången, menar Marianne Khoso. Sångaren kan då felaktigt tänka att sången ger sig själv och därför låta bli att arbeta med att hitta sin egen ingång i sången. I jazz är inte kompositionerna sammansatta på det viset, utan de bygger på instrumentala improvisationer, säger Marianne Khoso. Hon menar att en jazzkomposition är en skiss med ackord och melodi, som musikerna har till uppgift att tolka, medan klassiska musiker har till uppgift att ha tillräcklig teknik för att spela den tolkning som redan står i notbladet.

Maria Kransmo anser att det definitivt finns skillnader i hur man undervisar i uttryck mellan genrer, men hon poängterar att det inte behöver betyda att man inte börjar på samma ställe i arbetet eller att uttrycket inte kommer från samma ställe, utan snarare att man utvecklar arbetet olika beroende på situationen. Eftersom hon anser att jazz är en personlig konversation, vill hon i ett undervisningsläge "uppmåna sångaren att prata med mig. Sjunga till mig, berätta sin historia för mig, få mig att bli intresserad av att höra vad de har att säga, och känna en frihet i den här konversationen" (Maria Kransmo 4/ 12 2013).

Maria Kransmo menar att om jazzen är "jag måste bli berörd här och nu därför att du samtalar med mig", så är operan snarare "jag måste kunna avläsa dina intentioner på ett väldigt tydligt sätt". Sångpedagogen måste ta hänsyn till praktiska förhållanden så som att operan oftast äger rum i ett större rum och utan elförstärkning. Dennes uppgift inom opera blir då bland annat att uppmuntra förstoringar – "inte töntiga förstoringar, men tydliga förstoringar" (Maria Kransmo 4/ 12 2013). Dessa förstoringar kan till exempel

gälla dynamik, så att man rör sig från mezzoforte och uppåt istället för från piano till mezzoforte.

Maria Kransmo menar att det kan vara svårare att uttrycka saker med sin sång som klassisk sångare, just på grund av denna koordination i kroppen, som tar mycket energi och fokus från berättandet. Å andra sidan, tillägger Maria Kransmo, kan det vara svårare som jazzsångare att fånga lyssnare så att man inte blir mingelmusik och bara bakgrund. "Det är ju det här konverserandet. En operasångare, de har det ju, du sitter ju fast i salongen. Du kan ju inte ta dig någonstans och deras ljudprojektion är ju liksom – det går rakt in i öronen! Det går inte att ha det som mingelmusik liksom!" (Maria Kransmo 4/ 12 2013). Men framför allt menar Maria Kransmo att operasång löper en större risk att bli trög, stel eller oberörd. Operan kan brista i den personlighet som jazzen vinner genom att vara en konversation, där sångaren berättar sin historia på ett personligt plan. Visserligen är det även operasångarens roll att berätta historier, men "det är svårt att träna sångare till att bli så modig, så att de vågar experimentera i att vara närmare sig själv samtidigt som de är en karaktär" (Maria Kransmo 4/ 12 2013).

Som exempel på en skillnad i uttrycksmedel mellan genrerna nämner Maria Kransmo att undervisa en musikalsångare som arbetar med sången Summertime. Hon menar att om man sjunger den i jazzstil, kan hon uppmuntra sin elev till att till exempel experimentera med vissa noter eller vissa fraser för att "personifiera musikstycket". Medan om samma elev ska sjunga samma sång i en klassisk inställning, "då kan jag ju inte göra nånting sånt, då måste jag ju suddas bort det, och plocka fram teatern i det istället. Och därför har inte rösten samma frihet eller får inte vara riktigt lika instrumental" (Maria Kransmo 4/ 12 2013).

Även i kompositionerna finns det skillnader i uttryck, anser Maria Kransmo. Hon menar att inom klassisk musik förstärker man uttryck med volym, medan man inom jazz förstärker uttryck med färg. "[Jazzen] är ju inte formbunden ... med tusen år gamla kyrkliga regler om vilka toner som fick och inte fick spelas. [...] Det kan bli så otroligt målande i jazzmusiken genom blåa toner, att man suger lite på det ... [Jazzen] har en slags dissonans som hjälper till att måla, måla och förstärka det man säger." Maria Kransmo menar att jazzen har "klanger som är täta, dissonanta, ledandes vidare till alla möjliga olika ställen", medan man i ett klassiskt stycke från den romantiska eller klassiska perioden ofta vet precis vad nästa ackord kommer. "Och så kan du ha nån liten kadens där på slutet som kan vara lite ... krummeluttig hit eller dit, men du vet i alla fall att du landar någonstans. Så där tycker jag ju kanske att jazzen rent melodiskt har en fördel. Eller, ackordsmässigt sett också då. Att verkligen kunna skapa färger" (Maria Kransmo 4/ 12 2013).

Maria Kransmo upplever att "de som håller på med jazz, har lättare att ha en bakomliggande känsla som är böjbar. Alltså, som kan förändra sig i takt med att musiken förändrar sig och att man på något sätt blir ett med musiken, man känner musiken och

man tar sig lite friheter med det” (Maria Kransmo 4/ 12 2013). Hon återkommer till de starka traditionerna inom klassisk musik, som gör att förväntningarna på vad en klassisk sång ska innebära oftast är väldigt tydliga. Detta är ett problem även om man inte har en orkester och en dirigent att följa. Även i ett mindre, kammarmusikaliskt sammanhang kan man enligt Maria Kransmo riskera att bli enbart en förpackning för musiken. Det vill säga, man står stilla bredvid pianot, man har på sig vackra och stiliga kläder och man fokuserar på att sjunga tekniskt korrekt. ”Därför att det finns så mycket ... fyrkantighet runt om det” (Maria Kransmo 4/ 12 2013).

5. Resultatanalys

Målet med resultatanalysen är att besvara arbetets syfte och frågeställningar. Jag kommer att diskutera resultatet av intervjuerna samt den litteratur jag använt mig av under två huvudrubriker. Det första avsnittet handlar om uttryck som begrepp, och vad det innebär i litteraturen och för mina respondenter. Detta avsnitt berör även mina respondenters arbete med uttryck i sin undervisning. Det andra avsnittet handlar om genreskillnader inom uttryck. Jag avslutar med en sammanfattning av resultatanalysen, i vilken jag utvecklar och förtydligar min slutsats.

5.1 Om uttryck

Juslin (2003) slår fast att ett musikstycke uttrycker något endast då flera lyssnare är överens om vad som uttrycks. Enligt Juslin blir det problematiskt att påstå att musik kan uttrycka precis vad som helst så länge en enda lyssnare anser det, eftersom uttryck då tycks handla mer om lyssnaren än om musikerns framträdande. Enligt mina respondenter verkar detta inte alls vara särskilt problematiskt, utan snarare helt rimligt eller rentav självklart. Lindha Kallerdahl menar att det inte egentligen kan finnas något vetande i musik, utan bara egna upplevelser av musik är. Maria Kransmo ser heller inget problem med att fokusera på den enskilda lyssnaren, när hon definierar uttryck som att hon som lyssnare ska kunna känna att den som sjunger, sjunger precis till henne. Ingen av mina respondenter tar med publikens gemensamma uppfattning av vad som uttrycks, i sin definition av uttryck.

Juslin (2003) tar också upp begreppet kommunikation. Enligt Juslin krävs det att musikern uttrycker ett specifikt koncept och att lyssnaren känner igen detta koncept för att man ska kunna tala om musikalisk kommunikation (Juslin, 2003, s. 277). Han ställer sig frågan "What is the purpose of a specific interpretation if every listener fails to perceive it?" inom parentes och utan att ge något svar. Juslin uppfattar alltså denna fråga som retorisk, vilket jag tolkar som att han anser att musikerns uttryck är meningslöst om inte lyssnarna förstår precis vad det är som uttrycks. I *Komplet Sangteknik* (1998) menar Catrine Sadolin något annat. Hon skriver att det inte behöver vara den historia sångaren har bestämt sig för att förmedla som ger publiken upplevelsen. Det kan vara helt olika saker som skapar kontakt med publiken, till exempel en blick, ett särskilt ljud – "ubevidste faktorer både för sångaren och publikum". Ordet "ubevidst" syftar på något som inte är styrt av tanke eller vilja, och som man inte är helt klar över. Min tolkning av detta är att Sadolin anser att varken musikern eller publiken behöver vara helt klar över vad det är som kommuniceras; man behöver alltså inte ha ett gemensamt "specifikt koncept" som Juslin menar.

Vidare hävdar Juslin att musiker "borde" vara intresserade av huruvida deras tolkning når fram till lyssnaren på det sätt musikern tänkt (Juslin, 2003, s. 277). Jag kan hålla med

om att en musiker borde vara intresserad av att uttrycka något specifikt och att uttryck *när fram*, alltså att musikern förmedlar något med sin musik. Men jag menar att en musikers mening med sitt specifika uttryck lika gärna skulle kunna vara att lyssnaren ska uppleva *något* eller att man med sin musik har förändrat *något* i lyssnarens liv (om så förändringen bara märktes i en sekund). Lindha Kallerdahl menar att man egentligen aldrig kan påstå att man förstår en annan människa. Man kan förstå vad någon säger, referera till det eller ha varit med om något liknande, men eftersom man aldrig har någon annan människas kropp eller erfarenheter går det inte att helt förstå och känna samma saker som en annan person. På samma vis tycks det närmast förmätet att musikern ska kunna bestämma vad lyssnaren ska uppleva. Musikern känner inte till lyssnarens bakgrund, erfarenheter, känslor, associationsbanor eller preferenser, och att då kräva att lyssnaren ska förstå exakt vad musikern menar och uppleva samma sak verkar inte rimligt.

Sadolin (1998) betonar vikten av individualitet och att sångaren leta sig fram och finner sin egen väg genom att experimentera och gå efter sin intuition (Sadolin, 1998, s. 229). Arder (2001) skriver att även om teknisk kunskap är viktigt, så räcker inte sångteknik för att kunna uttrycka något med sin sång. Sångaren måste "formidle noe av seg selv – noe som er helt personlig og som kommer fra hans egen sjel" (Arder, 2001, s. 38). Det finns alltså enligt Sadolin och Arder något personligt och individuellt som ingen annan kan ha, och som sångaren måste hitta och använda.

Även mina respondenter trycker på vikten av det personliga. Christian Petersén berättar att han när han möter nya elever brukar säga "Mitt mål är att du ska låta som du gör nu när du slutar här, fast du ska ha lärt dig väldigt mycket mer musikaliskt och uttrycksmässigt och det ska inte slita på din röst" (Christian Petersén 15/11 2013). Han menar att det är ointressant med röster där man till exempel kan höra vilken sångpedagog sångaren har gått hos, eftersom det är sångaren själv han vill höra. Maria Kransmo anser att uttryck enligt henne måste vara något personligt, i den meningen att det inte kan vara baserat på att härmas, utan måste komma inifrån. Lindha Kallerdahl vill inte använda ordet "personlig" eftersom hon inte anser att musik som konstform är personligt, utan är en form av kommunikation. "Sen är det ju personligt på det planet att man ... det kommer från min kropp. Det är min röst som sjunger. Men å andra sidan kommer 'person' från ett ord som betyder mask på latin. Så att vara person, att ha en person, det är att lägga på en mask" (Lindha Kallerdahl 16/12 2013). Istället talar Lindha Kallerdahl om "sitt själv", att vara uttrycksfull från sitt själv, vilket innebär det man varit med om, ens erfarenheter. Även Christian Petersén talar om erfarenheter och menar att uttryck handlar mycket om att använda det man själv har att berätta. Spontant under intervjun kallar han det för "livsgröten" och syftar på alla de erfarenheter och känslor som ryms inom varje människa.

Både Maria Kransmo och Lindha Kallerdahl påpekar att man hela tiden förändras, så att man egentligen aldrig blir färdig och kan veta hur man låter, och att detta inte är en

nackdel för musikern utan tvärtom. Lindha Kallerdahl nämner att vissa erfarenheter tillkommer medan man glömmer annat. Hon tar upp att hela världen är föränderlig, och säger att "vi ska bara förändras. Och det blir mycket roligare att musicera på det sättet också, för det blir lekfullt då" (Lindha Kallerdahl 16/12 2013). Maria Kransmo poängterar vikten av att man "hela tiden har det som en tillväxtprocess. Man är aldrig färdig. Den dagen man är färdig, då är man tråkig" (Maria Kransmo 4/ 12 2013). Arder tar upp processen att mogna som människa som en viktig del i utvecklingen till sångare. Hon anser att livserfarenheter ger näring till den musikaliska tolkningen och till förståelsen av texten (Arder, 2001, s. 40).

I artikeln *Instrumental music teachers' views on expressivity: a report from musik conservatoires* (2004) ställer Petri Laukka bland annat frågan "In your view, what does it mean to play expressively?" till 51 musiklejare vid olika högskolor. Frågan ställdes öppet, det vill säga utan svarsalternativ. Majoriteten av lärarna, 59%, definierar "playing expressively" med att kommunicera känslor. Lindha Kallerdahl tar upp alla människors ursprungliga behov av att uttrycka sig och kommunicera med sig själv och andra, och menar att de känslor som man kanske inte kan uttrycka annars, kan man uttrycka med hjälp av musiken. När Marianne Khoso definierar vad uttryck är för henne, nämner hon vikten av att man visar känslor i sitt sätt att sjunga. Hon berättar att de fem grundaffekter som hon använder – glädje, sorg, ömhet, lyssnade och helig vrede – alla sätter sig på olika ställen i kroppen, och på olika sätt. Hon menar att det gäller att hitta känsloutrycken "så man känner igen kroppskänslan och låter kroppen jobba" (Marianne Khoso 26/11 2013). Hon menar att det bara är äkta känslor som tar tag i de rätta musklerna. En låtsad känsla tar inte tag i de muskler den är ämnad att göra, på så vis att om man till exempel bara låtsas vara arg, så sätter sig spänningar i halsen istället för att känslan aktiverar hela bröstkorgen. En glädje som bara är pålagd ger inte den "bubbliga energi" som äkta glädje ger, enligt Marianne Khoso. Lindha Kallerdahl nämner hur vanligt det är att sångare försöker låta som något annat eller någon annan än den de är. Hon menar att den som inte låter som sig själv bara får tråkigt i längden, eftersom man kommer längre bort från sig själv. Även Maria Kransmo tar upp behovet av äkthet. Att bara leverera en sång och en text gör inte att en sångare når lyssnaren. För att nå ut till en publik krävs att sångaren har en intention, att sångaren vill dela med sig av något, vad än det vara månne, och att den som sjunger bjuder in "varje enskild åhörare till mig, till mitt rum, där jag står och sjunger. Och så får de en del av det. [...] Det blir en energi som man inte kan ta på. Som kan vara helt magisk" (Maria Kransmo 4/ 12 2013).

Mina respondenter menar att sångarens erfarenheter och äkthet är viktiga komponenter i arbetet med uttryck. Här har sångpedagogen en svår och viktig uppgift. Christian Petersén nämner att man inte kan lära sig att vara människa, vilket är vad man "på nåt sätt ska sjunga om. Det är väl det man ska förmedla. Du ska ju inte förmedla hur duktig sångare du är" (Christian Petersén 15/11 2013). Däremot kan man som sångpedagog hjälpa sina elever att få tillgång till sina erfarenheter och använda sig av dem i sången. Arder skriver att denna sångpedagogens uppgift är både ansvarsfull och krävande, och

att det är viktigt att pedagogen besitter ”psykologisk insikt og forståelse for de menneskene man skal instruere” (Arder, 2001, s. 39).

Den psykologiska insikt och förståelse som Arder nämner, menar jag är helt nödvändig för att man som sångpedagog ska kunna arbeta med uttryck tillsammans med en elev. Maria Kransmo nämner att man som sångpedagog ofta behöver hjälpa eleverna att våga sjunga med ett större uttryck. Det kan vara svårt för elever att ta plats och acceptera sin egen röst och att det är tillåtet att vara högljudd. Lindha Kallerdahl menar att eleven ofta behöver bekanta sig med sina rädslor och tar upp att många tror att de inte duger. Christian Petersén säger att han inte är rädd för att leka hobbypsykolog på lektionerna, eftersom han tycker att det hänger mycket ihop med uttryck. Detta just för att eleverna ibland behöver hjälp med att få tillgång till det de har att berätta. Han menar att ju mer eleverna växer som människor, desto mer kan de växa som sångare. ”År man rädd för sig själv [...], då har man ju ingenting att ta av. Då kan man ju bara göra sånt som andra gjort musikaliskt innan. Om man inte har nånting själv att berätta” (Christian Petersén 15/11 2013).

5.2 Om genreskillnader i uttryck

Både Christian Petersén, Maria Kransmo och Marianne Khoso tar upp de starka traditioner som finns inom den klassiska musiken. Christian Petersén menar att man får en karta att gå efter och ett mått på vad som är rätt och fel och Maria Kransmo nämner tusenåriga kyrkliga regler om vilka toner som fick och inte fick spelas. Denna uppfattning får stöd i Nationalencyklopedin. Där definieras klassisk musik som ”musikverk som lyfts fram som speciellt värdefulla och därvid blivit del av ett kulturarv.” Klassicismen ansågs redan från början ha ett ”högre värde” än annan musik (Ling, 2013). Det verkar alltså ingå i själva definitionen av klassisk musik att det är en musik som är bättre än annan musik. Vilka som har tolkningsföreträde i denna fråga problematiseras inte av Ling.

Samtliga mina respondenter anser att det också finns traditioner, regler och förhållningssätt inom jazzen, men uppfattningen tycks vara att trots att de reglerna finns, så är de inte lika hårda. De verkar också vara svårare att definiera. Jag frågar mig om detta kan vara en del av det underliggande problemet: Uppfattas den klassiska musikens regler som hårdare eftersom de genom århundraden blivit nedslipade till en tydlig definition? Skulle inte eventuella osynliga regler, kunna vara lika hårda som de som kommuniceras öppet? Jag tänker mig att de regler man följer utan att känna till dess existens är mer tvingande än de som är närmast burdusa i sin tydlighet.

De starka genretraditionerna inom klassisk sång påverkar i högsta grad de musiker som tar sig an genren, och de valmöjligheter som bjuds. Enligt Maria Kransmo stöps klassiska sångare idag i hög grad i samma form. Hon nämner att man som klassisk sångare är

begränsad av genrens olika regler: rösten ska vara rund, tät, högpolerad och bärande, och följer man inte reglerna fungerar man inte inom operagenren. Enligt Nordström ska den klassiska sångrösten "klinga 'vackert', sonort och kultiverat" (Nordström, 1999, s. 62). Även Marianne Khoso nämner att det finns ett ständigt krav inom operagenren att sången ska vara vacker.

Nordström (1999) anser att andra krav ställs inom jazzen. Som exempel på sångare som inte hör till konstmusiken tar Nordström upp Judy Garland och Edith Piaf (vilket jag i sig är uppfattar som ett märkligt exempel i en lärobok om musik, då Judy Garland och Edith Piaf möjligen idag inte skulle kategoriseras som att de helt och hållet tillhör populärmusiken) och menar att de "hade röster som brann av intensitet, lidelse och dramatik" (a.a., 1999, s. 62). Dessa attribut ställer Nordström alltså mot det han menar är den klassiska musikens krav, det vill säga "klinga vackert, sonort och kultiverat". Det tycks mig underligt att substantiv såsom intensitet, lidelse och dramatik enligt Nordström inte hör hemma i den klassiska musiken. Jag anser att man lika gärna hade kunnat beskriva Birgit Nilsson eller Maria Callas med samma ord.

Bland de starka klassiska traditioner som respondenterna nämner framträder två historiska mönster som försvårar sångarens uttryck. Å ena sidan har man inom klassisk musik en lång bakgrund av musik som skrivits för virtuoser, det vill säga som är till för att visa upp en särskild sångares tekniska färdigheter (Nationalencyklopedin använder här ordet "cirkuskonster"). Denna sorts musik tar sällan någon hänsyn till textens eventuella innebörd. Enligt Encyclopedia Britannica valdes tvärtom så korta dikter som möjligt, för att texten skulle upprepas många gånger i en sång och ge sångare möjlighet att glänsa med sin teknik (Porter, 2013). Enligt Zangger Borch (2005) måste varje sångare som ska göra ett framförande sätta sig in i texten så väl att hen kan "återge den känsla eller förmedla det budskap texten rymmer" (Zangger Borch, 2005, s. 82). Om texten inte kan sägas rymma ett budskap, därför att den bara är till för att sångaren ska ha något att sjunga sina ornament över, hur ska den klassiska sångaren då lyckas förmedla något?

Å andra sidan kan även den klassiska musik som tar hänsyn till texten ge sångaren problem i arbetet med uttryck. Encyclopedia Britannica tar upp kompositörens "extraordinary sensitivity [...] to the individual words, to the prosody, or simply to the overall character of his text" som något de flesta klassiska mästerverk har gemensamt (Porter, 2013). Marianne Khoso menar att en skicklig klassisk kompositör redan har lagt ned känslor och stämningar i kompositionen, med hjälp av bland annat linjeföring, dynamik och harmonik. Om sångaren då lyckas med sångens rent tekniska utmaningar, får hen ett visst mått av uttryck på köpet, trots att det är kompositionen som är uttrycksfull och egentligen inte sångarens framförande. Marianne Khoso menar att detta kan göra att klassiska sångare slarvar med uttrycket, eftersom man "kommer undan" ändå. Man gör en duglig prestation, men med ett sämre uttryck än vad man kunde ha haft om man hade jobbat med medvetet och djupgående med sångens berättelse.

Inom jazzgenren, menar Marianne Khoso, har man inte den klassiska musikens krav på sig att följa kompositionen till punkt och pricka. Detta för att en jazzkomposition oftast är en skiss, som musikern har till uppgift att tolka med rytmiseringar, stämföring och andra instrumentala improvisationer. Encyclopedia Britannica formulerar det som att jazzmusikern med hjälp av improvisation och frasering är sin egen kompositör, och slår fast att detta skiljer jazzen från alla andra genrer, och särskilt från klassisk musik (Schuller, 2013). Maria Kransmo tar upp jazzens möjligheter att skapa färger i kompositionen med hjälp av klanger och dissonanser, som hjälper sångaren att förstärka sitt uttryck. Hon menar att detta är till jazzens fördel, alltså att det gör det lättare för en jazzsångare att uttrycka sig. Jag tycker att man inte ska glömma att dessa färger, som absolut kan förstärka sångarens uttryck, också står att finna inom klassisk musik, som till exempel i en romans av de Frumerie eller Rangström.

Respondenterna nämner också sångtekniska krav och praktiska omständigheter som exempel på faktorer som försvårar för den klassiska sångaren att uttrycka sig. Operagenrens starka fokus på volym är, som Maria Kransmo och Marianne Khoso nämner, ett problem för uttrycket. 1800-talets dramatiska operor och växande orkestrar skapade ett behov av stora röster (Nordström, 1999, s. 61) och sedan dess verkar detta krav inte ha minskat. Det som förr var en akustisk nödvändighet – om inte sångaren sjöng tillräckligt starkt, skulle hen inte höras – har nu blivit en genrekliché. Sedan 1800-talet har man uppfunnit möjligheter till elektronisk ljudförstärkning, men operagenren har inte ändrats: klassisk sång ska framföras utan förstärkning.

Operagenrens krav på stora röster kan alltså enligt mig inte längre kallas för en praktisk förutsättning. *Rent praktiskt* skulle det vara möjligt med elförstärkning av sången. Men så länge detta inte görs måste vi förhålla oss till det faktum att ett av de stiltypiska dragen för operasång fortsätter att vara att den kräver en stor röst. Maria Kransmo nämner att just denna ljudproduktion kräver koncentration och koordination av sångaren, vilket kan ta fokus från berättandet och alltså försämra uttrycket. Maria Kransmo menar att operans förutsättningar innebär att uttrycket får gå ut på att publiken måste kunna "avläsa dina intentioner på ett väldigt tydligt sätt".

Jazzens tradition att använda elförstärkning av sången är däremot något som enligt Nordström (1999) förenklar för sångarens uttryck. Detta eftersom jazzsångaren kan använda sig av effekter såsom andning och viskningar, som annars inte skulle ha hörts. Maria Kransmo nämner också den elektroniska förstärkningen och menar att det är en befrielse för jazzsångaren att kunna förlita sig på sin mikrofon. Eftersom jazzsångaren inte behöver använda så mycket energi till ljudproduktion kan hen sjunga "med en ledighet på ett helt annat sätt" (Maria Kransmo 4/ 12 2013).

Litteratur och uppslagsböcker såväl som respondenterna nämner alltså konkreta omständigheter såsom produktion av stark ljudvolym kontra elförstärkning,

tonsättarens hänsyn eller bristande hänsyn till texten samt skillnader i kompositioner. Men det verkar ligga mer bakom uppfattningen om att det är lättare att uttrycka sig i jazzmusik än dessa omständigheter. Maria Kransmo upplever att "de som håller på med jazz, har lättare att ha en bakomliggande känsla som är böjbar. Alltså, som kan förändra sig i takt med att musiken förändrar sig och att man på något sätt blir ett med musiken, man känner musiken och man tar sig lite friheter med det" (Maria Kransmo 4/ 12 2013). Christian Petersén nämner att det ingår i jazzens tradition att frigöra sig från tidigare jazzmusiker medan man knappast skulle säga inom opera att en sångare behöver frigöra sig från Birgit Nilsson. Även Lindha Kallerdahl nämner vikten av att frigöra sig de musiker man tror att man vill låta som.

Uppfattningen verkar alltså vara att man som jazzmusiker har större frihet att låta "som sig själv", och att det därför borde vara enklare att uttrycka något inom jazz. Maria Kransmo nämner att jazzen för henne innebär en personlig konversation. Inom opera måste sångaren ta hänsyn till rollen man spelar, dirigenten, orkestern, regissören, andra skådespelare på scenen och så vidare. Allt detta är sådant som enligt Maria Kransmo försvårar för uttrycket, medan jazzsångaren har större valfrihet och större möjlighet till intimitet och till att kommunicera direkt med lyssnaren.

Petri Laukka (2004) sammanfattar en undersökning där 51 musklärare vid högskolor har svarat på frågor gällande uttryck. Bland annat fanns i frågeformuläret en fråga som berörde noterad kontra improviserad musik gällande förmågan att uttrycka känsla. 24% tyckte att det är lättare att uttrycka känslor i improviserad musik och 14% tyckte att det är lättare i noterad musik (Laukka, 2004, s. 51). Det framgår dock inte av artikeln om dessa svar gällde lärare inom det klassiska fältet eller inom jazz. Laukka konstaterar också att klassiskt inriktade musiker rankade teknik högre än jazzmusiker, samt att jazzmusiker rankade swing högre än klassiska musiker (Laukka, 2004, s. 49).

Även i uppslagsböcker hittar vi åsikten att uttryck är viktigt inom jazzen på ett sätt som det inte är inom klassisk musik. I Nationalencyklopedin definierar musikvetaren Erik Kjellberg att "improvisation och det personliga uttrycket [är] det väsentliga" inom jazzen (Kjellberg, 2013). I Natur och Kulturs Musikhistoria (1999) skriver samma författare att "jazzen framstår som något alldeles 'eget' och annorlunda" (Natur & Kulturs Musikhistoria, 1999, s. 746). Jag anser att detta är ett märkligt påstående att trycka i ett uppslagsverk som gör anspråk på vetenskaplighet och objektivitet. Man skulle lika självklart kunna konstatera att opera – eller för den delen vilken genre som helst – "framstår som något alldeles eget och annorlunda".

Vidare skriver Erik Kjellberg är jazzen ofta är "omedelbar i sitt uttryck, engagerande och grundad i ett slags intuitiva 'känslor' både hos sina musiker och sin publik" (a.a., s. 746). Även gällande detta påstående har jag svårt att se hur det skulle kunna vara definierande för jazzen. Som Maria Kransmo påpekar, är operans ljudprojektion av den typ att den går "rakt in i öronen! Det går inte att ha det som mingelmusik liksom!" (Maria

Kransmo 4/ 12 2013). Närmare omedelbarhet än så kan man knappast komma, medan jazzen enligt Maria Kransmo riskerar att bli bakgrundsmusik just på grund av dess möjligheter att vara lågmäld.

Kjellberg använder alltså orden "intuitiva känslor" utan att utveckla eller problematisera dem. Han använder dessutom citationstecken om ordet "känslor", vilket ytterligare antyder ett svårdefinierat begrepp som vi som läsare ska acceptera utan att fundera vidare. Jag anser att det är problematiskt att använda ord som "intuitivt" och "känslor" på ett så luddigt sätt, när man i ett uppslagsverk ska förklara och definiera en musikstil. Vilka är dessa mystiska "känslor" som jazzen enligt Kjellberg är grundad i? Var kommer de ifrån, hur visar de sig och hur mäter man dem? Jag anser inte att Kjellberg gör jazzen och dess utövare och lyssnare en tjänst genom att vara så vag, snarare tvärtom.

Begreppen "känslor" och "uttryck" är starkt förknippade med varandra bland musiker. Som tidigare nämnts konstaterar Laukka (2004) att majoriteten av informanterna i hans undersökning definierar "playing expressively" med att kommunicera känslor (Laukka, s. 48). Liksom begreppet "känslor" är även "uttryck" ett ord som enligt mig ofta används alltför vagt. Angående uttryck menar Juslin i artikeln *Five facets of musical expression: a psychologist's perspective on music performance* (2003) att det visserligen är ett komplicerat begrepp, men att det ändå är problematiskt att mycket tidigare forskning har behandlat uttryck som något mystiskt som det helt enkelt finns mer eller mindre av (Juslin, 2003, s. 279). Juslin vill lägga fokus på vad det är som uttrycks. Detta för att om man inte tar upp vad som uttrycks eller på vilket sätt något är uttrycksfullt, antyder man att det bara finns ett sätt att uttrycka något och att detta sätt är underförstått och omöjligt att diskutera. Något som är underförstått och omöjligt att diskutera går heller inte att utveckla. Enligt mig är det just detta misstag Kjellberg begår då han pratar om "intuitiva känslor".

Juslin menar att musik inte kan vara uttrycksfull utan att uttrycka något specifikt (2003), och jag är benägen att hålla med. Det borde vara omöjligt att generellt uttrycka sig utan att egentligen ha något att säga. Att därför karaktärisera jazz som "uttrycksfullt" i största allmänhet på det vis som Erik Kjellberg gör i sina texter i Nationalencyklopedin (2013) samt i *Natur & Kulturs Musikhistoria* (1999) blir problematiskt. Enligt mig borde det finnas lika gott om jazzsångare som sjunger utan att uttrycka något specifikt, som det finns klassiska sångare som gör det. Ett exempel på detta är de effekter som enligt Nordström kan användas för att skapa vad han kallar en "personlig 'sång-image'" (Nordström, 1999, s. 62). Men min mening är, att på samma sätt som en klassisk sångare enligt Marianne Khoso kan gömma sig i tonsättarens tydligt komponerade tolkning, och därmed själv "komma undan" utan att behöva jobba med uttryck, kan en jazzsångare gömma sig i till exempel effekterna som görs möjliga tack vare förstärkningen. Att en jazzsångare *har möjlighet* att använda stildrag så som röstliga effekter, blå toner och harmoniska färgningar för sitt uttryck behöver alltså enligt mig inte alls betyda att hen faktiskt gör det. Risken är lika stor att jazzsångaren utnyttjar dessa stildrag för att

framstå som uttrycksfull trots att hen inte egentligen har något att berätta. Och som Juslin (2003) alltså konstaterar är det inte möjligt att vara generellt uttrycksfull utan att uttrycka något specifikt.

Just detta faktum att den som sjunger behöver uttrycka något specifikt för att nå fram till sin lyssnare, är något som inte verkar vara knutet till genre. Lindha Kallerdahl ser genrer som "olika förhållningssätt till musik, olika typ av språk", på det viset att musiker inom olika genrer har olika förhållningssätt som hon som pedagog behöver och vill bemöta. Dessa skillnader i förhållningssätt ändrar enligt Lindha Kallerdahl inte det faktum att alla sångare behöver arbeta med samma sak: kroppsmedvetenhet, fokusering, närvaro och kraft. Maria Kransmo tar upp begreppet intention och anser att det är det viktigaste och det mest färgande uttrycksmedlet. Vilken intention man har kan skilja sig åt, men sättet som intentionen fungerar på är enligt Maria Kransmo detsamma mellan genrer, att endast den som har något att dela med sig av vinner lyssnarnas hjärta. Detta stämmer väl överens med Juslins tankar om det inte går att vara uttrycksfull i största allmänhet om man vill nå fram till en publik. Marianne Khoso poängterar att man mycket väl kan arbeta på samma sätt med uttryck inom jazz som inom klassisk sång. Hon menar att man alltid kan leka med en sång oavsett genre för att hitta nya uttrycksmedel. "Att vara musikalisk, eller musisk, är ju det att man i stunden också hittar nya sätt att tänka som – som bär en vidare, som att ingenting är låst. Utan att man får experimentera. I alla genrer" (Marianne Khoso 26/11 2013).

5.3 Sammanfattning

Min slutsats är att det finns en utbredd uppfattning både i litteraturen och hos mina respondenter att det är lättare att uttrycka något inom jazzsång än inom klassisk sång. Detta kan bero på en mängd olika faktorer av vilka jag har försökt belysa några. Uppfattningen verkar dock i mångt och mycket härstamma från en löst grundad, och i litteraturen befäst, myt att jazz till sitt väsen är "generellt uttrycksfullt" medan klassisk musik inte är det. Detta i sig hävdar jag inte kan vara riktigt, eftersom jag är överens med Juslin (2003) om att musik inte kan vara "generellt uttrycksfull" utan att uttrycka något specifikt. Jag håller inte heller med litteraturen och respondenterna om att det skulle vara lättare att uttrycka sig inom jazz än inom klassisk musik. Jag menar att de regler som finns är lika betungande inom varje genre och att alla musiker oavsett genre har samma uppgift att frigöra sig från regler och gå sin egen väg. Min mening är att det är lika lätt eller svårt att uttrycka sig inom vilken genre som helst, men att uttrycksmedlen, det vill säga de sätt man har att förmedla sitt uttryck på, till stor del skiljer sig åt på grund av genrernas olika stildrag.

Det verkar dock, trots den utbredda uppfattningen att det är lättare att uttrycka sig inom jazzen, finnas en gemensam uppfattning om uttryckets kärna. Mina respondenter nämner många beståndsdelar i begreppet uttryck som inte kan sägas vara genrebundna.

Bland dessa märks behovet av livserfarenhet och möjlighet att ha tillgång till sina egna erfarenheter i arbetet med uttryck, behovet av det som är unikt och personligt i varje människa, behovet av äkthet samt det faktum att man som människa aldrig blir färdig med sin utveckling. Även den mest grundläggande definitionen av uttryck som framkommer i mina intervjuer, nämligen den att en musiker uttrycker något som tas emot av en lyssnare, torde enligt mig vara gemensam över genregränser.

På grund av denna gemensamma kärna borde mycket av arbetet med uttryck gå ut på samma sak: oavsett genre handlar det om att nå fram till en publik med det man vill berätta. Myten om jazzen som mer uttrycksfull och den klassiska musiken som mindre uttrycksfull hämmar musiker inom båda genrer och låser fast såväl lärare som elever i mönster som begränsar deras utveckling snarare än fördjupar deras kunskap. Om man inte var så fastlåst i vilka komponenter som accepteras inom en viss genre, vore det möjligt att i arbetet med uttryck kunna ta hänsyn till en viss genres stildrag och samtidigt inspireras av andra genrers möjligheter till uttryck.

Att bredda arbetet med uttryck med fler uttrycksmedel, även om de traditionellt hör till en annan genre, borde enligt mig förenkla arbetet med att få tillgång till elevens egna erfarenheter, just för att människor är olika och man då har fler olika vägar att välja på. Ett exempel på detta skulle kunna vara att arbeta med en av de förutsättningar som respondenterna nämner, nämligen att den klassiska sången hör till ett större rum medan jazzen ofta är mer intim. Där menar jag att båda genrernas musiker skulle ha stor nytta av att leka med den andra genrens förutsättningar, för att experimentera med sitt uttryck. Ett annat exempel skulle kunna vara att behandla ett klassiskt stycke som en ackordskiss, för att på det viset låta en klassiskt skolad sångare få andra möjligheter att färga musiken med sina egna erfarenheter än vad som vanligen bjuds. På samma vis skulle en jazzsångare enligt mig kunna inspireras av operans arbete med roller och karaktärer, där man kan utveckla och fördjupa sitt eget uttryck med hjälp av en analys av karaktären man spelar.

Eftersom uttryck är något som bygger på varje människas unika upplevelser och erfarenheter anser jag att det inte kan finnas för många olika uttryck. Fler valmöjligheter och vägar i arbetet med uttryck skulle kunna leda till att fler olika typer av uttryck kommer fram, vilket skulle bredda den musikaliska upplevelsen för såväl lärare som elev, såväl lyssnare som musiker.

Jag vill tillägga att Nordström i *Så blir det musik* (1999) skriver att varje genres särdrag är "så speciella, att det är nästan omöjligt för en sångare från en genre att på ett stilriktigt sätt sjunga i en annan genre än den egna" (Nordström, 1999, s. 62). Nordström utvecklar inte vari detta omöjliga skulle ligga. *Så blir det musik* är en lärobok i musik som används bland annat på folkhögskolors musiklinjer, och jag tvivlar på lämpligheten i att på detta ogrundade sätt tala om för unga sångare att man är tvungen att välja en enda genre att tillhöra.

6. Referenser

6.1 Litteratur

Arder, N. (2001). *Sangeleven i fokus*. Oslo: Ad Notam Gyldendal.

Esaiasson, P., Gilljam, M., Oscarsson, H. & Wängnerud, L. (red.) (2012). *Metodpraktikan: konsten att studera samhälle, individ och marknad*. (4., [rev.] uppl.) Stockholm: Norstedts juridik.

Juslin, P. (2004). Five facets of musical expression: a psychologist's perspective on music performance. *Psychology of Music*, 31(3), 273-302.

Kjellberg, E. Jazz. I *Nationalencyklopedin*. Hämtad 2013-12-28 från <http://www.ne.se/jazz>

Kjellberg, E. (red.) (2007). *Natur & kulturs musikhistoria*. (2., rev. [och utök.] utg.) Stockholm: Natur och kultur.

Laukka, P. (2004). Instrumental music teachers' views on expressivity: a report from music conservatoires. *Music Education Research*, 6(1), 45-56.

Ling, J. Klassisk musik. I *Nationalencyklopedin*. Hämtad 2013-12-28 från <http://www.ne.se/klassisk-musik/226010>

Ling, J. Classicism. I *Nationalencyklopedin*. Hämtad 2013-12-28 från <http://www.ne.se/classicism>

Nordström, S. (1989). *Så blir det musik*. Lund: Dialogos.

Porter, W. P. Vocal music. I *Encyclopedia Britannica*. Hämtad 2013-12-28 från <http://www.britannica.com.ezproxy.ub.gu.se/EBchecked/topic/631696/vocal-music>

Sadolin, C. (1998). *Komplet sangteknik*. København: Shout Publishing.

Schuller, G. Jazz. I *Encyclopedia Britannica*. Hämtad 2013-12-28 från <http://www.britannica.com.ezproxy.ub.gu.se/EBchecked/topic/301986/jazz>

Stukát, S. (2011). *Att skriva examensarbete inom utbildningsvetenskap*. (2. uppl.) Lund: Studentlitteratur.

Wiklund, A., Larsén, C. Opera. I *Nationalencyklopedin*. Hämtad 2013-12-28 från <http://www.ne.se/opera>

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

6.2 Muntliga källor

Intervju med Christian Petersén 15/11 2013

Intervju med Marianne Khoso 26/11 2013

Intervju med Maria Kransmo 4/ 12 2013

Intervju med Lindha Kallerdahl 16/12 2013

Ljudfiler och transkriptioner finns hos författaren.