

Kurs: FG1296 Självständigt arbete,  
avancerad nivå inom lärarprogram (musik  
som ämne 1), 15 högskolepoäng

2017

Ämneslärarexamen

Musik, Pedagogik och Samhälle

---

Handledare: Annika Falthin

Julia Hillås

# **Extremsång och vägen dit**

*Pedagogiska vägar till extrem röst användning*



<b>Sammanfattning.....</b>	<b>4</b>
<b>Inledning.....</b>	<b>5</b>
Syfte.....	6
<b>Bakgrund.....</b>	<b>6</b>
Extrema rösttekniker.....	6
Anatomi.....	7
Akademisering av ickeakademiska genrer.....	8
Sångpedagogik och extrensång.....	11
<b>Teori.....</b>	<b>12</b>
<b>Metod.....</b>	<b>14</b>
Studiens design och genomförande.....	15
Informanterna.....	15
Etiska överväganden.....	16
Genomförande av workshop.....	16
Fokusgruppsdiskussion.....	18
Konsekvens av filmande.....	19
Analys av film.....	19
Teori i kombination med metod.....	19
<b>Resultat.....</b>	<b>20</b>
Workshopen.....	20
Fry.....	20
Sammanfattning.....	25
Growl.....	25
Sammanfattning.....	30
Gruppdiskussionen.....	31
Sammanfattning.....	34
<b>Diskussion.....</b>	<b>35</b>
Resultatdiskussion.....	35
Metoddiskussion.....	38
Sammanfattning.....	40
Framtida forskning.....	40
Referenser.....	42

# Sammanfattning

Detta arbete fokuserar på hur en sångpedagog kan arbeta för att lära ut extrensång till elever med olika musikalisk bakgrund. Syftet var att ta reda på om det är möjligt för olika människor att med samma information utveckla sin röstteknik på så sätt att oskadlig extrensång kan produceras. För att undersöka detta användes främst fokusgruppmetoden, där informanterna deltog i både en workshop och en gruppdiskussion som båda dokumenterades genom filmade. Med hjälp av perspektivet Design för lärande analyserades därefter materialet med syftet att se de olika sätt på vilka informanterna utvecklades rösttekniskt. De viktigaste resultaten var att extrensång kan läras ut till människor med olika musikalisk bakgrund, men att olika personer tar in information på olika sätt, samt att tidigare genrekunskap tycks vara av mindre betydelse för slutresultatet.

Nyckelord: Extrensång, sångmetodik, growl, fry, röstanvändning, sångteknik, extrensångteknik, extrensångmetodik

# Inledning

Extremsång handlar om att uttrycka starka känslor och är vanligt förekommande inom metalmusiken. Det finns olika sorters extremsång, allt från growl till fry. Det som är gemensamt för all form av extremsång är att det inte är intonerad sång på samma sätt som traditionell sång är intonerad. I dagens musikkultur är det lätt att tro att det är skillnad på traditionellt ”fin” musik, såsom jazz och klassisk musik, och traditionellt ”ful” musik, såsom hiphop eller rock. Min erfarenhet är att man på musikhögskolor ofta möts av oförstående kommentarer när man nämner att man spelar i ett metalband. Det verkar inte vara en musikstil eller röstteknik som hör hemma i den akademiska världen, men ändå är det i hela världen bara Finland som har fler metalband per capita än Sverige.<sup>1</sup> Denna text kommer att fokusera på den extrema metalvärlden, med avseende på musik och särskilt sång. Enligt wikipedia finns det fem huvudsakliga genrer inom extrem metal, nämligen doom metal, black metal, death metal, thrash metal och speed metal. Dessa genrer skapades under 1970- och 1980-talet, och man kan därför säga att extremsång har existerat lika länge.<sup>2</sup>

De personer som vill lära sig att spela eller sjunga på de sätt som är typiska för rock- och metalgenren bör ha möjlighet att få undervisning inom det, och det är därför jag har valt att skriva om det här området. Mitt område är begränsat till extremsång eftersom jag som sångpedagog har störst pedagogiskt intresse av de specifika sångsätt som används i den här musiken, och hur man lär ut dessa.

Under mitt fjärde år på Kungliga Musikhögskolan i Stockholm undersökte jag hur en elev kan gå tillväga för att lära sig extremsång med hjälp av de offentliga källor som finns tillgängliga för alla (Hillås, 2016). I den här uppsatsen kommer jag ta avstamp i resultatet som jag kom fram till under det arbetet, och vidareutveckla det med målet att hitta ett pedagogiskt tillvägagångssätt för att lära ut extremsång.

---

<sup>1</sup><http://www.thetoptens.com/countries-with-metal-bands-per-capita-2016/>

Hämtad 2016-11-10

<sup>2</sup>[https://en.wikipedia.org/wiki/Extreme\\_metal](https://en.wikipedia.org/wiki/Extreme_metal) Hämtad 2016-11-03

## Syfte

Syftet med studien är att undersöka hur vuxna elever med olika erfarenheter av sång kan lära sig extrensång med hjälp av sångpedagog. För att kunna uppnå syftet har jag formulerat följande frågor.

1. Hur påverkas inlärningsprocessen av elevernas musikaliska bakgrund?
2. Hur uppfattar eleverna att de lär sig extrensång?
3. Vad kan identifieras som hållbart röst användande för att minimera röstskador vid extrensång?

Den här studien gör inga anspråk på att undersöka hur elever lär sig extrensång under en längre period då fokusgruppen endast hade en workshop och en gruppdiskussion. Studien kan förhoppningsvis bidra till kunskaper om hur det är möjligt att undervisa i extrensång för att minimera röstskador.

## Bakgrund

I detta kapitel förklarar jag vilka rösttekniker jag har arbetat med i min undersökning och hur de skiljer sig från traditionell sång såväl som varandra. Det finns även ett anatomikapitel där jag förklarar de anatomiska begrepp som används i denna text. Efter detta följer ett kapitel som handlar om akademisering av ickeakademiska genrer, så som hiphop. Jag beskriver också metalkulturens utövers inställning till akademiska musikutbildningar. Avslutningsvis har jag med ett stycke som handlar om några av de sångpedagoger som arbetar med extrensång och deras förhållningssätt till denna sorts sångundervisning.

### Extrema rösttekniker

*Growl* och *fry* är två av de rösttekniker som faller under begreppet extrensång. Att det kallas extrensång beror på att de skiljer sig mycket från det som man traditionellt tänker på som sång, både i ljudens egenskaper och i vilka känslor som ljuden är tänkta att representera och framhäva. Med traditionell sång menas i den här texten intonerad sång oavsett genre. *Growl* är det etablerade namnet på den sortens extrensång som ligger i ett lågt register och som beskrivs i den här texten. *Fry* är ett begrepp som kommer från Melissa Cross (2005, 2007) men rösttekniken som sådan existerade innan Cross instruktionsfilmer spelades in.

Fry är en röstteknik som på anatomisk nivå är lik den huvudröst som används inom traditionell sång, och trots att man kan intonera fry så är det inte en röstteknik som använder sig av intonerad sång. Fry är istället en teknik som använder sig enbart av luftflödet och ansatsröret, men inte stämbanden. Man ändrar formen på ansatsröret för att hitta övertonerna som bildas naturligt av luftströmmen. Energimässigt är fry inte allt för krävande, istället ligger mycket fokus på att hålla tillbaka luften så att man inte har för kraftigt luftflöde. Det är ett litet ljud som är anpassat för mikrofonanvändning.<sup>3</sup>

Rösttekniken growl ligger på andra sidan av extremsångspektrumet jämfört med fry. Det är en röstteknik som kräver mycket av vokalistens fysik. En person som growlar måste ha mycket god kontroll över sin bukmuskulatur och andning. Ljudet som produceras i growl är aggressivt och volymstarkt och vokalisten utnyttjar oftast sin fulla lungkapacitet.<sup>4</sup> För en person som inte arbetar med growl eller fry så ligger den största skillnaden mellan dessa tekniker i hur de låter. Growl har ett lågt register och ett mycket litet omfång, medan fry ligger högt upp i registret och har ett omfång som kan påverkas av vokalisten.

## Anatomi

I mitt tidigare självständiga arbete (Hillås, 2016) förklarar jag vad de olika anatomiska begreppen betyder, varför jag bara kortfattat tar upp det igen. Ansatsröret är utrymmet mellan stämbanden och läpparna, och det är i det utrymmet som alla övertoner skapas. Stämbanden producerar en ton som sedan förstärks i ansatsröret. Vokaler kan själva styra hur mycket och vilka övertoner som ska höras i sången genom att ändra storleken och formen på utrymmet i ansatsröret. Sköldbrösket är den broskplatta som skyddar halsens framsida, och ett av stämbandens ”ankare”. Stämbandens främre del fäster i sköldbrösket, så när man rör sköldbrösket upp och ner så rör sig även stämbanden upp och ner, vilket i sin tur ändrar utrymmet i larynx som då framhäver andra övertoner. Nya begrepp i denna text är velumport och raka bukmuskeln. Velum är den latinska benämningen på mjuka gommen, och velumporten är den delen av mjuka gommen som kan stängas till för att skilja näshåla från munhåla. Raka bukmuskeln utgör en stor del av stödet, och det är en muskelgrupp som man kan dela upp i två sektioner som kan användas mer eller mindre isolerade från varandra. Dessa sektioner är övre halvan och undre halvan. Övre halvan sträcker sig från solarplexus och ner till strax över naveln, där den övergår i undre halvan

<sup>3</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=RaFZXbnLjoA> Fry hörs 00:20-00:40.

<sup>4</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=n9AcG0glVu4>

som sträcker sig ner till bäckenet. Det är denna muskelgrupp som brukar kallas för magrutor (Sundberg, 2001).

## **Akademisering av ickeakademiska genrer**

Det finns många musikstilar som traditionellt inte ”hör hemma” i den akademiska världen, bland annat rock, metal, dansband, hiphop, techno och house. När jag säger att de ”inte hör hemma” så menar jag att dessa genrer traditionellt spelas av musiker utan formell utbildning, och många gånger av musiker som medvetet har undvikit att utbilda sig inom musik eller sitt huvudinstrument. Baserat på mina erfarenheter av metalkulturen är det lätt att bli stämplad som ”snobbig” om man har en musikutbildning på eftergymnasial nivå eftersom hela genren kom till liv för att människor ville bryta mot reglerna inom musiken. Metal är en undergenre inom rocken, en undergenre som i sig har fler subgenrer än man kan räkna till. För att dra en linje mellan de subgenrer som existerar mellan rock och dödsmetal, den genre vars klangideal har mest fokus i den här texten, måste man ta sig genom en snårskog av musikstilar, alla med sina egna specifika spelsätt, sina egna ideal, sina egna syner på vad musik borde handla om etcetera. Detta skapar ofta förvirring när man jämför olika genrer. Vilken artist eller band faller egentligen in under vilken subgenre? När det råder så stor förvirring inom själva metalvärlden så är det fullt förståeligt att de personer som inte är intresserade av metalmusik har svårt att bilda sig en uppfattning om vilken genre som har vissa specifika definitioner? Och om man inte kan definiera en genre, hur ska man då kunna lära ut den?

Det som i min erfarenhet är gemensamt för de flesta undergenrer och subgenrer inom rock och metal är att utövarna av musiken är stolta över att inte ha genomgått en formell musikutbildning; de kan ändå. Jag har varit en del av metalvärlden i över tio år nu, och har under den perioden pratat med flera ”metalheads” (människor som spelar eller lyssnar på metalmusik) om just det här fenomenet, och i sådana diskussioner har jag ofta undvikit att nämna att jag har studerat musik sedan mellanstadiet i grundskolan. Jag har varit rädd för att inte vara ”en i gänget” enbart på grund av att mitt val att viga hela min studiegång och stor del av min fritid åt att bli bättre på musik.

Denna syn på ickeutbildade rock- och metalmusiker skapar en problematik för dem som vill lära sig att spela en viss genre. Eftersom få inom genren vill vara ”den utbildade musikern” så är det mest populära alternativet oftast att försöka lära sig de genrespecifika spelteknikerna på egen hand. Om man ser på genrer med väldigt krävande spelsätt så kan denna inställning leda till överansträngning på grund av ett felaktigt spelsätt. Nu för tiden vet vi att



hållbar extrensång och dess grusiga, skråniga karaktär skapas av de falska stämbanden och struplocket, samt storleken och formen på ansatsröret (Ufema & Montequin, 2001). När man hör en person arbeta med extrensång låter det ofta som att de riktiga stämbanden är inblandade, vilket de inte är. Istället arbetar man främst med att förstärka utandningens naturliga ljud på olika sätt för att skapa olika ljud. I de situationer som man vill ha med extra ”grus” i rösten kan man välja att aktivera de falska stämbanden som innehåller väldigt få muskelfibrer och därför omöjligt kan bli spända och överansträngda (Sakakibara, Fuks, Imagawa & Tayama, 2004). Detta kan leda till att en individ som försöker lära sig extrensång genom att härma en duktig vokalist kan överanstränga stämbanden och på så sätt skada rösten. Tydliga exempel på detta går att hitta inom populärmusikens värld där vokalisterna inte sällan måste ställa in konserter på grund av en överansträngd röst. För en popvokalist beror det ofta på att hen sjunger väldigt starkt för att höra sig själv över det övriga ljudet på scenen, vilket utsätter stämbanden för en väldigt stor belastning (Zangger Borch & Sundberg, 2002). Popvokalisten överanstränger sig för att hen vill höra sig själv medan extremvokalisten kan överanstränga sig i jakten på den genrekorrekt röstproduktionen, men resultatet är detsamma. Därför skulle en utbildning vara givande för många musiker eftersom de flesta personer inte kan lokalisera sina egna tekniska brister och därför behöver någon som korrigerar felaktigheter. Denna utbildning bör enligt Ryker (2001) bygga på pedagogens fysiologiska kunskaper, men förmedlas på ett sätt som är anpassat för den elev man för tillfället undervisar. Hon menar också att kroppen behöver vara avslappnad och lugn för att kunna arbeta med extrema ljudproduktioner. Ju kraftigare och mer aggressivt skrik, desto lugnare ska kroppen vara. Detta kan låta som en självmotsägelse, men faktum är att man kan hitta liknande arbetssätt inom traditionell sång. När en vokalist ska sjunga starkt så brukar det vara lättare om vokalisten är avslappnad och centrerad i kroppen. Det är svårt att få kroppen att arbeta med så mycket muskelmassa som krävs för stark sång om man samtidigt tänker på andra saker eller rör på sig för mycket. Det är det som menas med en avslappnad kropp. Tanken är inte att vokalisten ska vara lealös, utan snarare att vokalisten ska kunna vila i sin aktivitet.

Samtidigt som en utbildning skulle vara givande så är många musiker inom ickeakademiska genrer rädda för att förlora den råa känslan som hör till musikens ideal. Kelley Tatro (2014, s. 435-436) skriver om punkvokalister i Mexico City att:

[D]espite the potential usefulness of vocal training, many punk musicians who might have access to it reject its value, due to the importance given to a

sense of emotional immediacy that punk vocalists want to convey. Because the timbres they prefer represent what they describe as the spontaneous expression of anger and energy, musicians and fans often believe that such vocalizations are simply natural, and therefore accessible to anybody.

Det här stämmer överens med tankesättet jag har uppmärksammat hos de metalheads som jag har lärt känna, vilket inte är konstigt eftersom punk, precis som metal, är en undergenre till rock. Det ska tilläggas att Tatros observationer av punkvokalister i Mexico City inte bara visade att de föredrar att lära sig skrika på egen hand, utan även att vokalisterna verkade göra det på ett slitsamt och därför icke hållbart sätt. Hon beskriver hur en vokalist gick av scenen efter en spelning med sitt band för att sedan med sin hesa röst beskriva hur han fick ont i ryggen och huvudet av att skrika på det sättet han gjorde. Ändå ville han inte ta emot hjälp när den erbjöds i form av en instruktionsfilm med sångpedagogen Susan Carr. Som tidigare beskrivet menar jag att den här sortens anarkistiska inställning till musikutbildning finns inbäddad i identiteten hos varje undergenre och subgenre som har sina rötter i rocken.

Detta är på intet sätt specifikt för metalvärlden, utan är också tydligt inom hiphop. Skillnaden mellan hiphop och metal är att hiphopen så sakteliga börjar få utrymme i den akademiska världen. Detta beror till stor del på att engagerade och kunniga musiker och pedagoger bestämde sig för att börja undervisa i hiphop som kultur istället för att lära ut vad som är populärt inom hiphopen just nu. På exempelvis Berklee College i Boston ges hiphopen ett värde för att det är en unik musikstil (Söderman, 2007).

Kulturen inom metalvärlden ses ofta som aggressiv och våldsam, och det stämmer att det finns individer som har begått hemska brott, men som kultur är metalvärlden relativt harmlös. Man använder sig av stilistiska grepp som syftar till att visa upp en fasad av aggression och våld, men det är oftast inte mer än ett spel för gallerierna (Thorgersen & von Wachenfeldt, 2017). När en Black metalmusiker står på scenen så ligger fokus på att hen ska vara skräckinjagande, men när musikern går av scenen så är hen en vanlig person som äter frukost med familjen nästa morgon. Det finns alltså en kultur inom metalvärlden som metalheads har en flytande inställning till. De vet om att kulturen ser ut som den gör, och de är alltid medvetna om att deras musikkultur omger dem, men de behöver inte alltid leva upp till förväntningarna som omvärlden har på metalheads.

### Sångpedagogik och extrensång

När man pratar om vokalisters klangideal inom metalvärlden så måste man prata om Melissa Cross. Cross är en sångpedagog med bas i New York som

har valt att fokusera på extrensång. Hon började sin karriär genom att uppträda som gatuartist i USA under 1960-talet, och då sjöng hon mest sånger som protesterade mot Vietnamkriget. Efter några år av denna protestmusik skadade hon rösten till följd av alldeles för kraftig användning och bestämde sig då för att börja utbilda sig inom sång. Hon studerade på Interlochen Arts Academy i Michigan i USA och Bristol Old Vic Theatre School i Bristol i England. Där sjöng hon främst klassisk musik och opera, och med det som grund började hon sedan arbeta som sångpedagog i New York. Hon undervisade i alla populärmusikaliska genrer tills hon blev övertalad att gå på en metalkonsert under 90-talet. Den konserten var hennes första kontakt med metalvärlden och enligt henne själv blev hon förälskad i såväl musiken som kulturen. Hon började på egen hand att utforska hur man skulle göra för att åstadkomma de vokalljud som är typiska för extrem metal, och började efter det att arbeta med några av de mest välkända extremvokalisterna när de fick problem med sin röst.<sup>5</sup> Cross anses nu vara världens mest framstående metalsångpedagog, och utöver att undervisa vokalisterna som Randy Blythe (Lamb of God, Halo of Locusts), Corey Taylor (Slipknot, Stone Sour) och Angela Gossow (Arch Enemy) turnerar hon världen över med seminarier om rösten och extrensång. Hon har även skapat två instruktionsfilmer för dem som vill lära sig olika sorters extrensång men inte har möjlighet att ta lektioner för henne personligen. En av de rösttekniker som behandlas i den här texten, fry, är direkt hämtad från Melissa Cross (2005, 2007).

Även Daniel Zangger Borch har berört extrensång. Han ägnar ett kapitel i sin sångbok åt growl och andra extrema rösttekniker, och det är från det kapitlet som delar av de growlinstruktioner som jag har arbetat med i den här studien har hämtats. (Zangger Borch, 2012) Han använder sig av sin tidigare forskning på området genom att inkludera sin extrensångmetod i den sångundervisning han håller i på Södermalm i Stockholm. Han har även seminarier runt om i Sverige där han pratar om och lär ut både traditionell sång och extrensång. Den stora skillnaden mellan Cross och Zangger Borch är att Cross har nått framgång som en pedagog med fokus på extrensång samtidigt som hon har gedigen erfarenhet inom traditionell sång, medan Zangger Borch har blivit ett tungt namn inom traditionell sång samtidigt som han besitter bred förståelse för hur rösten kan tränas upp för att producera extrensång.

---

5 Cross, Melissa, seminarium om extrensång, 2015-10-17, 2016-11-13

## Teori

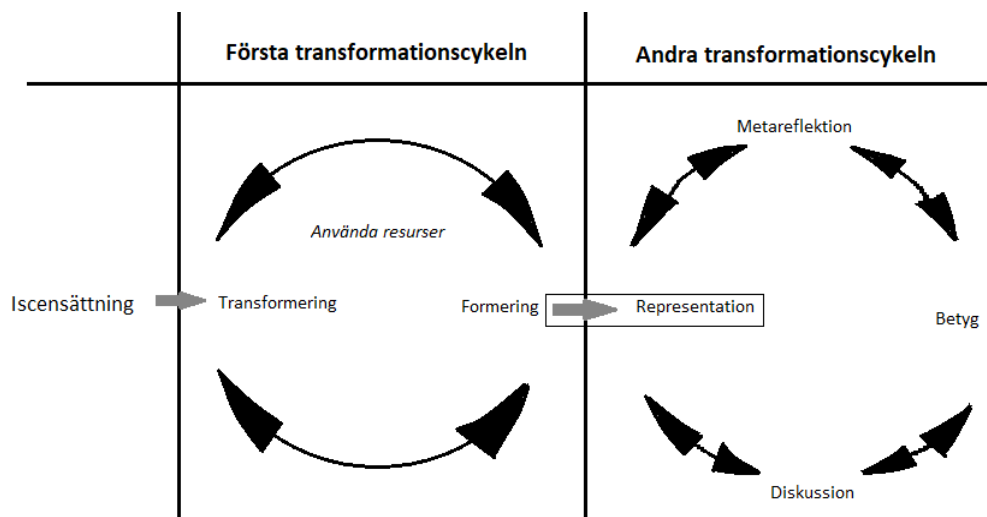
I det här examensarbetet utgår jag från teorin *Design för lärande* (Selander & Kress, 2010) för att analysera det material jag har samlat in. Teorin bygger på idén att man tar in information på många olika sätt, och att alla dessa sätt kan vara värdefulla. Om vi pratar med någon så kommer vi inte bara att lyssna på det som den andra personen säger. Vi kommer även att lyssna efter vilket tonläge och volym den andra personen använder, vi tittar på kroppsspråket som en ledtråd till vad den andra människan menar, och vi letar efter ansiktsuttryck som hjälper oss att förstå den andra personen. Enligt perspektivet är alltså all kommunikation *multimodal*. Dessa olika informationskanaler kallas inom *design för lärande* för teckensystem eller teckenvärldar. I denna text används ordet teckensystem. För att göra undervisningen lättillgänglig bör man som lärare därför uppmärksamma och vara medveten om så många teckensystem som möjligt i syfte att göra sig själv så tydlig att den information som man presenterar når fram till eleverna. Många av dessa teckensystem är omedvetna handlingar hos människor, både hos de som talar och de som lyssnar. Om man ser på skolans historia så var det väldigt länge så att undervisningen bestod av en lärare som pratade och elever som lyssnade. Det fanns väldigt lite dialog mellan lärare och elever, och lärare antogs besitta den definitiva sanningen. Så ser det inte ut idag, utan nu uppmuntras eleverna att ha en öppen och ifrågasättande dialog med läraren. Det gör att eleverna får fler teckensystem att arbeta med i sin inlärningsprocess, och baserat på hur eleverna kommunicerar så får läraren en bättre uppfattning om vad hen behöver fokusera på i sin undervisning (Selander & Kress, 2010).

Inom perspektivet design för lärande är *design* ett viktigt begrepp. När man pratar om design i det här sammanhanget så syftar det på hur en person, i det här fallet en lärare, bearbetar olika aspekter av undervisningen för att nå det önskade resultatet. Lärarens uppgift blir att skapa sammanhang och förståelse i undervisningen genom nytänkande lösningar. Det är en teori som rör sig bort från tanken att läraren har en maktposition gentemot eleverna. Istället bör läraren ha i åtanke att alla elever har olika förkunskaper inom olika områden, ibland inom områden som vid första anblick inte relaterar till det ämne som läraren ska undervisa i. Design gäller även hur eleverna tar till sig den information som ges och att designen ständigt utvecklas beroende på hur interaktionen i klassrummet utvecklas. Det är en teori under utveckling som bygger mycket på multimodalitet och socialsemiotik, som är ett perspektiv som undersöker hur kommunikation skapas i olika kulturella och sociala sammanhang (Selander & Kress, 2010).

*Resurs* och *semiotisk resurs* är andra viktiga begrepp. Resurser är det man har tillgång till i undervisningen. Inte bara det man använder sig av, utan även det som man inte använder sig av och kanske inte ens tänker på. En resurs kan vara rummet man befinner sig i, utrustningen i rummet, hur utrustningen är placerad, ljuset i rummet, personerna i rummet och dessas tidigare erfarenheter. *Semiotisk resurs* eller kommunikativ resurs är de olika sätten man har tillgång till för att kommunicera. Det är olika kulturellt och socialt utvecklade sätt att kommunicera som exempelvis tal, skrift, ljud och känsel.

Ytterligare ett användbart begrepp är *mimesis*, att lära genom att härma. Detta är vanligt inom musikundervisningen där läraren ofta förebildar för att sedan låta eleven eller eleverna härma i syfte att nå det önskade musikaliska resultatet. Det kan handla om allt i från instudering av musikstycken till instrumenttekniska utmaningar. Detta blir för den som ska härma en sorts *simulering*, det vill säga att man gör något som om det vore på riktigt. Detta tillvägagångssätt är vanligt på sånglektioner där man ofta använder sig av instruktioner som till exempel "sjung som om du sjunger en vaggvisa" eller "sjung som om du vore en operasångare". Läraren förebildar då genom en simulering där hen själv sjunger som en operasångare för att sedan låta eleven genom mimesis göra en egen simulering (Selander & Kress, 2010).

Även *erkännandekultur* är ett viktig begrepp inom denna teori. Erkännandekultur handlar om de olika sätten som man kan demonstrera sitt lärande och sina kunskaper på. I en undervisningssituation är elevernas demonstrationer tätt förknippade med bedömning, både i form av kommentarer vid demonstrationstillfället som då ämnar stödja elevens vidareutveckling, och i form av betyg som ses som en tillbakablickande form av bedömning. Erkännandekultur handlar därför om de sätt som i en given situation är acceptabla för att visa upp sitt lärande och sin förståelse.



Figur 1, gjord efter "modell 2, *En formellt inramad lärosekvens*" (Selander & Kress 2010, s. 114)

Den formella lärosekvens som visas ovan är Selander och Kress (2010) sätt att beskriva lärande. *Första transformationscykeln* syftar till elevens försök att ta till sig information, där eleven kan pröva ett flertal olika metoder för att nå ett gott resultat. De metoder som eleven prövar kan få olika resultat där vissa försök är positiva och andra negativa i relation till slutmålet. Första transformationen är den del av undervisningen där formativ bedömning kan sägas ske, alltså den konstant pågående bedömning som sker under till exempel en termin eller ett läsår och som syftar till att titta framåt och utveckla inlärningprocessen. *Andra transformationscykeln* handlar om hur eleven och läraren tillsammans reflekterar över elevens lärandeprocess och utveckling. På så sätt får både elev och lärare inblick i vilka metoder och resurser som blir centrala för den enskilda elevens lärande. Det är i den här delen av lärandeprocessen som den summativa bedömningen av elevens prestationer fastställs, där summativ bedömning skiljer sig från formativ bedömning genom att vara en sammanställning av det som har presterats.

Det är med hjälp av denna teori (Selander & Kress, 2010) och dess begrepp som jag har analyserat det material som har samlats in med hjälp av en fokusgrupp, för att på så sätt skapa empiri inom området extrensång i sångundervisning.

# Metod

Jag har arbetat med en fokusgrupp bestående av fyra personer. Arbetet med fokusgruppen inleddes med en workshop där de fick arbeta med två olika extremsångtekniker, growl och fry, och en vecka senare en diskussionsträff där gruppen lyfte funderingar och frågor kring de olika tekniker och instruktioner som presenterades på workshopen. Både workshopen och diskussionen filmades och analyserades i efterhand av mig. Delar av workshopen visades även för fokusgruppen under diskussionsträffen.

Den övergripande metoden som jag har arbetat utifrån är multimodal design. Konkret betyder det att jag har arbetat med lärande på flera olika sätt. Under workshopen som ingick i undersökningen användes främst muntliga förklaringar och ljudande förebildningar, men jag har även känt på informanterna för att hjälpa dem att hitta magstödet och kontrollera sköldbröskets rörelser. Workshopen dokumenterades med film för att sedan låta informanterna titta på valda sekvenser av filmen i syfte att skapa en diskussion kring inläring av extremsång.

## Studiens design och genomförande

Valet av fokusgrupp som metod i det här arbetet beror dels på att jag själv ville pröva att undervisa i dessa rösttekniker men även en önskan om att få inblick i hur elever uppfattar den här sortens undervisning. Fokusgruppen träffades två gånger där den första gången var en workshop inom extremsång, och det andra mötet var en gruppdiskussion med frågor att utgå ifrån. Fokusgrupp är en undersökningsmetod som annars används mycket inom marknadsföring, och vars tillvägagångssätt är att samla en grupp människor som får samtala om frågor som ska uppmuntra till diskussion. Diskussionen ska ledas av en moderator vars roll är att hålla diskussionen centrerad kring frågeställningarna, men i övrigt vara inblandad så lite som möjligt.<sup>6</sup>

### Informanterna

Gruppen bestod av en sångpedagogstudent, en klassisk musiker, en ickemusiker och en fritidsmusiker. Informanternas åldrar är 25-35 år och de valdes baserat på deras musikaliska bakgrund, genrekunskap och kön där min ambition var att inkludera så många olika kombinationer av dessa kriterier som möjligt. Tre av informanterna känner jag privat och den fjärde

---

<sup>6</sup><https://sv.wikipedia.org/wiki/Fokusgrupp> Hämtad 2016-12-31

informanten fick jag kontakt med via en av mina klasskamrater. Min reflektion är att min redan existerande bekantskap med informanterna inte har påverkat studien nämnvärt. I filmen från workshopen blir det tydligt att jag går in i lärarrollen och efter bästa förmåga ger samtliga informanter lika mycket tid och uppmärksamhet. Jag kan inte heller påstå att deras beteende var sådant att de förväntade sig specialbehandling av läraren bara för att deras lärare var en person de känner privat. Filmdokumentationen av studien stödjer den reflektionen.

Sångpedagogstudenten är en kvinnlig student på musikhögskola som känner till extrensång för att hon deltog i ett seminarium med Melissa Cross som handlade om extrensång, men hon har aldrig använt sig av de rösttekniker som diskuterades, och har endast lite kontakt med hårdrock- eller metalvärlden. Den klassiska musikern är en kvinnlig träblåsinstrumentalist som under tiden för denna undersökning går sitt sista år på kandidat musiker på musikhögskola. Hon har lyssnat på hårdrock och metal under större delen av sitt liv men har aldrig försökt arbeta med extrensång. Ickemusikern har ingen formell musikalisk utbildning utöver musiklektioner i skolan och har heller aldrig arbetat med musik på fritiden, men lyssnar nästan uteslutande på hårdrock och metalmusik. Han uttryckte att han är intresserad av att lära sig mer om själva rösttekniken, om så bara för att kunna sjunga med när han går på metalkonserter. Fritidsmusikern tog piano- och trombonlektioner i kommunala musikskolan när han gick i låg- och mellanstadiet, samt lärde sig själv att spela gitarr och bas när han gick på högstadiet. På gymnasiet gick han på ett estetprogram med trombon som huvudinstrument. Idag sjunger han i ett reggeaband och lyssnar sporadiskt på hårdrock.

### Etiska överväganden

I enlighet med riktlinjer och råd (Vetenskapsrådet, 2016) informerades samtliga informanter före studiens påbörjande om vad jag ville undersöka, hur undersökningen skulle gå till och hur mycket tid denna undersökning skulle ta i anspråk för informanterna. De blev även informerade om att deras riktiga namn och annan identifierande information i största möjliga mån inte skulle vara med i texten. Denna information fick de både skriftligt och muntligt.

### Genomförande av workshop

Den första tekniken vi arbetade med var fry, eftersom den är mindre ansträngande för kroppen än growl. Min utgångspunkt i studien är att fry är



en röstteknik som bygger mycket på att ansatsröret har samma inställning som när man sjunger med huvudröst, trots att det inte är någon intonerad sång inblandad. Därför genomfördes en uppsjungning med gruppen som bygger mycket på huvudröst, detta för att låta dem vänja sig vid det användandet av rösten. Med huvudröst menar jag den sortens klara övertonsrika sång som är vanlig inom klassisk musik och körmusik (Sundberg, 2001).

Instruktionerna för både fry och growl var uppdelade i anatomiska instruktioner och blomsterspråk, och de anatomiska instruktionerna gavs först vid båda röstteknikerna. Blomsterspråk är ett begrepp som används när man ger instruktioner med hjälp av mentala bilder, så som ”sjung i masken” eller ”tänk dig en tråd som går genom din kropp” (Larsson, 2010). Detta arbetssätt är vanligt bland sångpedagoger men går även att hitta i annan instrumentundervisning, om än i mindre utsträckning. Det har varit svårt att hitta anatomiska instruktioner för fry eftersom den enda sångpedagog som jag känner till som arbetar med fry är Melissa Cross, och i hennes instruktionsfilmer ges enbart instruktioner på blomsterspråk. Istället försökte jag analysera hur jag själv formar ansatsröret när jag använder mig av fry, för att sedan låta fokusgruppen göra likadant. De instruktioner som radas upp i detta kapitel ska ses som byggstenar istället för isolerade övningar. Instruktion nummer 1 är alltså inte bara viktig under tiden som man arbetar med instruktion nummer 1, utan ska ses som en aktiv instruktion som får fler och fler tillägg under undervisningens gång.

Anatomiska instruktioner för fry:

1. Höj sköldbrösket.
2. Höj tungroten.
3. Placera tungspetsen mot framtänderna i underkäken.
4. Låt velumporten vara avslappnad.

När de hade fått alla instruktioner och tid att pröva de olika punkterna fick de kombinera punkt 1, 2 och 3 och sedan härma mitt ljud.

Efter genomgång av de anatomiska instruktionerna och tid att låta informanterna försöka hitta fry så gick jag vidare till instruktioner på blomsterspråk, hämtade direkt från Melissa Cross.<sup>7</sup>

Fryinstruktioner på blomsterspråk:

5. Jama som en katt. (Huvudröst)

---

<sup>7</sup> Cross, Melissa, seminarium om extrensång, 17-10-2015

6. Jama som en gammal katt. (Huvudröst med knarr, fry)
7. Lägg en penna mellan käkarna, och föreställ er att ljudet av den gamla katten går över pennan.

Även här fick informanterna pröva att skapa fry. Efter dessa instruktioner gick jag vidare till att lära ut growl. Growl är som bekant en aggressiv och fysiskt krävande röstteknik. Den förberedande uppsjungningen fokuserade därför mycket på andning och användandet av stöd.

De anatomiska instruktionerna är en kombination av Cross (2007) instruktioner och min tidigare erfarenhet (Hillås, 2016).

1. Gäs pa för att sänka sköldbrösket.
2. Låt tungan vara bred och platt i munnen.
3. Slappna av i halsen. Låt ansatsröret vara helt öppet.
4. Ta ett djupt andetag och skjut ut luften med hjälp av magen.

Denna övning gjordes utan att producera growleffekten eftersom jag ville att informanterna skulle vänja sig vid andningen och muskelstyrkan som krävs innan de började growla. Detta för att minimera risken för överansträngning och skador.

5. Fyll lungorna med luft och pressa sedan ut all luft så fort som möjligt.

Precis som när vi arbetade med fry så fick informanterna tillfälle att prova att producera growl enbart med hjälp av anatomiska instruktioner innan jag gick vidare till blomsterspråk.

Growlinstruktioner på blomsterspråk:

6. Gäs pa och öppna upp halsen.
7. Skäll som en hund (Zangger Borch, 2012).
8. Growla frasen ”where are you?”

Vid det här läget uppmuntrades informanterna återigen att skapa growl, men den här gången enbart utifrån instruktionerna på blomsterspråk.

## **Fokusgruppsdiskussion**

En vecka efter workshopen samlades fokusgruppen till en gruppintervju om hur de upplevde undervisningen, instruktionerna och röstteknikerna.

Fritidsmusikern fick förhinder så de som deltog i intervjun var sångpedagogstudenten, den klassiska musikern och ickemusikern och jag själv som moderator. De fick titta på av mig utvalda filmsekvenser från

workshopen för att sedan svara på öppna frågor på temat extrensånginläring, där varje fråga behandlade en viss del av inläringssituationen. Sedan fick de prata helt fritt och diskutera med varandra utan krav från mitt håll att nå ett svar. Mitt mål med diskussionen var att höra deras tankar kring det vi arbetade med under workshopen och få insikt i hur elever uppfattar den här sortens undervisning.

## **Konsekvens av filmande**

Informanterna blev informerade om när inspelningen påbörjades och avslutades, och filmandet skedde med en diskret svart kamera som under workshopen stod på ett svart notställ så långt bort från mig och informanterna som jag ansåg det vara möjligt utan att missa några viktiga detaljer, vilket gjorde det lätt att ignorera den. Kameran var riktad på så sätt att alla informanter syntes framifrån och jag själv syntes från sidan. Under workshopen råkade jag vid några tillfällen placera mig själv mellan kameran och någon av informanterna. Bortsett från detta syns både jag och informanterna i filmerna från workshopen och diskussionen hela tiden. Den enda kommentar som var relaterad till filmandet var sångpedagogstudenten som halvvägs igenom workshopen frågade om den var på, i övrigt betedde sig informanterna som om den inte fanns där. Filmen var till stor hjälp för mig när materialet analyserades, samtidigt som det var obekvämt att studera mitt eget beteende i sådan detalj. Vad gäller informanterna såg jag ingen skillnad i deras beteende när de blev filmade och när de inte blev det, vilket tyder på att filmningen i sig inte hade någon påverkan på resultatet.

## **Analys av film**

Filmen från workshopen analyserades i sekvenser när varje sekvens utgjorde en instruktion och mitt och informanternas arbete med denna. Varje sekvensanalys inleddes med att titta på hela gruppens handlingar för att sedan dela upp det i vad jag gjorde och sa och hur varje enskild informant reagerade, då med fokus dels på vad som sades men även på mitt och informanternas kroppsspråk. Även filmen från gruppdiskussionen analyserades i sekvenser, men då med mer fokus på vad som sades än vad som gjordes. Detta beror på att informanterna under diskussionen satt stilla vid ett bord och därför inte rörde sig så mycket. Istället kommunicerade de med varandra och mig genom tal, blickar och mindre rörelser med huvudet, vilket gjorde mitt analysmaterial mer lättarbetat men eventuellt mindre informativt än det från workshopen.

## **Teori i kombination med metod**

Fokusgrupp som metod användes i denna undersökning i kombination med Design för lärande (Selander & Kress, 2010) på så sätt att workshopen fungerade som första transformationscykeln där informanterna prövade att hitta extrensång genom att kombinera instruktioner med resurser för att på så sätt skapa en egen lärandedesign. Diskussionsträffen blev således andra transformationscykeln där informanterna fick tillfälle att reflektera för sig själva och med varandra kring vilka instruktioner, resurser och metoder de ansåg vara användbara och givande för just dem.

## **Resultat**

Detta kapitel presenterar de resultat som gick att uppmärksamma under arbetet med fokusgruppen. Kapitlet inleds med min analys av workshopen för att sedan gå över till den gruppdiskussion som tog plats en vecka senare. Gruppdiskussionen utgår i den här texten från fokusgruppens reflektioner medan observationerna som beskrivs i workshopen är mina egna.

## **Workshopen**

Workshopen genomfördes i ett ensemblerum på KMH. Trots att rummet var fullt utrustat för jazzensemble och klassundervisning använde jag mig av väldigt få materiella resurser. De viktigaste resurserna var jag själv och mina kunskaper, informanterna och deras kunskaper, samt en penna per informant. Det bör dock tilläggas att mitt val av rum kan ha fungerat som en hjälpsam resurs i just den här workshopen. Eftersom jag inte använde mig av några instrument eller musikexempel så hade workshopen kunnat ta plats var som helst, men eftersom rummet var fullt utrustat för förstärkt ensemblemusik kändes det mer som en traditionell replokal än en undervisningssal. Min förhoppning var att detta skulle hjälpa informanter att hamna i rätt tankebanor för den sortens röst användning jag arbetade med under workshopen, till skillnad från hur de skulle ha tänkt och betett sig i en mer steril föreläsningssal, vilket gjorde att lektionsrummet kan sägas fungerade som en psykologisk semiotisk resurs. Detta för att jag ville veta om dessa resurser var tillräckliga för att genomföra en workshop och ge informanterna den information som behövs för att nå det önskade resultatet om hållbar extrensång.

## Fry

Här följer en redovisning av informanternas arbete för att följa de anatomiska instruktioner de fick.

### 1. Höj sköldbrusket.

Gruppen fick gäspa och svälja samtidigt som de kände på sköldbrusket, på så sätt fick de en grundläggande kännedom av vad sköldbrusket är och hur det rör sig. De fick sedan öva sig på att medvetet placera sköldbrusket i ett högt läge. Denna instruktion började med att jag lade mina fingrar mot mitt sköldbrusk samtidigt som informanterna blev instruerade att göra likadant på sig själva. De resurser som jag erbjöd dem med avsikt var semiotiska sådan, eftersom jag förklarade och visade på mig själv, samt deras egna känsel. Informanterna fick svälja för att känna hur mycket sköldbrusket kan röra sig och var det sitter, vilket var en del av min design för lärande. Kvinnorna i gruppen använde sig av simulering på så sätt att de kände sig fram mer med sina fingrar än vad männen gjorde. Männen lade fingrarna mot halsen och var nöjda så fort de tyckte att de hade hittat rätt. Kvinnorna verkade prova olika vinklar, möjligtvis för att få mer insikt i hur sköldbrusket fungerar, medan männen verkade nöja sig med att veta att det finns och att det fungerar. Medan jag demonstrerade och informerade om sköldbruskets funktioner så kände jag runt med fingrarna en hel del. Jag lade inte bara fingrarna mot halsen, utan kände också konturerna och formen av sköldbrusket. Detta var inget jag berättade att jag gjorde. Istället skedde det omedvetet, och det var antagligen detta som ledde till att kvinnorna genom mimesis gjorde samma sak. Efter att gruppen hade fått känna sig fram en stund fick de gäspa för att röra sköldbrusket, och sedan försöka styra sköldbruskets rörelser utan att gäspa. När informanterna sedan skulle styra sköldbrusket utan att gäspa började man se hur gruppen började arbeta tillsammans för att nå målet. Sångpedagogstudenten började göra ”fula miner” för att se hur det påverkade sköldbruskets rörelser, och samtidigt tittade hon lite på de andra informanterna. Hon uppfattade det som att de andra informanterna hade problem med att röra sköldbrusket upp och ner, varpå hon föreslog att de andra också skulle göra fula miner. Enligt sångpedagogstudenten var det lättare att göra dessa rörelser om man var rörlig i ansiktet, vilket betyder att hon hade tagit mina instruktioner och tillgängliga resurser och arbetat fram en egen design. Det hjälpte de andra informanterna att förstå hur de skulle göra och är ett tydligt exempel på design och resurser i rummet. Oavsett om man använder sig av ordet resurs eller inte så ser de flesta personer läraren som den huvudsakliga resursen vid undervisningstillfällen. I det här lektionsrummet var dock en av

informerarna viktig i att föra gruppens rösttekniska utveckling vidare. Hon arbetade med instruktionen, hittade ett sätt att använda sig av den som passade henne, meddelade mig och de andra informanterna om sin upptäckt, och gav då hela gruppen chansen att lära sig någonting nytt.

#### 5. Höj tungroten.

När informanterna fick instruktionen att höja tungroten såg de alla lite förvirrade ut tills jag förklarade att tungan inte behöver röra gommen, den behöver bara vara lite höjd. Samtidigt som detta förklarades placerade jag min händer några centimeter isär där den undre handen representerade sköldbrusket och den övre handen representerade tungroten. När jag sedan höjde den övre handen lite går det att se att informanterna förstod vad de skulle göra. När gruppen sedan började prova sig fram så nämnde sångpedagogstudenten att det hjälpte henne att tänka att man ska vara förvånad och glad samtidigt, vilket betyder att hon även denna gång hade skapat en egen design på kort tid. Hon demonstrerade genom att göra en hastig ”glad” inandning, och genast började resten av gruppen använda sig av simulering för att göra samma sak. Efter det gick samtliga informanter in i sina egna ”bubblor” och provade sig fram i några minuter.

#### 6. Placera tungspetsen mot framtänderna i underkäken.

Denna instruktion krävde ingen närmare förklaring. Istället poängterade jag bara att en höjd tungrot och sänkt tungspets betyder att tungan ska ligga i ett diagonalt läge. Samtidigt som jag sade detta höll jag upp handen i en diagonal vinkel för att visa hur tungan ska ligga i munnen, varpå samtliga informanter genast började prova sig fram med tungans position. Efter detta fick gruppen kombinera de instruktioner som de hade fått dittills och sedan härma mig när jag fryade. Till en början var samtliga informanter lite ovilliga att prova. Ingen ville vara först ut att pröva ett sådant ljud utifall att det skulle bli fel. De tittade lite tveksamt på varandra och började skratta, vilket var lite störande för mig eftersom jag inte ville bli avbruten i min lektion, men efter att de hade fått skratta av sig verkade de vara mer fokuserade än innan. Detta fick mig att inse hur viktigt det är med en avslappnad miljö på den här sortens lektioner. Det måste finnas en frihet i gruppen som gör att det känns acceptabelt att göra bort sig. Kvinnorna begrep rösttekniken och presterade ett korrekt fryljud inom 30 sekunder från det att sista instruktionen gavs. Männerna lyckades prestera ett korrekt ljud ett fåtal gånger, men de märkte inte själva när de hittade rätt. Jag tror att det kan bero på att de inte har lika stor erfarenhet av att arbeta i huvudklang/falsett som kvinnorna har. Man kunde också se att männen försökte hjälpa varandra att hitta det korrekta ljudet genom uppmuntrande blickar när de

hörde något som verkade vara rätt, och genom att peka på sköldbrösket eller göra handrörelser när de uppfattade ett ljud som verkade vara fel.

#### 7. Låt velumporten vara avslappnad.

Denna instruktion var jag själv osäker på, men uppfattade det som att det är vad jag gör när jag producerar fry. Velumporten förklarades som en hudflik som sitter mellan näsan och munhålan. För att göra informanterna uppmärksamma på velumporten ville jag få gruppen att vibrera sina velumportar. För att få den att vibrera instruerades gruppen att spinna som en katt. Trots att detta var den anatomiska delen av undervisningen så kände jag att blomsterspråk var nödvändigt för att förklara för informanterna vad de skulle göra. I fry ska velumporten vara öppen och avslappnad, men för att veta vad man gör med velumporten måste man först veta vad velumporten är och hur den känns.

Vid den här tidpunkten började jag gå runt och ge individuella instruktioner till de personer som verkade ha problem med att prestera de ljud jag letade efter. Detta var inte planerat från min sida, utan verkar vara någonting som sker naturligt när jag börjar känna mig avslappnad i rummet. Den första personen jag gick fram till var fritidsmusikern som verkade bli förvirrad av min ”spinn som en katt”-instruktion. Jag gick fram till honom och sa att han kunde tänka att ljudet skapades långt bak mot öronen, där överkäken och underkäken möter varandra. Efter det var det mycket lättare för honom att arbeta på det sätt som önskades. Övningen som fokuserade på velumporten verkade dock göra informanterna lite förvirrade. Övningen inkluderades för att jag ville att de skulle lokalisera vad velumporten är och hur man kan använda den, så att de sedan skulle kunna slappna av i den. Min plan var aldrig att inkludera det spinnande ljudet i fry. När detta frågetecken väl redades ut kunde hela gruppen skapa ett mer eller mindre hållbart fry. Sångpedagogstudenten kunde hålla ett rent fryljud i flera sekunder, medan den klassiska musikern halkade in i och ut ur ljudbilden några gånger under en utandning. Fritidsmusikern och ickemusikern hade båda två problemet att deras ansatser antingen resulterade i fry eller i ett krystat och med största sannolikhet skadligt ljud. De gånger som deras ansatser ledde till fry så höll den ljudbilden i sig under hela frasen, och de gånger som ansatserna inte ledde till fry fortsatte resten av frasen av vara krystad. Filmen från workshopen visar att de jobbar fysiskt tyngre än kvinnorna. De tar större andetag, jobbar starkare med stödet och andas ut kraftigare. Med tanke på hur litet ljud fry är så misstänker jag att det var deras tunga arbete som saboterade för dem. Stöd och kontrollerad andning är viktigt, men i fry

behöver man inte ta i så mycket som de gjorde. Det är något att beakta vid framtida undervisningssituationer som fokuserar på extrensång.

Vid den här tidpunkten gick jag vidare till de instruktioner på blomsterspråk som jag hade hämtat från Melissa Cross.

5. Jama som en katt. (Huvudröst)

6. Jama som en gammal katt. (Huvudröst med knarr, fry)

Båda dessa instruktioner tog sammanlagt ungefär 15 sekunder av lektionstiden, på grund av att det var mentala bilder som informanterna kunde relatera till. För säkerhets skull förebildade jag de ljud som jag ville att gruppen skulle skapa, men jag såg ingen anledning att lägga stora mängder tid på att lära ut någonting som gruppen redan kunde.

7. Lägg en penna mellan käkarna, och föreställ er att ljudet av den gamla katten går över pennan.

Här ser man det tydligaste användandet av en resurs under workshopen, nämligen en penna. När jag själv använder mig av denna teknik för att hitta rätt placering av ljudet så känner jag hur ansatsröret förbereder sig för huvudröst, vilket antagligen är anledningen till att Melissa Cross använder denna instruktion med sina elever. Sångpedagogstudenten, som tidigare har deltagit i ett seminarium med Cross, hade redan hört den här instruktionen och visste därför precis vad hon skulle göra. Övriga tre informanter verkade lite förvirrade av denna instruktion. De förstod inte om instruktionen var menat bildligt, att de skulle tänka att ljudet gick ovanför pennan, eller om det var en konkret instruktion, att de skulle försöka skicka själva luftströmmen över pennan. Instruktionen menades på det bildliga sättet, vilket jag försökte tydliggöra med handrörelser, men när workshopen har analyserats i efterhand går det att se att de till och från spänner halsen i sina försök att skicka luftströmmen över pennan. Informanterna hade inga följdfrågor på detta, och min teori kring det är att informanterna, precis som jag själv, tyckte att både instruktion och handrörelser var tydliga. Det var först vid analysen av filmen från workshopen som upptäckten gjordes att informanterna över huvud taget hade stött på ett problem. Detta får mig att dra slutsatsen att tydlighet är a och o när man arbetar med den här sortens främmande rösttekniker, men att en pedagogs arbete är att konstant kontrollera att eleverna arbetar på ett korrekt sätt, och att det i pedagogiska sammanhang är väsentligt att uppfatta de små nyanser som kan vara avgörande för hållbar röst användning. Resultatet av instruktionerna på blomsterspråk var att samtliga informanter hade lättare att producera ett



hållbart fry. Det är också värt att nämna att ingen av informanterna märkte någon skillnad mellan korrekt fry och ett felaktigt ljud när de själva skulle producera fry. Istället förstod de att det var rätt eller fel först när jag anmärkte på det. Detta kan eventuellt bero på att man inte är van vid att höra den här sortens ljud och därför inte vet vad man letar efter, men jag tror snarare att det beror på att ljudet låter på ett sätt när man hör det från en extern ljudkälla och på ett lite annorlunda sätt när man själv skapar det, precis på samma sätt som ens egen röst låter främmande när man hör sig själv i en inspelning. Man har därför svårt att höra att man gör rätt eftersom resonansrummen i huvudet skapar illusionen av att ljudet är fel.

### Sammanfattning

När gruppen arbetade med fry i första transformationen (figur 1) blev det tydligt att verbala och visuella semiotiska resurser var viktigast för att skapa och öka förståelse bland informanterna. Det som gav informanterna mest hjälp att nå ett gott resultat i de enskilda övningarna var en kombination av visuella och verbala instruktioner, det vill säga när jag förklarade och visade samtidigt, medan fysiska resurser som en penna var ett koncept som var lätt att förstå men svårare att använda i praktiken. När informanterna sedan brukade mimesis och simulering för att skapa en egen design så visar analysen av workshopen att de alla utgick från mina instruktioner innan de började leta efter nya vägar. Något som var extra tydligt var hur de två männen tycktes söka hjälp hos varandra istället för att aktivt komma till mig eller någon av kvinnorna, detta trots att de båda männen hade svårare att simulera de olika ljuden och verkställa instruktionerna. Min tolkning av situationen var att männen inte var vana vid att skapa egna designar i den här sortens undervisning och därför inte visste hur de skulle ta sig an problemet. Här väljer jag att ta hänsyn till den erkännandekultur som rådde i rummet. Kvinnorna i gruppen hade via sina musikstudier blivit vana vid att diskutera framgångar och misslyckanden på ett öppet och ickedömande sätt, varpå de reflekterade kring sina prestationer även i en grupp med för dem främmande människor. Männen däremot har troligtvis inte tidigare varit med om att deras röstteknik utforskas eller ifrågasätts i ett öppet forum och visste därför inte hur de skulle förhålla sig till detta.

### Growl

Innan vi började arbeta med growl blev informanterna informerade om att det är en teknik som är kraftig och våldsamt i relation till intonerad sång och

fry, och att man därför kunde känna av den här tekniken i halsen. Det är viktigt att kunna skilja på när en teknik känns främmande och ovan, och när den känns smärtsam och skadlig. Informanterna blev uppmärksammade på att om någon av övningarna gör ont så ska de genast upphöra med sina försök att hitta growl, men om det bara känns ovan så kan de fortsätta att pröva sig fram utan någon risk för skador.

Förberedelse för growl. Anatomi:

1. Gäs pa för att sänka sköldbrösket.

Eftersom de anatomiska termerna redan hade presenterats för informanterna så fick de betydligt kortare instruktioner denna gång. Samtidigt som jag gav den här instruktionen lade jag fingrarna på mitt eget sköldbrösk, det var dock inte något jag hade planerat att göra utan någonting som sker per automatik när jag ska justera mitt eget sköldbrösk. Fritidsmusikern och ickemusikern lade fingrarna mot sina sköldbrösk, medan klassiska musikern och sångpedagogstudenten inte gjorde det. Av det drar jag slutsatsen att de båda kvinnorna redan här kände sig trygga i sin kunskap om hur man kontrollerar halsens rörliga delar, medan männen hellre försäkrade sig om att de gjorde rätt från början än att behöva justera i efterhand.

2. Låt tungan vara bred och platt i munnen.

Samtliga informanter genomförde den här instruktioner utan några problem, men eftersom vi hade arbetat med höjd tungrot bara några minuter tidigare så kompletterade jag instruktionen genom att be dem sänka tungroten tillsammans med sköldbrösket. Detta för att försäkra mig om att ingen av dem fastnade i föreställningen att tungroten skulle vara höjd. Samtidigt som jag sa detta sänkte jag tungroten och sköldbrösket, vilket naturligt ger mig en mörkare röst, och man kan då se på samtliga informanters halsar att tungroten sänktes lite extra.

3. Slappna av i halsen. Låt ansatsröret vara helt öppet.

Denna instruktion kan verka lite motsägelsefull när man har arbetat så fokuserat med sköldbrösket och tungroten, men i min erfarenhet så är risken för skador betydligt mindre om man är avslappnad i halsen. Det jag menade med instruktionen var att man ska låta sköldbrösket och tungroten vara i ett lågt läge utan att pressa ner någotdera. Så här i efterhand kan jag tänka att en bättre instruktion hade varit att säga till informanterna att släppa käken och låta munnen vara avslappnat öppen. Detta för att jag själv automatiskt sänker både sköldbrösket och tungroten när jag släpper käken. Jag märkte ingen förvirring bland informanterna när de fick instruktionen att slappna av i halsen i kombination med sänkt sköldbrösk och tungrot, men jag

föreställer mig att det finns personer som skulle ställa sig frågande till det hela.

#### 4. Ta ett djupt andetag och skjut ut luften med hjälp av magen.

Den här instruktionen lade fokus på hastiga utandningar eftersom det är en av stöttepelarna när man vill growla. Samtidigt som jag sa till informanterna att skjuta ut luften med hjälp av magen så lade jag handen på lägre delen av min egen mage. Detta gjorde jag medvetet för att demonstrera för informanterna att hela raka bukmuskeln ska vara aktiv. Enligt min erfarenhet brukar personer som saknar utbildning inom sång eller blåsinstrument använda sig mer eller mindre enbart av övre halvan av raka bukmuskeln när de ska sjunga, men när jag själv growlar behövs all extra hjälp som kroppen kan erbjuda, vilket inkluderar den ofta uppmärksammade undre halvan av magen. Eftersom ett av målen med workshoppen var att lära ut extrensång på ett så skonsamt sätt som möjligt ville jag göra informanterna uppmärksamma på att de behövde aktivera delar av kroppen de vanligtvis inte brukar tänka på.

Både sångpedagogstudenten och klassiska musikern hade lätt för att börja använda nedre delen av raka bukmuskeln, medan fritidsmusikern och ickemusikern enbart använde sig av övre delen. För att hjälpa dem att hitta rätt gick jag fram till ickemusikern och lade min hand på hans mage i höjd med naveln. Han blev sedan instruerad att skjuta ifrån från platsen där min hand var. Efter några försök kom han tillräckligt långt ner i sin aktivitet, och samtidigt som jag arbetade med ickemusikern så studerade fritidsmusikern vad vi gjorde för att sedan kopiera våra rörelser och själv prova sig fram till ett lyckat resultat. Denna situation ledde alltså till att jag aktivt undervisade en individ samtidigt som en annan individ, som jag för tillfället hade mindre fokus på, drog egna slutsatser och på så sätt lyckades utvidga sin förståelse för bukmuskulaturen med minimal hjälp från mig.

#### 5. Fyll lungorna med luft och pressa sedan ut all luft så fort som möjligt.

Den här instruktionen kompletterades med en demonstration av vilken sorts andning jag ville att de skulle använda sig av, samtidigt som jag förebildade det growl som jag automatiskt producerar när jag arbetar med en så aggressiv andningsteknik. För att hjälpa informanterna att hitta in i de hastiga och kraftfulla utandningar som krävs för att growla så kombinerades den här övningen med armrörelser. När de andades in lyfte de armarna åt sidorna, när de andades ut pressade de hastigt ner armarna mot höfterna. Informanterna var till en början lite motvilliga att genomföra den här instruktionen, sannolikt för att de inte har arbetat med dessa ljud tidigare

och därför ogärna ville vara först ut. När jag märkte att de var tveksamma började jag själv göra den här övningen med målet att de skulle kunna hoppa in i ljudbilden när de kände sig redo, vilket inte tog lång tid efter påbörjat genomförandet av övningen. De var dock ganska försiktiga i sin ljudproduktion. Jag försökte flera gånger förklara och demonstrera att de borde ha högre ljudvolym på sina growl, men av någon anledning var ingen av dem benägen att lyfta sig själva till den önskade volymen, trots att jag ansåg att de genomförde övningen på ett korrekt sätt. En anledning till detta kan vara att de är rädda för att skada sig, vilket sångpedagogstudenten påpekade redan under workshopen. På frågan om någon av informanterna fick ont i halsen av den här övningen svarade hon ”jag vågar inte riktigt göra helt, för att jag är rädd för att få ont i halsen”, varpå resten av gruppen svarade med instämmande nickningar. Det kan helt enkelt vara så att jag omedvetet råkade skrämman informanterna till överdriven försiktighet när jag i början av workshopens growldel sa till dem att avbryta om de kände smärta. Den informant som var försiktigast i sina försök var sångpedagogstudenten, varför jag gick fram till henne och placerade min hand på hennes mage på samma sätt som jag hade gjort med ickemusikern tidigare. Den här gången var det dock inte för att visa varifrån kraften skulle komma. Istället försökte jag hjälpa henne genom att trycka på hennes mage lite lätt under den aggressiva utandningen. Detta för att visa att den här sortens röstaktivitet kräver hastigare och större muskelsammandragningar än hon är van att arbeta med. När hon sedan hade gjort några utandningar med min assistans förstärktes ljudvolymen något, men det var fortfarande inte den ljudvolym som är önskvärd inom denna röstteknik.

Samtidigt som jag arbetade med sångpedagogstudenten så sa ickemusikern att han väldigt tydligt kan känna när han gör fel eftersom ”det bara raspar i hela halsen”, något som klassiska musikern och fritidsmusikern höll med honom om. Även fast jag inte vill att någon av mina elever ska skada sig när de arbetar med instruktioner som de har fått av mig så är det viktigt att uppmärksamma att han kunde känna en så tydlig skillnad mellan korrekt och felaktig röst användning, eftersom det var ett problem som var gemensamt för hela gruppen när de arbetade med fry. Fritidsmusikern nämnde att han tyckte att det var lättare att hitta growl än fry på grund av hastigheten som kroppen arbetar i när man growlar. ”Man hinner inte tänka och justera, [utan] nu är det som det är”. Det höll sångpedagogstudenten med om och nämnde att fry var ett så litet och utdraget ljud att man hann tänka på det för mycket under själva alstrandet, och på så sätt började sabotera för sig själv.

På grund av den begränsade tid jag hade på mig utifrån överenskommelsen mellan mig och informanterna valde jag att släppa anatomin innan informanterna hade nått ett fullgott resultat. Jag trodde dessutom att ett nytt sätt att tänka kanske skulle ge dem den extra volym som de behövde, och gick därför över till blomsterspråk.

6. Gäspa och öppna halsen.

7. Skäll som en hund.

Den här instruktionen var väldigt uppskattad av hela gruppen. Jag förebildade med ett skäll, och sedan började hela gruppen skälla. Det har tidigare beskrivits hur informanterna var lite blyga och rädda för att vara först ut att prova en ny instruktion, men den här gången fanns det ingen sådan blyghet i rummet. Istället började de skälla med en ljudvolym som var mycket starkare än den de hade producerat med de anatomiska instruktionerna, och de slutade inte förrän jag stoppade dem. Den enda som hade svårigheter var sångpedagogstudenten, som istället för ett kraftigt stöd började röra underkäken för att förstärka ljudet. Sångtekniskt är det ofta oproblematiskt att använda underkäken för att få en extra skjuts i ljudvolym, men det bör inte göras på bekostnad av stödet och all den kraft det ger. Jag gick därför fram till henne igen och lade handen på hennes mage, den här gången enbart för att påminna henne om att det var därifrån hon skulle arbeta. Efter det lyckades även hon producera ett hållbart och volymstarkt skäll.

Fritidsmusikern och ickemusikern skämtade med varandra om att det hjälper om man ser arg ut eller om man drar ner mungiporna. Även om det under workshopen var tydligt att det sades som ett skämt och ett roligt inslag så var det tydligt för mig att det faktiskt hjälpte männen att producera en klangbild som är väldigt vanlig inom främst dödsmetal. Jag misstänker att det beror på att en aggressiv röstteknik hjälps av ett aggressivt minspel och ett aggressivt tankesätt. Detta är något jag ofta arbetar med under traditionella sånglektioner. Om en elev ska sjunga en stillsam ballad så kan jag be denne föreställa sig att de sjunger en vaggvisa till ett barn, eller att hen säger fina saker till någon hen tycker om, eftersom den sortens mentala bilder ofta gör att röstens volym, placering och klangfärg förändras för att bättre passa ändamålet. Det fyller en viktig funktion inom traditionell sångundervisning och det finns ingen anledning att exkludera det från extrensångundervisning.

Det var alla instruktioner som gruppen fick på blomsterspråk. De fick prova att skälla som hundar ett tag, och när jag ansåg att de hade hittat rätt klangbild så fick de sin sista instruktion.

## 8. Growla frasen "where are you?"

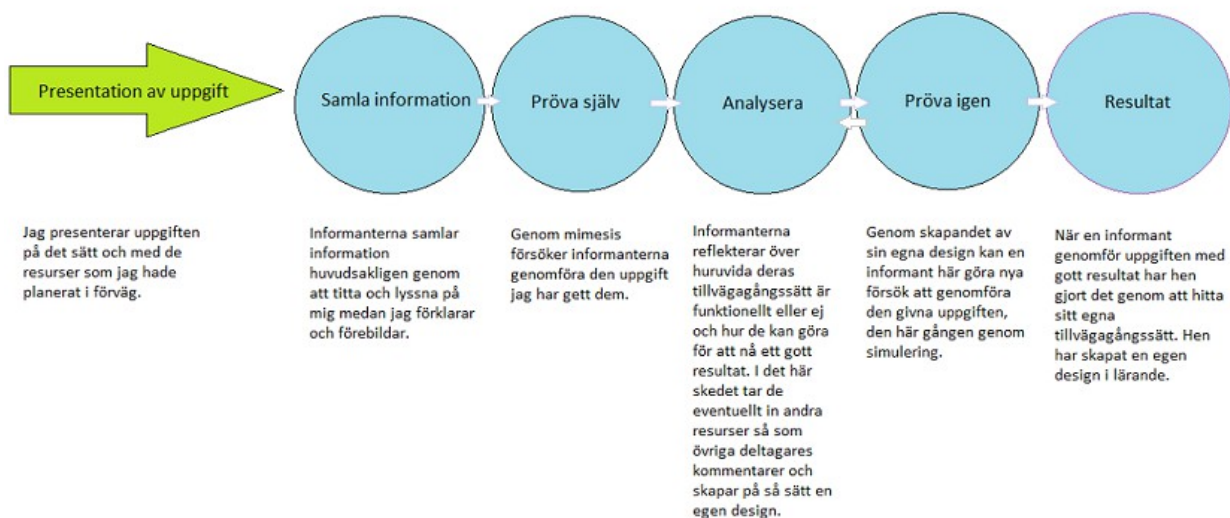
Denna fras valdes för att jag anser den vara en väl fungerande fras för vokalisterna som är nya inom growl. Eftersom munnen öppnas gradvis på ordet "where" så fungerar det som en startsträcka för att få igång growlet, sedan följer en fras där man aldrig behöver stänga munnen. Det betyder att luftflödet inte stannar upp under frasens gång, vilket gör det lättare att hålla sitt growl hela vägen till slutet.

Här fanns det inte längre någon blyghet i gruppen utan sångpedagogstudenten prövade direkt att growla hela frasen, och hon gjorde det med ett anmärkningsvärt gott resultat. Efter att hon hade haft problem med både de anatomiska instruktionerna och blomsterspråket så lyckades hon här producera ett growl som i både volym och klangbild motsvarade mina förhoppningar. Hon blev själv lite överraskad av detta och fick motta glädjehrop och applåder från de andra informanterna. Klassiska musikern valde också att arbeta med frasen direkt och lyckades även hon med att hitta ett riktigt growl som höll genom hela frasen. Fritidsmusikern frågade ifall han fick börja med att skälla som en hund för att sedan gradvis gå över till att growla hela frasen. Jag såg ingen anledning att säga nej eftersom jag hade hört honom prestera ett riktigt growl med hjälp av Hunden. Direkt när fritidsmusikern började skälla så följde ickemusikern i hans spår. Här blev det väldigt tydligt att de två männen var uppmärksamma på varandra. I filmen från workshopen går det att se hur de sneglar på varandra för att de ska skälla samtidigt, om en av dem glömde använda stödet så lade den andra mannen handen på sin egen mage för att försäkra sig om att han fortfarande använde det, de gick samtidigt från skall till att growla hela frasen, och om någon av dem behövde en liten paus så väntade den andra med sitt growl tills de båda var redo igen. Deras interaktion var utan tvekan det tydligaste exemplet på design och kommunikativ resurs som visades sig under workshopen. De tog instruktionerna och omvandlade dessa till någonting som fungerade för dem, för att sedan bolla sina respektive insikter mellan sig på ett subtilt sätt, vilket i slutändan resulterade i ett hållbart sätt att arbeta med extrensång för dem båda.

### Sammanfattning

Till skillnad från fry så visade det sig att verbala och visuella instruerande tecken var mindre viktiga i growlundervisningen. Istället ökades informanternas förståelse huvudsakligen genom mimesis och simulering. Mina instruktioner blev i praktiken inte mer än en kort sammanfattning av den kommande övningen. Den huvudsakliga undervisningen bestod istället av att jag genom fysiska korrigeringar av informanternas teknik hjälpte dem

att skapa en egen design. I analysen av growlundervisningen kan man även se hur viktigt det var för mig som lärare att kunna ändra min ursprungliga design och anpassa mig efter eleverna, eftersom jag innan workshopen inte hade planerat att ha den fysiska kontakt med informanterna som man ofta har inom traditionell sångundervisning. Det är inte ovanligt att läraren till exempel lägger en hand på elevens mage för att tydliggöra var och hur man hittar stödet, eller att läraren korrigerar elevens käkposition genom att flytta elevens käke upp eller ner. Detta visade sig dock vara behövligt eftersom samtliga informanter inledningsvis hade svårt att förstå saker som vilken del av bukmuskulaturen de skulle använda sig av. Även i denna del av workshopen blev erkännandekulturen viktig, framför allt när informanterna skulle growla en hel fras. Sångpedagogstudenten visste med sig att det inte finns något att förlora på att våga ”kasta sig ut”, vilket ledde till att hon kunde göra detta utan att skämmas. Klassiska musikern gav sig hän strax efter med ett liknande resultat. De båda männen valde dock även denna gång att hålla sig i bakgrunden och ty sig till varandra framför att blotta sin röstteknik för resten av gruppen på samma sätt som kvinnorna gjorde.



Figur 2

Figuren ovan visar hur jag uppfattar att informanterna arbetade i första transformationscykeln (figur 1). Oavsett vilken instruktion de för tillfället arbetade med så var tillvägagångssättet det samma, med undantag för att stegen ”analysera” och ”pröva igen” kunde upprepas olika många gånger hos de olika informanterna innan de nådde ett resultat.

## Gruppdiskussionen

I den gruppdiskussion som skedde en vecka efter workshopen fick informanterna frågan hur det var att arbeta med anatomiska instruktioner. Det var någonting som intresserade mig eftersom det enbart var sångpedagogstudenten som hade arbetat med halsens anatomi på ett liknande sätt tidigare. Den klassiska musikern och ickemusikern hade hört benämningarna, men aldrig haft tillfälle eller anledning att koppla dem till något användningsområde. De tre närvarande informanterna var alla överens om att de anatomiska instruktionerna hjälpte, även om de hade delade meningar om vilken sorts hjälp de gav. Den klassiska musikern sa: ”Jag tyckte om att få anatomiska instruktioner, för det kändes på något sätt så pass konkret att man visste vad målet var. 'Det är det här du ska göra med just de här specifika kroppsdelarna.' Jag tyckte om att veta vad poängen var.”. Ickemusikern nämnde att han tyckte att det var intressant att få höra begreppen och att jobba utifrån anatomiska instruktioner, men att han tyckte att det var lättare att följa med i undervisningen när jag förebildade. De anatomiska begreppen blev snarare ett sätt att namnge olika arbetssätt än någonting som gav honom konkreta instruktioner att utgå ifrån. Sångpedagogstudenten tyckte att de anatomiska instruktionerna var tydliga, men hon berättade också att hon kände sig lite hindrad av dem. Hon påpekade att det kan bli ett frustrerande projekt att klara av varje enskild instruktion innan man som elev kan gå vidare till nästa. Eftersom hon utbildar sig inom detta område så hade hon lätt för att förstå och verkställa instruktionerna, men hon funderade på om nybörjare på ämnet skulle ha svårigheter med att fastna på en enstaka instruktion och därför inte kunna ta sig vidare.

Efter att ha diskuterat de anatomiska instruktionerna för fry gick vi vidare till att prata om instruktionerna på blomsterspråk. Även här var de tre informanterna överens om att instruktionerna var användbara, och att dessa instruktioner var lättare att arbeta med än de anatomiska. De fortsatte dock att prata i anatomiska termer vilket innebär att de hade införlivat dem och skapat en grundläggande insikt i hur röstapparaten fungerar. När de pratade om hur lätt det var att arbeta med bildspråket fick de frågan om det berodde på att de redan hade gjort samma saker på anatomisk väg, eller om det var för att instruktionerna i sig var lättare att förstå. Sångpedagogstudenten trodde att det berodde på att instruktionerna som sådana var mer lättförståeliga, medan den klassiska musikern och ickemusikern trodde att det till viss del berodde på att de hade arbetat anatomiskt strax innan. Om man hade arbetat uteslutande med blomsterspråket skulle man kanske inte



ha gjort riktigt rätt från början, och då skulle man eventuellt behöva komplettera med anatomiska instruktioner senare. När ickemusikern beskrev vilken sorts instruktion som hade hjälpt honom mest så svarade han att den ultimata lösningen för honom hade varit att kombinera blomsterspråk och anatomi redan från början. Han tydliggjorde detta genom att ge ett exempel på den sortens instruktion han hade velat få: ”Jama som en katt. Okej. Testa att jama som en katt med sköldbrosket högt upp. Och testa att lägga upp tungan.”

Som avslutande diskussion på temat fry uppmuntrades informanterna till att tala fritt om de olika undervisningsmetoderna. Alla tre var tydliga med att det var svårt att arbeta med enbart anatomiska instruktioner, men att de anatomiska instruktionerna samtidigt var uppskattade. Framförallt den klassiska musikern uppskattade de anatomiska instruktionerna eftersom det gav henne ett tydligt mål att arbeta mot. Ickemusikern höll med om att det var tydligt vad det var man skulle göra, men att det var svårt att faktiskt göra det. Sångpedagogstudenten uttryckte att instruktionerna var tydliga, men hon önskade att man hade knutit dem till en vardagssituation för att underlätta inläringen, på samma sätt som informanterna fick gäspa för att känna sköldbroskets rörelser. Samtidigt som informanterna uppskattade de anatomiska instruktionerna så uttryckte de alla tre att de antagligen hade klarat av att producera fry med enbart blomsterspråksinstruktionerna.

När vi pratade om de anatomiska instruktionerna till growl sa alla tre att instruktionerna var lätta att förstå men svåra att arbeta med. Framförallt sångpedagogstudenten talade om hur hon tyckte att det var svårt att våga arbeta så fysiskt tungt med en röstteknik. Hon nämnde också att det under workshopen hjälpte henne mycket att jag gick fram till henne personligen och hjälpte till att fokusera raka bukmuskelns aktivitet. Ickemusikern, som också hade fått individuell hjälp, höll med: ”Det var skitbra när du kom fram och hjälpte till lite, som man fick se där i videon. Innan dess var det lurigare. För då kände jag verkligen skillnaden också.”

Efter den kommentaren blev jag nyfiken på hur de uppfattade individuell uppmärksamhet från läraren under en pågående grupplektion. Jag ville främst veta ifall de som fick individuell uppmärksamhet kände sig utpekade, men sångpedagogstudenten, ickemusikern och klassiska musikern var alla tydliga med att det inte gjorde det. Istället fokuserade de på hur viktigt det var att ha tillgång till individanpassad hjälp. Ickemusikerns kommentar var att ”[ä]ven om det är saker som skulle komma naturligt annars så bara slår man ju typ av det, fokuserar bara på det här uppe (i huvudet), och så plötsligt 'ja, vart fan tog magstödet vägen?' [...] Sedan liksom kommer du

där och bara 'vakna' ungefär, och man bara 'ja just det. Så. Tack.' Jag tyckte att det hjälpte mycket.” Man bör dock hålla i åtanke att informanterna är vuxna individer som är trygga i sig själva och som vågar utsätta sig för nya saker. De är dessutom människor som jag känner privat och därför kan ha en rak och öppen kommunikation med.

När informanterna samtalade om instruktionerna på blomsterspråk så var de även här överens om att det var lättare att arbeta med den här sortens instruktioner, men till skillnad från fry så trodde både sångpedagogstudenten och ickemusikern att lättheten med growl låg i de anatomiska förberedelserna. När de pratade om fry så var alla tre överens om att de hade kunnat producera fry enbart med hjälp av blomsterspråk, medan de trodde att de hade skadat sig om de hade försökt growla enbart med hjälp av blomsterspråkliga instruktioner. De lade stor tyngd vid att blomsterspråket var bra och användbart, men att just growl hjälps mycket av grundläggande anatomisk kännedom och en systematisk upptrappning som börjar i andning och avslutas i growl.

Efter diskussionen om inlärningsmetoder specifika för growl fick informanterna frågan om de generellt föredrog anatomiska eller målände beskrivningar. Både sångpedagogstudenten och ickemusikern hade svårt att bestämma sig, men den klassiska musikern hade ett tydligt svar. ”Jag tyckte om att få anatomiska instruktioner först. Det kändes mer konkret då. Även om man kopplar på mer målände språk sedan så kändes det inte riktigt lika flummigt som det hade gjort om man direkt hade gått till att skälla som en hund. Det anatomiska hjälpte ganska mycket för mig.”

Sångpedagogstudenten och ickemusikern argumenterade varken för eller mot detta uttalande, vilket gör det svårt för mig att dra en slutsats kring vilken metod som var mest uppskattad.

## Sammanfattning

Gruppdiskussionen fungerade i min undersökning som den andra transformationscykeln där informanterna fick tillfälle att reflektera kring sitt eget lärande och i viss mån min undervisning (figur 1). Eftersom denna undersökning främst syftar till att lära ut Extremsång på ett sätt som är hälsosamt och informativt för eleverna så valde jag att låta informanterna stå för den summativa bedömningen med minsta möjliga inblandning från mig. Informanterna var eniga om att de hade kunnat lära sig fry enbart genom blomsterspråk medan jag som såg processen utifrån kunde se att de anatomiska instruktionerna var en bra grund för informanterna att stå på när de senare arbetade blomsterinstruktionerna. Samtidigt tyckte informanterna att blomsterspråket var lättare att förstå, vilket borde innebära att det bästa tillvägagångssättet när man lär ut fry är att kombinera anatomi och målände

beskrivningar med tyngd på just blomsterspråk. Vad gäller growl så var informanterna överens om att anatomi och blomsterspråk är en väl fungerande kombination även fast klassiska musikern sa att hon var partisk för det anatomiska. Ett viktigt resultat av denna studie är alltså att undervisning inom extrensång bör innehålla både anatomi och blomsterspråk, dock helst i kombination istället för uppdelat i enskilda instruktioner så som jag gjorde i workshopen.

## **Diskussion**

I detta kapitel går jag igenom mitt val av teori och den undersökningsmetod som har använts i relation till denna studie, samt dess för- och nackdelar. Jag går även igenom de observationer som har gjorts under genomförandet av studien och ställer dessa i relation till den information som återfinns i bakgrundslitteraturen. På detta följer en sammanfattning av vad som har framkommit av studien. Avslutningsvis presenterar jag förslag på framtida forskning och tankar kring metalmusikens framtid i akademiska sammanhang.

### **Resultatdiskussion**

Resultatet pekar på att det går att lära ut extrensång till elever med mycket varierande musikalisk bakgrund. Alla informanterna utvecklade sångtekniska kunskaper om fry och growl, om än i lite olika tempo och på olika sätt, men under en lektion lyckades samtliga informanter prestera extrensång. Studiens syfte var bland annat att undersöka hur olika tidigare erfarenheter påverkade resultatet. Resultatet visar att kvaliteten på den extrensång som informanterna producerade under workshopen varierade för alla. Med tanke på att de flesta av dem helt saknade bakgrund inom extrensång så är det inte oväntat.

Mina förväntningar var att hela gruppen skulle kunna prestera inom båda presenterade rösttekniker. I rösttekniken growl motsvarade resultatet i stort mina förväntningar, däremot inte i rösttekniken fry. Därför väljer jag att fokusera min diskussion på rösttekniken inom fry. Under arbetet med analysen kunde jag uppfatta hur sångpedagogstudenten inte bara hade lättare att arbeta med de instruktioner som gavs, utan att hon även kunde uppmärksamma en fysisk och musikalisk skillnad mellan ett korrekt fry och ett annat ljud. Övriga tre informanter ansåg att de saknade kompetensen att producera fry, medan jag uppfattade det som att de alla tre lyckades vid

olika tillfällen, där framförallt den klassiska musikern kunde presentera ett godtagbart fry. Intressant i sammanhanget är att de två som från början lyckades bäst är kvinnor, medan männen behövde längre tid för att prestera det efterfrågade resultatet. Här finns det anledning att reflektera över skillnaden mellan mans- och kvinnoröster och om skillnaden har påverkan på resultatet i studien. Med hänvisning till Sundberg (2001) är det inte orimligt att tänka sig att frytekniken är nära besläktad med den traditionella huvudrösten, där mans- och kvinnorösten skiljer sig åt genom att kvinnorösten har lättare att hitta och arbeta med huvudrösten än vad mansrösten har. Faktumet att läraren är en kvinna kan även det ha påverkat männens möjligheter att lära sig fry.

Hela gruppen kunde skapa ett fryljud, men bara en av informanterna hade medvetenheten att själv märka när röst användningen var korrekt. Frågan är om detta beror på att jag som lärare kan ha gett dem olika förutsättningar under workshopen, eller om resultatet låg utanför min påverkansmöjlighet. Kan sångpedagogstudenten vid detta tillfälle ägt förutsättningar att definiera och korrigera röst användning som de andra tre informanterna vid just denna teknikövning saknade?

En intressant aspekt av mitt resultat är att de informanter som hade tidigare kännedom om den klangbild vi strävade mot inte hade fördel av det. Den klassiska musikern, fritidsmusikern och ickemusikern hade sedan tidigare hört fry som del av musikinspelningar och på konserter, medan sångpedagogstudenten inte hade hört fry i dess ursprungliga kontext tidigare men hade fått prova att arbeta med fry på ett seminarium med Melissa Cross. Sångpedagogstudenten hade alltså redan före studiens workshop en uppfattning om hur fry ska kännas och låta, och hade därför ett tydligare mål att arbeta mot än övriga informanter som endast hade hört fry från externa ljudkällor tidigare. Innan undersökningen påbörjades trodde jag nämligen att den klassiska musikern, fritidsmusikern och ickemusikern skulle ha lättare att känna igen ett korrekt fryljud baserat på deras kännedom om genren, men istället verkar det som att kännedom om sin egen röst och hur den känns i olika situationer är det som avgör hur fort en vokalist kan lära sig den här sortens rösttekniker. I Cross filmer (2005, 2007) talar hon inte så mycket om tidigare genrekännedom, utan istället är det korta och ytliga genomgångar av de olika röstteknikerna med tillhörande ljudexempel. Baserat på hur hon talar är det lätt att tro att Cross antar att de flesta av hennes elever redan är bekanta med musiken och att hon använder sina ljudexempel som målbilder för dem att nå. Med tanke på det jag har

upptäckt om genrekunskap i relation till extrensånginlärning så skulle jag vilja påstå att en bättre taktik hade varit att fokusera på de röster man arbetar med istället för det genreideal man vill att de ska uppnå, eftersom genreidealet är lättare att hitta för vokalister som känner sin röst.

Ur perspektivet *Design för lärande* kan sångpedagogstudentens tidigare erfarenheter av rösttekniken fry ha haft stor påverkan vid detta tillfälle. Hon har tidigare erfarenhet av att arbeta med fry i en gruppsituation och har på eget initiativ sökt sig till en aktivitet som fokuserar på extrensång och röst användningen den bygger på, vilket har gett henne stabila resurser att bygga vidare på. Det kan därför förutsättas att det finns ett intresse av att själv kunna utföra och få en grundläggande förståelse för den röstteknik som efterfrågas vid just denna form av extrensång. En av skillnaderna mellan sångpedagogstudenten och de övriga informanterna är att hon just nu går en sångpedagogutbildning som förbereder henne för det kommande yrkeslivet genom undervisning i anatomi, röstvård och röstkontroll. Informanten har därför fler resurser inom sångteknik att nyttja för att ta till sig den information som ges på sånglektioner och skapa en egen design som sedan omvandlas till praktiska resultat. Man kan också tänka sig att tidigare röstteknikövningar i ett vidare genreperspektiv påverkar resultatet. Delar av röst användningen fry återfinns inom andra röstkulturer, varför det är sannolikt att hon har arbetat med liknande inställningar i röstapparaten tidigare, dock under andra förutsättningar och med andra slutmål. *Design för lärande* talar om att alla teckensystem är viktiga och att inget av dem ska förringas, vilket stämmer bra in på detta tillfälle.

Anledningen till att de tre andra informanterna inte kände skillnaden mellan fry och ickefry kan eventuellt bero på deras bristfälliga kontakt med rösttekniken som sådan i samförstånd med en lärare som erbjuder muntlig återkoppling på vokalisters inställningar i röstorganet. När de tre informanterna inte upplever att de skapar fry verkar det som att de inte relaterar sin ljudproduktion till det ljud de hör. Konsekvensen blir att de har svårigheter att själva känna igen ett korrekt fry när de producerar det. Istället är de beroende av att en på området kunnig person lyssnar på resultatet och ger direkt återkoppling vid lyckad fry och på så sätt bekräftar att ljudproduktionen är korrekt. Man kan förmoda att den delen i inlärningen kommer att övergå till att de själva kan korrigera sig utifrån det de hör längre fram i inlärningsprocessen genom skapandet av en egen design. Sångpedagogstudenten hade sedan tidigare fler metoder för att känna igen hållbar röst användning vilket gynnade henne i den här inlärningsituationen.

Hennes kunskap gynnade även de andra informanterna genom den förståelse som skapades mellan henne, mig och de tre andra informanterna. Sångpedagogstudenten fungerade som en brygga mellan läraren och de vokalisterna som befann sig på en nybörjarnivå, vilket enligt *Design för lärande* gör henne till både en viktig resurs och en viktig del av designen på min workshop.

Resultatet i studien väcker frågor kring vad som är av större respektive mindre betydelse för informanterna. Studien pekar på att anatomi kan ha stor betydelse när man ska lära sig att arbeta med extrensång. Innan undersökningens genomförande fanns en oro för att de anatomiska instruktionerna skulle bli för tekniska för de informanter som inte tidigare hade arbetat på det sättet, och att de därför skulle föredra det rena blomsterspråk som Cross använder sig av (2005, 2007). Istället insisterade samtliga informanter på att anatomin var till stor hjälp. Det betyder att man med fördel kan använda sig av både anatomi och blomsterspråk på sånglektioner och på så sätt undervisa olika sorters elever som tar till sig olika sorters instruktioner. Blomsterspråket har fått en viktig roll bland sångpedagoger (Larsson, 2010), men när man arbetar med extrensång blir det extra viktigt att läraren har gett eleverna kunskap om deras instrument innan blomsterspråket tas in i undervisningen. Detta för att förhindra skador som annars kan uppstå. Det betyder också att man kan koppla ihop extrensångundervisningen med undervisning inom röstvård, röstens funktioner, hur man kontrollerar musklerna i halsen etcetera. Anatomisk kunskap om halsen är viktigt inom extrensång eftersom det är en samling rösttekniker som bygger på aktivitet i delar av halsen, till skillnad från traditionell sång som aktiverar hela ansatsröret (Ufema & Montequin, 2001). Det är också viktigt att känna till att man kan välja att använda sig av delar av halsen som är mindre mottagliga för skador, till exempel de falska stämbanden (Sakakibara, Fuks, Imagawa & Tayama, 2004), samt att felaktig röst användning oavsett musikgenre kan orsaka överansträngning (Zangger Borch & Sundberg, 2002). Istället bör man fokusera på en aktiverad men avslappnad och lugn kropp (Ryker, 2001).

## **Metoddiskussion**

Fördelen med valet av fokusgrupp som metod var i den här studien möjligheten att i gruppdiskussion kunna undersöka och jämföra informanternas upplevelse av extrensång. Fokusgruppens styrka var att medlemmarna hjälpte varandra att sätta ord på upplevelsen av de praktiska övningarna, vilket gav mig större insikt i hur elever lär sig extrensång.

Andra metoder hade kunnat vara att enbart ha lektioner som filmades och sedan analyserades av mig i efterhand, alternativt intervjuer med redan etablerade sångpedagoger med insikt i extrensång. I sammanställningen av studiens praktiska del framkom styrkan av fokusgrupp som praktisk metod, då jag upplever att diskussionerna nådde längre än om studien skulle ha byggts på enskilda samtal och analyser. Samtidigt bör man ha i åtanke att moderatorns roll i en fokusgrupp är att styra diskussionen så lite som möjligt, vilket kan göra det svårt att få svar på frågor som dyker upp under diskussionens gång. Det är även svårt att hinna med ett stort antal frågor, istället bör man försöka samla ihop många små frågor till några få stora frågor. Detta för att främja diskussion med så få avbrott som möjligt från moderatorn. Moderatoren måste även vara uppmärksam på diskussionen och försöka hålla den fokuserad på ämnet samtidigt som moderatorns roll är att hålla sig i bakgrunden. Fokusgrupp som metod är givande och informativ men kan potentiellt vara svår att arbeta med beroende på vilka individer som utgör fokusgruppen.

Dokumentationen från studien visar på att min bekantskap med informanterna inte hade någon påtaglig påverkan på undersökningen, utan att den istället har blivit en parentes i sammanhanget. Varken jag eller informanterna uppförde oss som någonting annat än lärare och elever. Med det sagt så är det viktigt att poängtera att varken jag eller mina informanter kan lägga vår bekantskap åt sidan helt och hållet men att vi alla gjorde vårt bästa för att inte låta våra existerande relationer påverka undersökningen.

Mitt val av teori i denna undersökning har inte varit oproblematiskt. *Design för lärande* är en teori som jag har haft svårigheter att verkligen förstå och använda. Samtidigt ska det erkännas att teorin som sådan är intressant och hjälpsam i analysen av denna sortens undersökningar. Om jag hade valt en annan teori, till exempel genus, så hade jag uppmärksammat andra saker än de som finns i denna text och dessa saker hade säkert varit lika intressanta, men jag tror ändå att när man ska undersöka hur människor tar till sig information så är *Design för lärande* en vital del av analysen. En teori som ger mig specifika begrepp att arbeta med och specifika situationer att leta efter har hjälpt mig att analysera mina resultat på en djupare nivå än vad jag annars hade kunnat göra.

Att använda *Design för lärande* som teori och analysmetod gav mig möjligheten att se sådant som jag annars kanske hade missat. Med hjälp av denna teori fick jag ett konkret sätt att studera mig själv och informanterna

och uppmärksamma de små detaljerna i våra ageranden som kan vara avgörande för huruvida en elev uppfattar en lärares instruktioner på det sätt som läraren vill. Jag fick också studera hur människor interagerar med varandra för att skapa ökad förståelse, vilket betyder att jag nu har verktygen för att lättare kunna uppmärksamma sådana personlighetsmöten i framtiden. Det hade varit intressant att arbeta med min undersökning med ett etnologiskt perspektiv eller ett genusperspektiv, men jag vill ändå påstå att *Design för lärande* i slutändan visade sig vara den teori som gav mig djupast förståelse för hur elever uppfattar och tar till sig undervisning.

Eftersom området extrensång ännu är relativt outforskat inom akademiska sammanhang har det varit svårt att hitta konkret information att utgå ifrån. Jag har därför efter bästa förmåga analyserat min egen teknik när jag arbetar med extrensång, trots att jag ännu inte vet hur hållbar den tekniken är under längre tid. Därför kan jag inte med säkerhet säga att de anatomiska instruktioner som gavs under workshopen är korrekta utan bara konstatera att jag försökte arbeta så tydligt som möjligt utifrån de förutsättningar jag hade. Jag är även kritisk till mitt val av informanter eftersom jag kände tre av fyra informanter sedan tidigare. Valet av informanter beror dock på att jag hade svårt att hitta personer som var intresserade av att arbeta med extrensång. Dessutom anser jag inte fyra individer vara en tillräckligt bred bas för mig att stå på när jag försöker formulera extrensångmetodik. Både antalet informanter samt min relation till dessa beror i mångt och mycket på brist på tid och resurser, men det är ändå värt att hålla i åtanke att informanternas åsikter och insikter resulterade i att jag har mer kunskap på området nu än jag hade innan undersökningen.

## **Sammanfattning**

Denna studie har bidragit till sångpedagogik i allmänhet och extrensångundervisning i synnerhet genom upptäckten att män har svårare att hitta ett oskadligt fryljud än kvinnor, varför män behöver mer lärarledd undervisning och är i större behov av återkoppling än kvinnor. Studien har även visat att både anatomiskt språk och blomsterspråk fungerar i undervisning av extrensång, och att man därför bör arbeta med båda dessa språk för att göra undervisningen så lättillgänglig som möjligt, men att lärarens fokus till en början bör ligga på elevens röstkänedom. Det är viktigt att hålla i åtanke att man som lärare inte får lägga för stor vikt vid det ljud som eleverna ska producera, utan istället fokuserar på att hjälpa eleverna att få insikt i hur deras röster låter, känns och fungerar eftersom det



gör det lättare för eleverna att själva känna och höra när de producerar ett korrekt ljud, vilket i sin tur främjar hållbar röst användning under lång tid.

## **Framtida forskning**

Vilken betydelse kan resultatet av denna studie få i ett större sammanhang? Framtida forskning på området skulle kunna undersöka eventuella skillnader på extrensånglektioner som börjar med blomsterspråk istället för anatomi, samt skillnaden mellan lektioner som använder sig av enbart blomsterspråk eller anatomiskt språk. Det skulle även vara intressant att se hur elevers extrensång utvecklas under en längre period med lektioner, samt vilken empiri man kan få av upprepade gruppdiskussioner.

Slutligen kan det vara intressant att spekulera i metalmusikens framtida utveckling inom sångpedagogiken genom en jämförelse med en liknande och fram till nyligen ickeakademisk musikgenre, nämligen hiphop. Söderman (2007) berättar om hur hiphopundervisning har fått en plats på Berklee College, och precis som metal är hiphop en kultur med många aggressiva inslag. Med tanke på hur framgångsrikt lärarna på Berklee har undervisat i hiphopkultur så kan man fundera på om det finns metoder för att göra samma sak med metal i Sverige.

Vad gäller framtida metalundervisning i den akademiska världen så ser jag ett fåtal problem, där ett är den aggressiva framtoning som den här musiken och kulturen har. Självklart skulle man kunna bidra till den ökade undervisningen inom metal genom att i sammanhanget diskutera metalkulturen som sådan, men på ett sådant sätt att det inte står i strid med skolans grundläggande värderingar. En annan fråga blir då vad som händer med metalkulturens utövares föreställningar kring utbildade metalmusiker samt de metalmusiker som aktivt väljer att utbilda sig (Tatro, 2014). Det kan också finnas en anledning att ifrågasätta givna föreställningar om metalkulturens utövare (Thorgersen & von Wachenfeldt, 2016).

## Referenser

- Cross, M. (författare), Korycki, D. (författare & regissör), *The Zen of Screaming – Vocal instructions for a new breed* (2005) [Film]. USA: Loudmouth.
- Cross, M. (författare), Korycki, D. (författare & regissör), *The Zen of Screaming 2* (2007) [Film]. USA: Loudmouth.
- Cross, Melissa. Seminarium om extrensång. SMI 17 oktober 2015, SUP46 13 november 2016.
- Hillås, Julia. (2016). *Att growla: Extremsång utan röstskador* (Självständigt arbete). Stockholm: Institutionen för musik, pedagogik och samhälle, Kungliga Musikhögskolan. Tillgänglig: <http://kmh.diva-portal.org/smash/get/diva2:900160/FULLTEXT01.pdf>
- Larsson, Christina. (2010) *Rörande metaforer: om figurativt språkbruk i individuell sångundervisning* (Examensarbete). Stockholm: Institutionen för musik, pedagogik och samhälle, Kungliga Musikhögskolan. Tillgänglig: <http://kmh.diva-portal.org/smash/get/diva2:398130/FULLTEXT01.pdf>
- Ryker, Karen (2001). To Train and Test the Voice in Violence, *Voice and Speech Review*, 2(1), 66-73
- Sakakibara, K.-I., Fuks, L., Imagawa, H., & Tayama, N. (2004). Growl voice in ethnic and pop styles. Proceedings of the International Symposium on Musical Acoustics (ISMA2004), Nara, Japan.
- Selander, Staffan & Kress, Gunther R. (2010). *Design för lärande: ett multimodalt perspektiv*. Stockholm: Norstedts.
- Sundberg, Johan (2001). *Röstlära: fakta om rösten i tal och sång*. 3., utvidgade uppl. Stockholm: Proprius.
- Söderman, Johan (2007). *Rap(p) i käftan: hiphopmusikers konstnärliga och pedagogiska strategier*. Diss. Lund : Lunds universitet, 2007.

Tatro, Kelley (2014). *The Hard Work of Screaming: Physical Exertion and Affective Labor Among Mexico City's Punk Vocalists*. *Ethnomusicology*, 58(3), 431-453.

Thorgersen, Ketil & von Wachenfeldt, Thomas (2017). *When Hell Freezes Over : Black Metal: Emancipatory Cosmopolitanism and/or Egoistic Protectionism?* I Kallio et. al. *Perspectives on Music, Education and Religion: A Critical Inquiry*. Chicago: Indiana University Press (IN PRESS)

Ufema, Kate & Montequin, Douglas W. (2001). The performance scream: Vocal use or abuse. *Voice and Speech Review*, 2(1), 74–86.

Vetenskapsrådet, [https://www.vr.se/?\\_ga=2.190538658.828922272.1501260048-1238380893.1501260048](https://www.vr.se/?_ga=2.190538658.828922272.1501260048-1238380893.1501260048), Hämtad 2017-01-03

Zangger Borch, Daniel, Sundberg Johan (2002). Spectral Distribution of Solo Voice and Accompaniment in Pop Music. *Logopedics Phoniatics Vocology* 27: 37– 41.

Zangger Borch, Daniel (2012). *Stora sångguiden: vägen till din ultimata sångröst*. 3. rev. uppl. Danderyd: Notfabriken

## Nätresurser

Countries with metal bands per capita, <http://www.thetoptens.com/countries-with-metal-bands-per-capita-2016/> Hämtad 2016-10-06

Extreme metal, [https://en.wikipedia.org/wiki/Extreme\\_metal](https://en.wikipedia.org/wiki/Extreme_metal) Hämtad 2016-11-03

Underoath – ”Writing On The Walls” <https://www.youtube.com/watch?v=RaFZXbnLjoA>

Arch Enemy - ”Nemesis” <https://www.youtube.com/watch?v=n9AcG0glVu4>

Fokusgrupper, <https://sv.wikipedia.org/wiki/Fokusgrupp> Hämtad 2016-12-31



