



LUNDS UNIVERSITET EXAMENSARBETE
Musikhögskolan i Malmö
Höstterminen 2008
Läroarbete i musik

Röstvård – en del av körsången?

**Körpedagogernas arbete med barn och ungdomars
individuella sångröster i kör**

**Johanna Erlingson
Höstterminen 2008**

Handledare: Stephan Blad

Abstract

Title: Care of the voice – one part of the choir singing?

The choir conductors work with children's and youths' individual voices within the choir.

Language: Swedish

Keywords: Choir, children and singing, voice physiology, care of the voice.

The purpose of this study was to examine how four different choir conductors work with children's and youths' individual voices during choir rehearsal. Further aims of this essay are to shed light upon relevant research within the topic. I used a qualitative method of researching observations with low structure and structured interviews. I observed a choir conductor who works with specialized music classes in the primary school and interviewed three choir conductors who work and have worked with children- and youth choir. My conclusion is that it is important to create awareness among choir conductors about the connection between voice care and choir singing and that the work with the individual voice technique leads to a common musical experience for the whole choir.

Sammanfattning

Titel: Röstvård – en del av körsången?

Körpedagogernas arbete med barn och ungdomars individuella sångröster i kör.

Språk: Svenska

Nyckelbegrepp: Körsång, barn och sång, röstfysiologi, röstvård.

Uppsatsens syfte är att undersöka hur fyra olika körpedagoger arbetar med barn och ungdomars sångröster individuellt under körrepetitionerna. Vidare syftar arbetet till att belysa relevant forskning inom området. Jag använde mig av en kvalitativ forskningsmetod med strukturerade observationer och strukturerade intervjuer. Jag observerade en körpedagog som arbetar med musikklasser åk 4-9 i grundskolan och intervjuade tre körpedagoger som arbetar och har arbetat med barn- och ungdomskörer. Resultatet visar att det är viktigt att skapa medvetenhet bland körpedagoger om hur sammanlänkad röstvård och körsång är och att arbete med sångteknik för varje individ leder fram till en gemensam musikalisk upplevelse för kören.

Innehållsförteckning

Inledning	1
Syfte	2
Teoribakgrund	3
Rösten	3
Stämläppar.....	3
Talrösten.....	4
Sångrösten	5
Röstens register	5
Barnrösten	6
Målbrottet.....	6
Körsång.....	7
Tradition och nytänkande.....	7
Olika sorters körer.....	7
Pedagogiska metoder och övningar	9
Att sjunga med barn och ungdomar	9
Uppvärmning och röstlekar.....	10
Metod	12
Metodologi.....	12
Kvalitativ metod.....	12
Validitet och reliabilitet	14
Genomförande.....	15
Urval av informanter.....	15
Presentation av informanter	15
Etiska överväganden	16
Resultat	17

Stark pressande sång eller svagt viskande sång?	17
Körelevens självförtroende	19
Röstvårdens roll i körrepetitionen	21
Fokus på individen eller hela kören?.....	24
Övrig intervjufråga	26
Diskussion	29
Resultatdiskussion.....	29
Stark pressande sång eller svagt viskande sång?	29
Koristens självförtroende	29
Röstvårdens roll i körrepetitionen	29
Fokus på individen eller hela kören?.....	30
Hur arbetar du med målbrottet när det gäller flickor och pojkar?.....	30
Reflektion.....	31
Pedagogiska tillämpningar	31
Referenser	32

Inledning

När jag var liten fick man välja mellan godnattsaga eller sångstund när det var läggdags. Jag växte upp i en flickskara på tre systrar och var gång det var min tur att välja valde jag sångstund. Det fanns inget bättre än att få sjunga barnvisor till mammas ackompanjemang på gitarren. Med åren blev sångstunderna mer avancerade och stämsång började växa fram så smått. När jag var sex år började jag i min första kör, kyrkobarnkören i byn. I åk fyra fick jag följa med mina kompisar in till staden för att prova på i Kulturskolans barnkör. Detta blev mitt stora onsdagsnöje; att få gå hem från fritids, äta mellanmål, köpa resgodis, som alltid var en klubba, för att sedan ta bussen ensam in till staden. Att sjunga i kör var det bästa jag visste. Tyvärr minns jag inte så mycket av själva körrepetitionerna mer än att jag tyckte körledarna var så häftiga, när de kunde sjunga så många olika stämmor på en och samma sång. Jag var så imponerad! Jag fortsatte mitt körsjungande i flickkör, blandade ungdomskörer, konserthuskör, vokalgrupper, kammarkörer och som extrakorist i operakör. Men min väg som korist har inte alltid varit så självklar. När jag var 20 år upptäcktes det att jag hade knottror på stämbanden. Jag fick beskedet att antagligen hade jag burit med mig dessa under många år och jag fick rehabilitering hos logoped tre gånger i veckan under tre månader. Därefter följde två år av uppehåll i körlivet, detta för att arbeta med min sångteknik. Jag saknade livet som korist oändligt mycket och som ett substitut började jag intressera mig för hur en körpedagog arbetar. Jag funderade mycket på hur man skulle kunna förebygga att andra korister inte får knottror på stämbanden och på hur mycket körpedagoger arbetar med röstvård i körsången. Idag är jag nästan färdig med min lärarexamen i musik, med inriktning på sång och har även ytterligare två år kvar till att jag tar examen i kör. Jag brinner för att arbeta med individers sångröster i en kör och framför med allt barn- och ungdomskörer. Med andra ord så är jag mycket intresserad av körsång både som korist och som körpedagog.

Under hösten 2007 gjorde jag min verksamhetsförlagda utbildning hos Wieselgrenskolan i Helsingborgs musikklasser åk 4-9 under sex veckor. Jag undervisade heltid i ämnena körsång och drama och eleverna var mycket begåvade både i körsång, solosång och hade inga hämningar att stå på scen. Denna praktik väckte intresse och nyfikenhet om hur de kunde vara så duktiga solister när de bara skolats genom körsång. Jag gick länge och funderade på hur detta går till och när det var dags för examensarbete bestämde jag mig för att detta måste bli min forskningsfråga. Som körpedagog och flitig korist har jag märkt att man lätt fokuserar mer på instudering och textbehandling än på röstvård i körsången. Hur ska vi ta hand om våra koristers röster så att de orkar hänga med hela livet? Och framför allt hur tar vi hand om barn- och ungdomars sångröster och utvecklar dem individuellt i körsång? Det är trots allt under tidig ålder som vår första kontakt med sången äger rum och då är det av största vikt att man tar hand om dessa fantastiska oslipade röster. Denna fördjupning tror jag att jag kommer ha mycket glädje och användning av i min kommande verksamhet som kör- och sångpedagog, men även som musiklejare. Inte minst med tanke på att sångrösten är ett instrument som alla bär på och som används dagligen.

Syfte

Syfte med denna studie är att undersöka hur fyra körpedagoger arbetar med barn- och ungdomars sångröster individuellt under körrepetitionerna. Hur ser de på röstvårdens betydelse i körsång? Hur väl förankrat är röstvård med körsång? Lyssnar de på körmedlemmars röster, som om de vore en enda stor grupp eller lyssnar de på varje enskild individs röst?

Min forskningsfråga lyder som följer:

Hur arbetar körpedagoger med barns- och ungdomars individuella röster i körsång?

Teoribakgrund

I detta kapitel berättar jag om rösten (stämläpparna, talrösten, sångrösten, röstens register, barnrösten och målbrottet), körsång (tradition och nytänkande och olika sorters körer) och pedagogiska metoder och övningar (att sjunga med barn och ungdomar och uppvärmning och röstlekar). Ämnen som samtliga ingår i begreppet röstvård, som är relevanta för min forskningsfråga.

Rösten

När luften strömmar ut ur lungorna och upp genom strupen, sugts stämläpparna samman. Luften sätter stämläpparna i vibration och stämläpparna sätter luften i vibration – ljud. Det är en stor fördel att fokusera på att det är luften som sätter igång tonproduktionen och inte strupen eller stämläpparna. Luftströmmen är grunden till all tonproduktion (Bianca Dahl, 2003). Man kan dela in röstorganet i tre delar: andningsapparaten, struphuvudet och artikulationsapparaten. Alla tre delar är väsentliga för röstens uppkomst. Andningsapparaten utgörs av lungorna och en mängd muskler som påverkar lungvolymen, de s.k. andningsmusklerna. Här aktiveras den nödvändiga luftströmmen för rösten ska kunna uppstå och beroende av tryck får rösten olika styrkor. I struphuvudet hackas denna luftström sönder av stämläpparna som sätts i vibration och ljudvågor bildas. Detta kan ni testa genom att hålla två papper emot varandra och blåsa i ena änden. Automatiskt sätts papprena i vibration, på samma sätt fungerar stämläpparna. I artikulationsapparatsens luftfyllda håligheter omformas ljudråmaterialet genom ansatsröret och resonans. Ansatsröret utgörs av de supraglottala kaviteterna (hålrummen) i talapparaten och omfattar farynx (svalget), munhålan, och de nasala kaviteterna. Utifrån kan man betrakta ansatsröret som en typ av filter där vissa frekvenser i ljudet (från röstkällan) blir förstärkta genom resonans, medan andra frekvenser dämpas. Exempel på resonatorer är; svalj, näshåla, munnen, tänder, käken och bihålorna. Artikulationsapparatsens resonansverkan bestämmer en väsentlig del av röstens klangfärg och helt avgörande i artikulationen, (Lindblad, 1992).

Rösten avslöjar mycket om den som talar. Åldern och kön går oftast att avgöra, liksom även sinnesstämning och attityd. Ett stort antal personer kan vi identifiera på grundval av deras röst. Ofta kan man också få en mycket bestämd uppfattning om personligheten, ibland om yrke och geografisk hemvist. På rösten hörs också om en person är förkyld. Låter han hes är stämbanden drabbade, låter röstklängen nasal är näsan vanligen täppt. Rösten kan drabbas av diverse andra, allvarligare störningar, så att den t ex kan låta grov, pressad eller klangfattig. I motsats till sådan dålig funktion finner man bra fungerade röster hos många sångare och skådespelare, för vilka en väl fungerade och välklingande röst är ett villkor för levebrödet (Lindblad, 1992).

Stämläppar

Att barn har ljusa röster och att kvinnor har ljusare röster än män, dock inte så ljusa som barns, beror på stämläpparnas utseende. Korta stämläppar ger ljusare ton än långa, tjocka (Åström, 1994).

Stämbanden utgörs av muskler utformade som veck på luftrörsväggen i struphuvudet. De är överdragna med en porös vävnad täckt av slemhinna. Ibland kallas stämbanden

för stämläppar, vilket egentligen är mera passande; de ser mera ut som läppar än som band. Emellertid är stämbanden en vedertagen benämning också bland röstexperter. Stämläpparna är bara ett par mm långa hos det nyfödda barnet och växer till 9-13 mm hos en vuxen kvinna och 15-20 mm hos en vuxen man (Sundberg, 2001). Genom att ändra på deras inställning, form och spänning kan varje talare åstadkomma variation i alla tre röstdimensionerna, alltid i såväl tonhöjd och röststyrka som kvalitet. Tonhöjden varieras väsentligen just med hjälp av stämläppsspänningen. Röststyrkan däremot bestäms främst av andningsapparatens arbete. Kvalitetsskillnaden betingas som redan nämnts av såväl stämläpparna som artikulationsapparaten (Lindblad, 1992).

Åström (1994) skriver att under puberteten sker en kraftig tillväxt hos pojkarna, då de får mörkare mansröster. Tillväxten hos flickor är inte lika stor, men ändå märkbar. Pojkarnas grundton sjunker en hel oktav, flickorna bara ett par tre tonsteg. Vid normal röst användning och riktig talandning anges följande värden för röstens grundläge: Mansröst ca 100 svängningar/sekund, kvinnoröst ca 200 svängningar/sekund och skolbarn ca 200-300 svängningar/sekund. Alla människor kan finna ett bekvämt röstläge, det vill säga då det skickas iväg lagom mängd luft till avspända, men aktiva stämläppar. När stämläpparna arbetar avspänt och andningen styrs från buk- och flankmuskulaturen låter rösten tät och mjuk. Det ska bli balans mellan den luftmängd som skickas iväg mot stämläpparna och det motstånd som stämläpparna gör.

Talrösten

Rudberg (1992) skriver att när ett litet barn ligger lugnt och sover syns det hur fint andningen fungerar. Lungorna fylls och töms i en rytmisk växling. Barnet andas omedvetet. Andningen styrs från andningscentrum i hjärnan. Andningsrörelserna runt bålen och axelpartiet är i vila. Att andas på det här sättet kallas viloandning och det är det mest funktionella sättet att syresätta kroppen. Andningen sker i en lugn 3-takts rytm: inandning – utandning - vila. In- och utandningsfasen är ungefär lika lång vid viloandning. Det finns en liten paus efter utandningen. Vid tal förändras andningens tempo och rytm. Under talandning görs inandningsfasen mycket kortare och utandningsfasen förlängs och styrs av ett komplicerat muskelarbete. Det komplicerade muskelarbetets mål är att upprätthålla ett konstant övertryck i luftstrupen, eller med andra ord ett konstant subglottalt övertryck. Det subglottiska trycket bestämmer röststyrkan (Lindblad, 1992). Genom att titta på ett litet barn går det att se hur talandningen fungerar. Ett vaket spädbarn som trivs med tillvaron lämnar också ifrån sig glada skrik, skratt och joller. Energin till dessa ljud kommer från utandningsluften som sätter stämbanden i rörelse. Spädbarnets stämband är korta och tunna, de svänger med hög frekvens, vilket medför att tonen blir hög och gäll. Ett spädbarn kan skrika eller gråta hur länge som helst utan att bli hes, barnet använder rösten på ett optimalt sätt. När barnet är belåtet och leker med sin röst går det att se hur andning och ljudbildning är samordnade med rörelsen i armar och ben. Barnet lär sig instinktivt att tala på utandningen och med hjälp av utandningsmuskulaturen hushålla med luften så att den räcker. Både vid vilo- och talandning är det samma muskulatur som arbetar, men den arbetar mer aktivt och muskler sätts i arbete ju längre talfrasen är (Rudberg, 1992).

Sångrösten

Lindblad (1992) skriver att sång ställer mycket större krav på rösten och röstkontrollen än vad normalt tal gör. Detta gäller i flera olika avseenden. Ofta är röststyrkan större än i tal. Oftast görs utandningsfraserna längre eller mycket längre. Detta kräver mer kraft och uthållighet av sångaren. Alltid krävs större precision i kontrollen av alla talapparatusens delar, andningsapparaten, struphuvudet och artikulationsapparaten.

För att kunna nå ut med sitt tal och sin sång talas det mycket om stödet. Stödet är balansen mellan en aktiv in- och utandning som styrs av hela andningsapparaten, d.v.s. musklerna kring lungorna och magen, diafragmamuskeln och ryggmusklerna. Diafragmamuskeln är kroppens största inandningsmuskel. Den kan liknas vid en tallrik som vid inandningen dras nedåt. Då uppstår ett undertryck och luften suges in. Vid utandning slappnar diafragmamuskeln av och tallriken, muskeln, förs uppåt och ett övertryck uppstår och luften pressas ut. Om man tar i för hårt med magmusklerna pressas diafragma uppåt för snabbt och om diafragma pressas underifrån för mycket, pressas luften i lungorna uppåt och ut för snabbt. Resultatet av ett för kraftigt stöd kan resultera i vass klang, heshet m.m. Det är därför mycket viktigt att hitta det exakta trycket för att kunna upprätthålla rätt svängning och det uppstår när muskelgrupperna balanserar varandra på ett naturligt sätt.

Dessa krav betyder att röstträning och korrekt röstteknik är mycket viktiga för sång. Man kan i vissa avseenden likna sångare vid idrottsmän. Olika sporter ställer delvis olika krav, men allmänt sett kräver idrott ofta både stor kroppsansträngning och stor precision i muskelkontrollen. Både sångare och idrottsmän måste därför vara vältränade och använda rätt teknik för att nå goda resultat.

Röstens register

I övergångar från låga till höga toner och omvänt måste stämbanden ändra form och svängningssätt. Det är sällsynt att detta sker jämt. De flesta röster måste passera några ”övergångar” på vägen från sin djupaste till sin högsta ton. Hos vissa låter det som om rösten går genom flera steg, på samma sätt som när en bil växlar upp. Ett sådant steg kallas ett register. Det talas om fyra register (alla finns inte i en och samma individ):

- Falsett
- Mellanregister
- Fullregister
- Lågregister

Av dessa är det de tre mellersta som används särskilt mycket. Kortregistret hör till det högsta läget, lågregistret till röstens djupaste läge (Bianca Dahl, 2003).

Modalregister (bröstregister, fullregister, normalregister, tungt register) är den rösttyp som är fysiologiskt mest lämpad för tal. Stämläpparna är relativt korta, tjocka och slappa (Lindblad, 1992). Det ger en djup och klangfull ton. Basar sjunger i

fullregistret i stora delar av röstens, kvinnor utnyttjar detta i röstens djupare lägen (Bianca Dahl, 2003).

I kontrast till detta utmärks falsett av långa, tunna och spända stämläppar, vilka för varje individ vibrerar med avsevärt högre frekvens än normalvärdena i bröstregistret (Lindblad, 1992). Detta kallas också ofta för ”huvudklang”, troligen på grund av den känns som om den klingar i huvudets resonansrum. Det ger en ljus ton med färre formanter än i fullregistret (Bianca Dahl, 2003).

Bianca Dahl (2003) skriver också att i övergången mellan de här två funktionerna kan det ofta höras ett tydligt brott, eftersom de muskler som är kraftigt spända i fullregistret plötsligt slackas vid registerbytet. För att få den här övergången jämn kan man utveckla det så kallade mellanregistret. Det bildas genom att stämläpparna intar en mellanställning mellan de två andra registren. För att få en röst som har mer likartad klang i de högre och lägre lägena kan man utveckla övergångarna mellan registren, så att dessa blir så omärkliga som möjligt. Detta brukar kallas för registerutjämning eller registeregalisering.

Barnrösten

I vårt sångbara svenska språk äger vi ovärderliga skatter: Sånger som vill bli sjungna, melodier som vill bli nynnade, ramsor som vill bli trallade. Det är i de tidiga barnåren allt grundläggs, också sången. Redan i moderlivet upplever det ofödda barnet musiken (Ekberg, Parkman, Stålné, 2007). Det nyfödda spädbarnet är sedan flera veckor bekant med sin mammas röst och språk. Inte minst är det de melodiska elementen i talet och språket som barnet är känsligt för. Talets melodi och rytm ger information om språket och individen. Det kan ta år för barn att förstå ordens innebörd, men talarens avsikter med olika yttrande, avspeglade bl.a. i det talade språkets intonationsmönster, förefaller barnet uppfatta på ett adekvat sätt mycket tidigt. Just dessa delar är också gemensamma för tal/språk och musik och sång och utgör viktiga trampstenar på barnets väg till ett talat språk (Sundberg 2007).

När det lilla barnet föds är röstorganet i flera avseenden olik vuxnas. Det gäller inte bara stämbandets inre struktur. Barnets huvud är t.ex. oproportionerligt stort i förhållande till resten av kroppen. Tungan fyller upp hela munhålan, underkänen är liten, kinderna är stora och runda, struphuvudet sitter högt upp i ansatsröret och mjuka gommen och struplocket har kontakt. Struplocket som hos vuxna har en rund form har hos barn en s.k. omega-form. Detta anses bidra till ett förstärkt skydd av barnets luftvägar (McAllister & Södersten, 2007).

Målbrottet

Redan i 10-årsåldern kan klangfärgsförändringar vara märkbara hos många pojkar. Förutom att en gossröst blir tätare och fylligare i klangen vid den här åldern, kan vissa av klangfärgsförändringarna vara ett tecken på begynnande målbrott (Högset, Parkman & Samuelson, 1990). Målbrottsperioden varierar från ca 3 månader upp till ett år innan talrösten stabiliserats. För sångrösten kan det ta längre tid. För pojkar innebär målbrottet en påtaglig förändring av röstens genom att röstläget sjunker ca en oktav, 12 halvtoner. Flickorna har en mindre förändring som innebär en sänkning med ca 3 halvtoner (McAllister & Söderberg, 2007). Ofta märker man det enbart i deras sångregister där de tappar de allra högsta tonerna, men i gengäld vinner några

toner i djupet. I tonåren brukar flickrösten ha en läckig, luftig sångröst vilket beror på att stämläpparna inte kan sluta helt tätt vid fonation. Här bör man, liksom hos pojkarna, ta hänsyn till att stämläppsmuskulaturen inte är färdigvuxna så att man inte pressar deras röster i för starka volymer (Törnqvist Nyman, 2006).

Samtidigt som förändringarna i stämbandets inre struktur pågår sker en ökning av stämbandslängden som är särskilt markant för pojkar i och med puberteten. Struphuvudets brosk, särskilt sköldbrosket har en tillväxt snabbt under puberteten. Tillväxten för pojkar och flickor skiljer sig betydligt. Stämbanden ökar ca 4-11 mm vilket motsvarar 64 % ökning hos pojkar och 1,5-4 mm hos flickor vilket motsvarar ca 34 % ökning. Åldern för puberteten varierar något mellan pojkar och flickor och dessutom förekommer stora individuella variationer. Flickor kommer i puberteten tidigare än pojkar, vanligen mellan 10-14 år och pojkar mellan 13 och 15 år. Målbrottet inträffar vanligen mot slutet av puberteten och kan föregås av en period av instabilitet, s.k. ”tuppar” i halsen (McAllister & Södersten, 2007).

Körsång

Tradition och nytänkande

I flera hundra år har vi sjungit i kör, men det var under 1900-talet som körsång blev en stark folkrörelse (Fagius, 2007). Det finns många platser och miljöer för sång i dagens svenska samhälle. Vi vet att barns lust och vilja till sång har en stark drivkraft. Barn vill och behöver kommunicera med sin omgivning. De behöver lära sig att uttrycka sig med sina ord, med sina rörelser och med sin röst. Det är ett sätt att upptäcka sig själv, ett sätt att växa. Men de kan inte göra det helt på egen hand. De är beroende av att generationer av barn som blivit vuxna får lämna över sina sånger (Fagius, 2007). En kör måste ha något att se fram emot, att visa vad man kan, att få glädja andra med sin sång (Engström, 2007).

Olika sorters körer

Manskör

Rent tekniskt är det svårare att få en manskör att sjunga rent än till exempel en damkör. Det handlar mest om tätheten mellan övertonerna: i djupt läge blir det många övertoner, och det kan lätt låta grumsigt vid flerstämmig, djup sång. I fyrstämmig sats kan det bli påtagligt. Trestämmig, tvåstämmig och unison manskörssång låter ofta renare och bättre (Dahl, 2003). Många andra aspekter spelar också in när det gäller intonation i manskör; det kan handla om att män har mörkare och tyngre röster som lättare intonerar lågt vid för tungt röstbruk, att de lättare pressar på i sin sång genom ett för stort tryck på stämläpparna eller att de vill sjunga starkare än grannen o.s.v. Lösningen ligger delvis på det sångtekniska planet (Bianca Dahl, 2003).

Bianca Dahl (2003) skriver också att särskilt sårbar är manskören när det gäller val av repertoar. Många manskörverk är skrivna som om de var tänkta för en slags tubaorkester. Tenorer i manskör har stora möjligheter på höjden, och mäns falsettregister kan utnyttjas, speciellt i kombination med mellanregistret. Det är den musik som är skriven i spritt läge, d.v.s. där stämmorna har större intervall emellan sig, som klingar bäst för mansröster.

Damkör

Damkörer är på många sätt olika manskörer även om det i båda fallen handlar om röster. Det är därför en paradox att manskörer eller damkörer i regel tävlar i samma klass vid internationella körtävlingar (Bianca Dahl, 2003). Kvinnoröster kan vara otroligt vackra, speciellt om altgruppen är stark och sopranerna ljusa. Det är ofta de djupa rösterna som saknas eller som inte har tillräckligt fyllig klang när det inte klingar vackert. Sopranstämman i damkör går särskilt högt, så det är nödvändigt att ha lätta röster på toppen för att få en balanserad klang. Damkörer klingar ofta bra i sammanträngt läge, d.v.s. där stämmorna har små intervall emellan sig. I många 4-stämmiga kompositioner är altstämman skriven så djupt att helheten inte klingar bra, medan trestämmig damkör ofta klingar bra. I fyrstämmig sats kan det bli alltför spritt, så att sopranstämman blir väldigt hög och alten väldigt låg (Bianca Dahl 2003).

Blandad kör

Bianca Dahl (2003) skriver att blandad kör kan gott betraktas som en form av balans. En god blandning av kvinnor och män kan ge ett balanserat körsamhälle och en fyllig och nyanserad klang. Och inte minst; det är här vi hittar huvudparten av repertoaren. Därför väljer också de flesta att sjunga i blandade körer!

Seniorkör

Det blir allt vanligare med seniorkörer för folk över 55-60 år. Detta är en naturlig konsekvens av flera saker, bland annat att äldre idag är både friskare och mer ungdomliga än tidigare, att många blir äldre än man blev förr och att det därmed finns många potentiella sångare till sådana körer, och som en följd av de ökade kraven på kvalitén i de vanliga körerna (Bianca Dahl, 2003). Alltefter man blir äldre, blir det viktigare och viktigare att träna rösten dagligen för att undgå att den försämras. Med stigande ålder följer en naturlig avslappning av muskler, som kan leda till vibrato och dålig intonation (det kan ju också hänga samman med försämrad hörsel). Desto viktigare är det då att träna röstens muskulatur varje dag för att motverka detta (Bianca Dahl, 2003).

Kör för alla

Bianca Dahl (2003) skriver att i Sverige har det startat så kallade ”Kan inte sjunga” – körer, körer för folk som inte tror att de kan sjunga. Många med olika former av otränat gehör har fått höra från det att de var barn att de inte kan sjunga, och de har därefter aldrig vågat öppna munnen i sång sedan dess. De här körerna har visat sig bli enormt populära; de består av flera hundra personer och kan rapportera om en lång kö av andra som vill också vara med!

Barn- och ungdomskör

En av de viktigaste körerna vi har är barn- och ungdomsköerna. Det är här som grunden läggs för vuxenköerna, och det finns ett alldeles tydligt samband mellan vad man lärt sig i barnåren och kunskap och intresse bland vuxna sångare (Bianca Dahl, 2003).

För de mindre barnen är kulturskolor och kyrkor naturliga körcentra. I kyrkornas barnkörer har många fått sina första erfarenheter av körsång. Där kan det finnas en naturlig övergång till ungdoms- och vuxenkörer. Ofta finns här välutbildade ledare.

Det ges också naturlig plats för framträdanden i samband med gudstjänster. Kulturskolans körer kan ha vidare uppgifter ute i samhället. De verkliga plantskolorna för körsångare är grundskolans många musikklasser. Jag undrar hur många engagerade medlemmar i landets vuxenkörer som fostrats där. Det unika för en musikklass är ju att varje klass är en kör. Sedan kan man slå ihop till större körgrupper, låta dem som vill gå vidare engagera sig i en speciell flickkör eller gosskör. På musikgymnasiet kan det finnas utmärkta kammarkörer. Detta begrepp, introducerat av den välkände körledaren Eric Ericsson på 1940-talet, har nu kommit att beteckna en kör som håller en hög standard (Engström, 2007).

Pedagogiska metoder och övningar

Det är svårt att i litteraturen finna huruvida det finns några generella pedagogiska metoder för barn- och ungdomskörer. Däremot finns det övningar som tillämpas både i kör- och solosång, övningar där man arbetar med individens klang, intonation, teknik, andning m.m. De flesta barn hittar sin röst instinktivt efter träning. Men några behöver mer hjälp. Sångrosten är något personligt och många människor är känsliga för hur den används och känner sig utsatta när de använder den tillsammans med andra. Att vara positiv och uppmuntrande är den enda möjliga och riktiga vägen att lyckas (Fagius, 2007). I elevers värld är kontinuiteten viktig. Undervisningen kan stå eller falla med en lärare. Om en lärare byts ut, kan hela elevgruppen försvinna och man måste börja om helt från början. Om det finns välfungerande och tydliga rutiner i arbetet, känner barnen sig trygga. Eleverna inspireras av det läraren är bra på. Därför är det viktigt att pedagogerna har gedigen kunskap om den växande rösten, och själva kan behandla sin röst på ett tillfredställande sätt. Det är inte självklart att eleverna har insikt om var de har sitt röstläge. De elever som normalt inte kommer i kontakt med ett instrument kan ha hjälp av att se var hans/hennes register befinner sig i relation till tonerna på ett klaverinstrument – t.ex. före målbrottet huvudsakligen i ettstrukna oktaven. Vi måste lyssna på vilken nivå barnen är på först och främst och därefter hitta det som står i vägen för varje barns utveckling så att vi kan hjälpa dem vidare (Widmark, 2007). För att utvecklas i nivå med sina inneboende resurser behöver barn ändå vissa grundläggande livsomständigheter som garanterar kontinuitet, trygghet och stimulans. Detta gäller inte minst som förutsättning för deras musikaliska utveckling (Wrangsjö, 1990).

Att sjunga med barn och ungdomar

Att sjunga tillsammans är att sjunga huvudsakligen samtidigt: alla måste veta när man börjar och hur man börjar. Körpedagogen börjar med att sjunga melodins första toner, så att barnen hör vilken sång det är, vilken startton/tonart som gäller och med vilken hastighet sången skall sjungas. När körpedagogen har fullt upp med att sjunga själv är det lätt att glömma att lyssna på barnen. Om och om igen måste man skärpa sin uppmärksamhet och lyhördhet. T.ex. sjunger de tillsammans? Hur går det med tonerna och texten mm (Fagius, 2007).

Fagius (2007) beskriver även vikten av att ha ett rum för sång och sånglekar och som ska vara inbjudande och ge trygghet. Det ska finnas en golvyta att röra sig på och det ska vara möjligt att samlas i en ring eller en halvcirkel så att man ser varandra. Om man inte sitter på stolar kan man sitta på knä på golvet. Då får man en bra hållning för att sjunga. När man är rak i ryggen får lungor och andning bästa förutsättning för sång. Om det finns ett instrument i rummet så använd det inte hela tiden. Ofta måste

man som ledare vara synlig med hela sin kropp för att få med barnen på både sång och lek. Att sitta bakom pianot hindrar en sådan kommunikation. Det är även bra att ha en inledning och en avslutning där barnen känner igen sig från gång till gång. Den koncentration som skapas i inledningsmomentet, den skapar trygghet. Man kan också behöva tänka på att variera stämmningsläget genom att växla mellan snabba och långsamma sånger, mellan sånger i dur och i moll. Att byta tonart (transponera), uppåt eller nedåt, kan bidra till att öka koncentrationen. Det gör barnen uppmärksamma på hur röstens klangliga egenskaper förändras beroende på vilket av röstens register man använder.

Uppvärmning och röstlekar

Det är inte bara inom idrotten man måste värma upp sig för att nå ett bra resultat och känna sig tillfreds. Även när man ska sjunga tillsammans behöver man påminna kroppen om vilka delar som ska väckas för att det ska kännas bra – lungorna för andningen, stämbanden och alla resonansutrymmen, dvs. det vi kallar artikulationsapparaten, måste sättas igång. Över allt i kroppen finns det muskler som kommer till användning när vi sjunger. Även humöret och lusten kan behövas väckas till liv. Att få uppleva rösten i olika lägen, på olika register och med olika uttryck – arga, ledsna, glada, oroliga, roliga, vimsiga, rädda, trötta, modiga, nyfikna – redan innan man börjar använda sångrösten är bra för många sångovana barn. Det är ett sätt att bekanta sig med sin egen röst (Fagius, 2007).

Nedan följer några uppvärmningar och röstlekar från Gunnel Fagius.

[Hur låter en uggle, en gök, en tupp...?]

Låt barnen pröva olika signalljud. Utnyttja höga register. ”Så högt upp ni kan, så det hörs i hela skogen, till nästa bergstopp...!”

Vad låter så här? – Bao!

Genom att koppla fantasin till rösten får barnen möjlighet att höra och träna sig i de olika röstregistren. Man leker fram de höga och låga registren i olika dynamiker.

Mmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmm, vad det smakar gott!

Låt barnen visa hur gott det smakar. Låt m-et fara upp och ner, högt och lågt. Visa med handen.

Med m-ljudet känner man placeringen i det nasala resonansrummet. Det är en bra ljudande konsonant som man med glissando kan öva sig i smidiga övergångar mellan de olika registren.

Dra upp och ner en rullgardin

”Det är kväll och dags att gå och lägga sig, jag måste dra ner rullgardinen! Rrrrr (i tonhöjd uppefrån och ner), men oj jag tappade taget, rullgardinen for upp igen rrrrr... (i tonhöjd nerifrån och upp).

Jag får försöka igen, rrrrr (i tonhöjd uppefrån och ner).

Fortsätt att busa en stund och omväxlande dra fort och långsamt. Till slut lyckas man dra ner rullgardinen och kan somna för natten; snark – zzzzz, snark – zzzzz, snark – zzzzz, snark – zzzzz...

Plötsligt ringer väckarklockan RRRRRR och väcker oss. Vi gungar oss i ögonen, sträcker på oss, gäspar högt och ljudligt i ett långt och skönt glissando, aaaaahhhh!

Ny dag, dags att dra upp rullgardinen igen. Då måste man dra lite i nederkanten, rrr, rrr, rrr (som en startmotor) innan den far upp med en väldig fart, rrrrr (i tonhöjd nerifrån och upp).

Med hjälp av en saga fångar man barnens uppmärksamhet och övar samtidigt ljudande tungspets R. Både ljudande R och Z är bra exempel på andningsövningar och med hjälp av en gäspning höjer vi mjuka gommen och känner resonansrummet i näshålan tydligare.

Hästen

Härma en hästs smattrande hovar mot asfalten genom att klicka med tungan. Forma munnen växelvis mellan O och A. Lagg märke till att ljudet ändras om munhålan formas till ett O eller ett A. Lek med olika tempo utifrån hästens temperament. Har han bråttom, är han rädd, är han trött eller rent av arg? Vi stannar samtidigt i ett ljudligt PTROOOO! (ett stort glissando nedåt).

Här tränar man muskulaturen i mun och käke till att bli smidiga i vokalerna A och O. När vi sedan stannar hästen med ett PTROOOO så övar vi O: ets placering i de olika registren.

Nu har jag berättat om vad litteraturen har att säga om röstvård i körsången och ska nu undersöka om denna litteratur överensstämmer med hur körpedagoger arbetar med röstvård i praktiken.

Metod

Metodologi

För att avgöra vilken metod en undersökning bör ha utgår man från dess syfte och forskningsfråga. Vi måste bestämma vilka individer som ska medverka, hur vi ska samla informationen, lägga upp undersökningen och genomföra det hela – allt med beaktande av den tid och de medel som står till vårt förfogande. När vi ska genomföra en undersökning handlar det på samma sätt om att vi måste översätta verkligheten till en form som vi kan bearbeta och analysera. De symboler vi kan använda oss av är siffror och ord alltså, numeriska eller verbala data. De flesta tekniker för insamlande av information innebär att vi använder någon form av instrument, t.ex. ett frågeformulär eller intervjuformulär. Utifrån vår problemformulering måste vi bestämma hur vi ska lägga upp undersökningen. Är det ett kvantitativt syfte innebär det numeriska data för statistisk bearbetning. Är det ett kvalitativt syfte innebär det verbala data, alltså vanliga ord (Patel & Davidsson, 1991). Med tanke på det rika körsjungandet i Sverige skulle en kvantitativ studie av alla körpedagoger, musklärare och kyrkomusiker vara av stort värde, en s.k. totalundersökning. Även en stickprovsundersökning av ett representativt urval av dessa hade varit av värde. Jag har emellertid funnit att resurserna saknas, framför allt tid, för ett sådant projekt. Jag har istället valt att göra en kvalitativ studie, och övergår nu till att ingående beskriva dess metod.

Kvalitativ metod

Det finns olika metoder inom den kvalitativa forskningen för att finna data. Vi har intervju, observation och dagböcker. Syftet med kvalitativ intervju är att upptäcka och identifiera egenskaper och beskaffenheten hos något, t.ex. den intervjuades livsvärld eller uppfattningar är något fenomen. Detta innebär att man aldrig i förväg kan formulera svarsalternativ för informant eller avgöra vad som är det ”sanna” svaret på en fråga. I denna mening är kvalitativ intervju induktivt (Patel & Davidsson, 1991). Enligt Kvale (1997) är den kvalitativa intervjun en unik, känslig och kraftfull metod för att fånga erfarenheter och innebörder ur intervjupersonernas vardagsvärld.

Intervju är teknik för att samla information som bygger på frågor. De flesta intervjuer är personliga i den meningen att intervjuaren träffar intervjupersonen och genomför intervjun, men intervjuer kan också genomföras via ett telefonsamtal. Eftersom intervjuer bygger på frågor, innebär det att man hänvisar till individens villighet att svara på frågorna. Det är viktigt att man klargör syftet med intervjun och att man betonar individens roll i att få till stånd en förändring, dvs. man klargör att just hans bidrag är viktigt. Likaså är det viktigt att man klargör på vilket sätt individens bidrag kommer användas, om det är konfidentiellt eller känt. Skillnaden mellan känt och konfidentiellt är att om en intervju är *känd*, finns namn, nummer, eller annan möjlighet till identifiering. Är intervjun *konfidentiell* betyder det att man vet vem man fått svar från men att det är bara jag, som forskare, som har tillgång till de uppgifterna (Patel & Davidsson, 1991).

Patel & Davidsson (1991) skriver att det finns två aspekter att beakta när man arbetar med frågor för att samla information. Dels måste man tänka på hur mycket ansvar som lämnas till intervjuaren när det gäller frågornas utformning och inbördes ordning. Detta kallas *standardisering*. Dels måste man tänka på i vilken utsträckning frågorna är fria för intervjupersonen att tolka fritt beroende på sin egen inställning eller tidigare erfarenheter. Detta kallas grad av *strukturering*. Det vanligt att inleda med neutrala frågor. Vanligast börjar man med de bakgrundsvariabler som man behöver information om. Likaså avslutas vanligen intervjun neutralt, t.ex. utrymme för kommentarer kring frågornas innehåll eller möjlighet till tillägg av sådant som inte kommit med i frågorna men som upplevs betydelsefullt av respondenterna. Mellan inledning och avslutning kommer de egentliga frågorna som rör själva frågeställningen. Vid intervjuerna kan man sekvensera frågorna genom en teknik som kallas ”*tratt-teknik*”. Tratt-teknik innebär att man börjar med stora öppna frågor för att gå över till mer specifika. Ett annat sätt att sekvensera frågorna, som tillämpas vid intervjuer kallas ”*omvänd*” tratt-teknik. Denna innebär att man först ger specifika frågor om olika delaspekter för att sedan avsluta med övergripande frågor.

Det är viktigt att göra noggranna förberedelser. Den första förberedelsen gäller innehållet i en intervju: Har vi täckt alla aspekter i frågeställningen? Har alla delområden/variabler blivit behandlade? Är sekvensen av delområden/variabler lämpliga? En andra förberedelse gäller frågorna: Behövs verkligen alla frågorna? Den tredje förberedelsen gäller utprovningen: Fungerar frågorna för de individer som de är avsedda för? Ger de den informationen som var avsedd? Fjärde förberedelsen gäller den som ska genomföra intervjuerna: Har intervjuaren tränat intervjuteknik? Är intervjuaren väl förtrogen med innehållet i just denna intervju? Behärskar han den registreringsteknik som ska användas (Patel & Davidsson, 1991)?

Observationer är användbara när vi ska samla information inom områden som berör beteenden och skeenden i naturliga situationer. Metoden kan användas i olika syften. Den kanske allra främsta användningen har den fått i samband med utforskande undersökningar. Med observationsmetoden kan vi studera beteenden och skeenden i ett naturligt sammanhang i samma stund som de inträffar. Oavsett vilken typ av observationer vi kommer att använda, finns det några frågor som vi måste ta ställning till (Patel & Davidsson, 1991):

- *Vad ska vi observera?*
- *Hur ska vi registrera observationerna?*
- *Hur ska vi som observatörer förhålla oss?*

Svaren på de två första frågorna kommer att se olika ut beroende på om det gäller strukturerad eller ostrukturerad observation. Strukturerade observationer förutsätter att vårt problem är väl preciserat att det på det hela taget är givet vilka situationer och beteenden som ska ingå i observationen. Ostrukturerade observationer används i utforskande syfte för att man ska kunna inhämta så mycket information som möjligt kring ett visst problemområde. Den tredje frågan kan emellertid besparas relativt oberoende av vilken typ av observation som det gäller. Man brukar i stort skilja mellan deltagande eller icke deltagande observatörer. Dessutom skiljer man även på om observatören är känd eller okänd av dem som observeras. Det betyder att det i

princip finns fyra olika sätt att förhålla sig som observatör (Patel & Davidsson, 1991):

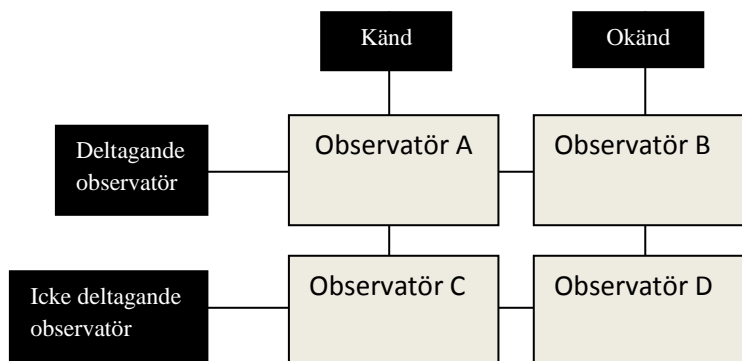


Fig. 1 Observatören kan förhålla sig på olika sätt beroende på om han är deltagande eller icke deltagande och känd eller okänd.

En deltagande observatör tar aktivt del i den situation som ska observeras och går in som medlem i den aktuella gruppen. Är den deltagande observatören känd i den grupp som ska observeras kräver det att man försäkras om att alla i gruppen är villiga att acceptera observatörens närvaro. En nackdel med deltagande observationer är att observatören deltar i gruppen kommer att störa gruppens naturliga beteende. Den deltagande observatören som är okänd i gruppen kommer inte påverka individernas beteende på samma sätt som det finns risk för när observatören är känd. Om man är okänd deltagande observatör kan det medföra en del praktiska problem. T.ex. finns det risk för att observatören i vissa situationer inte kan observera allt som man skulle behöva observera (Patel & Davidsson, 1991).

Patel & Davidsson (1991) skriver att dagböcker är en form av självrapportering som vi kan använda för att samla information. Med dagböcker menas sådana texter som man ber informanter skriva kring ämnen som har med undersökningen att göra. Vi kan använda dagböcker på olika sätt för att samla information. Det kan vara för att ta reda på när, var och hur vissa aktiviteter utförs, t.ex. arbetsrutiner av olika slag (kvantitativ bearbetning) eller för att ta reda på individens perspektiv på sin egen tillvaro (kvalitativ bearbetning).

Jag intresserad av körpedagogernas naturliga beteende kring min forskningsfråga och därav har jag valt att använda mig av tekniken observationer. Observationer är användbara när vi ska samla information inom områden som berör beteenden och skeenden i naturliga situationer (Patel & Davidsson, 1991) En nackdel med denna metod kan vara att den är dyr och tidsödande (Patel & Davidsson, 1991). Därför har jag valt att först observera, för att sedan gå vidare med intervjuer från observationerna.

Validitet och reliabilitet

När man samlar information av kvalitativ art innebär detta att man gör en mätning. Tanken bakom mätningen är att den studerande egenskapen har ett "sant" värde som inte varierar slumpmässigt. Dels måste man veta att man undersöker det man avser att undersöka, dvs. man måste veta att man har god validitet. Och dels måste man veta

att man gör det på ett tillförlitligt sätt, dvs. man måste veta att man har god reliabilitet (Patel & Davidsson, 1991).

Genomförande

Jag kommer under tre veckor att bege mig till Wieselgrenskolan i Helsingborg. Under dessa veckor kommer jag observera de körlektioner Anne Udén Christoffersen håller i. Mitt observerande är ”icke deltagande”, alltså sjunger inte med själv, utan jag kommer sitta vid sidan av så att jag kan se både hur Anne arbetar och elevernas reaktioner. Jag kommer vara både känd och okänd under mitt observerande. Detta för att jag gjorde praktik under sex veckor på Wieselgrenskolan hösten 2007. D.v.s. jag kommer vara känd för eleverna i åk 5-9, men inte för eleverna i åk 4. Observationerna kommer vara i 15 min, men jag kommer sitta med under hela lektionen. Detta för att inte fokus ska läggas på mig, men även för att jag ska kunna observera slutet av en lektion.

Jag kommer att börja med att träna min observationsteknik. Under ett eller två tillfällen kommer jag bege mig till Statsbiblioteket i Malmö för att observera. Det kommer att bli en strukturerad observation, eftersom det är den metod jag kommer använda mig av sedan. Under 15 minuter kommer jag observera ett utvalt område. Efter tre veckors observation kommer jag intervjua tre körpedagoger med utgångspunkt från erfarenheterna av observationerna.

Urval av informanter

Jag har valt att observera endast Anne Udén Christoffersen och hennes arbete. Anledningen till att jag valt att observera just den här personen har med min tidigare verksamhetsförlagda utbildning att göra, då personen i fråga var min handledare under sex veckor hösten 2007. Jag fann hennes arbete intressant, kunskapsrikt och strukturerat och kände därmed att detta vill jag fördjupa mig i. Urvalet av de intervjuade baseras på att de hade lång yrkeserfarenhet och stor kunskap om körsång bland barn- och ungdomar. Att det endast finns tre informanter att intervjua beror på att jag även valt att observera och då uppstår det genast en tidsbrist på så sätt att observationerna är väldigt tidskrävande. Jag skulle kunnat strunta i att observera och endast använt tekniken intervjuer. Men då anser jag mig missa viktiga bitar kring beteende.

Presentation av informanter

Anne Udén Christoffersen, har läst musiklärarprogrammet, grund- och gymnasieskola (GG) med inriktning sång och kör och fortbildat sig till körpedagog. Hon är anställd vid Wieselgrenskolan i Helsingborg och undervisar i musikklasserna åk 4-9 med inriktning på kör och drama. Hon är också anställd som sångpedagog hos Konserthuskören i Helsingborg. Samt frilansar som kör- och sångpedagog där hon arbetar just med röstvård hos koristerna.

Ing-Mari Ek, har läst musiklärarprogrammet, grund- och gymnasieskola (GG) med inriktning sång och kör och har fortbildat sig till körpedagog. Hon är anställd vid Halmstad kulturskola där hon undervisar i körerna Cantabile (flickkör), Per Coro (gosskör) och Nova Cantica (blandad gymnasiekör) och i solosång. Hon är även

verksam korist i Halmstad Vokalensemble och i vokalgruppen Mumma, samt frilansar som kör- och sångpedagoger.

Mats Paulson, gick musiklärarprogrammet grund- och gymnasieskola och studerade därefter kör- och orkesterdirigering vid Konservatoriet i Köpenhamn under professor Dan Olof Stenlund. Paulson var anförare för Lunds Studentsångförening mellan 2000 och 2007. Han dirigerar Kwartettsångsällskapet i Helsingborg, är sedan 1990 även körledare för Helsingborgs Konserthuskör och har varit chefsdirigent på Nöjesteatern i Malmö. Han har även undervisat vid Synkopen och musikskolan i Helsingborg, där han var dirigent för Dunkers Drängar. Idag undervisar Mats i dirigering vid Musikhögskolan i Malmö samt vid Sundsgårdens folkhögskola.

Anna-Lena Tideman, gick musiklärarprogrammet grund- och gymnasieskola och har efter det utbildat sig till logoped i Lund. Hon har magisterexamen i musikpedagogik och en magisterexamen i kognitionsforskning. Utöver detta har hon studerat en mängd olika kurser och fortbildningar inom sång och kördirigering. Hon har undervisat vid bl.a. Kommunala musikskolan i Kristianstad och Helsingborg som kör- och sångpedagog, varit anställd som sångpedagog vid Konserthuskören i Helsingborg och arbetar idag med röstvård i olika körer. Tideman är anställd Universitetslektor vid Musikhögskolan i Malmö, där hon undervisar eleverna på G-utbildningen i deras grundutbildning.

Etiska överväganden

Vid observationen informerade jag Anne Udén Christoffersen om att det enbart var hon som var mitt objekt och inte eleverna i kören. Vid intervjutillfällena informerade jag mina intervjupersoner om undersökningens syfte och om intervjuämnet. De bestämde själva att de ville delta i intervjun och gav mig tillåtelse att publicera deras namn i examensarbetet. Jag informerade om att det endast är jag som har tillgång till inspelningsmaterialet, men att handledare och examinator kan få lyssna på dem om så önskas och att inspelningsmaterialet kasseras när examensarbetet är klart. Jag noterade även att en av mina informanter svarar på dessa frågor utifrån sin egen kunskap. Inte för vad hon tror att en körpedagog arbetar, eftersom hon har jobbat så mycket med körpedagoger.

Resultat

I det här avsnittet kommer jag att presentera de iakttagelser jag gjorde under observationerna och som sedan övergick och blev underlag för mina intervjufrågor. Därefter följer redovisningen av intervjuerna. Värt att nämna är att mina data från observationerna inte blev så omfattande som planerat. Förklaringen är att jag blev akut sjuk och sjukskriven under tre veckor, vilket resulterade i att mina observationer begränsades till fyra tillfällen under 1,5 vecka. På grund av tidsplanen för examensarbetet, fanns ingen ytterligare tid att ta igen den missade observationerna.

Stark pressande sång eller svagt viskande sång?

Röstvård är ett nytt ämne på schemat. Ämnet är riktat till årskurs 6 musikklass och är ett forum där Anne arbetar med att öva elevernas röster. Syftet är att de ska få större kunskap om sin röst och dess röstkvalitéer, så att de senare kan applicera detta i t.ex. körsång. Fem tjejer har blivit kallade till den här lektionen. Lektionsalen är en vindsvåning och fungerar största delen som ensamblerum. Jag sitter vid sidan av gruppen så att jag kan se både Annes och eleverna framifrån. Följande beskrivning bygger på mina dagboksanteckningar som jag förde under observationerna.

Ur dagboken:

[Lektionen börjar med att alla står i ring. Anne är också med i ringen. Hon börjar med en genomgång av stödet. Hon pratar och förevisar in- och utandning, genom att ha händerna på sidorna.] (Sss, så, så, så...) [Anne förevisar och eleverna härmar. Under tiden som eleverna härmar granskar Anne dem noga med blicken. Jag lägger snabbt märke till att det är en ganska ojämn grupp sångtekniskt. Man kan utskilja fem väldigt tydliga olikheter:]

Här förevisar Anne, med hjälp av sin kropp och röst, hur stödet fungerar. Med hjälp av att ha händerna på sidorna känner eleverna stödets aktivitet kring mag- och ryggmuskulaturen när de härmar Anne med sss, sså osv. Jag tolkar att Anne är noga med att granska eleverna för att se om de uppfattat övningen korrekt. Övningens resultat visade att eleverna befann sig på olika nivåer sångtekniskt.

[Tjej 1 – är väldigt entusiastisk och är mycket duktig på att göra alla övningar ”korrekt och riktigt”, nackdelen är att hon blir överentusiastisk och ”pressar” på och gör övningarna med för högt tryck på stämläpparna.

Tjej 2 – är också entusiastisk och försöker härma klasskompisen bredvid. Vågar dock inte riktigt stå på egna ben d.v.s. att hon inte riktigt tar in de Anne säger för hon har fullt upp att tänka på vad kompisen bredvid tycker!

Tjej 3 – Har en väldigt bra hållning och sjunger mycket bra, men alldeles för tyst. Finner sig att vara lite under de andra två framåtsträvande tjejerna.

Tjej 4 – Sjunger också mycket bra, men oerhört svagt. Hon hänger med bra på alla övningar, men tycker det är lite pinsamt.

Tjej 5 – Sjunger nästan inte alls... Hon gör alla övningar, men bara halvvägs. Håller sig hellre i skymundan och tror att ingen ser henne.]

I min observation här ovan finner jag två olika typer av hur eleverna sjunger. Två av eleverna sjunger överentusiastiskt och riskerar att pressa i sin sång, medan de andra tre har en tendens att nästan viska fram sina toner.

Ur denna observation fick jag fram följande frågeställning:

Under mina observationer har jag uppmärksammat att vissa barn och ungdomar sjunger väldigt svagt, en typ av visksjungning skulle man kunna kalla det, eller motsatsen att de ”pressar på” i sin sång. Har du upplevt detta och i så fall hur hanterat du det?

Ing-Mari anser att det saknas röstenergi hos eleverna, alltså ingen motor som håller igång flödet hos dessa och att man får arbeta mycket med detta. Hon berättar också att hon lyssnat på alla när de provsjöng för antagningen till kören, men att det är lättare att höra dessa röster under stämrepetitionerna.

Jag har ju lyssnat på alla när de provsjöng, men sedan har jag inte lyssnat så mycket på dem. Man har ju dom på stämrepen och då kan man höra mer. Jag tror också att de lär sig mycket av varandra. Det finns dom som kommit lite längre och har mognare röster. Man har ju olika kvalitéer på rösterna och då kan dem, ofta de yngre, ta efter.

I allmänna ordalag tolkar jag Ing-Mari som att de äldre körelverna blir förebilder för de yngre. Jag förstår att hon också tilltror äldre körelvers goda föredöme för att också öka energi i sången.

Mats Paulson berättar att han inte arbetat så mycket med flickröster, utan han har mer arbetat med gossröster och med killar som är i eller precis har passerat målbrottet. Han arbetar inte medvetet med varje individ utan försöker bygga en körklang på de elever som finns. Han uttrycker så här:

Jag har väl inte jobbat medvetet så med varje individ indirekt, utan jag har försökt att bygga en körklang på de grabbar och killar man haft.

Jag tolkar det som att Mats inte medvetet arbetar med varje individ, men kanske gör han det omedvetet då han arbetar med körens körklang. Körklangen bygger på varje individs röstkvalitéer och för att få en så jämn körklang, som de flesta körpedagogerna strävar mot, arbetar man med att få varje körmedlem till att sjunga så lika vokaler som möjligt.

Mats berättar också hur han fick anpassa arrangemangen för kören. Oftast blev det tre stämmiga arrangemang med någon typ av basstämma, melodi och understämma eller basstämma, melodi och diskantstämma.

Man fick anpassa arren ganska mycket för att vara inom rimliga gränser utan att fördärva rösterna och pressa på för mycket.[...] Man hade princip två oktaver att jobba med.

Jag antar att Mats menar att han anpassar arrangemangen för att inte skada körelevernas röster och inte för att fördärva dem, som i mina öron låter väldigt grovt och våldsamt. Jag tror i allmänhet att ingen körpedagog är ute efter att förstöra någons röst. Jag tolkar det som att arrangemangen måste arrangeras om p.g.a. deras lilla omfång, två oktaver, i deras röstregister.

Anna-Lena Tideman berättar att hon inte hört uttrycket visksjungning, men att hon tror att jag är ute efter den läckiga rösten i mellanregistret. Hon anser att generellt kan man inte pressa på i sin sång, framför allt inte om man är barn och att visksjungningen är något bättre sätt om man sjunger. Sjunger man i kör är viskrösten mycket bättre än en pressad röst.

Jag tycker att visksjungning är ett något bättre sätt att sjunga om man nu ska kalla det sång. Men alltså jag vill ju givetvis att de sjunger ut. Kanske man skulle kunna sprida ut kören lite mera. Och jag skulle gå på det här att var och en får lyssna på sig själva.

Jag tolkar det som att Anna-Lena tycker visksjungning är ett bra sätt att sjunga på, samtidigt som hon vill att köreleverna ska sjunga ut. För mig blir det motsägelsefullt. Jag tror hon menar att visksjungning är bättre än pressad sång, men att hon arbetar för att alla ska sjunga ut och det kan man påverka i hur man placera köreleverna, d.v.s. istället för att de står tätt intill varandra står de med mer luft emellan sig och köreleverna kan hör sig själva och vågar sjunga ut mera.

Körelevens självförtroende

I observationen har jag under några tillfällen noterat hur noga Anne är med att ge körmedlemmarna beröm vilket jag tolkar syftar till att stärka elevernas självförtroende.

Ur dagböckerna:

[Anne fokuserar på en sak i taget och pratar fortfarande om andningen. Hon lägger märke till att eleverna fnissar lite åt övningarna och tar genast upp detta genom att prata om självförtroende, stolthet och vikten av att förmedla detta till åhörarna.]

Jag anser att Anne är väldigt lyhörd när hon undervisar och märker när eleverna behöver extra stöd. Jag tolkar det som att prata om självförtroende och stolthet i sången gör eleverna mer trygga i sin tillvaro att stå på scen och sjunga.

[Anne går igenom tonerna och ber dem lyssna. Grupp tre lyssnar och sjunger därefter, utan rörelse. Anne tittar på eleverna, som är placerade framför henne på scenen, medan de sjunger. Hon ber grupp 1 sjunga sin fras, undertiden tittar hon noga på dem.] (BRA JOBBAT!) [Hon ger beröm och alla skiner upp och rätar

upp sina kroppar. En elev frågar om det är något fel på grupp tre.] (Det är inge fel, utan ni sjunger nu perfekt!) svarar Anne. [De tar sången en gång till. Eleverna sjunger mycket bättre denna gång. Mer klang, mer dynamik och mycket säkrare. Anne har ständigt ögonen på eleverna och kompar utan att titta ned på pianot. Alla elever sjunger utantill den 3-stämmiga kanon.]

Jag förstår vikten av att ständigt ha ögonkontakt med sina körelever. På så sätt bygger Anne upp en bra stämning i gruppen, samtidigt som hon ser när köreleverna lyckas med den uppgift de blivit tilldelade och hon kan ge de beröm. Jag tolkar att Anne tycker det är viktigt att ge beröm åt köreleverna och att de då känner sig lyckade. Vilket i sin tur leder till att de presterar bättre.

[Ny sång. Anne avbryter.] (Sjunger ni blockar eller plockar?)
[Eleverna får en ny chans.] (Mycket bättre! svarar Anne. Nu vet jag vad ni sjunger.) [Anne ler. Eleverna ser stolta ut.]

Här tolkar jag att Anne avbryter i sången när något behövs åtgärdas och ger köreleverna därefter en ny chans att rätta till det. Jag anser att hon ger alldeles lagom med beröm, vilket leder till att köreleverna känner sig stolta.

[Anne skickar ner alla elever utom en liten grupp. Anne berättar att i salen sitter publiken och lyssnar. Anne ber de fem tjejerna att sjunga så tydligt att Olga kan höra det. Eleverna sjunger, Anne avbryter.] (Tänk nu på att 20 personer från kören saknas, då kan ni inte sjunga så svagt. Ni är fem stycken i kören och Olga ska höra er.) [Tjejerna nickar och förbereder sig. Det sjunger med en helt annan riktning. Anne gestikulerar och ger dem energi. Stor applåd hörs från salen. Ny grupp tag plats. Anne väljer ut fem nya. Under tiden håller hon kompet igång. Eleverna har lyssnat på föregående grupp och sjunger starkt och tydligt.] (Bravo, säger Anne! Ny grupp). [Denna gång sex stycken. Eleverna skyndar sig upp på scenen. Anne håller fortfarande kompet igång och riktar sin blick mot scenen. Även dessa elever sjunger bra. Anne ger beröm och tar upp resterande fem på scen.] (Glöm nu inte bort tant Olga) [påminner hon sista gruppen. Eleverna sträcker på sig och börjar sjunga.] (Bravo!) [säger Anne stolt.]

Med hjälp av fantasin tolkar jag att Anne fångar körelevernas engagemang. Jag anser att hon ger dem en rejäl utmaning när hon ber fem tjejer sjunga inför de andra i klassen, något som Anne avdramatiserar något när hon ber dem sjunga för Olga i klockan. Hon låter därefter alla få göra samma sak och är noga med att ge dem beröm för att stärka deras självförtroende.

Ur dessa observationer ställde jag följande intervjufråga:

Tror du att självförtroendet har en stor inverkan på detta d.s.v. hur man sjunger? Och om i så fall, hur arbetar man för att höja detta hos varje individ i kören?

Ing-Mari Ek anser också, precis som Anne, att självförtroendet spelar en stor roll och att det därför är en svår åldersgrupp. Detta eftersom tjejerna är i målbrottet och då är det svårt att få sopranstämman homogen d.v.s. att få körklngen så jämn och smidig som möjligt.

Jag tycker detta är en svår ålders grupp. Därför tjejerna är också i målbrottet och då märker man hur svårt det är att få sopranstämman homogen.

Jag tolkar det som att Ing-Mari upplever köreleverna som en svår ålders grupp dels för att de befinner sig i målbrottet och dels för att de befinner sig i puberteten och genomgår då personlighetsförändringar, vilket i sin tur innebär att självförtroendet kan vara något svajigt.

Mats Paulson är enig med både Ing-Mari och Anna-Lena om att självförtroendet spelar en viktig roll. Samtidigt är han rädd för att pressa körsångaren för mycket, så att de inte sjunger slut på sig. För att stärka deras självförtroende arbetade han mycket med att lära dem den grundläggande sångtekniken.

Och sedan gjorde vi... som vanligt med uppsjungsövningar att man försökte lära dem lite grundläggande sångteknik, såsom stöd och placering.

Här tolkar jag att Mats arbetar med att ge köreleverna, med hjälp av uppsjungsövningar, grundläggande sångteknik, d.v.s. han arbetar med både aktiv och passiv in- och utandning (stödet), placering och frasering, för att stärka deras självförtroende.

Anna-Lena Tideman är enig med de två övre informanterna, men menar också att det framför allt har med medvetenhet att göra. D.v.s. att man medvetandegör hur viktig roll varje individ har i kören.

Du, du sjunger inte så starkt så jag skulle vilja att du får känna av att du sjunger och du behövs, din röst är fin.

Jag tolkar det som att Anna-Lena vill att köreleverna blir medvetna om sin röst och om hur viktig roll de och deras röst har i en kör. På så sätt stärks deras självförtroenden.

Röstvårdens roll i körrepetitionen

Under mitt observerande lade jag märke till att röstvården inte alltid är med under hela körrepetitionen. Nedan följer resultatet när röstvården var med. Följande observation är från början av en lektion, som inleds med uppsjungsing.

Ur dagböckerna:

(Sch sch sch...) [alla står upp och härmar. Anne förevisar och tittar genomskådande på alla.] (Vvvv ... mmmm...) [Anne sjunger en skala på en kvint ner. Anne påpekar att de ska sjunga medvetet]. (Mym, mym... - sjung mycket på m:et. Resonans i huvudet och näsan.) [Anne kompar vid pianot. Crescendo...

Anne förevisar m:et med ett crescendo. Hon påpekar hållningen. Mycket energi men svagt. Bim bam. Artikulation. Anne ökar tempot. Övningarna leder över till nästa...] O Nej inte så! [Anne sjunger oaoao... De härmar och Anne ger beröm!] (Bra e a e a... Fall inte, utan tänk och sjung medvetet med öronen. Bra bra... Först rakt, sedan triol och därefter punkterat!) [Anne tar ton innan hon sjunger joå, ja, ja, ja. Anne spelar och förevisar samtidigt med ansiktet.] (Sjung lyckan – med mycket klang och känn det i hela kroppen. Artikulera!) [Anne kompar och textar. Ha noga kontakt med kroppen påpekar hon. Killar och tjejer sjunger kanon.]

Här anser jag att Anne försöker medvetengöra uppsjungningsövningarnas vikt för sångrösten hos köreleverna. Hon förevisar och låter därefter eleverna härma. Hon är lyhörd och rättar till eleverna när de inte riktigt uppfattat övningen korrekt, men är därefter noga med att ge beröm när de förstått. Jag tolkar det som att hon ger beröm för att få dem att förstå att de uppfattat rätt, men också för att uppmuntra deras sång. I slutet av uppsjungningsmomentet anser jag att hon överför sångteknikövningarna de precis lärt sig på en körsång för att de ska förstå betydelsen av att sjunga med samma teknik i körsången.

Följande observation är från mitten av en körlektion, d.v.s. efter uppsjungningen.

Ur dagböckerna:

(Flickor! Lyssna! En fras i taget.) [När Anne sjunger gör hon rösten lätt. Tjejerna härmar. Anne påminner om tant Olga som sitter i klockan. Hon säger att hon vill höra alla röster! Tydlig riktning på sången och med mer klang.] (Sopran mer tydlighet och sjung igenom konsonanterna och vokalerna.) [Anne förevisar körändring och ber dem sjunga hela frasen utan andning.] (Bereden väg för herran berg sjunken djup står opp.)[Anne tar fram en ny sång och börjar prata placering, rent vokalt.] (Var känner vi vokalerna och var känner vi konsonanterna? Är magen aktiv?) [Hon ber dem sjunga det vackraste de kan. Vackert låter det, men riktningen saknas. Anne ber dem fokusera sig och att sjunga till klockan på väggen, ca 15-20 meter bort. I pauserna påpekar hon att eleverna ska andas in ordentligt.] (LUFT!)

Här förstår jag det som att Anne också arbetar med röstvård under körrepetitionen och inte bara mycket under uppsjungningen eller röstuppvärmningen, som man också kan kalla det. Hon pratar om riktning på sången vilket gör att köreleverna sjunger igenom fraserna och man upplever en fylligare sång. Till sin hjälp har hon Olga som bor i klockan 15-20 meter bort. Jag tolkar det som att hon tar hjälp av Olga i klockan för att likna det med en publik. D.v.s. att sången under en konsert ska nå till varje individ i publiken, även dem som sitter 15-20 meter bort i konsertsalen. Men jag upplever att man arbetar mer djupgående med röstvård under uppsjungningen, detta eftersom man under körrepetitionerna måste ta del av andra faktorer så som instudering av toner och tolkning av stycket m.m.

Följande fråga utmynnade ur denna observation:

Om man tittar på observationerna så har röstvården sin största roll i början av en lektion. Detta kan bero på att man oftast inleder en körrepetition med uppsjungning eller röstuppvärmning. Hur tänker du när du planerar en körlektion? Och hur viktig roll har själva röstvården gentemot instudering, tolkning m.m.?

Ing-Mari Ek anser att röstvården har en viktig roll, men att hon inte tänker specifikt på att nu ska hon ha röstvård. Hon tycker att man får arbeta med detta hela tiden, speciellt i problematiska partier som t.ex. skarvläget.

Men annars tycker jag man får jobba med den hela tiden. I synnerhet med skarvläget och så där. Att det blir rent och att de lär sig handskas med det. Man säga att för mig är röstvård är det en naturlig del i körsången.

Jag tolkar det som att Ing-Mari stöter på röstvård hela tiden under repetitionerna d.v.s. att röstvård innefattar vokalbildning, intonation m.m. För henne är det en naturlig del av körsången.

Mats Paulson anser att man fokuserar mer på det tekniska under uppsjungsfasen för att därefter gå vidare till den repertoar man arbetar med. Han tycker att det är så många saker som ska hinnas med under repetitionerna: att få rätt toner, att få rätt text, att få rätt dynamik o.s.v. att röstvård inte hinns med mer än i uppsjungsfasen.

Men det är ju som du säger, att man fokuserar mer på det här tekniska i uppsjungsfasen och sedan när man börjar jobba med repertoar så är det så mycket annat som upptar ens tid.

Här tolkar jag det som att Mats håller med om mina noteringar från observerandet om att röstvård har en större roll i uppsjungsfasen än senare under körrepetitionerna. Jag anser dock att han anser att det inte alls hinns med under själva körrepetitionen, medan jag noterat under observationerna att röstvården finns med men inte i samma utsträckning. Jag förstår på ett sätt hur han menar med att det är många andra saker som tar upp ens tid under repetitionen, men frågan är om han inte omedvetet arbetar med röstvården, eftersom han säger sig arbeta med rätt toner och rätt dynamik. Jag anser att det är mycket svårt att få rätt toner och rätt dynamik om inte man har med sig sin sångteknik i sjungandet. Han menar också att:

En sångpedagog som övar kör jobbar kanske ännu mer med att; tänk nu på det och tappa inte klangen. Alltså jobbar mer med tekniken hela tiden. Men kanske då missar något med den musikaliska biten istället.

Jag tolkar det som att Mats menar att en körpedagog med sångpedagog utbildning arbetar mer med teknik och röstvård än vad en renodlad körpedagog gör och att man då kanske missar något med den musikaliska biten, d.v.s. han utgår hellre från textbehandling och tycker att det är texten som styr klangen. Jag anser att detta är något motsägelsefullt, eftersom om man arbetar med texten och att den ska styra klangen måste man få hela kören att sjunga samma text med samma uttal för att nå en

jämn körklang, och detta kan man inte göra utan att blanda in röstvård. Med andra ord tolkar jag det som om Mats omedvetet arbetar mer med röstvård än vad han sägs göra.

Anna-Lena Tideman anser att röstvården inte har alls någon uppsjungandet effekt och anser att det ska vara uppsjungna när de kommer till repetitionen. Däremot arbetar hon med röstvård i uppvärmning.

Då ska jag säga det att röstvården har absolut ingen uppsjungandet effekt alls. Jag anser att folk ska vara uppsjungna när de kommer.

Jag tolkar det som om att Anna-Lena inte anser att röstvård finns med i uppsjungningen och att hon anser att köreleverna ska vara uppsjungna när de anländer till repetitionen. Däremot arbetar hon med röstvård i uppvärmningen. Jag tolkar det som om att det finns olika uppfattningar om vad uppsjungning och uppvärmning av rösten är och vad för roll röstvården har. Jag anser att uppsjungning och uppvärmning är sammanlänkade d.v.s. en röst måste både värmas upp och sjungas upp och därmed finner jag att röstvård finns med både i uppsjungning och uppvärmning. Jag förstår inte vad Anna-Lena menar med att köreleverna ska vara uppsjungna när de kommer till lektionen. Hur ska eleverna själva kunna sjunga upp när de ännu inte lärt sig all sångteknik? Jag anser att körpedagogen förväntas finnas där för att hjälpa dem att utvecklas i sin körsång, men även i deras individuella sångröst. Anna-Lena säger också att:

Jag anser att röstvård skall följa en utvecklingsfas, så att röstvård börjar där man är.

Här tolkar jag det som att Anna-Lena, liksom Ing-Mari, anser att röstvård har en viktig roll i körsången och att det hör ihop med allting som har med körsång att göra, men att röstvården inte har någon uppsjungandet effekt alls.

Fokus på individen eller hela kören?

Som jag nämnt under rubriken ”Stark pressande sång eller svagt viskande sång?” undervisar Anne i ett nytt ämne som heter röstvård. Här arbetar hon med elevernas röster i mindre grupper för att stärka varje individs röst. Vilket är ett typiskt exempel på hur hon arbetar med den individuella sångrösten i kören. Följande observation är från röstvårdslektionen.

[Anne bryter och pratar om att låta flödet gå hela vägen, så att man inte hugger av det på höjtonerna. Hon lämnar pianot och ställer sig framför. Hon visar att om man håller händerna på kinderna samtidigt som man sjunger är det svårt att ”strypa” tonen och flödet, utan man behåller sin avslappning i käk- och halsparti. Eleverna testar och håller med. När det bara sjunger i huvudklang ganska högt uppe, lägger Anne till ett H, framför jaaaaa. Så det sjunger Ja, ha, ha osv. Eleverna fortsätter att hålla händerna på kinderna och resultatet blir bättre. Anne bygger på övningen med att de ska räcka ut tungan på de högsta tonerna. Hon poängterar hur viktigt det är att tänka på detta i körsång och

ber dem sjunga ”Lyckan”. En körsång som de kan utantill. Alla sjunger men glömmar genast bort vad de precis jobbat med. Anne påminner och ber dem att bara fokusera på andningen och resonansen.] (När man sjunger en sång i kör, då är man inte ensam, utan då är det många som sjunger. Alla har olika röster, på olika sett... Då är det viktigt att man lyssnar på varandra och inte skriker. När det kommer höga toner ska vi inte skrika utan sjunga lätt).

Här tolkar jag att Anne arbetar för att medvetengöra varje körelev om sin sångröst och teknik. Hon förevisar vad som händer om man stryker tonen på höjden och låter eleverna höra skillnad mellan en strypt ton och en öppen ton d.v.s. en strypt ton på höjden upplevs vass medan en öppen ton upplevs mer rund. När man stryker en ton har man ett stort lufttryck på stämbanden och stämläpparna sätts i snabb vibration och ett kraftigt ljud uppstår. Jag tolkar det som att Anne eftersträvar här en mjuk och något svagare ton uppe på höjden, d.v.s. man försöker hålla ett jämnt lufttryck hela vägen och på så sätt uppstår en långsam vibration i stämläpparna och ett svagt ljud hörs. Här efter tolkar jag det som att Anne tillämpar elevernas nya kunskap på en sång, de kan sedan tidigare, för att göra dem medvetna om hur de kan tillämpa denna teknik på körsången.

Följande fråga utmynnade ur denna observation och ställdes till informanterna:

Körsång bygger på många individer som tillsammans ska bilda en homogen klang. Jag har upptäckt under mina observationer att det blir lätt att man oftast bara ser och lyssnar till hela gruppen, som om de vore en enda röst tillsammans. Hur mycket lyssnar du till varje individs röst i kören?

Ing-Mari Ek medger att man lyssnar till varje individ oavsett om man vill eller inte. Skulle någon sticka ut i kören för att man pressar på vill hon inte peka ut personen, så att personen i fråga inte ska komma till skada utan vänder sig till hela stämman. Skulle det i sin tur inte fungera pratar hon med personen i enrum. Hon betonar också att ingen som vill någon illa eller vill göra fel, utan att det har endast med teknik och nivån att göra.

Jag säger det till hela basstämman först och hjälper inte det får man ju gå in. För det är ju ingen som vill någon illa eller vill göra fel.

Här tolkar jag det som om att Ing-Mari lyssnar till varje individ både omedvetet och medvetet. Skulle någon sticka ut för mycket i sin sång, vänder Ing-Mari sig först till hela stämman. Ger inte det något resultat tar hon kontakt med den aktuella eleven i enrum och diskuterar problemet. Jag tolkar att hon använder detta tillvägagångssätt för att inte såra någon individ.

Mats Paulson anser att han inte specifikt lyssnar till varje individ utan endast om någon faller ur ramen d.v.s. av sångteknisk brist eller att man behandlar vokalerna olikt de andra i kören.

Nä, det kan jag inte säga. Inte specifikt att jag bestämmer att nu måste jag lyssna in henne eller honom där. Det kan ju vara att

man märker att någon faller utanför ramen. Och då är det oftast en sångteknisk brist eller någonting med vokalbehandling. Oftast beror intonationen på bristande teknik. Alltså det är inte det att man sjunger falskt egentligen utan man kan inte bara tekniskt ta hand om det och få rätt på det.

Jag tolkar det som att Mats är enig med Ing-Mari om att om någon stör helheten får man prata med personen. Jag tolkar det också som att han anser också att dålig intonation beror på bristande teknik, d.v.s. att falsk sång beror på att man saknar eller har brister i sin sångteknik.

Anna-Lena Tideman menar att i alla professionella och halvprofessionella körer väljer man in personerna efter deras röster. Hon berättar också att hon under sina år som körpedagog haft möjligheten att välja barn efter vad hon behöver.

I barnkör har jag också alltid haft möjlighet att välja barn efter vad jag behöver.

Här tolkar jag det som att Anna-Lena valt vilka barn, som ska få vara med i kören, efter körens behov. Detta kan man tolka som odemokratiskt, d.v.s. om hon valt utan inträdesprov, eller kan man tolka det som att Anna-Lena, precis som Ing-Mari, har haft inträdesprov till hennes körer. Det sista anser jag inte vara odemokratiskt, eftersom alla då fått samma chans till att sjunga upp. Jag tolkar det även som att Anna-Lena anser att det är mycket viktigt att lyssna till varje individ. Hon anser att får man inte dem till att utvecklas som individer får man ingen kör att fungera.

Det är inte en röst, det är lika många röster som det är människor.

Jag tolkar det som att Anna-Lena inte tycker att kör är en röst utan en kör är lika många röster som det är människor. Medan jag anser att en fyrstämmig kör upplevs som fyra röster, d.v.s. varje stämma bildar en röst.

Övrig intervjufråga

Denna intervjufråga bygger inte på någon observation, utan den är med eftersom jag finner den relevant för min forskning kring röstvård hos barn och ungdomar.

Hur arbetar du med målbrottet när det gäller flickor och pojkar?

Ing-Mari Ek arbetar med att finna en bra repertoar som ligger i en bra tonart. Hon låter även de killar som är i målbrottet att oktavera ner när de sjunger tillsammans med gossopranerna.

De killar som ligger i målbrottet får oktavera när de sjunger tillsammans med gossopranerna.

Jag tolkar det som Ing-Mari är uppmärksam på gossarnas målbrott och att hon är medveten om att de killar som är i målbrottet kan ha svårt för att hitta tonerna med sin ”nya” röst, då de har sin gamla röst kvar i minnet och öronen. Jag tolkar det som att vissa letar väldigt mycket medan andra gör denna övergång väldigt smidigt.

Jag har hela tiden upplevt att när de väl får flytta ner, om vi kallar det basstämman, blir de stolta och det tycker jag är jättebra.

Jag tolkar det som att Ing-Mari upplever killarnas övergång till basstämman bra och att hon anser att de blir väldigt stolta och att detta bygger upp deras självförtroende.

Mats Paulson svarar att de flesta hade kommit ur målbrottet när de började i han kör. Men han anser att det är en jobbig period för dem och att det är viktigt att man är uppmärksam på att man inte skadar deras röster.

Det är ju klart att man ska vara uppmärksam på dem så att man inte fördärvar dem. För det är ju en jobbig period såklart.

Här tolkar jag det som att Mats, liksom Ing-Mari, anser att man måste vara uppmärksam på deras röster och hellre låta dem oktavera för att inte skada någon röst. D.v.s. om man låter köreleverna som befinner sig i målbrottet sjunga i ett obekvämt läge, kan det resultera i hesa röster eller att de inte vill sjunga mer. Jag tolkar det som att Mats anser att det är en jobbig period dels för att rösten är så labil, men också för att röstförändringen kan leda till en identitetsförändring hos killarna. Jag tolkar det som att Mats tycker det är viktigt att göra dem medvetna om målbrottet.

Det måste man snacka med dom om ... att nu är du i en sådan period då det kan bli lite jobbigt, därför att du är i något slags Ingenmansland mellan din gossröst och mansröst på något vis.

Anna-Lena Tideman anser att man ska vara uppmärksam på målbrottet när det gäller flickor för annars finns det en risk att de slutar för att de inte klarar av det. Precis som Mats anser hon att det är viktigt att man pratar om denna period och att man anpassar tonarterna efter deras röster.

Man kan ta upp det här att nu är ni i målbrottet, i alla fall åldersmässigt, och är det någon som känner att man är labil, eller har svårt med höjden eller har svårt med djupet eller det är en skarv någonstans, ska jag givetvis försöka jobba med detta och anpassa musiken så att inte ni tycker att det här känns jättejobbigt.

Jag tolkar det som att Anna-Lena tycker inte att man ska sjunga i flickors och pojkars skarvläge, utan att man sjunger i deras sopran- eller baritonläge. Att hon arbetar väldigt medvetet med att målbrottet är en övergång till en djupare, bredare och stabilare röst, men under målbrottet är den väldigt instabil och labil.

Jag har erfarenhet av målbrottspojkar absolut inte vill vara kvar och då har jag haft gosskör i 25 år.

Jag tolkar det som om Anna-Lena och Ing-Mari har olika åsikter om att målbrottspojkar ska vara kvar i samma kör under målbrottet eller inte. Anna-Lena anser att killarna inte alls vill vara kvar i samma kör och menar på att de behöver finna sin nya identitet. Medan Ing-Mari anser att övergången till basstämman upplevs bra och att killarna blir väldigt stolta och att det bygger upp deras självförtroende. Jag

anser att både Anna-Lena och Ing-Mari är eniga om att en förflyttning av målbrottskillarna bör ske och att antingen sker den, enligt Anna-Lena, till en ny kör eller så sker den, enligt Ing-Mari, till en ny stämma. Båda informanterna gör denna förflyttning för att ge målbrottskillarna bättre självförtroende.

Diskussion

Resultatdiskussion

Syftet med mitt arbete är att undersöka hur körpedagoger arbetar med barn- och ungdomars individuella sångröster i körsång. Som jag nämnt förut har jag använt mig av körpedagoger med olika inriktningar men som har det gemensamt att de alla har arbetat eller arbetar för närvarande med barn- och ungdomskörer. Dessa olikheter och likheter i yrkeserfarenheter har gett mig varierande svar på mina frågor. Jag kommer nu att diskutera mina resultat utifrån min forskningsfråga och även anknyta dessa till min teori.

Stark pressande sång eller svagt viskande sång?

Körpedagogerna arbetar efter att barn- och ungdomar ska undvika att använda ”visksång”, som jag valt att kalla det, och pressad sångröst i körsången. Detta gör de genom att medvetet välja bra tonarter och arrangemang för kören. Skulle man stöta på problemet i alla fall, försöker man förbättra koristens sångteknik, framför allt stödet (se sidan 5). Detta kan man göra på olika sätt t.ex. genom att blanda mer mogna röster med mer oerfarna röster så att de lär av varandra eller kan man dela upp kören i mindre grupper och arbeta med varje grupp sångtekniskt var för sig. Sedan finns det en faktor som man inte kan ändra på och det är de individer som kommit i målbrottet, som jag har beskrivit på sidan 6. Där får man helt enkelt låta det bero. Detta överensstämmer med vad Eva Törnqvist Nyman menar att man ska göra (se målbrottet sidan 7). Enligt en av mina informanter är det bättre att använda ”viskrösten” än att pressa på i sången. Detta för att en ”viskröst” passar bättre in i körklangen än en pressad röst, men också för att det är bättre att använda ”viskrösten” än att ”pressa på” hela tiden. Samtidigt som samma informant anser att man bör sjunga ut och inte alls använda visksång. Precis som Törnqvist Nyman nämner (se sidan 7) bygger pressad sång på visksång, därför tror jag det är mycket viktigt, precis som jag observerat, att man är väldigt medveten om varje individ och försöker undvika båda delar. Även om det är svårt att undvika visksången, då den har med tjejernas målbrott att göra. Man får helt enkelt vara mycket försiktig.

Koristens självförtroende

I mina observationer och intervjuer har jag noterat att självförtroendet spelar stor roll i körsången. Precis som Wrangsjö säger (Pedagogiska metoder, sidan 9) är det viktigt att ge köreleverna beröm och att göra dem medvetna om sin sångröst. Anne påvisar också vikten av fantasin för att stärka självförtroendet då hon ber barnen sjunga för tant Olga (se Uppvärmning och röstlekar sid. 10). Extra viktigt är det att ge beröm och stärka de elever som befinner sig i målbrottet och puberteten, eftersom deras självförtroende kan vara med labilt under denna period.

Röstvårdens roll i körrepetitionen

Den här frågan finner jag väldigt intressant då mina informanter är väldigt oeniga om hur stor roll röstvården är och få vara i körsången. Både Anna-Lena och Ing-Mari anser att röstvården är sammanfogad med körsången (se körsång 7), liksom Anne som förevisar detta tydligt i observationerna (se Att sjunga med barn sid. 9). Mats har en annan åsikt och menar att större fokus läggs på röstvård under uppvärmningsfasen,

därefter följer mer fokus på textbehandling, rätt dynamik och rätt toner. Han säger även att en sångpedagog som arbetar med kör lägger större vikt på sångtekniken hela tiden och mister då den musikaliska biten. Jag tolkar det dock som att Mats omedvetet arbetar med röstvård under körrepetitionerna, eftersom han arbetar med att förbättra textbehandlingen och körklngen. Att informanterna har olika åsikter och kan bero på deras olika utbildningsbakgrunder. Samtliga informanter förutom Mats arbetar även som sångpedagoger. Om det skulle vara så att det beror på deras yrkesbakgrund kan jag tänka mig att det finns många körpedagoger som delar Mats åsikt. Frågan är om dessa körer är bättre musikaliskt än de körer som arbetar mer med röstvård?! Och hur många körpedagoger finns det som arbetar omedvetet med röstvård och hur får man de ej intresserade körpedagogerna till att bli intresserade av röstvårdens betydande roll i körsången?

Fokus på individen eller hela kören?

Det har visat sig i min undersökning att mina informanter har en delad åsikt om hur mycket man lyssnar till varje individ i kören. Jag finner det svårt att se vem som anses ha rätt i denna fråga, men jag tycker att när man arbetar med kör är situationen emellertid en annan. Man kan varken veta om övningarna görs helt rätt av varje enskild sångare eller om det har den effekt man önskar på alla. Anne visar tydligt att hon arbetar både sångtekniskt och musikaliskt med individerna i kören (Pedagogiska metoder och praktiska övningar sid. 9). Jag tolkar det som att det är körpedagogens uppgift är bland annat att hjälpa sångarna att komma över inbillade begränsningar och att leda dem fram till upplevelsen av musikens inre skönhet eller kraft.

Ing-Mari och Anna-Lena fokuserar antingen de vill eller ej på varje individ, medan Mats anser att han endast gör det om det skulle vara så att denna individ sticker ut med t.ex. sin röst (se sidan 3). Med andra ord tolkar jag det som att Mats först och främst fokuserar på hela kören och dess körklang. Jag tycker att man bör lyssna till varje individ i kören, men samtidigt får man inte glömma bort att lyssna till hela kören som helhet, d.v.s. jag tror man kan fokusera på hela kören och dess körklang samtidigt som man lyssnar till varje individ. Detta eftersom jag anser att röstvården berör både den enskilde individen och kören som helhet.

Hur arbetar du med målbrottet när det gäller flickor och pojkar?

Jag har observerat i mina intervjuer att det är viktigt att ta fram rätt repertoar som är anpassad för flickor och pojkar som befinner sig i målbrottet. Detta eftersom deras röster är extra labila under denna period, men även för att deras sångregister kan uppfattas litet. Jag hänvisar till mitt kapitel om Barnrösten och Målbrottet sidan 6. Alla informanter menar också att man gör flickor och pojkar medvetna om målbrottet innan det äger rum, d.v.s. att man förbereder dem genom att tala öppet om vad som hända skall. Mina informanter är oeniga om huruvida de gossar som kommit i målbrottet bör flyttas till en annan kör eller till en ny stämma, läs mer om röstregister sid. 5. De har dock båda bra erfarenheter av flytt till ny kör, respektive flytt till ny stämma och är eniga om att denna flytt betyder mycket för självförtroendet hos dessa gossar. Vad som är rätt och fel här är svårt att säga. Jag tror att man ska utgå det som man tror stärker deras självförtroende i första hand.

Reflektion

När jag började detta arbete trodde jag att jag skulle kunna visa på hur viktigt det är med röstvård för varje individ i körsång. Jag valde att göra studien på barn och ungdomar, eftersom det är där den första kontakten med sången äger rum. Under arbetets gång har jag fått något ändrad uppfattning. Jag kan dra den slutsatsen att körpedagoger tycker det är mycket viktigt med röstvård i körsång och jag tror att det viktigaste är att skapa medvetenhet bland körpedagoger om hur sammanlänkade röstvård och körsång är och att arbete med sångteknik för varje individ leder fram till en gemensam musikalisk upplevelse för kören.

Pedagogiska tillämpningar

Jag anser att det ska vara obligatoriskt i musiklejarutbildningen, inriktning på kör, med en kurs om röstvårdens betydelse, sett ur en röstfysiologisk domän, för barn och ungdomar. Jag önskar att vidare forskning låter undersöka behovet av röstfysiologisk kursutveckling, som sedan kan bli obligatorisk för både körpedagoger och musiklejare. I övrigt efterlyser jag också mer forskning kring röstvård för barn och ungdomar, då jag i mitt arbete inte funnit en endaste forskningsrapport kring detta område. Barns första kontakt med sång är oftast genom kör, därför är det av stor vikt att de får lära känna sin röst och använda den på rätt sätt från tidig ålder.

Referenser

- Bianca Dahl, T. (2003). *Körkonst* Göteborg: Bo Ejeby Förlag.
- Ekberg, Parkman, Stålné (2007). Förord I: *Barn och sång*. Fagius (red.), Lund: Studentlitteratur.
- Engström, B-O. (2007). Sången – livets uttryck I: *Barn och sång*. Fagius (red.), Lund: Studentlitteratur.
- Högset, C., Parkman, S. & Samuelson, B. (1990). Målbrottet I: *Barn i kör*. Fagius, G. & Larsson, E-K. (red.), Stockholm: Verbum Förlag.
- Kvale, S. (1997). *Den kvalitativa forskningsintervjun* Lund: Studentlitteratur.
- Lindblad, P. (1992). *Rösten* Lund: Studentlitteratur.
- McAllister, A. & Södersten, M. (2007). Barnröstens utveckling I: *Barn och sång*. Fagius (red.), Lund: Studentlitteratur.
- Patel, R. & Davidsson, B. (1991). *Forskningsmetodikens grunder* Lund. Studentlitteratur
- Rudberg, L-A. (1992). *Barns tal- och språksvårigheter* Lund: Studentlitteratur .
- Sundberg, J. (2001). *Röstlära* Stockholm: Proprius Förlag.
- Sundberg, U. (2007). En flygande start – barnets första steg mot talat språk I: *Barn och Sång*. Fagius (red.), Lund: Studentlitteratur.
- Törnqvist Nyman, E. (2006). *Rösten en spegelbild* Varberg: Eva Törnqvist Nyman & Argument Förlag.
- Åström, E. (1994). *Din röst och ditt tal* Lund: Studentlitteratur .
- Widmark, C. (2007). Sång och integration i skolan – så arbetar vi i Bergsjön I: *Barn och Sång*. Fagius (red.), Lund: Studentlitteratur.
- Wrangsjö, B. (1990). Barns musikaliska utveckling I: *Barn i kör*. Fagius, G. & Larsson, E-K. (red.), Stockholm: Verbum Förlag.