



Sjunga i kör- Ett sätt att lära sig musikteori?

Examensarbete Musikpedagogexamen
Höstterminen 2015
Poäng: 15 hp
Författare: Cecilia Veenker Tang
Handledare: Annika Falthin

Innehållsförteckning

Förord	3
1. Inledning	4
1.1 Syfte	5
1.2 Avgränsning	6
2. Bakgrund	6
2.1 Körsång i Sverige	6
2.2 Forskningsläget	7
2.3 Gehörsmetodik	9
2.4 Definition av gehör.....	12
2.5 Körintonation	13
2.6 Uppsjungning	13
3. Teoretiska utgångspunkter	14
3.1 Multimodalitet och socialsemiotik	14
3.2 Tecken och design.....	15
3.3 Begrepp för tolkning och analys	16
4. Metod	17
4.1 Observation med videoinspelning.....	17
4.2 Presentation av körledarna och köreerna	18
4.3 Genomförande	19
5. Resultat	21
5.1 Uppsjungning	21
5.2 Repertoarövning	22
5.3 Sammanfattande resultat	28
6. Diskussion	30
6.1 Pedagogiska implikationer	34
6.2 Metodval.....	34
6.3 Vidare forskning.....	35
7. Litteraturförteckning	36

Förord

Jag vill här rikta ett speciellt tack till de två körledare som utan tvekan tackade ja till att delta i min studie och även tacka de körsångare som också har deltagit.

Jag vill också rikta ett varmt tack till min handledare Annika Falthin som har handlett mig under processen och bidragit snabbt med kloka och konkreta kommentarer.

Och inte minst, vill jag tacka min familj, som har stöttat mig under den långa tid som jag har arbetat med min uppsats.

1. Inledning

Sverige är ett land med ett mycket brett utbud av körsång inom skolor, studieförbund, kyrkor och föreningar. Många ser körsång som ett utmärkt tillfälle till social samvaro och delaktighet i gemensamma musikaliska upplevelser (Fagius, 1992). Körsången i Sverige kallas ibland för vårt lands största folkrörelse. Enligt Sveriges Körförbund deltar ca 600 000 svenskar varje vecka i någon form av köraktivitet. Engström och Svensson (2014) skriver i sin C-uppsats, där de gjort både en kvantitativ enkätstudie och en kvalitativ intervjustudie, att det är svårt att veta exakt hur många svenskar som sjunger i kör då statistiken varierar beroende på vilken kör det rör sig om och i vems regi. De kom dock fram till att den troliga siffran är att 5-7% av Sveriges befolkning sjunger i kör (Engström & Svensson, 2014). Det är något speciellt med körsång. I en kör är man en individ men delaktig i ett större musikaliskt sammanhang och musiken som kören och körledaren förmedlar kan ingen av dem skapa på egen hand utan varandra, det krävs flera individer för att det ska kunna kallas körsång och utan någon slags kommunikation mellan körsångarna och körledaren hade det inte fungerat. Linzander (1982) beskriver känslan som uppstår då ”allting stämmer”:

Varje körledare och korist med någon erfarenhet har upplevt den hisnande känslan när plötsligt allting stämmer. När alla i kören från högsta sopran till lägsta bas inklusive dirigenten vill och uttrycker exakt samma sak och publiken-församlingen andlöst tar emot musiken. När 20-30 personer under intensiv koncentration riktar sin psykiska energi åt samma håll, ja då upphör man som korist att vara individ och man flyter in i ”körkroppen”. (Linzander, 1982, s. 10)

Körsång har för mig, som för så många andra, varit en del av mitt liv under många år. Då jag var 8 år gammal började jag sjunga i barnkör och fortsatte sedan i körer under flera års tid. Som 12-åring sjöng jag i en kör där körledaren lyckades få oss att sjunga avancerade 3-stämmiga körkompositioner. Vid inläring sjöng vi för det mesta efter noter, utan att själva reflektera över hur det gick till. Några av oss kunde lite noter sedan tidigare genom att vi spelade något instrument men det var långt ifrån alla som kunde detta. Då jag själv fick prova på att leda kör för första gången var jag 18 år och kastades in i uppgiften att lära ut stämmor, dirigera och leda en kör. Under åren som följde därefter har jag haft förmånen att leda körer för olika åldrar och jag har därmed också fått upptäcka och erfara den komplexa kommunikation som uppstår mellan en kör och dess körledare samt att det är ytterst individuellt hur varje körsångare föredrar att lära sig sin stämma. En del körsångare vill absolut titta i sina noter medan en del föredrar att lyssna på sin stämma först. Några körsångare upplever själva att de kan sjunga efter noter i kör men säger sig inte kunna göra detta på egen hand. Kopplingen mellan musikteori/notläsning/gehör och körsång har jag funderat på under min tid som körledare. Stärker körsång en korists gehör, notläsningsförmåga och intonationsförmåga och hur sker detta i kommunikationen med körledaren? Vilka signaler, som stärker detta, använder körledaren?

Troligtvis väljer de flesta kanske inte just körsång för att lära sig mer om musikteori. Hur kommer det sig att just körsång lockar så många människor? I en rapport som skrivits av Henningson (1996) beskriver de som deltagit i studien att de upplever sig som harmoniska, lyckliga och balanserade människor då de sjunger i kör. Att delta i en kör leder ofta till olika sociala aktiviteter med övriga deltagare i kören. Det stärker den egna identitet och självförtroendet att delta i det kollektiv som en kör innebär. Den främsta orsaken till att sjunga i kör är dock, enligt rapporten, att få musikaliska upplevelser. Även hälsoeffekter nämns som skäl till att sjunga i kör. Att känna att man utvecklas och tillför något till kören är viktigt för varje körsångare (Henningson, 1996 i Zadig, 2011).

I de flesta körer används troligtvis noter för körsångarna både vid inläring av sin körstämma och som stöd för minnet. Detta skriver Caplin (2000) och han påpekar dessutom att många körledare och körsångare ofta är alltför beroende av noter vid instudering av nytt stycke. Han nämner att körsångarna ges större möjligheter att utveckla gehör och musikalitet om delar av metodiken grundar sig på inläring på gehör (Caplin, 2000). Enligt Fagius (1992) används gehoarsinläring som metodik ofta av barnkörledare och hon talar om inläring genom *härkning*. Gehöarsinläring innebär att körledaren först sjunger eller spelar korta bitar av den melodi eller stämma som kören ska lära sig. Kören får sedan härma. Gehöarsinläring används i stor utsträckning av barnkörledare mestadels av den anledningen att barn ofta har begränsade kunskaper i notläsning. Fagius (1992) menar också att barn är mer lyhörda för auditiv inläring, de är vana vid att lyssna och ta in. Barns minnes- och härkningsförmåga är klart överlägsen den vuxnes och barns lust att leka och kommunicera är en stark drivkraft för inläring genom imitation (Fagius, 1992). Enligt Caplin (2000) använder också barnkörledare argumentet för gehoarsinläring att det skärper koncentrationen, vilket barn behöver. Han anser att detta argument även bör gälla för vuxenkörer då många vuxna körsångare också behöver öka koncentrationen och att det även i vuxenkörer finns körsångare med begränsad notläsningsförmåga (Caplin, 2000). Fagius (1992) uttrycker att härkning vid inläring i kör erbjuder enastående möjligheter att överföra information på kortast möjliga tid. Man kan med hjälp av en kort melodislinga visa både melodi, rytm, klangfärg, dynamik, text, frasering och karaktär (Fagius, 1992). Användandet av noter är vanligt i många körer men lär man sig att läsa noter genom att sjunga i kör?

Vad är gehör och hur arbetar körledare med gehoarsinläring då det gäller körsång? ”Gehör-att återge det man hör.” Då borde gehör innebära förmågan att kunna återge det man hör så exakt som möjligt. Då körledaren sjunger före och låter körsångarna härma återger körsångarna den ljudbild som de uppfattat från körledaren. Hur väl de återger detta beror naturligtvis på en mängd olika faktorer, bland annat: rösten, omfång, förmågan att styra sin röst, kulturell bakgrund (vilken sorts musik de är vana vid att höra) och sångskolning.

1.1 Syfte

Syftet med denna uppsats är att undersöka hur två körledares arbete kan leda till utveckling av körsångarnas gehör, intonationsförmåga och notläsningsförmåga. Jag har valt att titta på ett begränsat antal körledare som arbetar med amatörkörer där en del eller de flesta av körsångarna är någorlunda notkunniga och ta reda på vilka metoder körledarna använder i syfte att utveckla körsångarnas gehör, intonation och notläsningsförmåga.

Frågeställningar:

- 1 Hur gör körledaren för att öva upp körsångarnas gehör?
- 2 Hur gör körledaren för att öva upp körsångarnas intonationsförmåga?
- 3 Hur tränas körsångarnas notläsningsförmåga ”a prima vista”?

1.2 Avgränsning

Jag har valt att begränsa mig till två körledare och dess körer. Körerna som leds av dessa två körledare, är amatörkörer där en del av körsångarna kan läsa noter. Med amatörkör menas härvidlag att körsångarna inte är professionella musiker och att de inte får betalt för att sjunga i kör. Körledarna har en etablerad och fungerande körverksamhet. I min studie var mitt syfte att studera mer detaljerat hur körledarna gör och därför valde jag en kvalitativ utformning av min studie. Enligt Bjørndal (2005) möjliggör kvalitativa undersökningar ”en helhetssyn på sociala processer och sammanhang när det gäller ett fåtal undersökningsenheter” (Bjørndal, 2005, s. 108). Det kvalitativa sättet gav mig möjligheter att se helheten och titta mer detaljerat på allt som sker under en körrepetition. De två körledarna för körerna som jag har valt att observera är kvinnor. Kanske skulle det vara önskvärt att ha en jämn könsfördelning bland körledarna som studeras men syftet är här inte att jämföra eller studera resultat utifrån ett genusperspektiv.

Körledarna som har deltagit i studien är två personer som jag känner väl sedan tidigare. Vi har i olika sammanhang haft kontakt med varandra under flera års tid och de är därför körledare som jag lätt kunde få kontakt med och som kunde tänka sig att delta. De stämde båda två väl in på mina kriterier för körledare och de båda har körer som jag ansåg lämpliga för min studie. Körledarna som deltog i studien arbetar som körledare i kyrkor, två olika samfund. Det har inte varit ett aktivt val från min sida att enbart studera körer inom kyrklig verksamhet men då de båda körledarna arbetar där och de stämde in på övriga kriterier och de båda var villiga att delta i studien var det tillgängligheten som avgjorde. Frågan kan ställas om jag, som observatör, på något sätt har påverkats av min relation till körledarna. Enligt Bjørndal (2005) kan sådana faktorer tänkas påverka observationerna i subjektiv riktning och det är därför viktigt att som observatör hela tiden vara uppmärksam på detta (Bjørndal, 2005). Eftersom min studie inte bygger på att i observationen upptäcka ”rätt eller fel” utan snarare på att se och analysera detaljer, vad de i sammanhanget kan betyda, upplevde jag själv att jag snabbt kunde bortse från körledaren som person då jag tittade på det inspelade videomaterialet. Just videoinspelningarna möjliggjorde också att jag som observatör kunde titta på samma videoepisod upprepade gånger och på så sätt upptäcka nya detaljer.

2. Bakgrund

I detta kapitel beskrivs hur körverksamheten i Sverige ser ut samt forskning om kör och körsång i Sverige och utomlands. Här beskrivs också definitionen av gehör samt olika metoder för gehör, notläsning och intonation i körsång.

2.1 Körsång i Sverige

Idag i Sverige finns körer för alla sammanhang och för alla nivåer, från nybörjare till avancerad. Förmågan att sjunga har alltid varit högt värderad i vårt samhälle. Det finns hundratusentals svenskar som varje vecka repeterar i en kör, gör konserter och åker på turnéer. Mångfalden, både då det gäller kvalitet och bredd, i körsång är i Sverige unik. En bidragande orsak till körsångens popularitet i Sverige kan, enligt Fagius (2007), vara den gamla traditionen att en svensk gärna sjunger, men att det ska ske i organiserade former. Likaså menar också Fagius (2007) att varje individ i en kör får leva ut sina känslor på ett kontrollerat sätt och samtidigt vara en del av helheten då man måste följa gruppens mönster. Hon nämner också att i Sverige har körsången en stark ställning traditionellt. En del idag existerande körer har anor som sträcker sig flera hundra år tillbaka (Fagius, 2007). Körsång har också på senare år blivit en källa till välmående och välbefinnande för körsångaren och har blivit allmänt erkänt som terapeutiskt redskap. Detta har studerats av Lindström (2006) där körsång på olika sätt har visat sig kunna bidra till körsångarnas välbefinnande, hälsa och

livskvalitet. Hon nämner också att det idag även finns körer där inga krav ställs på varken sångförmåga eller andra förkunskaper så kallade ”Alla-kan-sjunga-körer” och förutom upplevelsen av ett aktivt deltagande i ett musikaliskt sammanhang fyller körsången fler funktioner inom områden som sociala, psykologiska, emotionella, terapeutiska och religiösa aspekter (Lindström, 2006). Även Engström och Svensson (2014) nämner att anledningar till att man väljer att sjunga i kör kan vara både den sociala och den musikaliska aspekten men i deras undersökning kommer det fram att för de flesta körsångare väger den musikaliska aspekten tyngre, att vara en del av ett musikaliskt sammanhang (Engström och Svensson, 2014).

2.2 Forskningsläget

I detta avsnitt ges en överblick av forskning inom körsång och jag har valt ut de forskningsstudier som jag anser ha relevans för inriktningen på min studie. Här presenteras forskning då det gäller körsång utifrån ett socialt och psykologiskt perspektiv men även med utgångspunkt från lärande i kör samt ledarskap i kör. Då jag i min studie, i tolkning och analys, har utgått från ett perspektiv som är närliggande med socialsemiotisk multimodal teori, har forskningsstudier med utgångspunkt i både sociala, psykologiska och pedagogiska perspektiv varit av intresse och relevanta att ta del av.

En sammanställning över körforskning i Sverige och internationellt har gjorts av Geisler (2010). Där beskriver hon att forskning om kör och körsång har funnits i Sverige i varierande omfattning men från 1980-talet uppmärksammades körsången som forskningsämne, då särskilt inom olika specifika ämnesinriktningar. Enligt Geisler (2010) är körsång i Sverige en stark och etablerad verksamhet. Körforskningen däremot, kommer oftast endast fram i andra forskningstematiska inriktningar såsom musikpedagogiska, vokalmusikaliska, sociologiska, akustiska etcetera (Geisler, 2010). Då det gäller blandad körsång, med både kvinno- och mansröster, talas ofta om ”Det svenska körundret”, ”The Swedish choral miracle” eller ”den svenska körklängen” som det också kallas och detta ämne har studerats av bland annat Reimers (1993). Enligt Reimers (1993) bygger den svenska körklängen på en kombination av historiska, kulturella och nationella traditioner och började utvecklas redan i slutet av 1700-talet. I internationell forskning, såsom av Sparks (1998), ses ofta ”The Swedish choral miracle” som ett resultat av körmusikens, och då särskilt a cappella, utveckling samt av enskilda körledares inflytande. I körmusikaliska studier anses en generation av kördirigenter som Eric Ericson och kompositörer som Sven-Erik Bäck och Ingvar Lidholm ha haft stor medverkan i att utveckla och etablera en specifik svensk körklang (Reimers, 1993 och Sparks, 1998 i Geisler 2010).

Hur når man då fram till den där hisnande känslan som Linzander (1982) beskriver? Och vad är det körledaren förmedlar med sitt kroppsspråk till körsångarna? Forskning om kommunikation mellan kör och körledare har gjorts av Sandberg-Jurström (2009). Hon tar i sin avhandling upp hur körledare använder musikaliska uttryckssätt, icke verbal kommunikation som sker via kroppsrörelser och klingande musik i samspel med körsångarna och hur dessa handlingar ges form i olika designer. Sandberg-Jurström belyser den komplexitet som det innebär för körsångarna då körledaren exempelvis förebildar en melodi eller stämma med sin sångröst. Det blir då ett visuellt såväl som ett auditivt redskap för körsångaren och det blir än mer komplext om körledaren samtidigt visar tempo och dynamik med sina gester (Sandberg-Jurström, 2009). I min uppsats har jag valt att titta på tecken som kan ha betydelse för körsångarnas förmåga att öva upp gehör, notläsning och intonation och hur körledarna med hjälp av olika semiotiska resurser förmedlar dessa tecken till körsångarna.

Det är inte enbart den komplexa kommunikationen från körledaren som varje körsångare måste lära sig att tolka, varje körsångare måste på något sätt lära sig sin sångstämma. 2001 publicerades *Lärande i kör. En studie av körsång i gymnasium och folkhögskola*, en musikpedagogisk licentiatuppsats av Helena Stenbäck. Här har körsång som undervisningsämne inom ramen för gymnasium och folkhögskola studerats genom intervjuer. Hur körundervisningen upplevs av två körledare och deras elever. Enligt Stenbäck (2001) finns bland de undersökta eleverna ett antal körsångare som i körundervisningen tar på sig ansvaret att stötta de eleverna som har begränsad kunskap och erfarenheter då det gäller körsång. De fungerar lite som körverksamhetens gesäller. Med de mer erfarna elevernas hjälp får nybörjareleverna efter hand förmågan att själva ta ansvar för sin inläring i körsång. I resultaten från lärarintervjuerna i Stenbäck (2001) uppsats kommer det fram att lärarna ofta sätter det musikaliska framförandet för kören i fokus snarare än lärandet i kören. I intervjuerna kommer det också fram att kören har en betydelse för att stärka sammanhållning och gruppgemenskap hos eleverna och att körsång ibland används som ett medel för att få fram något annat i undervisningen. En konsekvens av detta blir att körsång inte anses vara något riktigt skolämne utan snarare ett hjälpmedel i undervisningen (Stenbäck, 2001 i Bygdéus, 2012).

Även Zadig (2011) behandlar ämnet lärande i kör då han i sin Licentiatuppsats har studerat det medvetna och omedvetna samarbetet mellan körsångare. Han har genom intervjuer och video- och audiobaserad inspelning fått resultat som visar att enskilda körsångare kan ta initiativ och agera som musikaliska ledare i en stämma. Det positiva detta medför är att en säker körsångare kan stötta och få med sig andra att följa notbilden. Men det kan också få negativa konsekvenser om en mindre säker körsångare intar en ledarposition och istället får med sig andra i felsjungningar. Zadig (2011) hoppas kunna stärka den positiva effekten av ledarroller i körstämmor. Körledaren kan tydliggöra vilka det är som bör ha rollen som stämledare och på så sätt kan det bli ett pedagogiskt stöd för dirigenten (Zadig, 2011). Även körledarna i min studie talar om att mer erfarna körsångare kan bli ett stöd för de som är osäkra. Körledare A nämner också att de körsångare som har mer erfarenhet av notläsning blir ett stöd för övriga körsångare vid inläring med hjälp av noter. Men då inläringen sker utan noter blir istället de som är mer vana vid detta inlärningsätt ett stöd för övriga körsångare. Detta kan kopplas till både Zadigs (2011) och Stenbäck (2001) studie om att körsångarna tar hjälp av varandra vid inläring, medvetet eller omedvetet.

I Sandberg-Jurströms (2009) avhandling studeras, socialsemiotiskt, hur körledarna använder sig av multimodal kommunikation i sitt arbete med kören. I hennes avhandling nämns också Bergströms (2000) studie där han med observationer och intervjuer har tittat på ledarskap, kommunikation och läroprocesser i körsång. Då det gäller lärande i kör visar resultaten att körsångare lär sig genom de budskap som körledaren förmedlar genom kroppsspråk, ögonkontakt och gestik vilka skapar en mening. Men körsångarnas lärande sker också genom egen individuell övning, genom stämövningar och genom körsångarnas egna handlingar under repetitionerna, till exempel genom att anteckna (Bergström, 2000 i Sandberg Jurström, 2009).

Körsången som musikpedagogiskt redskap för att uppnå hälsa och välbefinnande har studerats av Dorota Lindström (2006). I studien ses körsång som en social och rehabiliterande verksamhet och resultat visar att körsång påverkar hela personligheten. Körsångarna får en musikalisk identitet som de även bär med sig i andra sammanhang utanför körsången. Det går att uppnå andra resultat än enbart de musikaliska då körsångare i exempelvis en rehabiliteringskör också får social och kommunikativ träning (Lindström, 2006).

Körledares arbete med barn och unga har studerats av Pia Bygdéus (2012) i en Licentiatuppsats. Där har hon fokuserat på ledarskap i kör och studerat vilka medierande verktyg körledare använder i arbetet med barn och unga. Resultat visar att körledare använder sig av olika verktygskategorier under en körrepetition då de, för att kommunicera i musicerandet, växlar mellan olika arbetssätt. Medierande verktyg i körledning omfattar alla de verktyg som körledaren har tillgång till för att utöva körledning och för kommunikation med kören i musicerandet (Bygdéus, 2012).

I Norge har Haugland Balsnes (2009) under flera år studerat och följt arbetet med sin egen kör. Hon startade själv som ny ledare för kören och påbörjade samtidigt projektet med sin musikpedagogiska avhandling. Hennes syfte var att studera en lokal amatörkör, vad det är för slags institution och vad det innebär att vara en del av en sådan. Att sjunga i amatörkör, lokalt, innebär både harmoni och disharmoni. Hon analyserar olika aspekter inom körpraktiken och beskriver att flera olika element och balansen mellan dessa är avgörande för körens existens och framgång (Haugland Balsnes, 2009).

Internationellt, framför allt i USA, har flera forskare studerat hur körsångare på bästa sätt lär sig den musik som inövas under körrepetitioner samt hur körsångarnas tekniska skicklighet ska övas upp. Malone (1986) och Henry (1992) har gjort kvantitativt baserade studier för att titta på hur körsångares intonationsförmåga kan övas upp (Malone, 1986; Henry, 1992 i Sandberg-Jurström, 2009). Boyle & Lucas (1990) Och Henry & Demorest (1994) har studerat hur körsångares förmåga att läsa noter kan förbättras (Boyle & Lucas, 1990; Henry & Demorest, 1994 i Sandberg-Jurström, 2009).

2.3 Gehörsmetodik

I detta avsnitt beskrivs olika gehörsmetoder och jag refererar här till metodböcker, handböcker och publikationer i ämnet. De metoder som här tas upp används både vid inläring med noter och vid inläring utan noter och de kan alla på olika sätt användas av körledare och kan ge en förståelse för vad körledaren gör och varför i olika tillfällen. Jag har således valt att beskriva dessa olika gehörsmetoder som jag anser kan ha relevans för min studies inriktning och intresse.

Solmisation

I en publikation om solmisationsmetoden beskriver Brita Bremberg (1998) att metoden har fått sitt namn efter stavelserna för tonplatserna fem och tre i en durskala, sol-mi. Vidare skriver hon att solmisation som gehörsmetod har använts under flera århundraden och i olika kulturer. Guido av Arezzo (ca 990-1050) brukar räknas som den europeiska solmisationens skapare. Troligtvis var det han som komponerade Johanneshymnen *Ut queant laxis* där tonerna c, d, e, f, g och a presenteras i stigande ordning i varje fras. Vid dessa ställen är texten solmisationsstavelserna ut, re, mi, fa, sol och la. Solmisationsstavelser kan beskrivas som namnen på tonplatser, en ton som sätts i relation till andra toner i ett specifikt sammanhang. Tonen C1 kan beskrivas på flera sätt: utifrån hur många svängningar per sekund den vibrerar (Herz), eller vara grundtonen i c-dur, tersen i Ab-dur eller 5:e tonen i F-durskala. Solmisationsliknande metoder har i asiatiska musikkulturer använts sedan flera tusen år tillbaka. Indisk solmisation har så stora likheter med den västerländska att man kan anta att de har påverkat varandra (Bremberg, 1998).

Olika solmisationsmetoder

Bremberg (1998) talar också om olika solmisationsmetoder. På 1600-talet ändrades solmisationsstavelserna och *ut* ersattes av *do* och sjunde skaltonen började användas och då på stavelsen *si*. Den europeiska solmisationen indelas, enligt Bremberg (1998) också från och med denna tid i två huvudtyper, den absoluta och den relativa. Kromatiken och dur- och molltonaliteterna gjorde det omöjligt att behålla den gamla solmisationsmetoden. Den absoluta solmisationen innebär att *do* alltid motsvarar tonen c. Vidare skriver Bremberg (1998) att även om man sjunger i en annan tonart än c-dur sjungs alltid tonen c på stavelsen *do* i den absoluta solmisationen. Stavelserna förändras inte vid kromatiska höjningar och sänkningar, man sjunger *do* både vid c, ciss och cess. Det går dock att precisera genom att säga de italienska uttrycken *diesis* för en höjd ton och *bemolle* för en sänkt ton (Bremberg, 1998).

Däremot, enligt Bremberg (1998), i den relativa solmisationsmetoden har alla durtonarter *do* som grundton. Detta gör att intervallen mellan solmisationsstavelserna alltid är detsamma, oavsett tonart, och på så sätt blir funktionen mellan intervallen tydligare. Man kan då också byta ut solmisationsstavelserna mot siffror och då är alltid 1 (*do*) grundton. Alla stavelser i den relativa solmisationen börjar med en konsonant och slutar med en vokal. Detta gör att det blir vokalt sångbart. Vid tillfälliga höjningar och sänkningar (kromatiskt) ändras stavelsernas vokaler så att höjda toner slutar på i och sänkta på a. I den relativa solmisationen finns en tydlig känsla för grundton, intervall och skalsteg (Bremberg, 1998).

Vidare nämner Bremberg (1998) att den relativa solmisationsmetoden har använts och används ofta i olika sammanhang för att öva gehör och intonationsförmåga. I dessa sammanhang används specifika handtecken för att förstärka visuellt vilken ton som skall sjungas. Dagens handtecken inom relativ solmisation, skapades av prästen John Curwen (1816-80) men de har utvecklats och förändrats något med åren. Dessa handtecken är pedagogisk utformade på så sätt att de tydligt visar hur man bör intonera varje ton och därför kan de också användas vid intervallträning och introducerande av stämsång (Bremberg, 1998). Även Dahl (2003) skriver om den relativa solmisationsmetoden som ett mycket användbart sätt att illustrera intonationsprinciper utan att förklara ingående med ord (Dahl, 2003).

Solfége

Fagius (2009) nämner solfége som gehörsmetod. Hon skriver att solfége påminner mycket om solmisation men i solfége är gehörundervisningen kopplad till kroppsrörelser. Rörelserna i solfége behandlar det musikaliska skeendet som rör tonhöjd, intervall, melodik, harmonik, stämsång och ensembleledning. Den förmedlar med hjälp av rörelserna en praktisk kunskap om och förståelse för hur musiken är uppbyggd (Fagius, 2009).

Empatisk dirigering

Empatisk dirigering är egentligen ingen uttalad gehörsmetod men här handlar det ändå om att körledaren med sitt kroppsspråk styr koristernas sång. Empatisk dirigering beskrivs av Caplin (2000) och hans beskrivning av empatisk dirigering grundar sig just i ordet empati. Empati är att kunna förstå och känna sig in i en annan människas känsloläge och ha förmåga att leva sig in i hur hon eller han känner och upplever. Vidare skriver Caplin (2000) att kören är dirigentens instrument som består av enskilda individer med individuella tankar, känslor och upplevelser. Genom sin dirigering talar körledaren om för körsångarna vad de ska sjunga, när de ska sjunga och hur de ska sjunga. Dirigering, anser Caplin (2000), är både undervisning och ögonblicklig handledning. Dirigering handlar om kommunikation. Dirigenten agerar aktivt och medvetet medan omedvetet tolkar dirigentens signaler. Genom att skapa bilder med kroppsspråket och med händernas och armarnas rörelser kan dirigenten styra hur koristerna

ska sjunga. Caplin (2000) beskriver att empatisk dirigering handlar om att med sitt sätt att dirigera underlätta för koristerna då det gäller det vokala resultatet och de moment som hänger ihop med detta är: andning, röstteknik och intonation (Caplin, 2000).

Melodiläsning

Melodiläsning där man helt enkelt övar sig på att sjunga a vista, det vill säga direkt från bladet, är ett sätt att öva upp sitt gehör. Eriksson (2004) beskriver att vid melodiläsning måste tonerna i melodin inordnas i någon slags musikalisk struktur. Där handlar det om att sätta tonerna i relation till dur- och mollskalor eller till ett ackord eller ackordiskt förlopp men även om att se och identifiera intervall samt att använda sig av referenstoner (Eriksson, 2004). Detta innebär att den som använder sig av melodiläsning som metod för att öva upp sitt gehör också måste ha kunskaper i musikteori. Lars Edlund skriver bland annat i avsnittet om Melodiläsning i sin bok "Modus Vetus- gehörsstudier i dur/molltonalitet: "Melodiläsningen- att sjunga från bladet- hänger intimt samman med förmågan att via öga och öra, dvs via läsningen och det inre hörandet förstå och uppleva melodins latent harmoniska förlopp." (Edlund, 1967, s. 7). Vid melodiläsning, enligt Eriksson (2004), kan man urskilja sex olika metoder som används som hjälpmedel i varierande omfattning, bortsett från *absolut gehör*, det vill säga förmågan att med rösten kunna återge exakt tonhöjd utan några som helst hjälpmedel. De sex metoderna som beskrivs av Eriksson (2004) är:

1. *Att identifiera och sjunga tonerna som toner i en dur- eller mollskala.*
Grundtonen är skalans centrum och övriga toner står i relation till denna. Genom att träna gehör med skaltoner övar man på att känna igen, identifiera och sjunga olika förbindelser mellan skalans toner.
2. *Att identifiera och sjunga intervall.*
Att öva på att identifiera och sjunga intervall, avståndet från en ton till en annan. I en dur/mollskala står tonerna i relation till varandra och upplevelsen av intervall bildade av toner i en diatonisk skala är beroende av mellan vilka toner de bildas.
3. *Att identifiera och sjunga brutna ackord.*
I dur/molltonal musik är det vanligt med brutna ackord i melodierna och att identifiera dem är ett sätt att snabbt kunna sjunga dessa.
4. *Att avläsa det harmoniska förloppet och meloditonernas roll i det.*
Man kan öva upp denna lästeknik genom harmoniseringsövningar, satsläreövningar och analysövningar.
5. *Att utnyttja "referenstoner".*
Genom att utnyttja några säkra toner som stöd i melodin förenklas melodiläsningen.
6. *Att identifiera kända melodiska vändningar.*
Grunden för melodiläsning är att kunna hitta skalans toner i den tonarten man befinner sig i och det är därför nödvändigt att hela tiden ha en klar föreställning av tonarten. Att snabbt kunna identifiera korta melodiska vändningar som man har sjungit många gånger innan kan underlätta vid melodiläsning. (Eriksson, 2004).

2.4 Definition av gehör

Vad är gehör och på vilket sätt kan det hjälpa till vid övning av notläsningsförmåga? Gehör= att återge det man hör. Hur man övar sitt gehör eller sin notläsningsförmåga samt hur man som musiker lär sig spela eller sjunga ett nytt musikstycke kan skilja sig åt beroende på kulturell tradition och musikgenre. I en del kulturer och musikgenrer, såsom inom folkmusik, utomeuropeisk musik och många populärmusikaliska genrer, används nästan uteslutande gehörsbaserad inläring.

Ordet gehör definieras av Bengtsson (1976) som ”förmågan att med blotta örat korrekt uppfatta en bestämd musikalisk struktur (en melodi, ett rytmiskt mönster, en ackordföljd m.m.) och kunna ådagalägga detta på ett konkret sätt” (s. 82). I folkmusik, utomeuropeisk musik samt i många populärmusikaliska genrer används ofta så kallad gehörstradering, där en reproduktion av viss repertoar sker. I Bengtssons (1976) beskrivning av vad gehör innebär skiljer man på gehörstradering och gehörsträning, baserad på medveten definiering av exempelvis melodier och intervall. Men dessa två varianter av definitioner av gehör utesluter inte varandra eftersom även en memorering och reproduktion av melodier kan ske i västerländsk konstmusik där noter är utgångspunkten (Bengtsson, 1976 i Sandberg-Jurström, 2009). Sandberg-Jurström (2009) menar därför att sång på gehör också kan tänkas ingå i förmågan att avläsa noter. Hon anser också att Bengtssons (1976) definition av gehör kan användas då man talar om såväl notbaserat som gehörsbaserat lärande, skillnaden är enbart att den materiella utgångspunkten antingen är noter eller gehörstraderat material (Sandberg-Jurström, 2009).

Zadig (2011) nämner Vygotskijs teori om begreppet ”inner speech”. I samband med språkinläring talar Vygotskij om ”inner speech”, människans förmåga att höra inom sig. Zadig menar att det även i sånginläring finns en förnimmelse hos sångaren hur det ska låta även när hen inte sjunger (Zadig, 2011). Vilken gehörsmetod körsångare har behov av i en kör beror dels på vilken typ av musik/repertoar kören framför men också vilken typ av person körsångaren är. Vilken metod man lättast tar till sig och utnyttjar och använder i körsången (Ibid.).

I metodböcker, såsom Edlund (1967) och Eriksson (2004), beskrivs melodiläsning och sång *a prima vista* som ett sätt att öva upp sitt gehör. Här handlar det alltså enbart om notläsning, med utgångspunkt i det visuella, som gehörsmetod. Och notläsning, även *a prima vista*, förekommer ofta i körsång. Men, som tidigare nämnts, krävs en del förkunskaper i musikteori för att kunna genomföra sådana övningar (Eriksson, 2004). Att lära sig spela eller sjunga på gehör brukar oftast beskrivas med att lära sig genom att lyssna och härma. I metodböcker som tidigare nämnts, såsom bland annat Fagius (1992), Caplin (2000), och Dahl (2002), talas det om inläring på gehör (utan noter, genom att lyssna och härma) och inläring med hjälp av noter som två åtskilda metoder. Att lära sig efter noter anses till stor del ske visuellt utifrån läsandet av en notbild. Sandberg-Jurström (2009) beskriver detta i sin avhandling och nämner att enligt Bengtsson (1976) kan även själva avläsandet av en notbild innefatta moment av gehörslärande. Detta sker då den som läser noterna använder sig av både seende, ett lags inre lyssnande grundat på tidigare erfarenheter samt härmning utifrån minnen från tidigare notläsningstillfällen. Det innebär dock att den som läser noter har erfarenhet och ett visst kunnande i notläsning. Då det handlar om socialsemiotik kan en notbild, enligt Sandberg-Jurström (2009), då den innehåller en mängd olika informativa tecken också vara multimodal (Sandberg-Jurström, 2009).

2.5 Körintonation

Intonation i körsång är en fråga om ett medvetet lyssnande. Alldahl (1990) menar att intonation generellt uppstår av sig själv då korister i en kör sjunger tillsammans men hur väl det klingar beror på flera olika faktorer. Körledarens och även koristerna kunskaper om och förståelse för intonation kan styra denna så att körsången blir välklingande. Intonationen är därför en viktig del av det musikaliska uttrycket. Vidare menar också Alldahl (1990) att det som styr en medveten intonation är *koncentration, aktivt lyssnande* och ett *utvecklat gehör* (Alldahl, 1990). Därför hänger körintonation och gehörsträning i kör ihop. Alldahl (1990) anser också att frågan om hur mycket fokus som läggs på intonation i en kör är individuellt för varje kör och körledare och en överdriven fokusering på intonation kan motverka sitt syfte, om det skapar spänningar hos koristerna. Han menar att man ofta kan förbättra intonationen i körsång genom att arbeta med något annat än just intonation. Hur vana och tränade körsångarna är på att använda sin röst och styra sångmuskulaturen samt kunskap om tonbildning har också betydelse för intonationen (Ibid.). Alldahl (1990) nämner också att det som är viktigt för körens gehörsutveckling är ökad medvetenhet om

- Olika vokala färger och deras inverkan på intonationen
- Tonplatser (skalans olika toner) och intervall
- Harmonisk eller melodisk intonation
- Att pianots liksvävande temperatur är en kompromiss mellan olika stämmingsprinciper.

Harmonisk (vertikal) intonation bör, enligt Alldahl (1990), tillämpas vid långa notvärden då harmoniken tydligt hörs och klingar ut. Ju långsammare musikens tempo är, desto mer harmoniskt bör vi intonera. Melodisk (horisontal) intonation klingar bäst i snabbt tempo och rörliga stämmor. Valet av intonation påverkas också av musikstilen, sångsättet, användandet av vibrato mm. Intonationen i en kör bör vara resultat av en medvetenhet om hur man kan nå fram till den avsedda intonationen. Alldahl (1990) talar om att intonationen inte får bli ett självändamål men en aktiv medvetenhet bör heller inte utelämnas. Viss orenhet i körsång kan ibland till och med förhöja det konstnärliga uttrycket. Man kan måla med färger och i slutändan är det örat som avgör resultatet. (Alldahl, 1990).

2.6 Uppsjungning

Uppsjungning är en stor och ganska viktig del av körrepetitionen, trots att den endast pågår en liten stund vanligtvis i början av repetitionen. Detta nämner Caplin (2000) då han talar om att körsångarna ska ges möjlighet att värma upp vokalt men att uppsjungningen också blir en slags förberedelse inför den stundande repetitionen. I uppsjungningsövningarna ryms så mycket mer för både körledare och körsångare än enbart vokal uppvärmning. Redan där startar en kommunikation mellan korister och deras ledare. Ledaren kan i uppsjungningsövningarna stimulera koristernas koncentrationsförmåga. Körledaren kan också använda sig av en bit ur den aktuella repertoaren och lära ut på gehör, det vill säga utan att koristerna har noter framför sig, för att öva på intonation, intervall samt att memorera melodier och stämmor. Genom att inte titta i noter under uppvärmningsövningarna kan koristernas auditiva förmåga stärkas till exempel genom att lyssna på klangen då kören sjunger (Caplin, 2000). Även Dahl (2002) talar om köruppvärmningens mål som varierar beroende på vilken typ av kör det är, när på dagen man repeterar, repertoaren och hur lång tid man ska repetera. Men målet med uppvärmning för kören kan, enligt Dahl (2002), sägas vara att förbereda sångapparaten, samla koncentrationen, öva tonbildning och klang samt skapa en känsla av samhörighet i kören. Uppvärmningen anpassas också av körledaren efter det klangideal som eftersträvas. En del körledare föredrar en individuell klang där varje

körsångare får sjunga på sitt eget sätt medan andra körledare vill uppnå en homogen klang där alla sjunger någorlunda lika (Dahl, 2002).

3. Teoretiska utgångspunkter

Med utgångspunkt i frågeställningarna för mina studier har jag tittat på olika teorier som jag kan använda som utgångspunkt för att observera, tolka och analysera hur körledaren gör. Det som sker i en kör och lärandet som sker då människor samlas för att sjunga tillsammans och den kommunikation som då sker mellan kör och körledare samt mellan korister är komplext och måste studeras utifrån flera olika aspekter. Sandberg-Jurström (2009) talar om den komplexitet och den mångfald det innebär då en körledare använder såväl kroppsliga som verbala och materiella resurser, såsom exempelvis tal, sång och gestik i kommunikationen med körsångarna. Likaså sker en kommunikation mellan körsångare och körledare, hur körsångarna svarar på det som körledaren gör. Och Sandberg-Jurström (2009) menar att vid studier som avser att se denna mångfald passar teoretiska perspektiv som tar hänsyn till detta (Sandberg- Jurström, 2009). Många körsångare vittnar om att de dels väljer körsång som fritidsaktivitet för den musikaliska upplevelsen men också för det sociala. Körsångarna blir levande material, levande instrument som körledaren arbetar med. Även Sandberg-Jurström (2009) nämner den sociala aspekten i körverksamhet och tar i sin studie hänsyn till detta perspektiv. Hon ser körledares och körsångares handlingar som sociala och kulturella konstruktioner formade av deras tidigare erfarenheter (Ibid.). I min studie är det körledarens handlingar och vad de leder till som står i fokus men en körledare blir också påverkad av körens handlingar så den kopplingen kan heller inte helt uteslutas. I musicerandet är det en ständig kommunikation som sker mellan körledaren och kören.

3.1 Multimodalitet och socialsemiotik

Socialsemiotik med ett multimodalt perspektiv handlar om att kommunikation och lärande sker med olika semiotiska (semiotik=teckenlära) resurser samtidigt. Detta beskrivs av Enzen AB (2015), ett företag som erbjuder utbildning i bland annat ledarskap och skolutveckling. Att uppmärksamma multimodala aspekter i lärande är att se en individ i ett socialt sammanhang som en aktiv teckenskapare. Individen använder vad som kan benämnas som kommunikativa resurser, semiotiska resurser, som språk, ljud, ljus, rytm, rörelse, färg, form med mera, vilka finns tillgängliga i sammanhanget. Genom att skapa och producera materialiserar individen sina tankar, kunskaper, känslor och upplevelser så att de blir tillgängliga för andra (Enzen AB, 2015). Då vi lever i en värld där vi ständigt matas med intryck av olika slag måste vi också se lärande och kommunikation utifrån nya perspektiv. Detta talar Selander och Kress (2010) om då de uppmanar att anpassa undervisning efter det samhälle vi lever i. Att designa lärandet utifrån ett multimodalt perspektiv ger oss en variation av resurser så att olika individer ges möjlighet att lära sig och utvecklas utifrån sina egna förutsättningar, sociokulturella som kunskapsmässiga (Selander & Kress, 2010). I sin avhandling talar Falthin (2015) om socialsemiotisk multimodalitet som teori och hon beskriver att multimodalitet refererar till materiella resurser och teckensystem och genom dessa realiserar tecken och mening (Falthin, 2015). Mening realiserar genom olika teckensystem såsom klingande musik, noterad musik, bild, tal, gestik och kombinationer av dessa (Selander & Kress, 2010 i Falthin, 2015). Genom att individer tolkar och skapar semiotiska tecken skapas mening. I det här sammanhanget ska tecken ses som kombinationer av kulturellt och socialt utvecklade resurser för kommunikation, semiotiska tecken. Exempel på detta kan vara kroppsrörelser och/eller inandning som markerar inslag och tempo i ett musikstycke eller noter som markerar tonhöjd och rytm. För att dessa eller kombinationer av dessa ska betyda något måste de stå i relation till något annat. *Uppmärksamhetsfokus och igångsättare* talar Falthin (2015) om. Hon beskriver att inslag med andning och puls kan

skapa uppmärksamhetsfokus och bli en igångsättare för individens nästa handling (Falthin, 2015). Falthin talar också om, baserat på hur Kress (2010) beskriver perspektivet, att semiotisk och multimodal teori kan ses som en kropp som vilar på två ben där det ena benet är det multimodala perspektivet och det andra är det semiotiska. Det semiotiska handlar om meningsskapande där tecken och mening skapas genom olika teckensystem och kombinationer av dem. Det multimodala bygger på materiella resurser och teckensystem och genom dessa görs tecken synliga och förverkligas. Genom det multimodala perspektivet uppmärksammas hur de olika teckensystemen erbjuder olika sätt att konstruera semiotisk mening (Ibid.). Då Sandberg-Jurström (2009) har studerat kommunikation i körsång har hon använt sig av multimodal och socialemiotisk teori. Skillnaden mellan semiotik och socialemiotik kan kortfattat beskrivas i ordet social. I det socialemiotiska perspektivet lyfter man fram betydelsen av aktörerna och deras sociala samspel. För att designa sin kommunikation med andra väljer och kombinerar individerna olika socialt och kulturellt formade tecken men i traditionell semiotik har man utelämnat det sociala perspektivet. Semiotik är läran om tecken och hur dessa kan användas och kombineras i olika teckensystem (Sandberg-Jurström, 2009).

3.2 Tecken och design

Då tecken skapas för att kommunicera något används semiotiska resurser. Begreppet resurser används för att beteckna de tillgångar som kan finnas i olika teckensystem (Sandberg-Jurström, 2009). Vilken mening resursen har och hur den används beror på hur den använts tidigare i ett kulturellt och historiskt perspektiv. Detta nämner Falthin (2015) och hon beskriver att när en resurs har använts och blivit etablerad har den en mening för kommunikation eller handling. Exempel på detta är en gest och/eller en inandning för ett musikaliskt inslag. Hur gesten visas och används handlar om kulturella traditioner och behov (Falthin, 2015). Design används som begrepp om lärande i olika studier. Inom det socialemiotiska multimodala perspektivet handlar *design* dels om planerade och iscensatta förutsättningar för lärande men också om de processer som uppstår ur dessa och hur de då designas. Det handlar både om bruk av semiotiska resurser, social interaktion och processer. Den som skapar/designar tecken bidrar till att dessa tecken tolkas av individerna vilket i sin tur leder till att nya tecken skapas. Vilka tecken som då designas baseras på olika val hos teckenskaparen, vad som ska förmedlas, och vilka semiotiska resurser som finns till hands (Selander & Kress, 2010 i Falthin, 2015). Detta är intressant i studier om hur körledare kommunicerar med sin kör. Hur körledare använder sig av multimodal kommunikation och hur de använder olika kombinerade teckensystem för att skapa förutsättningar för musikaliskt lärande kan studeras med utgångspunkt i hur olika semiotiska resurser används. Detta beskriver Sandberg-Jurström (2009) som ett sätt att använda multimodalitet för att analysera och återge/återskapa körledarnas handlingar. Genom det multimodala perspektivet kan man genom att läsa av körledarnas användande av olika resurser studera vad och hur de gör för att gestalt och lära ut olika musikstycken. De studerade handlingarna och de semiotiska resurserna kan då även återges multimodalt, visuellt och verbalt i form av text och bild (Sandberg-Jurström, 2009).

3.3 Begrepp för tolkning och analys

Då körledaren i sin kommunikation med kören använder sig av kroppsliga, verbala, multimodala och materiella resurser såsom tal, sång, gestik, piano, noter, rörelse, rytm med mera och dessa i sin tur tolkas av körsångarna samt att körledaren också är påverkad av den sociala miljön och kulturella normer i sammanhanget, har jag funnit det lämpligt att hämta begrepp för tolkning och analys ur ett perspektiv som är närliggande med socialsemiotisk multimodal teori. Då körledare i sin kommunikation med kören använder sig av rik gestik ser jag det som nödvändigt att på något sätt kunna tolka och analysera de olika gesterna. Sandberg-Jurström (2009) talar om att kunna koda handens form och rörelser för att sedan tolka vad gesterna betyder. Där handlar det om att steg- för- steg kunna beskriva gesternas karaktär, funktion och hur de kopplas ihop med både talet och situationen de befinner sig i. Därmed bör man klassificera gesters funktioner, exempelvis en utpekande gest, en skulpterande, ritande rörelse eller liknande. För att kunna förstå vad de olika gesterna representerar krävs också en förståelse för de sammanhang där gesterna används och hur gesterna relateras till det sammanhanget. En specifik gest, exempelvis att peka på någon, kan ha ett generellt uttryck, men om den används i kombination med ett verbalt uttalande blir den förstådd på ett mycket mer specifikt sätt. I analyser av gester och kroppsliga handlingar blir det viktigt att se olika multimodala handlingar i ett socialt sammanhang samt hur handlingarna relaterar till varandra (Sandberg-Jurström, 2009). För analys av gestik har jag i denna studie valt att använda det övergripande begreppet *kroppsrörelse* för att sedan därefter försöka tolka vad varje kroppsrörelse har för mening och funktion. Körledarnas olika resurser benämns enligt Sandberg-Jurström som körledarnas *handlingsrepertoarer*. Kroppsrörelser delas in i olika kategorier exempelvis rytmiska (synliggör puls, rytmer och betoningar) såsom fingerknäpp, rytmiska hand- och armrörelser, slag mot kroppen, fotstamp, snirkliga rörelser i händer och armar. *Formande av melodiska figurer*, körledarens materiella resurser som röst och piano. Då körledaren använder dessa resurser för att förmedla något, exempelvis som hjälp för tonträffning. Genom dessa handlingar kan körledarna konstruera auditivt formade tecken för att förevisa enstaka toner eller längre melodier samt också ge instruktioner om nyanser och musikaliska uttryck (Sandberg-Jurström, 2009). Med utgångspunkt i mina frågeställningar: Hur gör körledaren för att öva upp körsångarnas gehör? Hur gör körledaren för att öva upp körsångarnas intonationsförmåga? Hur tränas körsångarnas notläsningsförmåga ”a prima vista” fanns det skäl till att analysera vilka resurser som används där körsångarnas gehör, intonationsförmåga och notläsningsförmåga tränas. Utifrån ett socialsemiotiskt multimodalt perspektiv har jag valt att använda följande begrepp för analys:

- *Teckenkombinationer*. Vilka kombinationer av semiotiska resurser körledarna använder sig av.
- *Kroppsrörelser*. Då körledarna använder sig av kroppsrörelser för meningsskapande.
- *Auditiva tecken*. *Formande av melodiska figurer*. Då körledarna använder materiella resurser, såsom röst och piano, som auditivt tecken för att lära ut eller visa en melodi eller stämma.

Jag har däremot valt att inte dela in *kroppsrörelser* i olika kategorier såsom Sandberg-Jurström (2009) beskriver i sin avhandling. I min studie har jag istället valt att enbart ha med kroppsrörelse som begrepp för samtliga rörelser körledarna gör med kroppen, rörelser som i sin tur skapar mening. Jag valde att inte dela upp begreppet kroppsrörelser i olika kategorier för att det inte alltid var så tydligt, i videoinspelningarna, i vilken kategori varje kroppsrörelse skulle tillhöra.

4. Metod

Jag valde att göra observationer av körrepetitioner med hjälp av videoinspelningar. Mitt syfte med observationerna var att ta reda på hur körledaren arbetar med gehörsmetodik och musikteori under körrepetitionerna. Jag har också kompletterat med frågor till körledaren om hur deras körer ser ut, notläsningsförmåga och körerfarenhet sedan tidigare samt hur länge kören har sjungit tillsammans. Enligt Säljö (2005) är det inte lätt att se när eller om lärande äger rum. ”Lärande är en osynlig och svårfångad företeelse. Vi kan dra slutsatser om att en person måste ha lärt sig något genom att se vad hon gör, men det är ändå svårt att se när lärande äger rum” (Säljö, 2005, s. 237). Zadig nämner i sin studie att hänsyn måste tas till körsångarnas eventuella förkunskaper och de förutsättningar de har utifrån de redskap de bär med sig, hur sångaren skulle klara att sjunga sin stämma utan hjälp av omgivningen i kören (Zadig, 2011). Eftersom jag i observationerna letar efter teckenkombinationer, kropps rörelser och auditiva tecken som för körsångarna kan leda till ökad kunskap i och om gehör- och musikteori valde jag att ha ett brett fokus och göra en *ostrukturerad observation* (Bjørndal, 2005). Jag hade inte något utprovat observationsschema eftersom jag ville registrera så mycket som möjligt (Patel & Davidson, 2011).

4.1 Observation med videoinspelning

Eftersom körledarna i sina körrepetitioner inte har som huvudsakligt syfte att öva musikteori eller gehör så är alla ord, kropps rörelser, mimik mm som kan stärka gehörsinlärning eller notläsningsförmåga intressant att se. Detta kan jag bara titta vidare på med hjälp av en videoinspelning då jag som observatör kan gå tillbaka och titta på videon eller delar av den och på så sätt inte missa viktiga kroppsuttryck. Alla detaljer bevaras och varje gång jag tittar på inspelningen kan jag upptäcka något nytt och intressant. Jag kan då observera en och samma situation flera gånger. Med videoinspelning är det, enligt Bjørndal (2005) därför möjligt att registrera det komplexa samspel som sker i en undervisningssituation (Bjørndal, 2005). Och detta komplexa samspel sker även mellan körledare och kör. Det är i detta sammanhang inte bara det som körledaren förmedlar med ord som är viktigt utan även det som förmedlas via kroppsspråk, dirigering och samspel mellan verbal och icke verbal kommunikation.

Observationer kan vara antingen strukturerade eller ostrukturerade och allt där emellan. För att kunna dra slutsatser behövs en viss mängd information men ju fler parametrar man tittar på desto lättare är det att missa något. Enligt Bjørndal (2005) har vi i pedagogiska sammanhang oftast en tendens att välja ut positiva saker vi ser i en observation (Bjørndal, 2005). *Positivism* beskrivs av Patel & Davidson (2011) som ett vetenskapligt förhållningssätt som namngavs av den franske sociologen Auguste Comte vid mitten av 1800-talet. Comte ville skapa en vetenskaplig metodologi där den kunskap man sökte skulle vara verklig och tillgänglig för våra sinnen och vårt förnuft och samtidigt skulle denna kunskap, för att vara positiv, vara nyttig och leda till en förbättring av samhället (Patel & Davidson, 2011). Enligt Bjørndal (2005) kan observatörens personlighet också ha betydelse för resultatet av observationen. Som person kan man ha tendenser att se det negativa eller positiva. Vidare menar också Bjørndal (2005) att om man som person gärna lägger tyngdpunkt på det positiva som observeras kan det leda till att observatören får ett skevt intryck- bara lägger märke till det positiva och förbiser det negativa (Bjørndal, 2005). Det är framförallt amerikanska studier som visar på denna tendens då det kan vara så att denna ”positivitetstendens” är starkare i USA än i exempelvis Skandinavien. Det är därför viktigt, enligt Bjørndal (2005), att som observatör reflektera över vilket man som person har tendens att lägga märke till (Ibid.). Att använda videokameran i studiesyfte innebär dock inte enbart positiva aspekter. Videokameran innebär också en del begränsningar, kamerans vinkel kan begränsa synfältet,

det är svårt att ställa kameran i sådan vinkel att man får med alla ansiktsuttryck samt körens reaktioner på körledarens kroppsrörelser. Detta innebär att man kan missa viktiga uttryck, mimik och kroppsrörelser. Viss typ av information görs tillgänglig för observatören medan en annan typ av information negligeras. Inspelningen kan också begränsas av teknik, störande bakgrundsljud som försämrar ljudupptagningen. Det finns inget tekniskt hjälpmedel som med exakthet kan registrera allt som sker i en pedagogisk situation och den komplexitet den rymmer (Bjørndal, 2005). Det Bjørndal (2005) beskriver kan också appliceras då det gäller videoinspelning i körsång. Det kan diskuteras om körledaren och även körsångarna påverkas av att det finns en kamera i rummet. Att det finns en omedveten vilja att prestera mer än vad man annars gör. Körledarna kan också vara påverkade av det faktum att de vet vad studien handlar om och vad observatören ska titta på. De kan då omedvetet eller medvetet ha ändrat sitt sätt att repetera med kören inför tillfällena då observationen med videoinspelningen ägde rum. I pedagogiska sammanhang är videoinspelningar, trots de negativa aspekterna, den mest tillförlitliga och mest noggranna formen av registrering som vi har tillgång till (Bjørndal, 2005).

Forskningsetik

Då forskning ska bedrivas utifrån ett etiskt förhållningssätt ska enskilda individer som deltar i forskningsstudier skyddas och inte utsättas för psykisk eller fysisk skada, förödmjukelse eller kränkning. Detta krav, även kallat individskyddskravet, är den självklara utgångspunkten för forskningsetiska överväganden. Det grundläggande individskyddskravet kan konkretiseras i fyra allmänna huvudkrav: informationskravet, samtyckeskravet, konfidentialitetskravet och nyttjandekravet (Vetenskapsrådet, 2009).

Inför observationen och videoinspelningarna fick körledarna skriftlig information om studien, tillvägagångssätt och syfte. De fick utifrån denna information välja om de skulle delta (informationskravet och samtyckeskravet). De informerades sedan köerna. Vid mina besök hos köerna gav jag även muntlig information till körsångarna om studien, syfte, tillvägagångssätt (informationskravet). De fick då även information om hur videoinspelningen skulle användas, att enbart jag själv skulle titta på videon och att resultatet sedan ska redovisas i uppsatsen och att inget som kan urskilja enskilda individer, namn med mera, kommer att redovisas i uppsatsen (nyttjandekravet och konfidentialitetskravet). De fick sedan frågan om de alla godkände att vara med i studien (samtyckeskravet) vilket de gjorde.

4.2 Presentation av körledarna och köerna

De körer jag har valt att observera är körer där jag sedan tidigare har kontakt med körledarna. Jag känner dem personligen sedan flera år tillbaka och vi har träffats tidigare i olika körsammanhang. Detta gjorde att jag lätt kunde få kontakt med dem och de kunde tänka sig att delta i studien. Både köerna och körledarna stämde väl in på mina kriterier: körledarna har en etablerad och fungerande körverksamhet. Köerna är amatörköer där en del av körsångarna är notkunniga, en del är det inte. Min presentation av köerna är baserad på samtal/intervju med körledarna och även en del med någon/några körmedlemmar. Spontana samtal uppstod med körsångare innan och efter körrepetitionerna då jag besökte dem.

Körledaren A

Körledaren för Kören A är kyrkomusiker och arbetar i en församling i Stockholm. Hon har många års erfarenhet av arbete med körer, både för barn och vuxna. Hon har i sin tjänst Damkör för vuxna samt flera olika barnköer.

Kör A

Kör A är en damkör med 34 körmedlemmar. Kören startades av körledaren A i januari 2014. Körledaren A gjorde inträdesprov för alla. De som tidigare hade sjungit i kör fick sjunga i den stämman som de hade gjort tidigare. I början ”kämpade” de, enligt körledaren, tillsammans. Ungefär hälften av körsångarna hade sjungit i kör tidigare, några är rutinerade körsångare, och hälften hade aldrig sjungit i kör. De började med enkla 2-stämmiga körstycken, gick sedan vidare till 3-stämmigt och vid den första konserten efter två månaders repetition sjöng kören 4-stämmigt. Kören började sjunga sakral klassisk musik men har även sjungit jazz och gospel. Körledaren A upplevde att jazz och gospel blev en utmaning för de körsångare som läser noter och som har sjungit mycket klassiskt i kör tidigare medan det istället var lättare för de som inte kunde noter att sjunga gospel och jazz. Att lära sig ett körstycke på gehör, ej sjunga efter noter, är en utmaning för dem som sjungit mycket i kör och som är vana vid att läsa noter, enligt körledaren A. Körimprovisation är något som kören också provat och även det är ofta en utmaning för rutinerade körsångare, enligt körledaren A. Körledaren A ville hitta utmaning för de som var rutinerade körsångare för att de inte skulle känna att det var tråkigt att behöva stötta upp de som behövde hjälp i början.

Körledaren B

Körledaren B är kyrkomusiker och är verksam i en församling i Stockholm. Hon har många års erfarenhet av arbete med körer, både för barn och vuxna. Hon har i sin tjänst barnkör, ungdomskör, kyrkokör och vokalensemble.

Kör B

Kör B är en blandad kyrkokör med 40 körsångare, män och kvinnor. Körledaren B tog över kören 1986 och har sedan dess varit ledare för kören. 2 körmedlemmar har varit med i mer än 25 år. Några är vana körsångare och kan läsa noter, några kan inte. Bland medlemmarna finns allt från de som själva arbetar som professionella musiker till de som inte alls musicerar på annat håll än i kören. Ofta fungerar det så att de som lär sig snabbt, läser noter, hjälper dem som behöver extra stöd. Nya körmedlemmar får provsjunga innan de börjar i kören. Körledaren väljer körstycken som kan utmana dem som är vana körsångare men körledaren tycker också att om det är bra musik så blir det roligt för alla. Hon tar dock begränsad hänsyn till dem som har svårt för sig i kören för att inte bromsa upp processen för mycket. Däremot så har alla som vill i kören möjlighet att spela in sin stämman under körrepetitionerna och på så sätt får alla samma möjlighet att öva på sin stämman själva, även de som inte kan läsa noter. Kören sjunger klassisk sakral musik i församlingen där kören är verksam men de ger även konserter.

4.3 Genomförande

Datainsamlingsmetod

För att synliggöra varje rörelse eller kroppsuttryck samt samspel mellan körledaren och kören användes observation med videokamera. För att ingående studera den inläring som eventuellt sker då en kör repeterar krävdes det av mig att jag med hjälp av observationen letade efter det speciella, eventuellt det avvikande samt efter sammanhang och strukturer som kan leda till gehörs- musikteoriinläring. Jag har därför valt att samla data kvalitativt med ostrukturerade observationer (Bjørndal, 2005). Hur och vad körsångarna lär sig under körrepetitionerna är också beroende av vilka och hur mycket förkunskaper de har samt deras notläsningsförmåga innan de började i kören. I en kör finns alltid korister med blandade erfarenheter sedan tidigare och så är även fallet i de två körer jag valde att observera. En del har sjungit i kör mycket och i många år medan andra är ”nybörjare” i körsång. Det medför att det blir en utmaning för körledaren att ligga på en nivå som är givande för alla korister i

kören. Det är vanligt, enligt Zadig, 2011, i en kör att de lite mer erfarna körsångarna hjälper de oerfarna, omedvetet eller medvetet eller med styrning från körledaren (Zadig, 2011). Jag har därför kompletterat med frågor som körledarna fick svara på skriftligt. Frågorna handlade om hur länge kören har sjungit tillsammans, hur länge de har varit ledare för kören, vilka förkunskaper de tror att körsångarna har, hur inträdesproven (om det finns) går till, val av repertoar, hur de som körledare arbetar för att hjälpa de lite mindre erfarna koristerna samt hur de utmanar dem som är erfarna och har mycket förkunskaper.

Urval

Mina kriterier för urval av körer var att det skulle vara amatörkörer med vuxna körsångare, ej barn. Anledningen till att jag valde vuxenkör och inte barnkör är dels för att vuxna ofta använder sig av noter/notläsning i större utsträckning samt att det förenklade arbetet med tillstånd att filma. Jag valde också körledare med flera års erfarenhet av att leda körer och som har en etablerad körverksamhet. Körledarna känner jag sedan tidigare och det gjorde kommunikationen mellan oss smidigare. En av körerna hade jag också träffat vid ett par tillfällen tidigare. Att videofilma en körrepetition kan ge mycket material eftersom det går att fokusera på detaljer och gå tillbaka och upptäcka nya saker varje gång man tittar. En körrepetition för vuxna är dessutom vanligtvis ganska lång, i det här fallet varade repetitionerna 2- 2,5 timmar. Kör A observerade jag och videofilmade vid 1 tillfälle, sammanlagt 2 timmar. Kör B observerade jag och filmade vid 2 tillfällen, sammanlagt 3 timmar. Jag gick tillbaka för att filma kör B då deras första körrepetition blev kortare än vanligt. Inspelningstiden med båda körerna blev då totalt 5 timmar. Under observationerna antecknade jag sådant som jag ansåg på plats kunde vara av vikt för undersökningen. Att valet föll på körledare som jag känner sedan tidigare kan göra att vi snabbare fick förtroende för varandra, körledarna behövde inte ägna tid åt att fundera på min avsikt eller åsikt. Det är svårt att bevisa hur mycket eller lite de som observeras påverkas av kamerans närvaro och därför är det viktigt att försöka göra denna påverkan så liten som möjligt. Jag valde att ställa kameran i en vinkel, snett framifrån, så att inte körledaren har kameran synligt framför sig (Bjørndal, 2005). Situationen i vilken de blev filmade är en situation som de som körledare är vana att befinna sig i, därav mitt val av erfarna körledare. Jag ville att kamerans närvaro skulle ge så liten påverkan som möjligt. En av körledarna och dennas kör hade blivit filmade i olika sammanhang tidigare medan den andra körledaren och kören inte hade det. Jag upplevde själv att båda körledarna och körsångarna i körerna snabbt kunde glömma att kameran var på plats.

Analysmetod och bearbetning

Observationerna har analyserats genom att jag i detalj har studerat vilka semiotiska resurser körledarna använder som kan härröra till gehör, intonation och notläsning. De begrepp jag har använt för analys är *teckenkombinationer*, *kroppsrörelser* och *auditiva tecken*. Genom att i detalj studera hur körledarna uttrycker sig genom olika teckensystem har jag sedan, med utgångspunkt i begreppen ovan, tittat på vad varje resurs kan tänkas betyda och vad de kan leda till. Jag har här själv också utgått från hur jag, om jag själv skulle vara körsångare i dessa körer, skulle tolka dessa tecken från körledarna. Sandberg-Jurström beskriver att det är möjligt att arbeta fram ett detaljerat ”språkbruk” för varje resurs som körledaren använder, det vill säga, redogörelser för vad som verkar sägas med resursen och hur det sägs (Sandberg-Jurström, 2009). De episoder jag har valt ut för analys från videomaterialet har jag valt på grund av att de innehåller delar där jag tydligt kunde se teckenkombinationer, kroppsrörelser, eller auditiva tecken som på något sätt kan kopplas samman med gehör, intonation och notläsning. För att möjliggöra detta har jag tittat på materialet upprepade gånger, stannat och spolat tillbaka. Jag tittade på materialet utifrån det teoretiska perspektivet, mina frågeställningar och begrepp för analys. Sandberg-Jurström (2009) beskriver sin analys i tre steg: *vad*, *hur* och slutligen vad det kan betyda i detta sociala sammanhang (Sandberg-

Jurström, 2009). Då jag med videons möjligheter att se mina observationer upprepade gånger kunde jag även titta på videoinspelningarna utifrån olika perspektiv. Att hela tiden försöka se *vad* körledarna gör, *hur* de gör det och *vad* det i detta sociala sammanhang kan betyda. Jag tror att jag också har haft nytta av mina egna erfarenheter som körsångare och körledare då jag känner mig väl insatt i de tecken som körledarna använder. Trots detta bör det beaktas att jag kan ha tolkat signalerna på ett annorlunda sätt än vad en annan observatör skulle ha gjort vid samma tillfälle. Efter att ha observerat det inspelade materialet, valt ut episoder efter ovanstående kriterier, tittat efter teckenkombinationer, kroppsrörelser och auditiva tecken som kan kopplas samman med mina frågeställningar har jag därefter tittat på vad varje resurs kan tänkas betyda. Sedan har jag i detalj försökt beskriva det jag har observerat och vad det, utifrån de tecken som körledarna visat, har skapat för mening.

5. Resultat

Här nedan redovisas episoder och analyser tagna från videoobservationerna av körrepetitionerna. I detta kapitel presenteras resultatet av analysen över hur körledarna med hjälp av olika resurser såsom gestik, blickar, kroppsrörelser, tal, sång och pianospel gestaltar och förevisar det musikmaterial som används under repetitionerna.

Samtliga körrepetitioner som observerades startade med uppvärmningsövningar av olika slag. Övningar för andning, artikulation, omfång, klang och samarbetsövningar. Jag har valt att ta med dessa övningar i studien då de är en del av körrepetitionerna och då det redan här är intressant att se hur körledaren med hjälp av olika semiotiska resurser gestaltar och förevisar det resultat som önskas. Och i dessa övningar finns också moment som gehör, improvisation och imitation. Under samtliga videoinspelningar har kameran placerats snett från sidan så att körledarens ansikte och händer syns samt några av körmedlemmarna, dock ej alla då syftet inte varit att studera körmedlemmarna individuellt. Kör A har videofilmats under en repetition som skedde kvällstid och i en foajé, lokal i anslutning till ett församlingshus. Även kör B har videofilmats under repetitioner som ägde rum kvällstid men där skedde repetitionerna i en samlingslokal, liknande en matsal.

5.1 Uppsjungning

Den första episoden är tagen från en uppvärmning/uppsjungning vid en av körrepetitionerna.

Kör B

I denna episod sjunger kören och körledaren vokaler O, I, Å, A, Ä, E, Ö på en och samma ton. Körledaren B ger ton, körens startton, på pianot, andas in, formar munnen som ett o och drar upp huvudet något. Kören sjunger och B sjunger själv och ackompanjerar mjukt på pianot genom att spela brutna ackord då kören sjunger på vokaler O, I, Å, A, Ä, E, Ö. B har ett mjukt och avslappnat ansiktsuttryck och kisar något med ögonen. Då kören sjungit övningen en gång ger B ton från pianot, ett halvt tonsteg högre, och spelar några toner som inledning samtidigt som hon har slutna ögon men ansiktet mot kören. Hon andas in, formar munnen som ett o och tittar upp mot kören. Kören sjunger, B sjunger och ackompanjerar med brutna ackord på pianot. Hon sjunger med kören samtidigt som hon har lätt slutna ögon.

Analys

I episoden ovan använder körledaren B auditiva tecken då hon ger ton från pianot. Genom att använda teckenkombinationer såsom att forma munnen som ett O, andas in och drar upp huvudet något innebär det att hon på så sätt visar kören när de ska börja men även hur de ska forma munnen, vilken vokal de ska börja sjunga på. B använder auditiva tecken, piano och röst då hon ackompanjerar och sjunger med kören. Hon använder sig av teckenkombinationer

i form av ansiktsmimik för att förmedla den känsla som hon vill att kören ska ha i sången. Likaså använder hon teckenkombinationer då hon sluter ögonen, ger nästa ton på pianot, andas in och formar munnen, vilket för kören skapar en visuell och auditiv upplevelse av den karaktär och känsla som B vill förmedla.

5.2 Repertoarövning

Den delen av körövningen då körledaren på olika sätt går igenom körens aktuella repertoar har jag valt att kalla *Repertoarövning*.

Intonation

I nedanstående episoder har jag sett tecken från körledaren som på något sätt härrör till intonation.

Kör B

Episoden sker en stund in på körrepetitionen och körledaren ber kören ta fram körstycket ”Den kärlek du till världen bar” som är en psalm i fyrstämig sättning som kören ska sjunga a capella. B sitter vid pianot, spelar det första ackordet på pianot och lyfter sedan händerna i axelhöjd. Hon lyfter därefter händerna samtidigt som hon andas in som en signal för kören att de ska börja sjunga. Kören börjar sjunga. B använder händerna och armarna då hon dirigerar kören. B har ett mjukt och avslappnat ansiktsuttryck i början. Körens första textrad lyder: *Den kärlek du till världen bar*. När kören kommer till ordet *till* drar B ihop ögonbrynen. Då kören når fram till stavelsen *den* i ordet *världen* rynkar hon näsan och slutar att dirigera kören då hon samtidigt drar ner armarna i midjehöjd och knäpper ihop händerna. Kören slutar att sjunga. B ger ifrån dig ett ljud med rösten och säger, kort, med gäll röst: ”Eh! Jag vet inte om jag vill ha en sådan kärlek!” Hennes kommentar får några av körsångarna att skratta lätt. Och B fortsätter med att säga: ”Lyssna, lyssna, lyssna!”. B ger återigen första ackordet från pianot, denna gång ger hon ett brutet ackord uppifrån och ner. Hon spelar alltså den högsta tonen först och den lägsta sist. Hon ställer sig upp, drar upp armarna och händerna i axelhöjd, lyfter händerna och andas in som tecken för kören att de ska börja sjunga. Den här gången drar hon även upp ögonbrynen, öppnar munnen något mer då hon andas in och ler mot kören. Kören börjar återigen sjunga sången från början. B står upp och dirigerar. Då kören kommer till stavelsen *den* i ordet *världen* ropar B: ”Yes!”. Kören fortsätter sjunga vidare då B dirigerar.

Analys

I episoden ovan då kören först sjunger körstycket använder sig körledaren av auditiva tecken, i det här fallet pianot, för att ge ton till kören. Genom att använda sig av denna materiella resurs innebär det att hon visar körsångarna vilken ton de ska börja sjunga på. Körsångarna tittar i sina noter och får auditivt intryck genom pianot hur deras första ton och tonerna tillsammans (ackord) låter. Första gången spelar hon första ackordet som kören ska sjunga genom att spela alla toner samtidigt. Genom kroppsörelser som inandning och då hon samtidigt lyfter händerna skapas tecken för kören att de ska börja sjunga. Då kören kommer till orden *till* och *den* förändras körledarens ansiktsuttryck. Genom sina kroppsörelser, ansiktsuttryck/mimik, ljud med rösten och gesten att dra ihop händerna ger körledaren tecken till kören att hon inte var nöjd med resultatet av deras sång tillsammans. Hon uttrycker sitt missnöje även verbalt men samtidigt som det i detta sociala sammanhang även uppfattas som något körsångarna kan skratta åt tillsammans. Hon använder sig av sina språkliga resurser och uttrycker verbalt då hon uppmanar kören att lyssna. Återigen använder hon auditiva tecken då hon gestaltar med hjälp av pianot det första ackordet som kören ska sjunga. Denna gång spelar hon ackordet brutet, det vill säga en ton i taget. Körledaren vill nu att kören ska intonera bättre och genom att använda tecken och teckenkombinationer som kroppsörelse i form av att hon lyfter ögonbrynen, ställer sig upp, lyfter armarna, öppnar munnen, andas in

och ler får hon det resultat hon önskade och berömmar kören genom att verbalt uttrycka: ”Yes” då de sjöng rent.

Kör B

Vid episoden övar kören ett fyrstämmigt körstycke: *Se, vi går upp till Jerusalem*. De har vid detta tillfälle kommit fram till slutet av stycket där de sjunger på texten *han skall dödas* två gånger. Körledaren B står upp och dirigerar kören som även den står upp. Körledarens håller händer och armar är i axelhöjd. Hon lyfter händerna och armarna och andas in som tecken för kören att de ska fortsätta sjunga sista delen av stycket. B drar även ihop ögonbrynen något då hon ger tecken till kören att de ska sjunga. Kören sjunger *han skall dödas* och då de kommer till stavelsen *dö* i ordet *dödas* drar körledaren B ihop ögonbrynen, hon sänker händerna och armarna något lägre än midjehöjd samtidigt som hon böjer överkroppen framåt. Kören sjunger flera toner på stavelsen *dö* och strax innan de sjunger vidare till stavelsen *das* i ordet *dödas* drar körledaren B upp ögonbrynen samtidigt som hon höjer händerna och då kören kommer till stavelsen *das* gör B en rörelse med högerhanden. Hon håller högerhanden lätt kupad med handflatan vänd mot hennes ansikte. Därefter drar hon handen, från i höjd med sin egen mun, uppåt med handryggen vänd utåt. Hon textar med i körens text och formar munnen efter deras vokaler, öppnar munnen på *a* i *das* och håller samtidigt ner hakan. B slår av kören då de sjungit *das*, hon andas in på nytt och höjer armarna. Kören börjar återigen *han skall* och då de kommer till *dö* drar B ihop ögonbrynen för att sedan kisa något med ögonen. Hon visar genom dirigering när de olika stämmorna skall sjunga sina toner. Då de kommer till sista ackordet på stavelsen *das* håller B ut händerna med handflatan vänd snett uppåt och hon drar upp ögonbrynen och håller ner hakan något.

Analys

Körledaren B använder teckenkombinationer då hon med gestik med armar och händer, andning och ansiktsmimik visar kören att de ska börja sjunga. Då de kommer till stavelsen *dö* använder hon kroppsrörelser och ansiktsmimik då hon drar ihop ögonbrynen, sänker armarna och händerna och lutar sig framåt. Genom att använda teckenkombinationer då hon drar upp ögonbrynen, höjer händerna och gör den beskrivna handrörelsen med högerhanden visar hon kören hur hon vill att de ska intonera. Hon ger dem en visuell upplevelse då hon vill att tonen ska vara något högre. Andra gången kören ska sjunga *han skall dödas* använder B kroppsrörelser i form av ansiktsmimik då hon först drar ihop ögonbrynen och sedan kisar något. Genom detta vill hon förmedla en känsla till kören. Vid sista tonen på stavelsen *das* använder B teckenkombinationer då hon med ansiktsmimik, då hon drar upp ögonbrynen och sänker hakan, ger en kören en visuell bild av hur hon vill att de ska intonera.

Gehör

I dessa episoder finns moment som på olika sätt knyter an till gehör och gehörsträning.

Kör A

Denna episod inträffar efter körens uppsjungning. Körledaren A går igenom repetitionens första körstycke: *Sjung till Herrens ära*. A ber kören ställa sig upp, likaså står hon också själv vid pianot. Kören har inga noter framför sig, körledaren A har noter vid pianot. A säger till kören att lyssna då hon sjunger första frasen. Hon tar ton på pianot och sjunger första frasen: *Sjung till Herrens ära, sjung en ny sång*, en kortare bit av körstycket, och takterar samtidigt som hon sjunger. Kören lyssnar och tittar på A. Då A sjungit frasen färdigt tittar hon upp mot kören, lyfter händerna, vidgar ögonen och andas in som en signal för kören att de ska börja sjunga. Kören sjunger, A sjunger med och dirigerar kören. Då de kommer till ordet *sjung* (en ny sång) drar A fram vänsterhanden, handen är knuten förutom pekfingeret som pekas i riktning mot kören. Hon för vänsterhanden, med pekfingeret mot kören, i en långsam rörelse

uppåt och framåt. Samtidigt som hon gör denna gest drar hon också upp ögonbrynen, öppnar munnen något mer och trutar med läpparna då hon själv sjunger ordet *sjung*. Tonen som kören ska sjunga på ordet *sjung* är längre och A håller fram pekfingeret så länge hon och kören sjunger den tonen. Då de sjunger vidare på ordet *en* släpper A ner vänsterhanden igen för att återgå till att dirigera med enbart högerhanden.

Analys

I ovanstående episod använder körledaren A sig av gehörsinlärning med hjälp av imitation vid inlärning av ett nytt körstycke. Kören har inte tillgång till noter utan måste få all nödvändig information om sången genom att titta och lyssna på körledaren. Körledaren använder sig av auditiva tecken då hon dels ger ton från pianot men även då hon förevisar med sin röst. Med auditiva tecken, rösten, ger hon information om melodi, text, rytm, tempo, dynamik och karaktär till körsångarna. Genom att använda kroppsrörelser då A sjunger före en bit av melodin ger hon kören tecken på hur pulsen går. Genom att A använder sig av teckenkombinationer då hon andas in, lyfter händerna, vidgar ögonen, tittar upp mot kören skapas tecken för kören att de ska börja sjunga och i detta sociala sammanhang förstår kören, utan muntlig information, att de ska härma den melodislinga A just sjöng för dem. Då kören och A sjunger tillsammans och kommer till ordet *sjung* (en ny sång) påminner A kören visuellt om att de ska sjunga en lång ton. Genom att använda resurser i form av kroppsrörelser då hon drar upp vänsterhanden, för pekfingeret uppåt och framåt i en långsam rörelse skapar A ett tecken för kören att tonen de sjunger är längre än övriga toner. Kören sjunger tonen så länge A för fram vänster pekfinger. Kören uppfattar genom körledarens kroppsrörelser ett visuellt tecken för en lång ton.

Kör A

Även i denna episod övar kören sången *Sjung till Herrens ära*, den sång som lärs ut på gehör, det vill säga utan att kören har noter framför sig. Körledaren A har lärt ut stämmor till kören i form av ett ostinato som sjungs om och om igen. Och till detta ostinato ska några körsångare sjunga melodin som har övats in. Ostinatot består av följande toner: c1, d1, f1 och g1. Alt 2 stannar på tonen c1, alt 1 stannar på tonen d1, sopran 2 stannar på tonen f1 och sopran 1 stannar på tonen g1. Körledaren ger instruktion om vilka som ska sjunga melodin till ostinatot och fortsätter sedan genom att säga: "Nu kör vi!". Hon lyfter händerna mjukt, något högre än axelhöjd, andas in och lyfter ögonbrynen något. Kören börjar sjunga sitt ostinato och körledaren A sjunger med. A dirigerar med båda händerna och gör samtidigt en svagt uppåtgående rörelse.

Analys

Körledaren A använder sig av resurser i form av teckenkombinationer då hon förmedlar "Nu kör vi" och då hon med armrörelser, höjda ögonbryn och andning ger kören signal om att de ska börja sjunga. A använder sig av auditiva tecken då hon sjunger med kören. Genom att körledaren använder kroppsrörelser som tecken för kören då hon dirigerar ostinatot innebär det att hon ger kören en visuell upplevelse av den uppåtgående rörelsen i ostinatot. Då kören inte har noter framför sig har de istället tillgång till körledarens tecken för att lära sig sången. Hon visar en uppåtgående rörelse med kroppen då kören har en uppåtgående rörelse i sina stämmor. På så sätt skapar hon för kören en visuell upplevelse av den uppåtgående rörelsen.

Notläsning

I de utvalda episoderna används noter och körledarna använder olika semiotiska resurser för att med dem gestalta det som körsångarna har i sina noter.

Kör A

I episoden som här beskrivs övar kören ett körstycke som är nytt för kören. Körstycket är en komposition på psaltarpsalmen *Min Gud, min Gud. Varför har du övergivit mig?* Körsångarna har för första gången fått noterna i sina händer. Körledaren A sitter vid pianot och börjar med att berätta lite om körstycket och förklara vilka stämmor körsångarna ska sjunga. Sedan ger hon ton från pianot, starttonen och första ackordet som kommer efter starttonen. Därefter räknar hon in i tempo ”en, två, tre” och efter det andas hon in och gör en lätt huvudvink uppåt med huvudet. Kören börjar sjunga och A spelar körens stämmor på pianot. Vid ordet *Gud* har kören en lång ton, en punkterad halvnot som alltså ska hållas ut i 3 pulsslag. Då kören har denna långa ton i sina noter spelar A pulsslagen lätt och mjukt på pianot, hon spelar alltså ackorden i fjärdedelsnoter då kören sjunger en punkterad halvnot. Kören sjunger *Min Gud, min Gud, min Gud. Varför? Varför? Varför har du övergivit mig?* Då kören kommer till orden *varför har du* blir de osäkra och några slutar sjunga. A slutar spela på pianot och avbryter och säger: ”Just det!” samtidigt som hon ler mot kören. Hon spelar den biten där kören har texten *varför har du övergivit mig* igen på pianot utan att kören sjunger med. A fortsätter med att säga: ”Ah! Vi tar det igen! Sedan vill jag också säga att vi pausar där! Att det blir ett utrop: Varför! Och sedan paus, jätteviktig paus! Ta från början igen!” Då hon säger detta gestikulerar hon med höger hand, håller den lätt knuten i ansiktshöjd och då hon säger *paus* öppnar hon höger hand och för den uppåt. Därefter spelar hon körens startton på pianot och räknar in ”två, tre”. Kören börjar sjunga, A spelar körens stämmor på pianot och återigen spelar hon pulsslagen lätt och mjukt då kören har långa toner. Vid första pausen efter ordet *varför* säger A: ”Paus”. Då det blir paus igen efter ordet *varför* drar A bort händerna från pianot. Kören sjunger det första stycket fram till *varför har du övergivit mig, varför*. Och A säger sedan: ”Precis!”.

Analys

I ovanstående episod använder sig körledaren av auditiva tecken då hon ger ton till kören från pianot. För kören skapas en auditiv upplevelse av hur deras första ton, som de har i sina noter, och första ackordet låter. A använder teckenkombinationer, både i form av resurs som röst men även inandning och huvudvinkning som signal för kören att och när de ska börja sjunga. Då kören börjar sjunga använder A pianot som materiell resurs i form av auditiva tecken för att visa kören vilka toner de ska sjunga. Kören tittar hela tiden i sina noter och får då en auditiv upplevelse av hur det som de ser i noterna låter tillsammans. A använder auditiva tecken, pianot, som tecken för kören och därmed får de en känsla för i hur många pulsslag de ska hålla ut tonen. Genom att körledaren använder tecken när kören har en lång ton innebär det att kören får en upplevelse genom pulsen hur lång tonen ska vara. Kören sjunger direkt efter noter, med stöd av pianot och varandra, så då de kommer en bit in på stycket och det blir lite svårare låter det osäkert och några slutar att sjunga eller sjunger svagare. A använder då auditiva tecken då hon med rösten och med ansiktsmimik uttrycker att något gick fel och använder språkliga resurser för att signalera detta till kören. Genom att körledaren sedan använder sig av auditiva tecken, pianot, då hon vill visa hur den sista biten som de sjöng fel låter, innebär det att körsångarna får en auditiv upplevelse hur deras stämman och övriga stämmor låter vid det stället i noterna som de just sjungit fel. Därefter använder sig A av teckenkombinationer då hon med språkliga röstresurser förklarar hur hon vill att kören ska göra då de har en paus i noterna samtidigt som hon visar med en handrörelse/gest att pausen är viktig. Därmed får körsångarna även en visuell upplevelse av det hon beskriver. Hon ger sedan återigen auditiva tecken då hon ger kören den första tonen från pianot och då hon använder rösten som resurs för att räkna in. Även denna gång använder A auditiva tecken i form av mjukt pianospel på pulsslagen för att visa pulsen vid de långa tonerna. Hon använder även språkliga resurser för att påminna kören om pausen och sedan kroppsrörelser i form av att hon drar bort händerna från pianot då kören har paus i sina noter. Effekten blir att pausen

blir tydlig, det är därefter ingen av körsångarna som sjunger då de har paus i sina noter.

Kör B

I episoden som här beskrivs övar kören en psalm, *O Gud, som skapat oss till dig*, som de sjunger unisont. Det är en gregoriansk melodi och de sjunger efter noter utan att ha hört melodin i förväg. Vid tillfället som här beskrivs har de först sjungit igenom första versen tillsammans då B spelade melodin på pianot. Sedan säger B: ”Lyssna på varandra så att alla har exakt samma toner”. När hon säger detta har hon högerhanden vid pianot och vänsterhanden i ansiktshöjd och därefter säger hon direkt ett kort ”Och”, andas in och lyfter vänsterhanden som en signal för kören att de ska börja sjunga. Kören börjar sjunga, B dirigerar med vänster hand, sjunger med kören och spelar på pianot körens 2 första toner samtidigt som hon dirigerar med vänsterhanden. Efter de två första tonerna släpper hon pianot och dirigerar med båda händerna då kören sjunger *som skapat oss*. Då de kommer till texten *till dig* återgår B till att spela körens melodi i pianot med höger hand och dirigerar med vänster hand samtidigt som hon sjunger körens melodi. De sjunger vidare på texten *vår bön du hör, vår kraft du är*. Då de kommer till ordet *kraft* sjunger kören fel ton men B spelar på pianot den ton som står i noterna. B avbryter direkt genom att säga: ”Ah!” och spelar och sjunger *vår kraft du är* med betoning på ordet *kraft*. B säger: ”Så är det första gången! Och ANDRA gången är det som ni sjöng nu!” Hon spelar sedan som kören just sjöng och säger sedan ”första gången” och spelar så som kören ska sjunga första gången. B säger: ”Förstår ni? En gång till!” Kören sjunger, tillsammans med B, från början igen. B spelar på pianot med högerhanden samtidigt som hon dirigerar med vänsterhanden. De sjunger nu rätt toner denna gång.

Analys

Vid ovanstående episod använder sig körledaren av språkliga resurser då hon talar om för kören att de ska lyssna på varandra. Genom att hon använder sig av teckenkombinationer när hon vill att de ska börja sjunga innebär de att kören förstår att och när de ska börja. Då kören börjar sjunga använder B kropps rörelser för att visa pulsen i vänster hand och auditiva tecken som piano och röst för att visa kören vilka toner de ska sjunga. Då de kommer till ordet *kraft* sjunger kören fel trots auditivt tecken från körledarens pianospel och röst och då avbryter B. Genom att använda röster som resurs då hon uttrycker ”Ah!” förstår kören att de ska sluta sjunga. B använder språkliga resurser för att förklara skillnaden mellan melodin första gången och slutet på melodin. Med auditiva tecken, röst och piano, ger hon kören en auditiv upplevelse av hur det som de ser i sina noter ska låta. Slutligen, genom att återigen använda kropps rörelser och röst och piano som resurs ger hon stöd till kören då de ska sjunga melodin igen.

Kör B

Kören övar nu vid denna episod en fyrstämmig körsättning på texten *Sanctus*. De har, vid detta tillfälle, sjungit stycket då körledaren B ackompanjerade på pianot. Nu ska de sjunga det a capella. Under denna episod står körledaren upp hela tiden. Körledaren B ger ton genom att själv först sjunga *Sanctus* och därefter lyfter hon händer, andas in och börjar dirigera kören som då sjunger sina stämmor på *Sanctus*. B dirigerar kören och då de kommer till stavelsen *tus* i *Sanctus* sjunger basstämman fel ton och B bryter genom att säga: ”Nej, nej! Basen sjunger helt fel ton!” Därefter spelar B och sjunger basstämman två första toner samtidigt som hon tittar på dem. Hon upprepar detta igen och basstämman sjunger med andra gången. Hon upprepar ytterligare en gång då basarna sjunger med. Därefter sjunger B starten på stycket igen, hon sjunger de två första tonerna, lyfter sedan händerna och andas in. Kören sjunger då återigen sina stämmor och B dirigerar. Den här gången håller hon högerhanden med handflatan vänd uppåt, tittar på basarna och håller upp högerhanden mot dem som för att

visa vilken ton de ska sjunga. Då de kommer till andra tonen sjunger några av basarna fel ton igen. B bryter genom att säga: "Vänta"! Hon spelar igen basarnas två första toner på pianot samtidigt som hon håller upp vänster pekfinger riktad mot taket. Hon tittar mot basstämman och sjunger deras två första toner på *Sanctus*, detta upprepar hon tre gånger i lite snabbare tempo. Hon säger sedan: "Inte" och spelar så som de sjöng då de sjöng fel. Sedan spelar hon återigen de toner som basarna har i sina noter och upprepar igen och säger: "en kvart". Hon spelar igen basarnas två första toner. Sedan släpper hon pianot, sjunger de två första tonerna i stycket själv för att intonera till kören. Sedan lyfter hon händerna något högre, andas in och börjar dirigera kören. Då kören sjunger stavelsen *tus* tittar B på basarna och håller upp höger hand högt med handflatan vänd uppåt. Basarna sjunger nu rätt och B ropar: "Bravo!". Hon dirigerar och kören sjunger vidare.

Analys

Körledaren B använder sig av auditiva tecken, rösten, för att ge ton till kören och på så sätt får de en auditiv upplevelse av hur de första tonerna som de har i sina noter låter. Hon använder resurser som inandning och kroppsrörelser för att med hjälp av teckenkombinationer visa kören att de ska börja sjunga. Och med kroppsrörelser, dirigering visar körledaren tempot för kören. Då basstämman sjunger fel ton använder B språkliga resurser då hon bryter och talar om för basarna att de har sjungit fel ton. Därefter använder hon auditiva tecken, piano och röst, för att visa basarna hur det ska låta. Hon låter dem även upprepa detta tillsammans med henne. Därefter gör B som i början, hon använder auditiva tecken, sin egen röst, för att ge ton till kören. Hon använder teckenkombinationer då hon andas in, lyfter händer och på så sätt signalerar till kören att de ska börja sjunga. Hon använder kroppsrörelser då hon håller upp höger hand något högre mot basstämman och genom detta vill hon få fram att de ska sjunga en högre ton än den de sjöng tidigare. Men trots körledarens tecken sjunger de återigen fel ton. Hon bryter genom att använda sig av språkliga resurser. Hon använder sig av auditiva tecken då hon spelar basarnas två toner på pianot och även då hon själv sjunger detta. Samtidigt använder hon sig av kroppsrörelser då hon håller upp vänster hand med pek fingret uppåt som ett tecken för basarna att de ska sjunga tonen högre än vad de nyss har gjort. Hon berättar med språkliga resurser hur de inte ska sjunga och visar med auditiva tecken då hon spelar det intervall som basarna inte ska sjunga. Och hon använder sig av språkliga resurser då hon talar om för basarna att de ska sjunga en kvart, det vill säga intervallet kvart. Genom att B återigen använder auditiva tecken, pianot och rösten, innebär det att hon ger basarna en auditiv upplevelse av hur deras två första toner ska låta. Hon benämner även detta med ett namn *kvart* och ger dem på så sätt en språklig upplevelse, ett ord för intervallet de ska sjunga. När kören sedan sjunger stycket från början igen sjunger basarna rätt toner, intervall.

Kör A

Vid denna episod övar kören körstycket *Klinga mina klockor* för 4-stämmig damkör. Kören har, vid detta tillfälle, sjungit igenom en stor del av stycket med alla stämmor. En körsångare ber att få höra sin stämma separat från takt 31. Körsångaren säger till körledaren: "Kan du spela bara altarnas toner från takt 31, 1:a altarnas toner?" Körledaren A spelar då 1:a altarnas toner på pianot. Därefter säger samma körsångare: "Ja, det var egentligen också innan där jag ville höra". Körledaren A svarar: "Jaha, du menar övergången där. Ni har egentligen samma ton fast en oktav ner." A spelar då oktavsprånget på pianot, hon upprepar detta igen och körsångarna i alt 1 sjunger då med.

Analys

En körsångare vill höra sin stämma separat och ber då körledaren om hjälp. Genom att körledaren A använder auditiva tecken då hon spelar altarnas stämma på pianot leder det till att körsångarna får en auditiv upplevelse av hur det som de ser i sina noter låter. Körsångaren

kommer sedan på att det svåra för henne var övergången mellan takt 30 och takt 31 och körledaren A använder språkliga resurser för att tala om för altarna vilket intervall de har, hon nämner oktav och använder auditiva tecken då hon spelar oktavsprånget på pianot. Genom att körledaren A använder tecken får körsångarna en auditiv upplevelse av hur en oktav låter, de får även en visuell upplevelse då de ser detta i sina noter kombinerat med ett begrepp: oktav.

Kör B

I episoden som här beskrivs övar kören B körstycket *Miserere Mei* av tonsättaren *Allegri*. Det är ett körstycke som kören har sjungit flera gånger tidigare. Vid episoden har de sjungit en bit in på körstycket och kommer då till texten *ut justificeris in cermonibus tuis, et vincas cum judicaris*. Körledaren dirigerar kören som sjunger stycket a capella. Basstämman har flera toner på stavelsen *ca* i ordet *judicaris*. Körledaren B vill markera och få fram mer basstämma vid det stället då basarna sjunger *ca* i *judicaris* och B håller då höger hand riktad mot basstämman, vänder handflatan uppåt och håller ner den något. Sedan lyfter hon hela armen och handen med handflatan riktad uppåt och för den sedan ner igen mot basstämman i den rytm som basarna ska sjunga sin stämma. Hon formar även munnen som ett *a*, den vokal som basstämman sjunger. Samtidigt lutar sig B något framåt och är helt vänd mot basstämman då de sjunger sina toner på stavelsen *ca*.

Analys

I episoden som beskrivs ovan använder körledaren B kroppsrörelser som ett tecken för basstämman att deras stämma ska komma fram tydligare. Genom att B markerar med handen uppåtvänd, lutar sig framåt och använder ansiktsmimik, innebär det att hon använder teckenkombinationer för att visa basarna hur de ska sjunga och hjälpa dem att få fram deras stämma tydligare. Det innebär att hon genom semiotiska tecken förstärker bilden av det som basstämman har i sina noter. Körledaren gestaltar och förtydligar noterna med sina kroppsrörelser.

5.3 Sammanfattande resultat

Här följer en sammanfattning av resultatet med utgångspunkt från mina frågeställningar och i relation till metodböcker som tidigare nämnts samt tidigare forskning om ämnet.

Gehör

Hur gör körledaren för att öva upp körsångarnas gehör? Jag har i det empiriska materialet tittat på resurser såsom kroppsrörelser, teckenkombinationer och auditiva tecken som körledarna använder sig av och som på något sätt kan medföra att körsångarnas gehör övas upp. Då definitionen av gehör, enligt Bengtsson (1976), handlar om ”förmågan att med blotta örat korrekt uppfatta en bestämd musikalisk struktur (en melodi, ett rytmiskt mönster, en ackordföljd m.m.) och kunna ådagalägga detta på ett konkret sätt” (s. 82) bör detta kunna tränas med såväl inläring på gehör som med inläring med noter (Bengtsson, 1976 i Sandberg-Jurström, 2009).

Redan i uppvärmningen då körledare B använder auditiva tecken, piano och röst, för att ge kören den ton de ska sjunga, innebär det att hon skapar förutsättningar för lyssnande. Som körsångare, för att sjunga rätt ton, måste man först lyssna på den ton som körledaren ger. Körsångarna måste också sedan förhålla sig till varandra, lyssna så att man har samma ton som de andra i kören.

Även körintonation har betydelse för gehörsträning. Det beskriver Alldahl (1990) då han talar om att intonation i kör handlar om medvetet lyssnande (Alldahl, 1990) och detta kommer också fram i videoinspelningarna exempelvis då körledare B uppmanar körsångarna att

”Lyssna, lyssna, lyssna”. Genom att tala om för kören att de ska lyssna och genom att hon ger första ackordet på pianot och visar med händer, armar och ansiktsmimik använder hon både teckenkombinationer, auditiva tecken och kroppsrörelser för att förmedla hur hon vill att körsångarna ska intonera. Även genom imitation, det vill säga inläring på gehör där körsångarna lyssnar och härmar, tränas körsångarnas förmåga att lyssna och återge det som de har hört. Körledaren använder sin egen röst då hon förevisar och körsångarna får sedan imitera.

Notläsning och gehör går hand i hand. Eriksson (2004) talar om melodiläsning som ett sätt att öva upp sitt gehör. I melodiläsning övar man sin förmåga att sjunga a prima vista, direkt från bladet. Vi melodiläsning måste tonerna i melodin sättas i relation till dur- eller mollskalor eller till ett ackord men det handlar också om att se och identifiera intervall och att använda sig av referenstoner (Eriksson, 2004). Även Edlund (1967) nämner att melodiläsning hänger ihop med förmågan att via öga och öra förstå och uppleva melodins latenta harmoniska förlopp (Edlund, 1967). Båda körledarna, som deltagit i mina observationer, använder sig av noter dels vid inläring av körstämmor men även som ett sätt för körsångarna att minnas vad de ska sjunga. Båda körledarna benämner olika intervall för att få körsångarna att förstå avståndet från en ton till en annan. Körsångarna får en auditiv upplevelse av det som de ser i sina noter och det kan hjälpa till att identifiera samma intervall nästa gång det återkommer. Det ger körsångarna resurser att så själva också klara av att läsa, identifiera och sjunga ett intervall eller harmoniskt förlopp då körsångaren ser detta i sina noter. Körledarna använder auditiva tecken som piano och röst för att visa en melodi för körsångarna. De använder även teckenkombinationer då de både använder noter, dirigering, kroppsspråk, ansiktsmimik och verbala instruktioner för att få körsångarna att lära sig sin stämma.

Intonation

Hur gör körledaren för att öva upp körsångarnas intonationsförmåga? Det som styr en medveten intonation i körsång är, enligt Alldahl (1990), koncentration, aktivt lyssnande och ett utvecklat gehör. Körintonation och gehörsträning hänger därför ihop och intonation tränas egentligen varje gång körsångarna sjunger tillsammans. De resurser för att träna detta, som jag har sett i videoinspelningarna, som körledarna använder sig av handlar just om verbala instruktioner att lyssna men också om teckenkombinationer som ansiktsmimik, kroppsspråk, andning mm och auditiva tecken som röst och piano för att göra körsångarna uppmärksamma på en ton, melodi eller harmoniskt förlopp. Även empatisk dirigering används för att få körsångarna i en stämma att, till exempel, ”hålla upp” en ton så att de inte sjunker.

Notläsningsförmåga

Hur tränas körsångarnas notläsningsförmåga ”a prima vista”? Körledarna som har deltagit i mina observationer använder noter till körsångarna, både vid inläring av nytt stycke och som hjälp att komma ihåg en stämma eller melodi. I en av episoderna med kör A då körledaren lär ut stycket *Min Gud, min Gud* är körstycket helt nytt för körsångarna. De har inte tidigare sett noterna och körledaren låter dem sjunga direkt efter noter. Hon använder sig av auditiva tecken som piano och röst för att stödja körsångarna. De får harmoniskt stöd av varandra och även av pianot. De som sjunger får en auditiv bild av hur noterna de har framför sig låter. Båda körledarna benämner intervall, i det här fallet kvart och oktav, och låter körsångarna höra dessa intervall.

6. Diskussion

För sångare i en kör uppstår det hela tiden flera olika moment att förhålla sig till. Varje körsångare måste observera och analysera de auditiva, visuella och känslomässiga intryck och impulser de får från körledaren, noter och från övriga körsångare. Därefter ska körsångaren också återskapa de tolkade impulserna med sin egen röst. Det finns ett slags sociala koder i tolkningsgemenskapen som varje körsångare bör lära sig för att förstå vad de betyder i sammanhanget. Vid tillfällen då man använder inskriptioner och kulturella redskap, till exempel noter, talar Säljö (2000) om lärandets förändring ”för att kunna hantera inskriptioner och kulturella redskap måste människor socialiseras in i tolkningsgemenskaper och få insikter i tolkningspraktiker” (Säljö, 2000, s. 232). Båda körledarna som deltagit i min studie berättar, i samtal med mig, om körsångare som är ”nybörjare” och körsångare som är mer rutinerade. De talar också om att de körsångare som inte har sjungit så länge i kör ofta får hjälp av de som är mer erfarna, genom att exempelvis stå bredvid någon och lyssna på en körsångare som är säker på sin stämma. Detta innebär att de som har sjungit länge i kör, de rutinerade körsångarna, har övat på och lärt sig de tecken de får från körledaren, noter och övriga körsångare. Då körledarna ser en tydlig skillnad, då det gäller notläsningsförmåga, på dem som sjungit mycket i kör tidigare och på dem som inte gjort det bör det således vara så att denna förmåga tränas genom att sjunga i kör. Men det handlar inte bara om att lära sig sin egen sångstämma utan även om att lära sig de tecken som produceras och visas från körledaren, noter och övriga körsångare. Hur körsångare lär av varandra har studerats av Zadig (2011) och han talar om att körsångarna lär sig genom att lyssna på vad andra gör och genom att iaktta de andra körsångarna (Zadig, 2011). En del körsångare blir inofficiella stämledare vilken de andra körsångarna följer då det gäller sång men även andra impulser som rytm eller inandning (Ibid.). Detta nämner också Stenbäck (2001) i sin studie om lärande i kör. En del körsångare fungerar som icke officiella stämledare som stöttar upp i sina stämmor (Stenbäck, 2001 i Bygdéus, 2012). Då det gäller inläring i barnkör talar Fagius (1992) om att man som körledare bör lära barnen körledarens tecken som avslag, dynamik mm (Fagius, 1992). Och på samma sätt skulle man väl också kunna säga då det gäller vuxenkörer, att de som tidigare inte har sjungit i kör behöver lära sig att tolka körledarens tecken.

I denna studie har jag fokuserat på hur körledaren gör, vilka signaler och tecken som används för att öva upp körsångarnas gehör, intonationsförmåga och notläsningsförmåga. I ett samtal med en körsångare berättade hon att hon inte kan läsa noter men att hon sjunger och ”ser när det går upp eller ner”. Med harmoniskt stöd från de resurser som körledaren erbjuder och med hjälp från andra körsångare klarar många korister mer än vad de själva skulle ha gjort på egen hand. Körledarna berättade också att många korister klarar att sjunga långt över sin egen förmåga då de sjunger i kör. De klarar långt mycket mer svårare notbilder eller att sjunga svårare stämmor än vad de hade klarat på egen hand.

Hur gör körledaren för att öva upp körsångarnas gehör?

I körsång handlar gehör om att med sina egen röst kunna återge det som körledaren förevisat med röst eller instrument, det som andra körsångare sjunger eller det som står i noterna. Man skulle också kunna säga att gehör i kör handlar om förmågan att läsa av och återge körledarens musikaliska signaler och tecken. Det kan här handla om inandning, kroppsrörelser och ansiktsmimik som körledaren visar. Och det handlar även om förmågan att kunna höra då man sjunger fel och därefter snabbt rätta sig igen efter helheten. I videoinspelningarna av de körrepetitioner som jag observerat kunde en del körsångare ibland själva påpeka att de var osäkra eller sjöng fel. En körsångare måste också kunna anpassa sig till helheten och harmoniken i en kör. Det är skillnad på att sjunga solo och att vara en del av

en stämma i en kör. En homogen körklang efterstavas, enligt Zadig (2011), ofta i det västerländska körsångsidealet där varje stämma i en kör helst ska låta som en röst. Även denna förmåga tränas i körsång och den mer erfarna körsångaren är lyhörd för nyanser, artikulation och samtidighet mm och är bättre på att följa körledarens signaler (Zadig, 2011). Detta kan också anses vara en form av gehör i körsång. Den körsångare som har *absolut gehör*, det vill säga förmågan att med rösten kunna återge exakt tonhöjd utan några som helst hjälpmedel, måste ändå förhålla sig till det som körledaren förevisar och övriga korister i kören. En körledare, ej någon av dem som deltagit i min undersökning, berättade för mig om en körsångare med absolut gehör som ofta inte lyssnade då körledaren gav ton till kören eftersom han ändå visste vilken ton han skulle sjunga, det vill säga den ton som han såg framför sig i noterna. Detta blev problematiskt då körledaren vid ett tillfälle bestämde sig för att stycket som kören sjöng skulle framföras en halvton högre än den noterade tonarten och körledaren gav ton därefter till kören. Körsångaren med absolut gehör såg tonen F i sina noter men övriga i kören hörde tonen F# ges från körledaren. Körledaren började dirigera kören som började på tonen F# medan körsångaren med absolut gehör sjöng tonen F. I körsång krävs samarbete mellan kör och körledaren och visserligen kan körsångare ta egna initiativ som i sammanhanget anses vara lämpligt men ytterst är det mycket av körledarens signaler som måste följas för att resultat ska bli tillfredsställande.

De ämnen som behandlas i mina tre frågeställningar; gehör, intonation och notläsning, hör alla tre ihop och påverkas också av varandra. För att öva upp körsångarnas gehör krävs också att de övar upp sin förmåga att lyssna, att höra vad det är som sker. Och den auditiva förmågan övas ständigt i körsång, från uppsjungsövningarna till sista tonen. Därför kan man i flera av de inspelade episoderna se tecken som kan medverka till att stärka körsångarnas gehör. Ett exempel på detta kan vara episoden som handlar om intonation då kör B övar körstycket *Den kärlek du till världen bar* och körledaren uppmanar kören att ”Lyssna, lyssna, lyssna!”. Genom en uppmaning och påminnelse om att de ska lyssna, använda öronen, då de sjunger får körledaren skärpt koncentration som resultat. I episoden använder hon också tecken och teckenkombinationer och genom dessa får hon önskat resultat. Men varför får hon ett tillfredsställande resultat av detta? Är det uppmaningen att de ska lyssna som gör att de intonerar bättre eller uppmaning tillsammans med de kroppsrörelser och den gestik hon använder? I detta sociala sammanhang har teckenkombinationerna en betydelse för körsångarna. Enligt Sandberg-Jurström (2009) krävs en förståelse för de sammanhang där gesterna används för att körsångarna ska kunna förstå vad de olika gesterna representerar (Sandberg-Jurström, 2009). Att kören intonerar bättre efter körledarens verbala instruktioner kopplat med den gestik och ansiktsmimik hon använder kan bero på att körsångarna i detta sociala sammanhang har lärt sig förstå och tolka dessa tecken på det sätt som körledaren vill. Detta pekar också på att man då som körledare kan träna kören i att tolka körledarens signaler för att stärka körsångarnas gehör och intonationsförmåga.

Även i den tidigare beskrivna episoden som handlar om imitation finns mycket som kan tyda på att körsångarnas gehör övas upp. Körledaren använder där auditiva tecken, sin egen röst, för att visa kören vad de ska sjunga. Kören har inga noter framför sig utan har vid detta tillfälle tillgång till det som körledaren förmedlar auditivt med sin röst och visuellt i form av de tecken hon visar med sin gestik och ansiktsmimik. Fagius (1992) nämner koncentration, förmågan till medvetet lyssnande, som en förutsättning för gehörsträning och talar om att öva upp det musikaliska minnet genom att som körledare först sjunga eller spela det som kören ska sjunga och sedan låta kören härma, imitera (Fagius, 1992). Och Caplin (2000) menar att koristernas auditiva förmåga kan stärkas genom att de inte tittar i noter (Caplin, 2000). Genom att förevisa med sin röst eller instrument då kören inte har noter framför sig kan det leda till ökad koncentration hos körsångarna och till att deras auditiva förmåga stärks.

Gehörsträning kan, som tidigare nämnts, också kopplas samman med notläsning. Att med sin egen röst kunna återge det som man ser i sina noter. Både Edlund (1967) och Eriksson (2004) nämner melodiläsning som ett sätt att öva upp sitt gehör (Edlund, 1967 och Eriksson, 2004). Eriksson nämner olika hjälpmedel för att kunna identifiera noter och sjunga efter dem: att identifiera och sjunga toner som i en dur- eller mollskala, att identifiera och sjunga intervall, att identifiera och sjunga brutna ackord, att avläsa det harmoniska förloppet och meloditonernas roll i detta, att utnyttja referenstoner och att identifiera kända melodiska vändningar (Eriksson, 2004). För att kunna tillämpa dessa då man avläser en melodi krävs en viss kunskap om musikteori. De körledare som deltagit i min studie använder sig av noter i sina körer och låter körsångarna sjunga efter noter oavsett vad de har för förkunskaper. Men de använder sig av begrepp, teckenkombinationer och kroppsrörelser för att benämna och förstärka förståelsen för det som körsångarna ser i sina noter. De nämner en del intervall, som i de beskrivna episoderna, kvart och oktav och låter körsångarna lyssna på hur de låter. Det kan leda till att koristerna känner igen samma intervall om det återkommer senare i stycket eller i ett annat körstycke, åtminstone om det handlar om precis samma intervall i samma tonart. Körledarna använder gestik, dirigering, och piano för att exempelvis visa hur lång en ton ska vara. De spelar också harmoniken då de övar en stämma och ibland spelar de också brutna ackord. I körsång är varje stämma en del av harmoniken och Eriksson (2004) nämner också identifierandet av harmonik som en del av gehörsträning. Att körledarna använder harmoniken för att få körsångarna att lära sig sin stämma kan öka körsångarnas förståelse för deras stämmas roll i harmoniken.

Hur gör körledaren för att öva upp körsångarnas intonationsförmåga?

I körsång handlar intonation om ett medvetet lyssnande både från körledare och korister. Alldahl (1990) nämner att det som styr en medveten intonation i kör är koncentration, aktivt lyssnande och ett utvecklat gehör och därför hänger också intonation och gehörsträning ihop (Alldahl, 1990). Det som jag har sett i videoinspelningarna är att körledarna använder olika semiotiska resurser för att få körsångarna att intonera på ett annat sätt. Det handlar dels om att ibland ta ett extra ackord eller en extra ton på pianot för att kontrollera att kören inte sjunker eller ge rätt ton igen men det handlar också om sådant som inandning, gestik och ansiktsmimik och detta görs bland annat genom empatisk dirigering. Körledarna lyckas ibland med sin gestik och att med handen visa en stämma att de ska "hålla upp" en ton få kören att sjunga renare, intonera bättre. Frågan kan ställas om det beror på körledarnas kunskaper om körintonation och deras förmåga att med olika resurser förmedla detta till kören eller om det även beror på körsångarnas kunskaper om körintonation. Alldahl (1990) beskriver också att det är flera olika faktorer som påverkar intonationen i en kör och en av dessa är hur vana körsångarna är på att använda sin röst och styra sångmuskulaturen (Alldahl, 1990). Här har då också sångträning som ofta sker i körernas uppsjungning/uppvärmning betydelse för intonationen. En ouppvärmad röst, speciellt då det gäller en ovan körsångare, blir svårare att styra.

I harmonisk körintonation, som beskrivs av Alldahl (1990), bör samma ton behandlas olika beroende på vilken funktion tonen har i harmoniken. Exempelvis tonen G är durters i ett Ebdurackord men samma ton, G, är mollters i ett E-mollackord och bör då behandlas därefter. I videoinspelningar kunde jag observera att körledarna ibland visade med gestik och ansiktsmimik att de ville att körsångarna, och då särskilt i en speciell stämma, skulle intonera högre (högre tonhöjd) på en del toner. De tecken som jag tolkar så är då körledaren för handen uppåt eller pekar uppåt men också då körledaren öppnar munnen mer eller formar munnen för att illustrera ett vokalljud. Det kan innebära att körsångarna tolkar dessa tecken så att intonationen förbättras. Som tidigare nämnts hänger intonation och gehör ihop då det

handlar om aktivt lyssnande och därför skulle man också kunna säga att intonation behandlas och tränas varje gång kören sjunger tillsammans. Om det sker utifrån ett aktivt ställningstagande från körledaren är svårt att avgöra. I de videoinspelningarna jag har observerat tror jag snarare att det handlar om att körledaren hör i stunden att något behöver åtgärdas då det gäller intonationen och hon tar då beslutet om hon med hjälp av gestiken (då hon dirigerar) eller med instruktion och uppmaning ska åtgärda detta. Och ofta är det just fokus på andra moment som, enligt Alldahl (1990), kan förbättra intonationen. Uppmärksamhet på till exempel puls, rytm, text eller tonbildning kan vara intonationen till gagn. Och till detta bör också en funktionell sångteknik räknas in (Alldahl, 1990). Och dessa moment övas kontinuerligt i körsång, medvetet eller omedvetet från körledaren. Under de körrepetitionerna som jag har observerat används pianot som redskap av körledarna. Det används både till att förevisa stämmor, till harmoniskt stöd då kören sjunger alla tillsammans eller en stämma i taget eller för att ta ton innan kören ska sjunga sitt stycke a capella. Enligt Alldahl (1990) finns många fördelar med att använda piano i arbetet med kören, bland annat de som ovan nämnts, men också nackdelar för intonationen då kören begränsas då de anpassar sig till pianots stämning och inte får möjlighet att upptäcka andra intonationsprinciper som a cappella-sången erbjuder (Alldahl, 1990). Därmed kan man som körledare använda pianot mer sparsamt då ett stycke som ska framföras a cappella repeteras.

Hur tränas körsångarnas notläsningsförmåga ”a prima vista”?

I många körer gör körledaren någon slags inträdesprov, provsjungning, för nya körsångare som vill bli medlemmar i kören. Hur dessa gestaltas beror naturligtvis på vilken typ av kör det handlar om. I körer som tillämpar provsjungning för nya medlemmar vill körledarens oftast få någon känsla för hur väl personen passar in i kören. Har personen den typen av klang i sin röst som efterfrågas och kan personen lyssna och härma, sjunga en stämma själv med harmoniskt stöd och ibland tittar körledaren även på personens förmåga att sjunga efter noter, ”a prima vista”. I samtal med körledarna som jag har observerat berättar de att de gör inträdesprov för nya medlemmar men i dessa körer gör de ingen kontroll då det gäller notläsning. En del av körmedlemmarna kan läsa noter sedan tidigare och några kan det inte. Men de som inte kan läsa noter sedan tidigare följer ändå med i noterna och sjunger med stöd från körledaren och de andra koristerna. Tidigare, i avsnittet om gehör, har jag också nämnt att gehör tränas genom att sjunga ”a prima vista” och genom att sjunga efter noter. Men för att kunna göra detta krävs viss kunskap om musikteori. I en del körer erbjuder även körledaren tillfällen då körmedlemmar kan få särskild undervisning i musikteori. Så är inte fallet med just de körer som jag har observerat men däremot erbjuder en av körledarna att körsångarna, om de önskar, får göra ljudinspelningar under repetitionerna för att sedan kunna öva hemma på egen hand.

I de körrepetitioner som jag har i videoinspelningar låter körledarna koristerna sjunga efter noter. I en episod är körstycket helt nytt för kören, de sjunger stycket för första gången och sjunger då direkt efter noter. Körledaren använder resurser som röst, piano, teckenkombinationer och kroppsrörelser för att hjälpa körsångarna att hitta rätt toner. De övar på att sjunga direkt efter noter. Körledarna nämner också intervall för körsångarna, förklarar vilket intervall det är och hur det låter. De visar också hur lång en ton ska vara med hjälp av piano, röst eller gestik. I samtal med en körsångare nämner hon att hon egentligen inte kan läsa noter men att hon ser om det går upp eller ner i noterna och att hon har lärt sig hur man kan se om en ton är lång eller kort, notvärden. Troligtvis lär sig körsångarna att följa noterna och då de lärt sig sin stämma fungerar noterna som ett stöd för minnet. Men för att verkligen förstå hur de ska tänka då de läser noter krävs strategier och en viss kunskap i musikteori. Det är svårt att avgöra hur mycket en körsångare, som aldrig tidigare fått någon skolning i musikteori, lär sig då det gäller notläsning genom att enbart sjunga i kör. Men att det sker en

form av lärande i notläsning kan man nog medge, en slags förståelse för hur de ska göra i just det sammanhanget.

6.1 Pedagogiska implikationer

I metodböcker som tidigare nämnts samt i Sandberg-Jurströms (2009) avhandling talas det om auditivt lärande och visuellt lärande, det vill säga gehörslärande (genom att lyssna och härma) och lärande efter noter. Men som tidigare nämnts behöver dessa två dikotomier inte alltid hållas åtskilda eller ställas mot varandra. Sandberg-Jurström (2009) talar om notläsning som en multimodal aktivitet. I ett notsystem förekommer flera olika tecken, vilka notläsaren använder sig av för att tolka innehållet. Men den som läser notbilden använder också visuella och auditiva resurser relaterade till tidigare erfarenheter. Lärande på gehör (utan noter) kan på liknande sätt beskrivas som en multimodal aktivitet då det innefattar en användning av flera olika resurser som förekommer samtidigt. Detta bygger på fyra olika sätt att minnas musik, auditivt, visuellt, kinestetiskt och verbalt (Sandberg-Jurström, 2009). I min studie framkommer att körledarna använder sig av flera olika semiotiska resurser då de förebildar sången, dirigerar, använder sig av kroppsrörelser och ansiktsuttryck eller använder sig av verbala instruktioner. Dessa handlingar är, enligt Sandberg-Jurström (2009), på något sätt både visuella, auditiva, kinestetiska och verbala, oavsett om det innefattar arbete med eller utan noter. De tecken som körledarna förmedlar med kroppsliga handlingar visar inte en notbild som körsångarna ska följa men de representerar, visuellt och auditivt, den notbild som körsångarna avläser (Sandberg-Jurström, 2009). Jag tror att man som körledare pedagogiskt kan dra nytta av och mer medvetet använda sig av den mångfald de olika semiotiska resurserna kan ge. Då körsångarna tittar på körledarens kroppsliga uttryck, då de även har övriga resurser såsom noter, körledarens röst och spel på piano, ges de möjlighet att lära sig och gestalta musiken utifrån både hörsel, syn, röst och övriga kroppen. De ges erbjudande om såväl lyssnande och seende som talande och handling. Som jag tidigare nämnt har körsångare ofta önskemål om hur de ska lära sig en stämma och genom att som körledare vara lyhörd för de olika körsångarnas behov kan man medvetet utnyttja flera olika resurser samtidigt vid inläring av nytt körstycke. Som körledare kan det också vara nyttigt att bli varse det som socialemiotiken innebär, att varje tecken tolkas utifrån körsångarens tidigare erfarenheter i just detta sociala sammanhang. Det kan vara av stor nytta för både körledaren och körsångarna om körledaren då och då frågar kören vad de tror att ett visst tecken innebär, för att se om alla körsångare tolkar det på samma sätt. Vidare tror jag också att man som körledare kan, genom att titta på analys och resultatet i denna studie, få en ökad förståelse för att övning av gehör, notläsningsförmåga, och intonation kan ske på många olika sätt och inte enbart genom att aktivt träna detta i körsång. Körledarna kan erbjuda körsångarna möjligheter att lära sig musiken och gestalta den med hjälp av både synliga och ljudande teckensystem.

6.2 Metodval

I denna studie har jag använt mig av videoobservationer för att se körledarnas handlingar, vad de gör och hur de gör. Med hjälp av videoinspelningarna kunde jag titta på körrepetitionerna om och om igen och på så sätt upptäcka något nytt varje gång. Det ger större möjligheter än enbart en observation utan videoinspelning. Som tidigare nämnts, talar Bjørndal (2005) om videoinspelningarnas fördelar då det är möjligt att observera en och samma situation flera gånger men fokusera på olika saker. Detta gör videoinspelning lämpligt i undervisningssituationer då man vill registrera samspel då det gäller både verbal och icke-verbal kommunikation (Bjørndal, 2005). Men videoinspelningar innebär också begränsningar. Kameran stod på samma plats i rummet hela tiden och då jag enbart hade tillgång till en kamera registrerades det som sågs från den synvinkeln. Detta gör att kroppsuttryck som eventuellt kunde ses från annan synvinkel kan ha gått förlorat. Likaså var det heller inte

möjligt att helt och hållet från den synvinkeln registrera körsångarnas respons på det som körledarna gjorde. Det var enbart några av körsångarna som var synliga i videomaterialet. Däremot kunde jag höra körsångarnas auditiva respons på de tecken som körledarna gav. Jag anser dock att jag hittat den, för syftet, bästa synvinkeln. Då syftet var att se hur körledaren gör hade jag fokus just på körledaren och därmed kameran riktad mot henne. Däremot bör man ha i åtanke att kamerans närvaro kan ha påverkat körledarna och även körsångarna. Bjørndal (2005) nämner att något som kan påverka resultatet av videoobservationen är hur pass vana de observerade är vid att det finns en kamera i rummet (Ibid.). Körledare A och kör A hade aldrig tidigare deltagit i någon videoinspelning och där hade det kanske varit lämpligt att ge dem tid att vänja sig vid kameran. Körledare B och kör B hade däremot deltagit i videoinspelningar och ljudinspelningar ett flertal gånger innan. Jag märkte dock ingen tydlig skillnad mellan de två körerna vad avser vana vid att ha en kamera framför sig. Jag upplevde att båda körledarna kunde arbeta utan att störas nämnvärt av kamerans närvaro.

6.3 Vidare forskning

Mitt fokus i uppsatsen har varit att titta på hur körledarna gör för att stärka körsångarnas gehör, intonationsförmåga och notläsningsförmåga. I vidare forskning skulle fokus istället kunna läggas på körsångarna och hur de svarar på de olika former av signaler som körledaren ger. Ett annat forskningsområde skulle kunna vara just notläsning i körsång och mer specifikt en körsångares förmåga att sjunga efter noter med hjälp av körledarens resurser och övriga körsångare jämfört med körsångarens förmåga att sjunga efter noter helt utan stöd.

6. Litteraturförteckning

- Alldahl, P-G. (1990). *Körintonation*. Stockholm: AB Carl Gerhmans Musikförlag.
- Bengtsson, I. (1976). Gehör. In *Sohlmans musiklexikon del 3*. Stockholm: Sohlmans Förlag AB.
- Bengtsson, K. (1982). *Människan i kören*. Stockholm: AB Carl Gerhmans Musikförlag.
- Bergström, A. (2000). *Att nudda musikens själ. Om ledarskap, kommunikation och läroprocesser i en kör*. D-uppsats i musikpedagogik. Musikhögskolan, Örebro universitet.
- Bjørndal, Cato R. P (2005) *Det värderande ögat*. Stockholm: Liber
- Boyle, J. & Lucas, K. (1990). The effect of context on sight-singing. *Bulletin of the council for research in music education*, 106, 1-10.
- Bremberg, Brita & Rostvall, Anna-Lena & Henningsson, Kristin (1998). *Kunskap, könsroller och solmisering. Tre artiklar om musikutbildning*, Tore West (red). Pedagogiska Publikationer från Kungliga Musikhögskolan (PPU), nr 4, 1998.
- Caplin, T. (2000). *På slaget! En bok om körledning*. Stockholm: SK-Gerhmans Musikförlag AB.
- Dahl, B. T. (2002). *Körkonst. Om sång, körarbete och kommunikation*. Göteborg: Bo Ejeby förlag.
- Enzen AB Sme Management eq School Repatriation Coaching (2015). <http://www.enzen.se/multimodalt-larande/> (hämtat 20150922).
- Eriksson, Ola (2004). *Musiklära. Gehörsträning och visharmonisering*.
- Fagius, Gunnel (1992). *Barn i kör: Idéer och metoder för barnkörledare*. Forlaget Verbum
- Fagius, Gunnel (2007). *Barn och sång- om rösten, sångerna och vägen dit*. Studentlitteratur.
- Falthin, Annika (2015). *Meningserbjudanden och val. En studie om musicerande i musikundervisning på högstadiet*. KMH, Kungliga Musikhögskolan, Royal College of Music, Stockholm.
- Geisler, Ursula (2010) *Körforskning. En bibliografi. Choral Research. A Global Bibliography* Lund/Malmö, Körcentrum Syd, 2010
- Henningsson, Ingemar (1996). *Kör i cirkel, Ett forum för individuell och kollektiv utveckling* FS, KFUK-KFUM, SKS och Musikhögskolan vid Göteborgs universitet
- Henry, J. D. (1992). *The effect of a systematic warm-up strategy on student pitch-matching skills, knowledge of intonation concepts, and self-reported attitudes toward singing*. Dissertation Abstracts International, 52.
- Henry, M. & Demorest, S. (1994). *Individual sight-singing achievement in successful choral ensembles*. Update: *Applications of Research in Music Education*, 13, 4-8.
- Lindström, D. (2006). *Sjung, sjung för livet! En studie av körsång som pedagogisk verksamhet och av deltagarnas upplevelse av hälsa och livskvalitet*. Lic. uppsats. Luleå: Universitetstryckeriet.
- Linzander, K-G. (1982). *Människan i kören*. In K. Bengtsson (Ed.), *Människan i kören*. Stockholm: AB Carl Gehrman's förlag.

- Malone, P. R. (1986). *Development and evaluation of an approach to increasing pitch error detection skills in choral music education students*. Diss. Abstracts International, 46 (12), 3544A. (University microfilms No. AAC86-02871).
- Reimers, L (1993). A cappella: The story behind the Swedish "choral miracle".
- Sandberg, Jurström, R. (2009). Att ge form åt musikaliska gestaltningar. *En socialsemiotisk studie av körledares multimodala kommunikation i kör*
- Selander, S och Kress, G (2010). *Design för lärande: ett multimodalt perspektiv*. Norstedts Akademiska förlag.
- Sparks, Richard (1998). The Swedish choral miracle: Swedish a capella music since 1945. Pittsboro: Blue Fire Productions.
- Stenbäck, H. (2001). *Lärande i kör. En studie av körsång i gymnasium och folkhögskola*. Lic. uppsats. Luleå: Musikhögskolan i Piteå.
- Säljö, R. (2005). *Lärande & kulturella redskap. Om läroprocesser och det kollektiva minnet*. Falun: Norstedts Akademiska Förlag.
- Patel, R., & Davidson, B. (2011). *Forskningsmetodikens grunder. Att planera, genomföra och rapportera en undersökning* (4:e uppl.). Lund: Studentlitteratur.
- Vetenskapsrådet, (2009). *Forskningsetiska principer inom humanistisk- samhällsvetenskaplig forskning*. ISBN: 91-7307-008-4. www.codex.vr.se/texts/HSFR.pdf (hämtat 2015-09-20).
- Zadig, Sverker, (2011). *Vi sjunger så bra tillsammans. Om medvetet eller omedvetet samarbete mellan körsångare samt om formella och informella ledare i körstämman*. Filosofie Licentiatuppsats. Musikhögskolan, Örebro Universitet, Avdelningen för Musikvetenskap, Örebro.