

# Teorin i praktiken - eller praktiken i teorin?

Slutrapport

av  
Itte Lundgren

Ett konstnärligt utvecklingsprojekt från  
Stockholms konstnärliga högskola  
Institutionen för opera  
©2020 Itte Lundgren Lektor i gehör/musiklära

ISBN: 978-91-88407-21-4

*Teorin i praktiken – eller praktiken i teorin?*  
består av följande delar:

- En skriftlig slutrapport
- Undervisningsmaterial i tre moment
  1. *Från halvsidig helkadens till bedräglig upplösning*  
Att lyssna ut harmoniken i 30 kända operaarior (övningshäfte för studenten samt ett häfte med exemplen i form av klaverutdrag som facit)
  2. *Trioler och kvintoler – eller pidi och Dallapiccola*  
Att läsa rytmer hämtade från operaarior och romanser (övningshäfte för studenten samt två facit – ett häfte där exemplens titlar är angivna och ett i form av klaverutdrag)
  3. *Vad säger musiken?*  
För analys, harmonisk reducering och bruksspel
- Allt material samlat, såväl övningsuppgifter som facit, tillsammans med tips på hur det kan användas, som lärarens material och handledning.

# Teorin i praktiken - eller praktiken i teorin?

## Syfte

Syftet med detta projekt har varit att undersöka om ett speciellt undervisningsmaterial kan skapa förutsättningar för ett mer lustfyllt, kreativt och effektivt lärande inom ett område som av många sångstudenter ibland upplevs som tungt, svårt och tråkigt. Kan de kunskaper och färdigheter man får med sig också förstärka och fördjupa den konstnärliga processen och på så sätt ge studenterna verktyg för en personlig och djuplodande gestaltning? Skulle det också, i förlängningen, kunna innebära en "maktförskjutning" i arbetet med en operaproduktion, att sångarens djupare förståelse och språkliggörande av uttalad kunskap skulle betyda ett större ansvar hos sångaren för rolltolkningen och därmed ett bredare spektrum av kunskap och tolkningsmöjligheter totalt? Dessa frågor har jag sökt svar på genom att med studenterna på *Institutionen för opera vid Stockholms konstnärliga högskola* periodvis och på försök arbeta med material som helt och hållet utgår från befintlig repertoar för sångare.

## Bakgrund

Sedan 1975 har jag arbetat som lärare inom olika skolformer men alltid med musikteori som ett av ämnena och alltid med åtminstone en del, och senare enbart, med vuxna studenter med musik som sin blivande yrkesinriktning. Under min egen första studietid på 70-talet arbetade vi i ämnet gehör mestadels med etyder av olika slag men under åren som lärare och efter en andra studieperiod på Kungliga Musikhögskolan i början av 90-talet blev det allt tydligare att det för alla involverade, såväl studenter som mig själv, var betydligt mer givande att arbeta med repertoar som utgångspunkt, på ett eller annat sätt. Under mina år på *Institutionen för opera* har det blivit ännu tydligare att arbetet med verklig musik har ett värde i sig, att man som student kan nosa sig till ett musikaliskt uttryck även i det som tycks vara en etyd, ett uttryck som gör arbetet mer lustfyllt och inspirerande.

## Pedagogiska tankar

Kanske kan det tyckas helt självklart att just lusten, lusten att lära och att hitta ny kunskap är det som kan driva en student framåt. Och lika självklart är det då förstås att det ligger i lärarens uppdrag att skapa den lusten, om den inte redan finns där. Men kanske är det inte alltid så enkelt.

I Sven Åbergs *Spelrum - om paradoxer och överenskommelser i musikhögskolelärares praktik* finns många tankar om detta. Han skriver bland annat om "lärares paradoxer" (Åberg 2008, s.100 ff): Det handlar om att hitta rätt väg mellan fyrkantighet och flum och mellan tydlighet och sanning, det handlar om att kunna balansera mellan begåvning och mognad och mellan självsäkerhet och tvivel hos studenter. Det handlar också om att kunna balansera mellan bredd och djup i kunskapen. Det handlar även om olika instrument- och lärargrupperns olika syn på musicerande, om hierarkier och traditioner, om olika syn på ordens förmåga och om mästare-lärlingsförhållandet.

Men jag tror att lusten kan finnas i studentens känsla att "jag kan, jag förstår också". Åberg skriver: "Den som vill bli musiker behöver hitta uttrycksmedel som är tillräckligt grundade för att man ska kunna stå för dem. Att stärka elevens (det vill säga studentens, min kommentar) tilltro till värdet av de egna tankarna kring musiken kan vara en viktig väg dit..." (Åberg 2008, s.119). Åberg citerar också den amerikanske professorn och vetenskapsteoretikern Thomas Kuhn när han tar Newtons andra rörelselag som utgångspunkt för teorins funktion. (Kuhn 1979 s 153–154) Åberg skriver: "De som utövar en praktik är inte ointresserade av teori om de kan se en mening i den, dvs om de kan föreställa sig att den kan förändra deras praktik, låta dem göra en ny upptäckt." (Åberg 2008, s.180)

Och just så tror jag att det fungerar med musikteorin också: Om studenterna ser kopplingen till sin musikaliska vardag blir den ett viktigt och intressant inslag i deras utbildning, ja då kan man rentav uppfatta teorin som navet som förklarar det enbart anade, som sätter ord på och definierar kunskapen som redan finns "i magen".

Men vad är då kunskap, vad är det man behöver lära sig? I boken *Mästarelära* med Klaus Nielsen och Steinar Kvale som redaktörer talas det om situerad kunskap, det vill säga "kunskap uppfattad som inlagrad i lokala sammanhang och som något som inte automatiskt överförs från en kontext till en annan" (Nielsen, Kvale 2000, s. 283). Och självklart – det som definieras som kunskap för en blivande operasångare är sannolikt inte sådant som kan betecknas som något viktigt för en blivande lärare i historia eller någon som studerar ekonomi eller teknik. Det som lärs ut på en operautbildning är antagligen giltigt endast på denna och andra operautbildningar. Det beskrivs i boken som "deltagande i en praxisgemenskap" (Nielsen, Kvale 2000, s. 145).

Men kanske måste man ändå fundera över vad och hur. "Det blir naturligt att ställa frågor om värdet av de kunskaper, färdigheter och förhållningssätt som lärs." (Nielsen, Kvale 2000, s. 254). Är det relationen mellan mästaren och lärlingen och traderandet av en befintlig kunskap som är det som fortfarande gäller? Eller behöver vi, åtminstone delvis, nya sätt att lära ut och in? "Kroppen är ett lärande subjekt

som, utan att det blir medvetet, kan överta komplexa handlingssscheman från andra. Den bildar vanor genom att låta sig genomträngas av en ny betydelse. Vanan blir ett kunnande som sitter i kroppen.” (Nielsen, Kvale 2000, s. 247). Ja, att låta kunskapen internaliseras, att lägga den i ”ryggsäcken som man alltid bär med sig” (som jag brukar säga) eller på ”hårddisken på datorn i hjärnan” (som yngre kollegor formulerar sig) är lika viktigt, vare sig det handlar om musikteori eller om sångteknik. För som författarna skriver om ”resurserna i lärandets landskap”: ”Vi förskjuter därmed fokus från de kognitiva processerna i de lärandes huvuden till de resurser för lärande som är inlagrade i praxissituationer. Lärandet betraktas inte som en isolerad process utan som inlagrad i de lärandes sociala praxis, i vilken lärandet försiggår längs en bana mot en identitet som medlem av en praxisgemenskap.” ((Nielsen, Kvale 2000, s. 238)

Med den synen kan kunskaperna i musikteori bli till bilden av ett praktiskt ämne som hela tiden finns med i operasångarens vardag, inkapslat i allt man gör men efter hand allt mindre medvetet, allt mer automatiserat och djupt lagrat.

I introduktionen till Bruce Adolphes *The Mind's Ear* (Adolphe 2013) skriver Jerry Blackstone, professor i dirigering vid University of Michigan, “I often tell conducting students that the greatest conductors are those with the greatest imaginations. They hear in their minds what they would like the music to become and are tenacious and creative in making it happen”. Adolphe skriver själv: “To hear in silence means to imagine vividly how music sounds, so vividly that it can be heard in the mind as if it were really being played.” (Adolphe 2013, s. 8)

Han fortsätter: “A composer (or any musician) should be able to dream of new musical ideas while reclining on a couch or, even better, on a grassy hillside on a sunny afternoon without a computer or any external device. The brain's the thing.” (Adolphe 2013, s. 9)

I boken finns många tankar kring och övningar för det vi kallar ”det inre hörandet”. ”Att i sin tonföreställning...” (Edlund 1963, s.8) kunna föreställa sig hur en notbild låter, att t.o.m. kunna gestalta musik på olika sätt i sitt huvud, att testa t.ex. tempi, frasering, artikulation och intonation utan att det låter är en färdighet som sångstudenter verkligen behöver, menar jag. Det är ett sätt att skona rösten men också att frigöra fantasin och jag tror att detta material kan bidra till att utveckla dessa förmågor.

En annan källa till inspiration har varit P-O Berndalens *Den medvetne musikanten*, ett utgivet undervisningsmaterial som använts framförallt på Musikhögskolan Ingesund (Karlstads universitet) och som uppmuntrat studenterna till att koppla ihop sitt musicerande med teorin genom att skriva loggböcker och försöka sätta musikteoretiska ”etiketter” på (partier i) de stycken man spelar.

## Metod

### Om materialet och processen

Av välkänd och mindre känd repertoar för sångare (romanser och arior) har jag sammanställt olika typer av gehörsuppgifter som studenterna på Institutionen för opera fått arbeta med. Efteråt har de fått besvara enkäter om hur de upplevt materialet och vad de bedömer skulle kunna bli ett resultat av arbetet.

Materialet rör sig från lätt till svårt och innehåller många olika moment men har också förändrats under resans gång. Fokus har hela tiden legat på harmonik (ackordlyssning) och rytm, men den klass som utvärderade materialet 2018 arbetade mindre med rytm och hade i stället ett stort block som handlade om analys och harmonisk reducering.

Tanken har varit att kunna använda materialet såväl på lektioner som för hemarbete, både för individuell undervisning och för grupper.

Den bärande idén har varit att genom att helt och hållet utgå från befintlig repertoar för sångare dels skapa naturligt musikaliska övningar men också ge en bredare repertoarkunskap. Genom att också ta med föredragsbeteckningar, artikulation och nyanser i övningarna har kunskapen om dessa fenomen också fördjupats.

### Presentation av arbetet och arbetsmetoderna

Arbetet har resulterat i tre häften för studenterna, med olika fokus och olika typer av arbetsuppgifter, kompletterat med facit och lärarhandledning.

#### *1. Från halvsidig helkadens till bedräglig upplösning*

När det gäller den delen av uppgifterna som handlar om harmonik har syftet varit att öppna upp medvetenheten om något som alltid finns med, alltså parametern harmonik, men som man kanske tidigare inte haft verktyg att lyssna ut men kanske inte heller öppnat upp örat för. Tanken har varit att sedan internalisera kunskapen, det vill säga att göra den till en självklar del av ens eget kunnande, att "sätta den i kroppen".

Studenterna har också fått i uppgift att själva hitta material. Det finns gott om arior som inledningsvis innehåller få ackord som är lätta att lyssna ut men som student har man sannolikt inte alltid detta i fokus. Att sjunga rätt ton, hitta rätt klang och att använda sin sångteknik på bästa sätt är ofta det sångaren tänker på men att också lyssna efter ackorden ger en ny medvetenhet.

Arbetsuppgifterna här handlar alltså om att

- Lyssna ut ackordföljder (melodin är given men saknar notlinjer)
- Övningar att spela (ackordföljder som bildar "pusselbitar" som ska placeras ut)
- Övningar att sjunga (t.ex. ackordbrytningar kopplade till melodi eller bas)

*För exempel se sid.8, 9 och 10.*

Dessutom finns det andra typer av övningar, t.ex.

- "Gissa arian", där starten på melodin från några kända operaarior finns presenterade. Uppgiften finns i olika versioner - noterad i korrekt tonart, allt transponerat till C-dur/A-moll eller med artikulation och tempo angivet. Detta är en enkel övning – men stimulerar lärandet för den som inte jobbat så mycket med teori tidigare.

## 2. Trioler och kvintoler

När det gäller de rytmiska övningarna handlar det om att isolera arbetet med en annan viktig parameter som, samtidigt som den är absolut nödvändig för musicerandet och tolkningen, ibland kan tyckas reduceras till ett omedvetet härmande. Att se en "naken" notbild med enbart rytmen noterad men utan tonhöjder och text kan nästan frammana en rädsla, samtidigt som det ger en chans att verkligen dissekera och förstå fenomenet rytm. Eftersom det ibland är omöjligt, och även missvisande, att läsa vissa rytmer utan text finns även textsatta övningar med. Här är uppgifterna alltså att

- Läsa rytmer hämtade från litteraturen,
  - o ibland bearbetade på ett pedagogiskt sätt för att se metodiken (från skelettet till slutresultatet),
  - o ibland utan föredragsbeteckningar (för en renare notbild)
  - o ibland med text (närmare verkligheten, det blir ibland enklare så)
  - o ibland med varierande, men enbart antydd, tonhöjd (melismerna blir begripligare då)

*För exempel se sid.11*

## 3. Vad säger musiken?

Detta häfte är en sammanställning av romanser och arior som lämpar sig för olika typer av analys, till exempel harmonik, men också för utforskande av relationen mellan text och musik. De kan också användas som underlag för harmonisk reducering och brukspianospel.

Dessa stycken, och många andra som inte finns med här, har fungerat som underlag för studier i formlära och strukturbeskrivningar. Varför är ouvertüren till Mozarts "Trollflöjten" uppbyggd som sonatformen, t.ex.? Och varför inleds fraserna i Wagners romans "Schmerzen" med ackordets nona, hur känns det? Tvåra harmoniska kast i recitativ, betyder de något?

Man kan också studera harmonikens berättande roll. Ibland kan man tänka att det nästan inte behövs någon text. Och kanske är just det kriteriet för en riktigt bra tonsättning? Då har man ju verkligen målat texten. Men förstås kan det också vara så att musiken säger något helt annat än texten. Då är det kanske så att det finns ett



”hemligt” meddelande i musiken, en förvarning om vad som komma skall eller en undertext som inte är tydlig i de sjungna orden.

Det finns för övrigt oerhört många bra exempel där man kan diskutera harmonikens, mer eller mindre tydliga, berättande av texten. Några exempel:

- Bedrägliga kadensen precis i starten av *Il core vi dono* i Mozarts *Così van Tutte*, operan där kärleksbedrägeri är temat och där Guglielmo precis förklarar Dorabella sin kärlek, trots att en annan är hans fästmö.
- *Resta immobile* ur Rossinis *Wilhelm Tell* som målar texten helt – *Resta immobile* sjungs på en och samma ton, *e vers la terra* är en nedåtgående rörelse.
- *Arian Pourquoi me réveille* ur Jules Massenets *Werther* där huvudpersonen i sina tankar slängs mellan hopp och förtvivlan och harmoniken hela tiden byter riktning och tar oväntade vägar.

## Viktigaste resultat

Eftersom studenterna är de viktigaste avnämarna och de som kan bedöma värdet av materialet har tre årskurser fått besvara enkäter om hur de upplevt materialet.

### Sammanfattning av enkät bland studenter på Operahögskolan 2018<sup>1</sup>

Av de fem studenter som använde materialet svarade samtliga, några dock inte på alla moment.

Kommentarerna var oftast inte så utförliga men omdömena positiva. Det moment som uppskattades mest var det som handlade om analys – harmonik – reducering (*Vad säger musiken?*), kanske för att det var det som vi arbetade mest med, kanske för att det innehöll flest olika typer av uppgifter. En kommentar om det momentet var: ”Jag har verkligen lärt mig supermycket och dessutom tyckt att det varit kul”. Och apropå rytmhäftet: ”Klurigt nog att vara en utmaning men lätt nog för att vara kul.”

### Sammanfattning av enkät bland studenter på Institutionen för opera 2020

Av de 28 enkäter som skickades ut (två per person, en för rytm och en för harmonik) besvarades 19. Generellt är utfallet positivt, i en del fall mycket positivt.

Kommentarerna visade dock stor spridning, från ”De svårare exemplen upplevde jag som helt världsfrånkopplade” via ”Rätt svårt från början” till ”Jag saknade delvis svårare uppgifter”. Möjligen säger detta en hel del om den varierande bakgrund som studenterna på institutionen har i detta ämne.

---

<sup>1</sup> Numera Institutionen för opera vid Stockholms konstnärliga högskola

De flesta upplevde det som positivt att rytmexemplen var verklig musik eller bearbetningar av sådan och att det kunde vara både roligare och enklare med den autenticitet som artikulation, tempoförändringar och dynamik tillförde. Någon annan tyckte i stället att just arbete med nyanser kunde närma sig känsligestaltning alltför mycket och därför vara såväl dåligt för rösten som löjligt. Att det många gånger handlar om musik som man "redan har i huvudet" kan innebära ett effektivare sätt att lära sig mönster och schabloner eftersom musiken "redan ligger och vilar i hjärnan" och man har tillgång till den i sitt inre hörande, var en annan kommentar. Någon menade att det var saker som sångare behöver varje dag. Om det var bäst att jobba ensam eller i större grupp precis som frågan om man som student ville ha tillgång till facit själv rådde det delade meningar om. Däremot menade de flesta att materialet var roligt att jobba med eftersom det var så väl anpassat för sångare, att det var ett effektivt sätt att lära sig och få en djupare förståelse, att befästa kunskaper och förenkla instuderingar i framtiden och att de kunskaper man fått med sig är värdefulla i den framtida yrkesrollen. Något osäkrare var de flesta på om det man lärt sig kommer att bidra till fördjupade tolkningar i framtiden. Men som någon skriver – "det återstår att se".

För att undersöka hur stor del av det använda undervisningsmaterialet vid olika musikhögskolor som utgörs av repertoar eller repertoarbaserat material gjordes också en enkät bland lärare i musikteori i samband med en konferens 2016. Lärarna kom från Norge, Sverige och Danmark och 20 av dessa besvarade enkäten. De flesta av lärarna undervisar inom flera skolformer eller på olika program och har också olika stora student- eller elevgrupper.

#### Sammanfattning av enkät bland teorilärare från Sverige, Norge och Danmark 2016

Av de tjugo personer som besvarade enkäten angav de flesta, oavsett skolform, att fördelningen mellan arbete med etyder och repertoar/repertoarbaserad undervisning var ganska jämn. Viss avvikelse kunde märkas om man arbetade inom jazzgenren eller med individuell undervisning för till exempel dirigenter, då arbetade man i vissa fall enbart med repertoar och då också med repertoar som var aktuell för studenterna just då. Lärare inom jazzgenren betonade också att nästan alla övningar är extraherade ur repertoaren eftersom en så stor del av repertoaren utgörs av standards som är allmängiltiga, oavsett instrument eller röst. Ett annat vanligt sätt att koppla den musikaliska verkligheten till teoriämnet var att ge studenterna i uppgift att själva hitta repertoarexempel där moment som just genomarbetats fanns med.

På frågan om vem som initierar arbetet med repertoar är det intressant att endast en lärare (en lärare som arbetar på folkhögskola) svarar att initiativet kan komma från instrumental- eller sångläraren. Annars är det studenten själv eller teoriläraren som tar sådana initiativ.

Sammantaget menar jag att detta material för många studenter inneburit ett lustfyllt lärande och att man med detta arbete fått ett större självförtroende. Närheten till verkligheten som ofta känts så tydlig har underlättat förförståelse, förståelse och genomförande och studenten har ofta hamnat i den goda spiralen – ”jag kan för att jag tycker att det är kul för att jag kan för att jag tycker att det är kul för att.....”

Några exempel:

### G. Donizetti: ur L'elisir d'amore (Una fortiva lagrima)

Larghetto

5

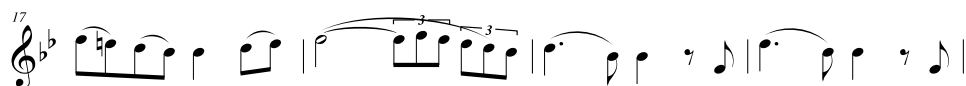
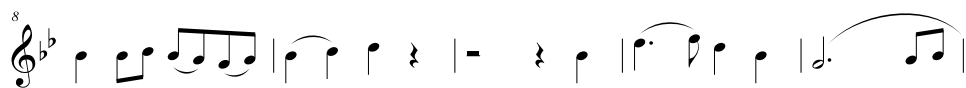
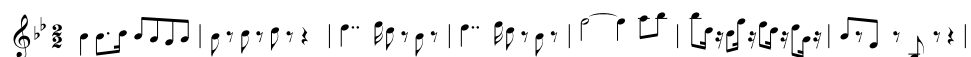
9

13

Uppgiften går ut på att lyssna ut harmoniken. På Naxos, Spotify eller YouTube kan man hitta en inspelning av musiken och sedan skriva in de ackord man hör i anslutning till den antydda melodin. Man kan börja med att lyssna övergripande och bestämma var ackordskiftena sker. Sedan kan man ange huvud- och bi-treklanger, tillagda toner, kadenser osv.

När man hittat rätt lösning kan man arbeta vidare med exemplet på olika sätt: spela ackorden och sjung ev. melodin till, sjung basstämman, sjung basstämman och bryt ackorden uppåt eller sjung melodin och bryt ackorden nedåt, transponera ackorden till en annan tonart etc.

## Mozart: ur Don Giovanni (Il mio tesoro)



Spela nedanstående ackordföljder tills du känner igen dem och placera sedan in dem i exemplet. En ackordföljd kan komma flera gånger och de kan också gå omlott.

T - D7 - T

F: D7 - D - T  
7 3

T - S - T  
3

F: T - S6 - D6/4 - D7 - T  
3

T - D7 - T  
3

T - S6 - D6/4 - D7 - T  
3

D - T - DD7 - D8-7 - T

T - D7 - D - T - D7 - T  
3 7 3 5 3

T - S6/5 - D6/4 - D7 - T  
3

T - S6 - D6/4 - D7 - D7 - T  
T

Börja med att spela de olika ackordföljderna som finns längst ner på sidan. När man befäst hur de låter lyssnar man på exemplet och placerar ut ”pusselbitarna” i den antydda notbilden. Ackordföljderna kan gå omlott med ett ackord och de kan också förekomma flera gånger.

## G. Verdi: ur Requiem (Offertorium)

A F B7 Am/C F#° D/F# D/A F#m D Am F#m7b5 A/E F#m7 D#° D/C F7 Am6/C F#m6 A/C# D7 C° C13 A7/G Dm/F

Gbm#5

Genom att sjunga de olika ackorden, brutna från tonen a och nedåt får man en kunskap om olika ackordtyper, läggningar och ställningar. Alla dessa typer finns sedan med i de tre fraserna ur Offertoriesatsen ur Verdis Requiem fast då med olika meloditoner, det är alltså ackordtyperna i olika läggningar och ställningar som man ska bli förtrogen med.

1.

Moderato

*p* *cresc.* *f* *p*

2.

♩ = 60

*p*

3.

♩ = 60

In a foo - - - lish dream, in a gloo - my la-by-rinth I \_\_\_\_\_ hun - ted sha - dows, dis -  
 dai - ning thy true love; \_\_\_\_\_ For - give \_\_\_\_\_ thy ser - vant, who re - pents \_\_\_\_\_ his mad - ness,  
 For - give, \_\_\_\_\_ for - give A - do - nis, \_\_\_\_\_ and he shall faith - ful prove. \_\_\_\_\_

Rytmexemplen:

Detta är några exempel med olika svårighetsgrad.

Det första innehåller ganska många föredragsbeteckningar som man gärna får försöka gestalta för att levandegöra musiken.

Exempel två och tre är samma stycke, utan respektive med text och antydda tonhöjder. Svårigheterna blir av olika slag.

## Källförteckning

Adolphe, B. (2013) *The Mind's Ear* Oxford: Oxford University Press

Berndalen, Per-Olov *Den medvetne musikanten* (outgivet material)

Edlund, L. (1963), *Modus Vetus*, Stockholm: Nordiska musikförlaget

Nielsen, K. och Kvale, S. (red.) 2000 *Mästarlära*, Lund: Studentlitteratur

Åberg, S. (2008) *Spelrum – om paradoxer och överenskommelser i musikhögskolelärares praktik* Diss. Stockholm: Kungliga Tekniska Högskolan