



LUNDS UNIVERSITET
Musikhögskolan i Malmö

EXAMENSARBETE 15hp

VT 2017

Läroarbilden i musik

David Sarosi

Körundervisningens oändliga rikedom

En kvalitativ studie om körundervisningens roll på en
musikhögskoleutbildning

Handledare: Sverker Zadig

Sammanfattning

Titel:

Körundervisningens oändliga rikedom – En kvalitativ studie om körundervisningens roll på en musikhögskoleutbildning

Författare:

David Sarosi

2017. Musikhögskolan i Malmö.

Syftet med studien var att undersöka hur körundervisning påverkar en musikhögskoleutbildning, och hur detta skulle kunna se ut i praktiken. Studien var baserat bland annat på Zoltán Kodálys skrifter som kretsar kring ovanstående tema, och annan forskning och litteratur som rör körundervisning och andra aspekter av undervisning. Forskningsfrågorna fokuserade på vad körundervisning har för effekter som kan vara relevanta för en musikhögskoleutbildning, samt hur musikhögskolor skulle kunna använda körundervisning som pedagogiskt redskap i större utsträckning. Till datainsamlingen användes dirigenter, körledare både inom och utanför musikhögskolan, samt musiker med andra bakgrunder, både yngre och äldre. Resultatet visar bland annat att körundervisning har många egenskaper som kan vara relevanta för en musikhögskoleutbildning, särskilt på en musikerutbildning, där körundervisning ger ett annat perspektiv på inlärning och förhållande till musikaliska arbetet. Särskilt körundervisningens förmåga att ge bredare kunskaper, samt fokus på större sammanhang och praktiskt utförande var framträdande. Dessa förmågor kan utnyttjas genom att använda körundervisningen som ett pedagogiskt redskap vid en musikhögskola.

Nyckelord: *Gruppinlärning, Kollaborativt lärande, Kör, Körundervisning, Musikhögskola, Musikpedagogik, Utbildningsvetenskap*

Abstract

Title:

The infinite variety of choral education – A qualitative study about the role of choral education at a higher music education

Author:

David Sarosi

2017. Malmö Academy of Music.

The purpose of this study was to explore how choral education influences higher music education. The basis of the study is partly Zoltán Kodály's writings that were relevant to the subject, and research and literature relevant to choral education and other aspects of teaching. The research questions focused on effects of choral education relevant to a music academy education, and how choral education could be used as a pedagogical tool at a higher music education. The questions were answered by conductors, other types of musicians, and students, both young and old, and they came from both within and outside the academic world. The results show choral education has many effects relevant to a higher music education, especially on a specialized instrumentalist program, where choral education can give broader competence, focus on greater context and practical performance. These effects could be taken advantage of in the music academy, using choral education as a pedagogical tool.

Key words: *Choir, Choral Education, Collaborative Learning, Educational Science, Group Learning, Music Academy, Music Education*

Förord

Jag skulle först och främst vilja tacka mina föräldrar *Sylvia* och *Gyuri*, för att ni under hela arbetet stöttade mig, bollade idéer med mig och korrekturläste det jag skrev. Av en slump hittade jag er i en doktorsavhandling som informanter, och frågan som ni ställde er i den avhandlingen, om jag ska bli pianist eller dirigent, kan jag svara på nu: jag är båda två.

Till min handledare *Sverker Zadig*: grattis till din disputation! Tack för din feedback och handledning, jag hoppas att vi ska träffas i ett mer klingande sammanhang snart.

Ett extra tack till min vän *Robin Jackson* för alla idéer som vi bollade med varandra om examensarbetet, ditt perspektiv som utomstående var ett av de mest värdefulla. Vi får skriva musik ihop snart igen, ända tills det blir system overload...

Jag vill även tacka mina informanter *Robert Bennesh*, *Sven Inge Frisk*, *Izolda Lindberg Suslak*, *Sixten Nordström*, *Märta Spjuth* och *Dan-Olof Stenlund* och för att ni ställde upp och ville vara med i mitt forskningsprojekt. Jag hoppas att jag har gjort er berättelse rättvisa, och att ni känner att ni har kunnat bidra med något viktigt. Det känner i alla fall definitivt jag att ni har gjort, tack för det!

Stort tack till *Inga-Britt Niemand*, *Marianne Jacobs*, *Emil Eriksson*, *Karin Sjönnemo*, *Eva Sæther*, och *Jenny Lundström* för era korrekturläsningar och tips, det var mycket uppskattat!

Jag skulle även vilja tacka *Ribi*. Jag vet att vi inte har umgåtts mycket på senaste tiden, men jag har tänkt på dig mycket. Men vi ses snart igen!!

And last but not least I would like to say gracias to *Elena*. Your muy delicioso sundried tomato-paté saved me many times during my writing period when I suddenly realized I hadn't eaten for hours. Gracias, I look forward to go back to our gordito (but healthy!) lifestyle again, with or without watching Star Trek (even though it would be much more preferable if we would watch it!).

Innehåll

Introduktion.....	1
1.1 Inledning	1
1.2 Syfte	2
Litteraturoversikt	3
2.1 Bakgrund.....	3
2.2 Kodálymetoden	4
2.3 Forskning och litteratur om kör.....	6
2.4 Forskning och litteratur om olika aspekter av utbildning.....	10
Metod	12
3.1 Metodologiska överväganden	12
3.2 Studiens fokus och avgränsningar	13
3.3 Kvalitativ forskningsintervju.....	13
3.4 Design av studien	14
3.4.1 Urval	14
3.4.2 Informanter	15
3.4.3 Datainsamling.....	17
3.5 Redovisning och analys.....	17
3.6 Resultatets kvalitet.....	18
3.7 Etiska frågor	19
Resultat	20
4.1 Roberts berättelse.....	20
4.2 Sven Inges berättelse	25
4.3 Izoldas berättelse	27
4.4 Sixtens berättelse	29
4.5 Märta berättelse.....	31
4.6 Dan-Olofs berättelse.....	33
4.7 Sammanfattning.....	38
Diskussion	40
5.1 Resultatdiskussion.....	40
5.1.1 Körundervisningens status på musikhögskolenivå.....	40
5.1.2 Körundervisningens bidrag till en musikhögskoleutbildning	41
5.1.3 Hur körundervisning skulle kunna se ut i praktiken.....	43
5.2 Slutsatser.....	47
5.3 Egna funderingar	47
5.4 Förslag på vidare forskning	47
Referenser	49
Bilagor.....	52
Bilaga 1	52

Introduktion

MUSIKEN ÄR TILL FÖR ALLA!

Men hur ska vi genomföra det? Detta funderar jag över, nu när jag har nått min ”mezzo del cammin” – mitten av min levnadsbana. Härunder ska jag presentera några av dessa funderingar. Vissa av mina vänner menar att det kastar inte bara ljus över de tidigare kämpiga åren, utan även in i framtiden, och även om vi bara drömmer om vissa av de sakerna som vi kan åstadkomma, så är de ändå möjliga. Utan dessa drömmar hade dessa rader aldrig skrivits. Låt detta vara legitimiteten för deras publicering. Då kanske de kan bli verklighet, som ett testamente.

-Zoltán Kodály

Förordet till boken *A zene mindenkié* (1954), översättning av David Sarosi

1.1 Inledning

Man kan lugnt säga att min karriär som körsångare började väldigt tidigt. Vid mitt dop var min gudfar Lars Hernqvist och hela Örgryte kyrkokör närvarande och när jag väcktes av att prästen stänkte vatten på mig började jag skrika, varpå prästen kommenterade: ”det ska nog bli en bra körsångare av honom också”. Efter detta påbörjade jag mitt körmuscierande i ett flertal barnkörer som musikhögskolans gosskör, Limhamns musikklasser (kör tre gånger i veckan med framträdanden på bland annat Konserthuset i Malmö), CD-inspelning med Händel Messias (som nybliven bas när jag var 14 år). En gång gjorde min mamma en ”Beethoven”, det vill säga gjorde mig äldre än vad jag var för att jag skulle kunna vara med. När jag började på musikgymnasiet var mitt första offentliga framträdande som ackompanjatör och sångare tillsammans med skolans stora kör. Efter musikgymnasiet tog det plötsligt slut med körmusiken i skolmiljö. Idag studerar jag på mitt åttonde akademiska år hittills på olika musikhögskolor (fem år på pianistlinjen i Köpenhamn med specialinriktning dirigerings och pedagogik, ett år på orkesterdirigering i Lund och ett och ett halvt år på kompletterande pedagogisk utbildning i Malmö), men inte vid någon tidpunkt har

körsång och körledning i form av undervisning eller projekt varit en del av min utbildning. Detta är märkligt då Sverige är ett internationellt erkänt körland. Den enda kontakt som jag haft med körsammanhang under min studietid hittills har varit utanför skolan. Mitt första jobb som dirigent var som körledare för Husets Kör. Jag har förutom detta bland annat även skrivit musik till musikgymnasiets storkör och varit med i Malmö Lives vokalensemble på min fritid. Dessa uppdrag har i sin tur lett vidare till flera jobb som dirigent för både kör och orkester. Det är med dessa erfarenheter i bakhuvudet som jag i mitt examensarbete beslutat mig för att undersöka olika körledares och musikers erfarenheter, åsikter och tankar om körundervisning på musikhögskolenivå.

1.2 Syfte

Examensarbetet syftar till att undersöka hur körsång påverkar musikhögskolestudenternas musikaliska utveckling samt hur körsång i samband med en musikhögskoleutbildning skulle kunna se ut i praktiken. Detta undersöks med hjälp av följande frågeställningar:

- *Vilka egenskaper av körpraktiken lyfter erfarna körledare och musiker fram som viktiga för musikalisk utveckling?*
- *Hur skulle körundervisning i större utsträckning kunna användas som ett pedagogiskt redskap på musikhögskolan?*

Litteraturöversikt

I följande kapital presenteras en översikt på tidigare forskning och litteratur som var av relevans för undersökningen. Underrubrikerna har titlarna *Bakgrund*, *Kodálymetoden*, *Forskning och litteratur om kör*, och *Forskning och litteratur om olika aspekter av utbildning*.

2.1 Bakgrund

Sverige är ett land där cirka 5 % av landets befolkning regelbundet sjunger i kör, vilket motsvarar cirka 500 000 personer (Bygdéus, 2015). Körforskning är ännu i sin linda som akademiskt ämne. Ursula Geisler har sammanställt vilken körforskning som har gjorts i sin bibliografi *Choral Research 1960–2010: Bibliography* (Geisler, 2012). Hon menar att även om själva körsjungandet är väldigt utbrett i Sverige är körforskningen nästintill osynlig, eller tycks gömma sig bakom andra forskningstematiska inriktningar (Geisler, 2012). Geisler (2012) säger också att forskningen som hitintills gjorts om kör tycks endast ha tillvaratagits och nyttiggjorts i mindre utsträckning av körer och dess ledare. Studier i hur körsångare uppfattar sitt eget lärande i kör är inte heller särskilt utforskat (Sandberg Jurström, 2009).

Uppsala Universitet har en kursplan gällande körsång (Uppsala Universitet, 2007). Målet med kursen definieras som att ”efter genomgången kurs förväntas studenterna ha fördjupade färdigheter i körsång samt därmed förenliga kunskaper såsom tonbildning, intonation och röstbehandling” (Uppsala Universitet, 2007). Det ingår även att dirigera kören själv, och undervisningen baseras på repertoar från olika genrer, och mest fokus läggs på instudering, interpretation, dirigering och tonbildning, och kursen betygsätts med U, G eller VG.

2.2 Kodálymetoden

Zoltán Kodály (1882–1967) var en av ungerska kulturens största profiler, och han vigde en stor del av sitt liv till att höja kvaliteten i musikundervisningen genom folkmusik och körundervisning. Han började intressera sig för pedagogik runt 1925, och hans principer utvecklades succesivt under många år utefter att han kunde testa sina idéer i praktiken. Hans principer är internationellt erkända, och används än idag som grund för utbildningen av professionella musiker (Kodályintézet, u.å.). Utifrån dessa principer utarbetade Kodály en metod, eller snarare ”koncept” (Kodályintézet, u.å.), som gäller från förskola till vuxenutbildning, vilket idag något missvisande kallas Kodálymetoden, då det inte är ett curriculum med exakta förslag och metoder på vad eleverna ska lära sig under sin utveckling, utan en beskrivning av principer som musiklärare och musikinstitutioner enligt Kodály borde leva upp till (Kodályintézet, u.å.). Det finns idag i Ungern Kodaly Institute of the Liszt Ferenc Academy of Music, som har i uppgift att bevara och sprida Kodálys pedagogiska arv.

Kodály skriver ner sina principer och tankar i sin bok *Musiken är till för alla* (1954), där han samlar skrifter och artiklar som han har skrivit i sitt liv fram tills dess. I sin bok beskriver han Ungern under tidigt 1900-tal, där musikhögskolan inte hade tillräckligt med studenter, och befolkningen inte var tillräckligt intresserad av konstmusik. Intresset för den västerländska konstmusiken var generellt låg i slutet av 1800-talet i Ungern, och gapet mellan eliten som utövade och lyssnade på klassisk musik och folket var stort (Kodály, 1954). ”Hela vårt uppdrag kan sammanfattas med ett ord: utbildning” skrev Kodály (1954, sid 95). Han poängterar att både eliten och folket måste mötas i att det finns vissa traditioner som är värdefulla att behålla, och alla måste samarbeta om att upprätthålla dessa. De ansvariga för utbildning måste vara medvetna om att all ny musik bygger på en tidigare uppnådd repertoar, och det är denna tidigare uppnådda repertoar som han ville vårda. Han var väldigt mån om att upprätthålla traditioner och studera gamla mästare, och ansåg att utveckling kan främjas endast om det vilar på en stabil grund. Kodály (1954) konstaterar att detta kommer att kräva ett stort arbete, som måste göras ifall samhället vill ha en givande utbildning. Musiken i ett land och hos en person är en organism skriver han, som samhället måste se till ur flera aspekter, och där saker och ting påverkar varandra. Han tar som exempel att om det går dåligt för operan (till

exempel för lite publik, svåra tider ekonomiskt etcetera), är det inte nödvändigtvis på operan som det måste göras åtgärder, utan om körundervisning hade varit mer närvarande på musikskolorna, musikhögskola inräknat, hade operans problem kunnat botas (Kodály, 1954). Om vi ska använda körundervisning till utbildning, måste den pånyttfödas. Kodály (1954) menade att tiden för när körundervisning bara används för tomma, nationalistiska och intetsägande melodier borde vara förbi. Istället är den blandade kören vägen framåt, det är den som öppnar dörrarna till konstnärlighet. Körtävlingar borde ge plats åt körfestivaler och konserter. Det viktigaste arbetet ligger inom skolan. Hur mycket har studenterna kommit i kontakt med körmusik i skolan, undrar Kodály (1954). Studenterna kan gå igenom skolan utan att ha något med körsång att göra, för institutionerna inser inte fördelarna med körundervisning. Kodály jämför körsjungandet i Ungern med körsjungandet i England, där det finns en över 600 år gammal tradition i körsång, och han såg att till och med fabriksarbetare kunde sjunga Bachs h-mollmässa (Kodály, 1954). Hur ska ungdomarna kunna uppskatta körmusik senare i livet, om de inte kommer i kontakt med körsång under den period av sin utveckling då de är mest mottagliga för nya upplevelser, frågar Kodály (1954). ”Man får inte nyckeln till en av livets största skattkistor, och desto fattigare går man genom livet” (Kodály, 1954, sid 97). En kompetent institution, och nation, försöker se till att så många som möjligt ska få ta del av denna skattkista som han menar körmusiken är.

Kodály ansåg att sången borde vara grunden för allt musicerande, då de unga musikerna lär sig då att musicera på ett väldigt kroppsnära och naturligt sätt. Om eleverna lär sig att musicera genom sång, så kommer de också att musicera bättre på sina instrument, menade Kodály (Kodályintézet, u.å.).

Kodály (1954) pekar på svårigheten i att hantera nivåskillnader i körundervisning, och uppmanar ännu en gång att bygga upp utbildningen från grunden. Största problemet med körundervisningen i dagens skola är att många inblandade inte förstår detta, och vissa lärare ger ungdomarna repertoar som är alldeles för ogenomtänkt. För att nämna ett exempel föreslår han att lärarna ger repertoar som bygger upp rytmiken och intonationen var för sig, för att på det sättet utveckla bland annat elevernas notläsningsförmåga. Det viktiga är att ungdomarna vänjer sig vid att *kontinuerligt* sjunga i kör, menar Kodály (1954). Kodály menade att det är mer värdefullt att ha

kortare lektioner varje dag, än långa lektioner en gång i veckan (Kodályintézet, u.å.). Och detta måste börja tidigt i åldrarna, vilket följande citat visar:

När ska barnets musikaliska utbildning börja? Först svarade jag: nio månader före att det föds. Folk trodde till en början att jag skämtade, men senare gav de mig rätt. Mamman ger inte bara en kropp till barnet, utan även en själ. Därför skulle jag vilja ta det ett steg längre: barnets musikaliska utbildning börjar nio månader innan mamman föds.

-Zoltán Kodály, Paris 1948 (Kodályintézet, u.å.)

Översättning av David Sarosi

Kodály sammanfattade även i ett tal vid läsårets avslutningsceremoni på Lisztakademin 1953, vad utbildningen av en bra musiker handlar om, vilket huvudsakligen är att se till att eleverna får ett utvecklat gehör, förstånd, hjärta, och utvecklade händer. De första två punkterna kan utvecklas genom musikteori och formlära. Men för att utveckla det hela finns en ingrediens i utbildningen som är oersättlig: det praktiska utövandet av musik, att få framföra verk. Utan en omfattande, mångsidig och regelbunden möjlighet till att utöva körsång kan ingen bli en bra musiker, menade Kodály (Kodályintézet, u.å.).

2.3 Forskning och litteratur om kör

Karin Johansson intervjuade 26 stycken körledare från Sverige. Utifrån dessa intervjuer publicerade hon artikeln *Inside views on contemporary Swedish choral practise* (2011). Johansson (2011) gör observationen att många körledare upplever viss tvekan till ifall de har något värdefullt att bidra med, samt generellt ansåg att de inte har förslag på framtida utveckling för sitt ämne, men att körledarna ändå senare i intervjun kom med många förslag och observationer. Körledarna gav rika och detaljerade beskrivningar av olika aspekter av körundervisning, och Johansson (2011) argumenterar bland annat för att körledare har behovet att verbalisera och förklara komplexa musikaliska fenomen för körsångarna.

Ford och Sloboda (2013) skrev i en antologi ett kapitel med titeln *Learning from Artistic and Pedagogical Differences between Musicians' and Actors' Traditions*

through Collaborative Processes. Författarna hade sin utgångspunkt i Guildhall School of Music and Drama in London, där musiker och skådespelare möts under samma högskolas tak och ibland samarbetar. Dessa samarbeten har forskats kring av författarna, vilket är grunden till deras text. En av skillnaderna de lyfte fram var publikens olika betydelse för musikerna och skådespelarna. Skådespelarna anser oftast att publiken är en av den viktigaste faktorn för deras konst, medan vetenskaplig forskning om musik sällan nämner publiken (Ford & Sloboda, 2013). En teaterföreställning anses vara valid först då det sitter minst en person i publiken, medan musik uppfattas ofta av musiker som något som man kan spela för sig själv. Musiker uppfattar publiken ofta som en distraktion, skådespelare försöker få fram reaktioner från publiken. Ford och Sloboda (2013) lyfter även att inställningen gentemot ursprungsmaterialet varierar, vilket i musikerns fall är noterna, och i skådespelarens fall är manuset. En musiker är oftare bunden till noterna och ser generellt faktumet att göra kompositören rättvisa som målet för slutproduktionen, medan en skådespelare mer ser sitt manus och författarens intentioner som en utgångspunkt att kunna bygga vidare på. Även inställningen gentemot professionen är olika. På musikhögskoleutbildningar och konservatorier är det generellt sett mest fokus på undervisning inom huvudinstrumentet. Lärarna träffar sina studenter ofta en och en, och undervisningen fokuserar ofta på tekniska aspekter av spelet. Även intagningsproven till musikhögskolor illustrerar detta menar Ford och Sloboda (2013), där juryn ofta letar efter specialistkunskaper inom huvudinstrumentet. Skådespelarutbildningar däremot söker ofta efter en bredare kompetens på sina intagningsprov. För många skådespelarstudenter är högskoleutbildningen deras första systematiska form av utbildning, och de flesta av deras tidigare erfarenheter har varit informella och inte följt något curriculum. Undervisningen fokuserar oftast inte på vad som händer i klassrummen, utan vad som händer på scenen, och utbildningarna avslutas oftast inte i skolmiljö, utan med ett jobb i ett teatersällskap. Bildning sker oftast i grupper inom teater, och en av fördelarna med den sortens inläring anses vara att teaterstudenterna undviker mekanisk repetition. Skillnaderna förklaras med materialet som de två olika artisterna jobbar med: musiker tenderar att ha fler solostycken, konserter och virtuosa stycken. Även repertoar som inte är solo, som till exempel kammarmusikstycken och orkesterstämmor har tendens till att övas in i små övningsrum, vilket stärker känslan av att musikerna övar för sin egen skull. Ford och Sloboda (2013) studerade olika samarbetsprojekt på Guildhall mellan musikerstudenterna och skådespelarstudenterna. Resultaten från dessa projekt var ofta

att musikerna upplevde att de lärde sig mer av skådespelarna än tvärtom. Musikerna upplevde att de fick större medvetenhet genom kollegors reaktioner, publiken och fick en bättre scennärvaro. Fokuset på den tekniska perfektionen släpptes, och man kunde musicera friare. Musikstudenterna ansåg att det var en nödvändighet att fortsätta bygga på dessa erfarenheter. För att sådana projekt skulle kunna främjas var det viktigt att skolans utbildningsledare var drivande. Musikers schema tenderar att fokusera på individuella lektioner, och studenterna förväntas att öva ensam många timmar. Ford och Sloboda (2013) lyfter även faktumet att i ett specifikt samarbetsprojekt kallades lektionen i musikernas scheman för kammarmusik, trots att ledningen visste om att det var något helt annat som föregick. Ford och Sloboda (2013) drar slutsatsen att musiker har mycket att vinna på samarbeten med skådespelare, särskilt i form av högre medvetenhet om kommunikationen med publiken, alternativa metoder till att närma sig sitt notmaterial, den kreativa processen och slutresultatet.

I sin licentiatuppsats *Lärande i kör: En studie av körsång i gymnasium och folkhögskola* har Stenbäck (2001) undersökt hur två lärare och deras elever upplever körundervisningen på gymnasie- och folkhögskolenivå. Hon kommer bland annat fram till att det snabbt bildas en kärna av erfarna elever i en kör, som driver resten av eleverna. Varje elev har möjlighet till utveckling genom olika strategier, bland annat imitation av andra körsångare, kopplande mellan sitt huvudinstrument och sjungandet, eller analyserande av verken som sjungs. Lärarna är ofta fokuserade på de musikaliska resultaten, samtidigt som de pedagogiska och sociala aspekterna av körundervisning hamnar i bakgrunden på grund av faktorer som tidsbrist, tillgänglighet av lokal, samt elevernas övriga ämnen i skolan. Stenbäck (2001) lyfter frågan att det kanske glöms bort att kör kan användas som en kontinuerlig undervisningsform, och därmed komma bort från fokuseringen på konserter, vilket idag upplevs av informanterna i undersökningen som det enda tidpunkten då körundervisningen tas på allvar.

Hans Pålsson ger i sin bok *Tankar om musik* (2002) ett annat perspektiv på körsång när han berättar historien om Immanuel Kant som menade att musiken i sig är en lägre stående konst än poesin, det är först när dessa två förenas som musiken verkligen lyfter. Även Schubert satte stor vikt på att eftersträva enhet i uttrycket mellan musik och text när han komponerade sina sånger, vilket är en mycket viktig aspekt av musikskapet (Pålsson, 2002).

Hälsoeffekterna av körsång är något som det har forskats väldigt mycket om. Undersökningar har gjorts där forskarna har mätt olika hormonnivåer före och efter att människor har sjungit (Grape, Sandgren, Hansson, Ericson & Theorell, 2002), och kommit fram till att de som inte är professionella sångare får ökade halter av till exempel oxytocin, som är ett hormon som styr välmående, och som gör oss mer sociala. Effekten är inte lika stor hos professionella sångare.

Töres Theorell har hittat många medicinska samband mellan körsång och hälsa, vilket han berättar om i en intervju i boken *Körsång påverkar – forskare berättar* (Ekman Frisk & Fagius, 2010). ”Gruppsång tycks ha en ovanligt stark effekt på känslan av samhörighet” säger Theorell, och nämner att sammanhållningen utvecklas genom att sjunga i grupp, och pekar ut detta som kanske en av de viktigaste funktionerna för mänskligheten som körsång har (Ekman Frisk & Fagius, 2010, sid 57).

Hyypä och Mäki (2001) gjorde en undersökning i Finland, där de funnit att svensktalande österbottningar är friskare och lever längre än sina grannar, de finsktalande österbottningarna. Resultatet visade är att de svensktalande österbottningarna är mycket mera gruppinriktade och mindre egoistiska än sina finska grannar, bland annat tack vare körsången, vilket var en hobby som de svensktalande österbottningarna ägnade sig åt i högre grad än de finsktalande österbottningarna.

Cohen (2009) har undersökt äldre människor och deras hälsostatus med eller utan körsång. Den ena gruppen i undersökningen sjöng i kör, det andra gjorde det inte. Studien visade att de som sjöng i kör hade betydligt bättre hälsa efter två år än de som inte sjöng i kör. Den viktigaste faktorn som pekades ut var känslan av sammanhållning, samt motivation för att sköta sin hälsa.

Patrik Andersson (2013) beskriver i sin bok *Orkesterdirigering: Partituranalys, gestik och ledarskap* att ”Upplevelsen av att vara en del av en större helhet och bidra till denna på ett konstruktivt sätt är ett fundamentalt djupt behov hos de flesta människor” (Andersson, 2013, sid 71). Även om det är en orkestersituation som han beskriver, så kan man dra paralleller till körundervisning, då dessa två situationer har många gemensamma punkter: båda samlar en skara människor som musicerar tillsammans,

oftast med bara en ledare. Andersson (2013) nämner även bland annat hur pauser i repetitionen, omgivande festligheter, och turnéer kan stärka sammanhållningen och v-känslan i en grupp musiker, samt att musikerna kan finna en trygghet i att vara en av flera, och deltagarna lär sig att relatera sin egen insats till sina kollegors.

2.4 Forskning och litteratur om olika aspekter av utbildning

Hackworth (2004) undersökte de högre åldrarna i grundskolan, där studiens syfte var att ta reda på hur effekterna av körundervisningen skiljer sig huruvida man har obligatorisk eller frivillig körundervisning. Hon studerade tre körer, den ena hade obligatorisk deltagande, den andra hade frivillig, och den tredje hade blandat både obligatorisk och frivillig. Två stycken spelades in med varje kör, och därefter skulle både musiker och icke-musiker bedöma framförandena efter olika kriterier. Hackworth (2004) kom fram till att det finns ingen betydande skillnad i resultatet av att sjunga frivilligt eller obligatoriskt i kör, och därför kan ansvariga få välja fritt vilken form de föredrar. Hackworth (2004) kom även fram till att den starkaste influensen från att delta i körer i skolan kommer från lärare och ledare på en skola, och drog slutsatsen att all uppmuntran till att delta i körundervisning leder till fördelaktiga resultat.

Skolverket gjorde år 2012 en rapport med bakgrund i de nedåtgående resultaten i Sverige för de högst presterande eleverna. Skolverket (2012) kommer bland annat fram till högpresterande elever använder olika lärandestrategier, och de högpresterande elevernas lärare ger oftare läxor. Lärarens stöd och relationen mellan lärare och elev har en mer positiv bild hos högpresterande elever. Som exempel ges acceleration och nivåindelning som verktyg för en varierad undervisning. Skolverket (2012) redovisar att lärande på hög nivå oftast förekommer då erfarenhet är kombinerat med övning, och Skolverket (2012) konkluderar bland annat att det är viktigt att alla elever möter höga förväntningar.

Hoxby (2000) undersökte vilka effekter stora klasser och små klasser hade för inläring. Hon undersökte varje låg- och mellanstadieskola i delstaten Connecticut i USA, och fokuserade särskilt på skolor där det var en stor variation i antalet bland årskullarna, där samma lärare undervisade ur samma läroböcker, men olika antal elever. Deltagarna var

inte medvetna om att de undersöktes, ett faktum som hon ansåg vara särskilt fördelaktigt för kredibiliteten och validiteten. Hoxbys (2000) resultat visade att det finns ingen skillnad i elevernas resultat i förhållande till klasstorlek. Som ekonom i botten argumenterar Hoxby (2000) för att det kanske inte är större resurser som ska till för att höja prestationerna på en skola.

Metod

Nedan beskrivs och diskuteras vilken metod jag har använt för min undersökning. Underrubrikerna fick namnen *Metodologiska överväganden*, *Studiens fokus och avgränsningar*, *Kvalitativ forskningsintervju*, *Design av studien*, *Redovisning och analys* och *Etiska frågor*.

3.1 Metodologiska överväganden

Jag ställdes inför valet att göra mitt arbete antingen genom en kvalitativ, eller en kvantitativ undersökning. Brymans (1997) definitioner av skillnaderna på dessa är:

Den kvantitativa forskningens roll är *förberedande*, vilket involverar en dokumentation i förväg av forskaren. Relationen mellan forskare och subjekt är *distanserad*, forskarens förhållningssätt är *utanför*, det vill säga neutral och objektiv. Relationen mellan teori och forskning är en *bekräftelse* i form av en verifikation av en hypotes. Forskningsstrategin är *strukturerad* och resultatens natur är *nomotetisk*, vilket innebär en tendens att generalisera genom att kategorisera subjektet. Bilden av den sociala verkligheten är *statisk och något yttre i förhållande till aktören*, och informationens art är *reliabel*, vilket kan visa sig i till exempel databaser och institutioners data.

Den kvalitativa forskningens roll är att *utforska aktörernas tolkningar*, och relationen mellan forskare och subjekt är *nära*. Forskarens förhållningssätt är *innanför*, vilket kan innebära att forskaren är involverad personligen i processen och subjektiva åsikter tas i beaktande. Relationen mellan teorin och forskning *växer fram efter hand*. Forskningsstrategin är *mindre strukturerad än kvantitativ forskning* (i mitt fall *semistrukturerad*) och resultatets natur är *idiografisk*, vilket innebär att forskningen tar varje subjekts specifika kontext i beaktande. Bilden av den sociala verkligheten är *processinriktad och något som konstrueras socialt av aktören*, och informationens art är *rik, som går på djupet*, vilket gör analysen till en komplex matrix som involverar många olika parametrar som interagerar med varandra.

Den kvalitativa forskningsintervjun försöker förstå världen från undersökningens personernas synvinkel, utveckla mening från deras erfarenheter, och ta reda på deras tankar och åsikter som de var före de vetenskapliga förklaringarna (Kvale & Brinkmann, 2014). Samtal är ett gammalt sätt att skaffa sig kunskap, och i musikpedagogiska avhandlingar är det vanligt förekommande med intervju och samtal som datainsamling (Bygdéus, 2015).

Då jag sökte personliga svar av subjekt som har djupa kunskaper och gedigen erfarenhet som jag ville gå på djupet med, valde jag att göra en kvalitativ undersökning. Metoden för datainsamlingen blev kvalitativ forskningsintervju, då jag ansåg att körledare och musiker med koppling till musikhögskola och musikliv har mest expertis inom forskningsfrågorna, och relevant information kunde fås genom att intervjua dem.

3.2 Studiens fokus och avgränsningar

Studiens fokus ligger på körundervisning på musikhögskolenivå, och jag har valt att inte undersöka på andra utbildningsnivåer. Studien beskriver egenskaper av körundervisning och hur dessa skulle kunna se ut i praktiken.

3.3 Kvalitativ forskningsintervju

Att forskningsintervjun ligger nära till vardagliga samtal kan leda till misstolkningar om att det är enkelt att utföra (Kvale & Brinkmann, 2014). Intervjuandet bygger på intervjuarens praktiska färdigheter och personliga omdöme, och lärs genom att göra det – ”Learning by doing”. Att intervjua är en aktiv process där kunskap skapas genom samtalsförhållandet mellan intervjuare och intervjuperson.

Forskningsintervjuns sju stadier är enligt Kvale och Brinkmann (2014) *Tematisering, Planering, Intervju, Utskrift, Analys, Verifiering* och *Rapportering*. Dessa kan dock variera, då Kvale och Brinkmann (2014) lägger till att det beroende på intervjuare inte behöver följa någon särskild regelstyrd metod. De personliga färdigheter och den

respekt som krävs för att göra goda kvalitativa forskningsintervjuer kan inte reduceras till metodregler, menar Kvale och Brinkmann (2014).

Kvale och Brinkmann (2014) menar att intervjuaren ska vara insatt, strukturerad, tydlig, visa hänsyn, vara sensitiv, öppen, kritisk, komma ihåg vad som har sagts tidigare i intervjun, och tolka och klargöra det som ens informant säger.

3.4 Design av studien

Under följande tre underrubriker beskrivs hur min kvalitativa forskningsintervju gick till, i kategorierna *Urval*, *Informanter* och *Datainsamling*.

3.4.1 Urval

Informanterna skulle ha gedigen erfarenhet av, och starka åsikter om körundervisning. Jag eftersträvade en balans mellan informanter som jobbar på musikhögskolenivå och som inte jobbar på högskolenivå, en jämn fördelning mellan körledare och övriga sorters musiker, erfarenheter från olika institutioner, samt en stor spridning i ålder.

En pensionerad (Sven Inge Frisk) och en fortfarande aktiv körledare (Dan-Olof Stenlund) och en musikdirektör (Sixten Nordström) representerar perspektivet av informanter som arbetar eller har arbetat på musikhögskolenivå, och en student (Märta Spjuth), en pianist (Izolda Lindberg Suslak) och en kyrkomusiker (Robert Bennesh) representerar perspektivet av informanter som inte har arbetat på musikhögskolenivå. Alla har god kunskap och erfarenhet av körundervisning på musikhögskolenivå både i Malmö och utomlands. Graden av involvering i körundervisning är olika. Åldrarna varierade från 25 till 80 år, vilket gav ett perspektiv på både äldre och nyare upplevelser av händelser relaterade till körundervisning. Mina sex informanter täckte även erfarenheter från olika musikhögskoleinstitutioner, vilka var Musikhögskolan i Malmö, Musikkonservatoriet i Malmö, Kungliga Musikhögskolan i Stockholm, Det Kongelige Danske Musikkonservatorium, Yale University och Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku (Musikakademin i Gdansk).

3.4.2 Informanter

Informanterna presenteras nedan i alfabetisk ordning utifrån efternamnen.

Robert Bennesh

Robert är född 1986 och är en av Sveriges ledande organister. Han är uppvuxen i Bjärred och har studerat vid Musikhögskolan i Malmö där han tog en masterexamen i kyrkomusik. Parallellt med studierna arbetade Robert under flera år som organist i S:t Andreas kyrka i Malmö, och tog ytterligare även en examen vid Det Kongelige Danske Musikkonservatorium i Köpenhamn. Under tre år studerade Robert sedan vid det amerikanska universitet Yale, från vilket han utexaminerades med ett solistdiplom i orgel. I hans tjänst som domkyrkoorganist i Lunds domkyrka ingår kördirigering regelbundet.

Sven Inge Frisk

Sven Inge är född 1937. Han studerade som ung vid musikpedagoglinjen på Kungliga Musikaliska Akademien, eller "Ackis" som han kallar det. Senare var han med och byggde upp bland annat musikgymnasiet i Malmö, och har arbetat som kyrkomusiker i bland annat S:t Andreas kyrka. Han fick anställning vid Musikhögskolan i Malmö, och hade där hand om skolans stora kör, som bestod till största delen bestod av skolans musiklejarstudenter, cirka 200 stycken. De gjorde skolans populära julkonserter, där även jag på 90-talet fick delta i kören som gosskörsångare.

Izolda Lindberg Suslak

Izolda är född 1942 och studerade på Liceum muzyczne im. Karola Szymanovskiego w Katowicach (musikgymnasiet i Katowice), och tog examen 1967 i pianosolistklassen vid Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku (Musikakademien i Gdansk). Hon har arbetat som Malmö Symfoniorkesters pianist i många år, och som pianopedagog på Heleneholms gymnasium (musikgymnasiet i Malmö). Hon har haft en gedigen karriär både som solist, kammarmusiker, orkestermusiker, repetitör och pedagog, och arbetar än idag med olika projekt och konserter. Izolda har även arbetat som instuderare och repetitör med körer och med operasångare.

Sixten Nordström

Sixten är född 1937 och studerade på Musikkonservatoriet i Malmö 1950–60 med piano som huvudinstrument samt musikpedagogik. Han avlade studentexamen 1957 vid Malmö latinskola och musiklärarexamen 1960 vid Musikhögskolan i Stockholm som den förste som aldrig hade studerat där. 1964 startade han Malmökören 64 och bedrev 1965–69 på uppdrag av Skolöverstyrelsen försöksverksamhet med nya former inom musikundervisningen som ett bidrag till Lgr 69. 1971 grundade Sixten ett av Sveriges första musikgymnasier i Malmö, först vid S:t Petri skola, senare vid Heleneholms gymnasium. 1973–78 ledde han på Utbildningsdepartementets uppdrag arbetet med att utveckla en ny nationell musiklejarutbildningsform, SÄMUS. Fram till 1998 var han utbildningschef vid Musikhögskolan i Malmö och har därefter fortsatt som lärare där vid sidan om frilansande verksamhet som uppmärksam författare av böcker om klassisk musik och föreläsare vid bland annat konserthusen i Malmö och Göteborg.

Märta Spjuth

Märta är född 1991 och har studerat violin vid Musikhögskolan i Malmö på musikerutbildningen. Hon kommer från en kulturell familj där estetiska värden har varit mycket närvarande. Märta studerade även vid Heleneholms gymnasium (musikgymnasiet i Malmö), samt S:t Sigfrids Folkhögskola (Växjö), där hon bland annat har haft sång som biinstrument. Just nu frilansar hon mest som orkestermusiker och pedagog, men har även framträtt som sångsolist.

Dan-Olof Stenlund

Dan-Olof Stenlund är född 1937. Endast 36 år gammal tillträdde han 1974 professuren i kördirigering vid Det Kongelige Danske Musikkonservatorium i Köpenhamn. Kort därefter blev han också lärare i kördirigering och körsång vid Musikhögskolan i Malmö. 1978 invaldes han som medlem i Kungliga Musikaliska Akademien. Han är utbildad vid Musikhögskolan i Stockholm där han avlagt musiklejar-, kyrkomusiker- och sångpedagogexamina. Han studerade samtidigt i solistklasserna i cello och sång. Som lärare i dirigering hade han Eric Ericsson och Tor Mann. 1967 fortsatte han sina studier i dirigering för Leonard Bernstein i New York och 1970–72 för Sergiu Celibidache i Stockholm. 1962–74 var han kyrkomusiker i Engelbrektskyrkan i Stockholm där han

bedrev en omfattande körverksamhet. 1962–74 var han dirigent för den internationellt kända manskören, KFUM-kören, i Stockholm. Dan-Olof Stenlund är en internationellt verksam dirigent och pedagog.

3.4.3 Datainsamling

Jag har använt semistrukturerade intervjuer för min datainsamling. Semistrukturerade intervjuer styrs av en uppsättning frågeställningar som skall täckas vid varje intervju, men allt eftersom intervjun fortgår är forskaren flexibel till ytterligare följdfrågor som kan utgöra en viktig del i undersökningsresultatet. Det semistrukturerade intervjuandet har en öppen och diskursiv natur (Bryman, 2011). Jag skrev följaktligen på förhand ett papper inför intervjuerna där ett par huvudfrågor ställdes som jag ville ställa vid varje intervju, och därunder skrev jag ett par möjliga följdfrågor, som jag använde beroende på åt vilket håll intervjun kunde tänkas gå (Bilaga 1). Informationen med frågorna användes mest bara som stöd, och jag använde en narrativ angreppssätt, där jag som intervjuare föreställde min forskning som ett historieberättande (Kvale & Brinkmann, 2014). Det är viktigt med flexibilitet under en semistrukturerad intervjuande (Bryman, 2011).

Intervjuerna genomfördes under andra halvan av höstterminen 2016, och informanterna fick bestämma tid och plats. I ett fall skedde intervjun genom telefon, och på resten träffades vi och satt mittemot varandra och pratade.

Jag spelade in mina intervjuer med två källor, både på min mobil som har en intervjuinspelningsapp, och genom att jag satte upp en videokamera som filmade informanten.

3.5 Redovisning och analys

Frågan ”Hur kan jag rekonstruera den ursprungliga historien som berättades av intervjupersonen till en historia som jag vill berätta för min publik?” (Kvale & Brinkmann, 2014, sid. 234) besvaras bäst genom en narrativ förhållningsätt enligt Kvale

och Brinkmann (2014), och menar att forskaren kan ha nytta av om man utgår från att skriva i scener, försöker använda berättarens röst, berättar om slående detaljer och skapar förutsättningar för en berättelse (Kvale & Brinkmann, 2014). Därför valde jag att analysera mitt ljudmaterial och presentera mina intervjuresultat i form av berättelser. Först skrev jag ner hela intervjun i form av en berättelse, sedan ställde jag forskningsfrågorna mot texten och reviderade därefter allt som inte var relevant för studien. Det var i första hand ljudmaterialet som användes vid analysen, videokameran var mer ämnad som en backup ifall det skulle visa sig vara problem med telefonen. Utskriftens kvantitet begränsades i enlighet med Kvale och Brinkmann (2014) till det som var relevant för forskningen, syftet, tillgången på tid och materialets natur, vilket ledde till att berättelserna som presenteras är fokuserade kring forskningsfrågorna. I resultatkapitlet återfinns de sex informanternas sammanfattade historia en efter en, i bokstavsordning baserat på efternamnen.

3.6 Resultatets kvalitet

Kvalitativ forskning har ofta kritiserats av kvantitativa forskare med att kvalitativ forskning är bara ett förberedande steg i ett forskningsprojekt (Bryman, 1997). Kvalitativa forskare har tendens att lätt hamna för nära sina informanter, vilket leder till både fördelar och nackdelar (Bryman, 1997). Nackdelarna kan vara att forskaren lätt blir förförd och förledd av sina informanternas synsätt, medan fördelen är att forskaren själv upplever och därigenom förstår bättre sina informanternas upplevelser, vilket leder till att kvalitativa forskare ofta inte betraktar nackdelarna som nackdelar, utan som en oundviklig följd av kvalitativ forskning (Bryman, 1997). Kvale och Brinkmann (2014) ser också intervjuforskarens ämneskunskaper som en viktig ingrediens för forskningens kvalitet. Det kan lätt uppstå förvirring, då kvalitativ och kvantitativ forskning anses representera mycket olikartade uppfattningar hur den sociala verkligheten ser ut, och det saknas klarhet i vad dessa två begrepp i grunden innebär (Bryman, 1997). Kvale och Brinkmann (2014) menar däremot att på senare år har kommunikationen av kvalitativa undersökningar tillskrivits en viktig roll, särskilt det narrativa angreppssättet i form av redovisningar av intervjustudier med en konstnärlig form. Kvale och Brinkmann (2014) menar även att en narrativ angreppssätt inte bör betraktas som en subjektiv förvrängning av objektiva fakta.

För att verifiera resultaten skickades beskrivningen av respektive informant, samt den narrativa utskriften av deras berättelser till informanterna för genomläsning och godkännande. Även examensarbetet i sin helhet så som den var vid den tidpunkten skickades till alla informanter. I vissa fall ville informanterna förtydliga några detaljer för att undvika missförstånd.

3.7 Etiska frågor

I vetenskapsrådets dokument *Forskningsetiska principer inom humanistisk-samhällsvetenskaplig forskning* (2011) finns fyra huvudkrav som ställs på all forskning. Dessa är:

- 1. Informationskravet.** Forskare skall informera de av forskningen berörda om den aktuella forskningsuppdragets syfte.
- 2. Samtyckeskravet.** Deltagare i en undersökning har rätt att själva bestämma över sin medverkan.
- 3. Konfidentialitetskravet.** Uppgifter om alla i en undersökning ingående personer skall ges största möjliga konfidentialitet och personuppgifterna skall förvaras på ett sådant sätt att obehöriga inte kan ta del av dem.
- 4. Nyttjandekravet.** Uppgifter insamlade om enskilda personer får endast användas för forskningsändamål.

Dessa har tagits hänsyn till i form av samtyckesblanketter, muntliga överenskommelser som spelades in, samt i ett fall över mail.

Resultat

Nedan presenteras mina resultat med ett narrativt förhållningssätt. Informanternas berättelser står i bokstavsordning enligt efternamnen (Bennesh, Frisk, Lindberg Suslak, Nordström, Spjuth, Stenlund), men har med hänsyn till narrativet valts att kallas vid sina förnamn, vilket resulterade i underrubrikerna *Roberts berättelse*, *Sven Inges berättelse*, *Izoldas berättelse*, *Sixtens berättelse*, *Märtas berättelse* och *Dan-Olofs berättelse*. I slutet finns även *Sammanfattning*.

4.1 Roberts berättelse

Söndagen den 27/11–2016, hemma hos Robert, i köket istället för vardagsrummet, tydligen ”av akustiska skäl”

Robert har gått flera utbildningar på musikhögskolenivå, och körundervisningen har sett olika ut på de olika utbildningarna. När han började organistutbildningen vid Musikhögskolan i Malmö hade de kör från första året, två gånger i veckan, där de som gick första årskursen kunde öva på att dirigera i en mindre grupp med bara ett och tvåor, och sen var alla fyra årskullarna med i en större kör, som då de äldre också dirigerade. Han tyckte att det var ett spännande koncept att vara med som både deltagare och som dirigent. Det fanns även ett övningskör med barn, men det låg bara ett år i den utbildningen. Robert var även med på det stora årliga julprojektet, där hela skolan bildar en stor kör. När han gick sin masterutbildning i Köpenhamn fanns det även där en obligatorisk kyrkomusikerkör som studenterna både sjöng med i och dirigerade. I Köpenhamn var det mer givande, för där fanns mer resurser, varje dirigeringsstillfälle var lite längre än i Malmö. Å andra sidan fick de sitta där jättelänge och sjunga när de inte dirigerade, cirka 3,5 timmar i veckan. Där fanns även en barn- och ungdomskör som de kunde öva på. De hade även masskörsprojekt i Köpenhamn, men endast för de som hade vokalprofil, det vill säga kyrkomusiker och sångare. När Robert senare flyttade till USA för sitt solistdiplom fanns det där ett väldigt rikt körliv i skolans regi, något som han deltog i på valfri basis, och det var samma system där, att studenterna övade dirigerings på varandra. Där fanns även en vokalsemble på 24

personer, som skolan betalade runt 15 000 kr/termin till duktiga studenter att vara med i. Efter antagningsprov fick Robert vara med i den. Den ensemblen är ett experiment från Yales sida där skolan försöker skapa en så verklig arbetslivssituation som möjligt i en skolmiljö. Där hade kören två repetitioner i veckan i 2,5 timmar per gång, och cirka 8–9 konserter/termin. På grund av att körsångarna var avlönade kunde skolan ställa helt andra krav på prestationen, läraren kunde till exempel ”säga tack och hej” till sångarna ifall de inte kunde sina stämmor på första repetitionen. Detta hade inte Robert upplevt innan. Då väntelistan för att vara med i kören var lång, gjorde alla sitt yttersta att komma förberedd till repetitionerna. Den vokalensemblen turnerade både under höst- och vårterminen, under höstterminen i närområdet, och under vårterminen på längre turnéer, Robert åkte till exempel både till Japan, Singapore och Italien med kören. Dessa turnéer var cirka tre veckor långa, med konserter cirka varannan dag. Han tyckte att det var ”fantastiskt, jätteroligt”. Upplägget var ofta cykliskt: i två veckor hade kören vanliga repetitioner, och tredje veckan gick den in i en intensivare fas, då det var konsert, och då kanske de hade tre eller fyra repetitioner den veckan. Det var både med och utan orkester, och repertoaren var fokuserad på tidig musik, och på modern musik, det vill säga renässans och nyskrivet.

Robert anser att körundervisning fyller väldigt många olika funktioner. Framför allt är den bra för att utveckla gehöret. ”Man aktiverar öronen lite mer”. Om man är instrumentalist finns det en risk att ens musicerande blir mekaniskt och inte styrs lika mycket från örat, och då det verkligen är nyttigt att vara i ett sammanhang där studenten måste intonera och tvinga sig själv att lyssna på vad som händer runtomkring en. Kammarmusiken ger samma effekt, och där hör lyssnarna extra tydligt att det brister i lyssnandet hos studenten. Han beskriver fenomenet att studenterna kan vara väldigt duktiga på sitt instrument, men i kammarmusiksammanhang är de ändå dåliga på att lyssna, och där kan körundervisningen vara till stor hjälp. Sången är kroppslig, och därför måste studenterna förhålla sig till andra musiker på ett väldigt intimt sätt. Det är även ett socialt sammanhang, där studenterna övar på att bygga en gruppanda, att skapa ett ”vi”.

Robert tycker att det är lite farligt om musikhögskolor riktar in sig för mycket på masskörsprojekt, för då är det lätt att ”bara flumma igenom” körundervisningen, och gömma sig i massan. Då försvinner vissa av de positiva effekterna som

körundervisningen kan ge. Men musikhögskolorna kan absolut kombinera att ha både storkörer och småkörer, enligt Robert.

När Robert blickar tillbaka på sin studietid upplever han att studenterna och han själv lärde sig mest i praktiska sammanhang. Han tycker att det är ett problem om musiklärare aldrig skulle komma i kontakt med körmusik ifall de inte hade ett specialintresse, och då kan de heller inte komma i kontakt med de verktygen som körundervisningen har för att lära ut musik till andra. De (musiklärarna) klarar sig säkert utan, men det vore en stor fördel att ha körundervisning på musikhögskola.

Alla borde sjunga i kör på en musikhögskola, menar Robert. Men organisatörer på musikhögskolor ska vara medvetna om att det är olika nivåer på körsångare när de kommer till musikhögskolan. Enligt Robert har kyrkomusiker oftast en större erfarenhet av att sjunga än vad en musikerstudent har. Och har studenten ingen erfarenhet alls av att sjunga, då kan det vara väldigt jobbigt att tvingas sitta i en kör. Därför föreslår han ett diagnostiskt prov på alla som har blivit antagna, för att på det sättet avgöra nivån på ens sång, och placeras därefter i grupper tillsammans med andra som är ungefär i samma nivå. Han tror på många mindre grupper, för då lyssnar körsångarna verkligen på varandra. Och det är viktigare att ha det kontinuerligt över alla åren, än bara då och då i projektform. Hellre kortare tid varje vecka under hela utbildningen, än bara 1–2 år och då i längre tid. Musikhögskolors ledare och lärare måste använda kören som ett pedagogiskt redskap istället för att bara använda kören vid konserter. Kören måste uppnå mer än bara självändamål. Just på grund av att många kanske inte gillar att stå och sjunga i kör, är det viktigt att göra det så ändamålsenligt som möjligt, där musikhögskolans ledare och lärare tydligt visar och berättar för eleverna vad det är de lär sig av det. När vi pratar om gruppindelningar efter nivå påpekar Robert att det inte handlar om att studenterna är bättre eller sämre, utan om hur mycket förkunskaper de har. Lärarna måste helt enkelt utgå ifrån var det är, och han påpekar att detta är nog ett svenskt beteende, då det till exempel redan i Danmark inte är konstigt med att dela in eleverna efter nivå, i USA var det ännu mer självklart. Om organisationen tillåter nivåindelningar, finns också fördelen att de ger människor något att sträva efter. Han beskriver att då har skolan en fastare form, och det upplevde han genom sin personliga resa som att det var en bra känsla.

Robert anser att repertoaren gärna ska knytas ihop med musikhistorieundervisningen och teorin, då kan studenterna praktiskt uppleva det kunskap som de har hört på föreläsningarna. Han nämner också att i Danmark var repertoaren ofta fokuserad på danskarnas guldålder och bästa kompositörer, och att körundervisningen är ett ganska bra sätt för att lära sig historien om en nation, och genom körundervisningen hade studenterna kunnat bekanta sig med Sveriges traditioner. ”För var annars ska man göra det, om inte i landets högsta institutioner för konst?” Robert påminner om att det finns många fina svenska kompositörer som har skrivit mycket bra musik för kör, som nu är lite halvt bortglömda. I kyrkan finns de kvar lite, men i samhället är de helt borta. Samtidigt påpekar han att detta är som ett intresse, och att det är viktigt att den som undervisar hittar repertoar som är bra för gruppen. Han nämner att när han gick på Yale fanns det en sorts curriculum för vad studenterna skulle lära sig i alla ämnen, i alla årskurser. Då kunde det se ut som att under till exempel det första årskursen ska studenterna lära sig åtta stycken från fyra bestämda epoker, och svårighetsgraden exemplifierades genom en lista där lärarna föreslog repertoar som studenterna skulle kunna välja. Märk väl att styckena på denna lista bara är riktlinjer, inte specifika repertoarkrav. På det sättet kan skolan försäkra sig om att alla som går ut musikhögskolan har en bra grund att stå på. Han är rädd för att vissa kan uppfatta detta som stelt, men trycker ändå på att han tycker att det är en bra idé.

Ska en musikhögskola utvecklas måste fokuset ligga på hur olika kurser ska bidra till varandra, menar Robert. En eventuell utbyggd körundervisning ska ha ett nära förhållande med både musikhistorian, satsläran och gehörsundervisningen. Han lyfter möjligheten att studenterna skulle kunna träna på att skriva arrangemang för den gruppen de sjunger i. Han berättar om ett koncept som han lärde sig i Yale: förutom den gemensamma lektionen, samlas orgelklassen där professorer och studenter kan prata om repertoaren som klassen spelar. Elevernas repertoarval skulle godkännas av professorerna, inte bara för att det vore tråkigt om alla spelade samma sak på examen, men också för att på det sättet försäkrade lärarna sig om att klassen fick en bred repertoarkännedom, som studenterna bekantade sig med när de spelade för varandra, det vill säga att de aktivt deltar i sina medstudenters inlärningsprocess. Detta hade kunnat implementeras på en körundervisning också, till exempel genom en seminariedag där småkörerna sjunger för varandra, och lärarna pratar och undervisar om repertoaren som

sjungs. Det finns mycket att hämta och vinna på om musikhögskolan har en rik körundervisning helt enkelt.

Han upplever det som ett problem att lärarna i Sverige inte vågar ställa krav på musikhögskolan. Han hade gärna velat ha projekt och körer där lärarna kan ge studenterna noter i förväg, och sen förvänta sig att de ska kunna sjunga det bra redan på första repetitionen. Han tror att just nu är det högst runt 10 % av deltagarna som skulle titta på det i förväg. Vissa är duktiga nog att fixa det prima vista, men de flesta gör tyvärr inte det. Notläsningsförmågan är oftast inte riktigt i fas med gehörsnivån. Lärarna ska våga trycka på att eleverna kollar på materialet hemma, för då kan de jobba med mer musikaliska saker. Tempot med att nå hög kvalitet i ett projekt är mycket högre i Danmark än i Sverige, anser Robert. Tyvärr beror det ofta på eleverna inte har fått tillräckligt med förkunskaper innan de kommer in på musikhögskolan. Det är svårt för en skola att ställa höga krav på en grupp studenter, om de har generellt svårt för att uppnå kraven. Därför måste anställda på musikhögskolan, enligt Robert, jobba långsiktigt med att höja nivån, och arbeta ner i åldrarna och försöka få barn och unga att bli mer förberedda på en högskolemiljö. Därför ska de anställda på musikhögskolan inspirera och se till att framtida musiker får en mer grundlig utbildning, innan de kommer till musikhögskolan. Men han poängterar att det är skillnad på att vara obegåvad och att vara dåligt förberedd, och han tror inte att någon på musikhögskolan är obegåvad, och det är där kravställandet kommer in. För även om studenterna kanske inte har samma förkunskaper som förr, betyder det inte att de är mindre begåvade. Om musikhögskolan tror på begåvningen i sina studenter, har lärarna också rätt att ställa krav på sina studenter. I kyrkans regi finns mer körundervisning för barn och unga än på musikhögskolan. Han hävdar att det är viktigt att jobba med barn och unga när man själv är ung, för ända tills man är cirka 40 år upplevs man fortfarande som ungdomlig, och då kan barnen nås på ett annat sätt. Därför ska de bästa unga vuxna musikerna på musikhögskolan inspireras till att jobba med barn och unga, till exempel genom körundervisning.

För att undvika negativa effekter av körundervisning, som till exempel skulle kunna vara att eleverna tycker att det är tråkigt och bara ”sitter av tiden”, gäller det för musikhögskolan att verkligen kommunicera till eleverna vikten av att ha körundervisning. Förklara att det är nyttigt, och hänvisa till forskning som är

genomförd, både till sådana som denna, men också till naturvetenskaplig forskning. Detsamma gäller kammarmusikundervisningen till exempel. Musikhögskolan borde, enligt Robert, öka möjligheterna till spontanmusicerande musikerna emellan, och en kunskap i att sjunga flerstämmigt är ett av de lättaste sätten, för då kan en van körsångare bara ta fram ett par körnoter var de än är, och börja sjunga. Det är lite svårare att göra det med till exempel en pianotrio, menar Robert.

Körundervisningens måste byggas upp från grunden. Han beskriver att förr hade alla i befolkningen en högre grundkompetens, då körundervisningen var obligatorisk för att bli lärare. Varje dag startades med psalmsång. Idag behöver inte förskolelärare ha någon grundkompetens alls inom musik, men de ska ändå sjunga med barnen, och då kan det ge konsekvenser för alla de barnens musikutbildning. Vissa traditioner har dött ut. Operahus, konserthus och musikhögskolor tänker för mycket på åtgärder på den nivån de befinner sig, men egentligen finns åtgärderna någon annanstans. Samhället måste jobba underifrån, och det gäller även kyrkan. Det är ett problem att oftast de som har högst kompetens väljer att jobba med vuxna, och om man tänker efter vore det bästa och viktigaste egentligen att de som är mest lämpade jobbar mer med de yngre, för att vi också om 50 år ska ha en kompetent musikerkår, anser Robert. Det är till exempel ovanligt med domkyrkoorganister i Sverige som jobbar med ungdomskör. Självklart ska musiker kunna jobba också med vuxna som har kommit långt, men samhället får aldrig tappa grunden. Intervjun avslutas med att vi blir entusiastiska av att vi två kanske kan bli del av den här reformen från varsitt håll.

4.2 Sven Inges berättelse

Fredag förmiddag den 18/11–2016, i vardagsrummet hos Sven Inge, tillsammans med ett par kakor och kaffe

Efter att ha önskat mig lycka till inför mitt livs första forskningsintervju, börjar Sven Inge berätta sin livshistoria. Hans första erfarenhet av körundervisning var genom kyrkan, där han sjöng i gosskör. Sedan dess har han alltid sjungit i kör, och började dirigera körer när han var 20 år, då han ryckte in i lumpen och dirigerade där. Efter lumpen gick Sven Inge på ”Ackis” i Stockholm (Kungliga Musikhögskolan) i sex år,

först på musiklärarlinjen med fiol som huvudinstrument, sedan tog han högre kantorsexamen och högre organistexamen. Han hade bland annat den legendariska kördirigenten Eric Ericson som lärare. Kuriosa är att de har ovanligt mycket gemensam historia tillsammans. Eric Ericson hade undervisningsskyldighet på Ackis på den tiden, där han hade den så kallade Lilla kören som var kopplad till musiklärarlinjen. I denna kör sjöng även Sven Inge. Det fanns även en blandad kör bestående av hela årskursen på cirka 30 personer. Ibland var det stora projekt med 160–180 elever, då eleverna sjöng repertoar som till exempel Skapelsen av Haydn tillsammans med skolans orkester, till exempel. Körundervisningen var kontinuerlig, en gång i veckan. Han beskriver sin tid på Ackis som att han var ”i gasen” över allt han fick uppleva på skolan, där folk frågade honom om han ville hänga med att sjunga i olika körer, och det ville han gärna! Han betonar hur fruktansvärt roligt han hade det under sin studietid, och än idag är det riktigt skoj att tänka tillbaka på de åren. 1969 flyttade han till Malmö, där han huvudsakligen arbetade som kyrkomusiker, och spelade konsert varje lördag. Sixten Nordström, som vi möter i nästa avsnitt, var närvarande på dessa konserter som recensent. Där lärde de känna varandra, och efter ett tag började de arbeta tillsammans på att bygga upp musikgymnasiet i Malmö. Där bedömde de körundervisningen som en väldigt viktig del av utbildningen, och Sven Inge blev anförtrodd att leda den.

När jag frågar vad det är som de hoppades att eleverna skulle lära av att sjunga i kör, hinner jag knappt ställa frågan innan Sven Inge avbryter mig med: ”Jaaa kära hjärtat förstår du, det finns så hemskt mycke’!”. Han nämner först vikten av att lära känna olika mästare genom körundervisningen, med andra ord, repertoarkännedom. Därefter nämner han att lärarna genom körundervisningen kan visa på vad det är som låter bra, det vill säga att eleverna får praktiskt uppleva att kunna göra bra musik, och detta på ett sätt som inte medför stora kostnader för skolan. ”Man skockar ihop en grupp människor [...], och de vinner flera sätt att lära sig!”. Detta gäller såväl andra instrumentalister, då han anser att sjunga flerstämmigt är nyttigt för alla, som för studenter som studerar andra inriktningar än klassiskt. Att kunna följa en stämma utvecklar en allmänt som musiker. Det ger en också väldigt fina minnen att vara med i körprojekt, vilket styrks av tidigare studenter som har berättat detta för honom.

När jag vill fråga om han anser att alla borde sjunga i kör på en musikhögskola, hinner jag bara ställa halva frågan innan jag entusiastiskt blir avbruten med ett bestämt ”JA,

javisst!”. Han förstår inte varför detta inte implementeras, utan skylls på att det bara är en viss kategori musiker som ska sjunga i kör. Han är rädd för att många tror att körundervisning bara handlar om tonbildningsövningar, och inte förstår de positiva aspekterna av den. Han hade gärna haft 3-timmars körundervisningspass, med paus efter 1,5 timme. Han nämner att lärarna gärna ska ta om viss repertoar som eleverna känner till sedan innan, för att då kunna finslipa detaljerna. Detta blandat med nyheter som eleverna inte känner till sedan tidigare. Alla ska få varsitt häfte med noter, och kraven borde vara högt satta. Det är då det kan bli riktigt bra resultat. Han hade velat ha kontinuerlig körundervisning under året, som intensifieras inför konserter. Detta för att då ”lägger eleverna sångerna om hjärtat” när de ska sjunga. Det ska gärna vara en storkör med alla årskurser tillsammans, och skolan ska gärna främja projekt mellan skolans kör och skolans orkester. Sven Inge tycker att ”det är förskräckligt” att vissa går miste om kör och orkesterrepertoar under sin musikhögskoletid. Han nämner att det finns mer utbud för sådana projekt utanför skolan, vilket inte fanns förr i tiden i den utsträckning som det är nu. I princip menar han att om studenterna vill vara med i stora projekt, får de idag söka sig till dem utanför musikhögskolan. Sven Inge berättar även att Musikhögskolan i Malmö var nära att tillsätta en körledarprofessur runt år 2000, men detta blev tyvärr aldrig av. Intervjun avslutades med en liten spelstund framför pianot där han visar den senaste Bach-fugan som han övar på.

4.3 Izoldas berättelse

Fredagen den 18/11–2016, ett telefonsamtal medans jag promenerar i Limhamn

Efter att ha berättat för varandra hur läget var med oss började vi intervjun. Hon har inte sett körundervisningen på Musikhögskolan i Malmö eller dirigerat kör, men hon har desto mer erfarenhet som deltagare från sin egen utbildning. I Polen var och är det fortfarande obligatoriskt med körsång under hela musikgymnasiet (5 år), samt nästan hela musikhögskoletiden, och alla var med i kören på hela skolan. Sångarna kunde i undantagsfall få dispens, men alla instrumentalister hade kör två timmar/vecka, kontinuerligt, i både musikgymnasiet och musikhögskolan, på musikhögskolan de första fyra åren av en fem-årig utbildning. Izolda säger att hon tyckte om att sjunga i kören, och kände att hon lärde sig mycket, eftersom alla var professionella och kunde läsa

prima vista. Hon menar att detta är tack vare att studenterna hade en bra undervisning i solfège under alla åren. Därför upplevde hon att det var väldigt lätt att sjunga i kör när det gäller notläsning. Körsången bedömdes med ”Godkänt” eller ”Icke godkänt”. De sjöng oftast a cappella, då orkestern hade sitt eget program, och kören sitt. Någon enstaka gång kombinerade de kören och orkestern.

Hon tror att det var obligatoriskt på grund av att det utvecklar gehöret. Även det polyfoniska tänkandet, samt klangkänslan förbättras, och studenterna får en bred repertoarkännedom. Izolda tror att alla har nytta av att sjunga i kör, oavsett genre, men visste inte hur till exempel en jazzmusiker upplevde det, ifall de tyckte att det var svårt eller inte i förhållande till tempot av notläsningen, för körsångarna satt aldrig och övade på stämmor under körundervisningen. Trots detta sjöng ”alla, alla, ALLA” i kören, förutom sångsolisterna, då de kunde överrösta resten av kören och stack ut för mycket. Pedagogerna och musikerna hade väldigt många gemensamma lektioner under hennes skolgång, även körundervisningen. Hon beskriver det som att det kanske inte stämde 100 % vid första genomspelingen, men det var ändå bra nog för att kören inte skulle behöva sitta och repetera stämma för stämma i timmar. Lärarna kunde därför direkt börja jobba med nyanser och musikaliska aspekter, det vill säga använda kören som ett instrument helt enkelt.

Izolda anser att alla borde sjunga i kör, därför att det är mycket hälsosamt både för musiklivet och för samhället. Hon tycker att det vore bäst att sjunga mycket a cappella, därför att då hör studenterna varandra som bäst, och det är det mest ultimata om de vill träna gehör och intonation. Hon älskade körundervisningen, och upplevde att de flesta som gick musikhögskola var intresserade av att sjunga i kören. Izolda anser också att körundervisningen sammankopplar teori och praktik på ett bra sätt. Hon förstår inte varför det inte är självklart att alla har körundervisning på en musikhögskola, då ”det ena ger det andra”. Hon tror att det kanske beror på att studenterna inte har fått bra undervisning i teori tidigare och därför upplevs det som svårt att sjunga i kör, men kan inte föreställa sig hur det är att inte ha sjungit kör under sin musikhögskoleutbildning, då det är ett komplement till resten, och lika viktigt som alla andra ämnen studenterna har. Hon är oförstående till varför ledare på musikhögskolor inte utnyttjar i större grad tillgången av musiker, och ser till att ge studenterna alla fördelarna som kommer med körundervisning. Hon tar notläsandet som exempel, där hon upplever att pianister är

oftast bättre än andra instrumentalister på att läsa noter, och detta hade kunnat jämnas ut med körundervisning. Intervjun rundas av med att hon säger att hon tycker att jag har valt ett mycket bra ämne för examensarbetet, och avslutar med att jag gärna kan hälsa från henne personligen.

4.4 Sixtens berättelse

Torsdagen den 24/11–2016, i Liljeforssalen, efter Sixtens sista lektion för dagen, på Musikhögskolan i Malmö

Han var student på 50/60-talet på Musikkonservatoriet i Malmö, som då låg i små lyhörda lokaler på Repslagaregatan i Malmö. På den tiden fanns ingen musikerutbildning, utan en treårig musikpedagogutbildning. Då ”hade de ju naturligtvis” körundervisning, med bland annat Göte Strandsjö som körledare. Alla eleverna i musiklärarklassen, ett 20-tal, samlades en gång i veckan i 1,5 timme för körundervisning, där de också i tur och ordning fick komma fram och dirigera. Detta upplevde Sixten som mycket effektivt och bra. När han tog Musikdirektörsexamen i Stockholm som den förste som aldrig har studerat där, var dirigering av kör ett examensämne. Då satt tre censorer, och han fick låna kammarkören och dirigera tre verk, bland annat Hugo Alfvéns ”Afton”, och Claude Debussys ”Quant j'ai ouy le tabourin”. Han betonar att det var ett viktigt ämne på den tiden. Sixten berättar att orkestern på Musikkonservatoriet i Malmö vid den tiden tyvärr inte mycket att skryta med, det fanns inte mycket samarbete mellan kören och orkestern, och kören hade oregelbunden konsertverksamhet. Självt började Sixten som kördirigent 1962, och har hållit på kontinuerligt med kördirigering sedan dess. I stort sett hade alla på den tiden både sång och körundervisning. 1971 ombads han att starta första musikgymnasiet i landet. 1973 hörde regeringen av sig och ville ha hjälp med att reformera den högre musikutbildningen. Sixten antog uppdraget, och han gjorde sig därmed ovän med hälften av landets professorer, eftersom han föreslog att musikhögskolorna skulle få lov att kalla pop, rock, utomeuropeisk musik och folkmusik för musik. Det fick skolorna inte göra tidigare, då det endast var klassisk musik som gällde. Det var i första hand musiklärarutbildningen som reformerades. Alla skulle spela piano och gitarr, studenterna skulle både kunna spela klassiskt och andra genrer, och det var orkester-

och körundervisning varje vecka, kontinuerligt. Teorin var också i blandade genrer: ”man skulle inte bara kunna skriva en Palestrina-sats, utan även kunna arrangera för sådana grupperingar som finns ute i musiklivet”. Musikerna hade inte kör, då de satsade på att bli väldigt bra på ett instrument, ”punkt slut”. Detta tyckte inte Sixten var helt idealt, och han ansåg att till exempel orkesterdirigering borde vara en självklar del av musikerutbildningen. Julkonserterna upplevde han som mycket speciella, med cirka 200 deltagare, där cirka 175 personer var i kören och resten i orkestern. ”Spelade man inte i orkestern stod man i kören, och nästan alla var någorlunda kompetenta sångare, och en del var jättebra”, menar Sixten. Då samlades elever och ledare under fem dagar, repeterade in programmet, och sen var det julkonsert på lördag eftermiddag. Han upplevde det som väldigt roligt att en gång om året kunna samla 175 man i ett kör- och orkesterprojekt. Han tycker att körundervisningen idag på Musikhögskolan i Malmö leds av mycket kompetenta människor, och att det är synd att de inte ges mer utrymme.

Nästan alla människor kan sjunga på något sätt, påpekar han, och påminner om att cirka en halv miljon svenskar samlas varje vecka för att sjunga i kör. Körundervisning som musikgenre är väldigt viktig, tycker Sixten. Han lyfter aspekten att körsångarna lär sig att anpassa sin röst till en större helhet, och det är därför solister sällan får vara med i kören, för de sticker ut alldeles för mycket. Studenterna tränar sitt gehör: det gäller att sjunga rent, intonera och anpassa sig till de andra stämmorna. De (studenterna) lär sig även att läsa noter, förhoppningsvis prima vista, samt får även repertoarkännedom från olika århundraden. Kör vore ett mycket lämpligt alternativ till att ”bara” sitta i ett övningsrum och öva åtta timmar om dagen.

Sixten anser att det hade varit bra för alla på en musikhögskola att sjunga i kör, även musikerstudenterna. Det hade i alla fall definitivt inte skadat, säger han och ler. Även de som går andra genrer än klassiskt skulle utvecklas av att få sjunga i kör. Skolan hade vunnit mycket på att ordna konserter där kör ingår, och barn och ungdomskörer hade kunnat lockas till musikhögskolor. När jag frågar ifall alla borde sjunga i kör på musikhögskola, skrattar han och säger ”nästan”. Körundervisning vore positivt för det skulle sammanföra de olika programmen (kyrkomusiker, musiker, musiklärare etcetera) på ett annat vis. Det vore bra om studenterna hade kunnat ha körundervisning en gång i veckan, och sen kan orkestern kopplas på vid stora avslutningskonserter och liknande ”så att man samlar skarorna”. Då tappar kören musikerstudenterna, för de ska ju spela i

orkestern, men resten av kören vore fortfarande ett par hundra personer. ”När orkestern har fått sitt, när alla platser är satta, tycker jag att man ska ta resten och låta de vara kör, såvida inte någon skulle vara helt oförmögen att sjunga”. Han vet inte riktigt varför det inte har införts än, förutom att det kanske inte finns intresse bland musikerstudenterna på grund av ett fullt schema. Då informerade jag honom att jag hade som mest 3–4 lektioner i veckan när jag gick min musikerutbildning, men han kunde tänka sig att det ändå skulle finnas motstånd mot att införa ett ämne till. Detta trots att musiklärare har många fler lektioner i veckan, och där finns utrymme för körundervisning. Skolan ska naturligtvis ha en kammarkör också, en elitkör med högre krav som är mycket mindre och där bara de allra bästa sångarna får vara med. Den stora kören ska gärna ha repertoar i stil med Matteuspassionen, Verdis Requiem, Förklädd gud, och andra passioner, mässor, requiem etcetera. Beethovens nia är lite väl stort tyckte Sixten, men dessa borde studenterna känna till om de studerar vid musikhögskola, genom att praktiskt få medverka i dem. Skolan hade då fått lägga upp en serie över kanske fem år, att vid julen sjunger kören en sak, vid våren en annan och så vidare. Under de fem åren som studenterna går på musikhögskola skulle cirka 10 sådana stora verk för kör och orkester hinnas med. Han påpekar att ska det bli av måste det vara obligatoriskt, och då måste ledningen övertygas om att kör är bra för alla, med ovanstående samlade resonemang. Intervjun avslutas med att han önskar mig lycka till med att reformera körundervisningen på musikhögskolorna, och att jag ska hälsa min mamma, som en gång i tiden var hans elev.

4.5 Märta berättelse

Fredagen den 18/11–2016, hemma hos mig i mitt kök, över en räkmacka

Märta tycker att hon har sjungit för lite i kör, och att hon anser att en musikerlinje vid en musikhögskola borde ha en obligatorisk kör. Att sjunga har alltid varit utgångspunkten för Märta spelande, och hon tycker att sång skapar en väldigt fysisk förståelse för hur det är att musicera. Hon uttrycker det som att ”musik kommer från magen och magstödet, och det har man med sig inombords i vad man än spelar eller sjunger”. Hon var med i kammarkören det första året hon studerade, men var tvungen att hoppa av under andra året, då varje projekt som kammarkören hade krockade med orkesterns

projekt, vilket hon tyckte var tråkigt. Märta tycker väldigt mycket om att sjunga i kör, och önskar verkligen att hon hade fått sjunga mer flerstämmigt. Hon vill även sjunga andra stämmor än bara melodistämmor, vilket hon ofta fick göra som sopran.

Märta tycker att studenterna får bättre gehör när de får körundervisning. Även förståelsen för musiken utvecklas. Körsångarna skapar även bra samklang med andra, och de lär sig att smälta in i en klang, vilket hon tycker verkligen behövs, då hon upplevde att alldeles för många tror att de är solister när de spelar i orkestern. Även samarbetsförmågan utvecklas, och studenterna får ännu mer vana av att följa en dirigent. Hon tycker att det är lika värdefullt för andra genrer och program att få ta del av körundervisning på musikhögskolenivå, och tar som exempel att om studenten ska bli en musiklärare, kan de genom körundervisning se hur en musikalisk ledare jobbar, och förhoppningsvis blir inspirerad av dess ledarstil. Hon har känslan av att vad man än gör så är det nog bra att sjunga i kör.

Märta tycker att det borde vara obligatoriskt för alla på en musikhögskola att sjunga i kör, i både storkör och i mindre körer. Hon upplever att musikerutbildningen som hon gick var ”för insnöad”, och då är det lätt att tappa fokuset från musiken och helheten, och istället börja fokusera på endast fingrar och teknik. Av den anledningen vore det väldigt vettigt att ha körundervisning för alla. Märta upplever att studenter lär sig väldigt mycket mer när de får praktisera musik, och körundervisning vore ett utmärkt tillfälle för just detta, och efterlyser även mer samarbete mellan till exempel gehoörsundervisning och praktiskt utövande, där körundervisning hade kunnat vara ett utmärkt metod, just på grund av att alla kan sjunga på något sätt. Hon hade gärna haft körundervisningen kontinuerligt. Allting studenterna och lärarna gör på en skola behöver faktiskt inte bli en konsert menar hon, och studenterna ska inte känna att kören bara är någon sorts uppvisning, utan man ska förbereda sig så gott man kan som elev, sen ska lärarna hjälpa en att gå vidare, att utvecklas. Hon ser det som ett problem att ibland känns projekten på Musikhögskolan i Malmö idag som ”för duktigt” där studenterna inte får göra fel. ”Fokuset är ofta inte på progression, utan på att visa upp sig. Skolan vill värva nya studenter, istället för att fokusera på dem som går där”. Körundervisningen får gärna vara både med orkester och a cappella. Märta upplever att hon nu på ett sätt inte har fått lov till att kombinera sitt sjungande med sitt fiolspel, då violinister till exempel alltid måste ha biinstrumentet piano, men att studenter borde få

lov att välja sång som biinstrument. Hon kommenterar även att kulturskolan kanske borde ha sången som utgångspunkt för musicerande, och inte blockflöjten. Märta har förståelse för att alla kanske inte har samma utgångspunkt som hon i sitt sjungande, men tycker ändå att det ger mycket att få uppleva musiken med sin egen kropp. Hon tyckte att kammarkören på Musikhögskolan i Malmö var bra, men upplevde en lat attityd mot den från alla håll. Märta upplever generellt att stämningen bland skolans musikerstuderande är alldeles för individualistisk, och att de hade mått bra av träna sig i samklang och en kollektiv anda. Om studenterna alltid försöker vara solister, har de inte förstått poängen med att spela med andra. Samspelet mellan självkritik och att komplettera andra hade utvecklats mycket genom körundervisning, menar hon, att lära sig att se och höra vad det är som behövs för att helheten ska fungera. Att komma bort från det individualistiska tänkandet, och börja fokusera på själva musiken och de sammanhang där studenter möts hade varit mer givande. När hon tänker tillbaka på de tillfällen hon har sjungit i kör har hon väldigt positiva minnen. Intervjun avslutas med att vi plockar undan resterna av räkmackan, och går vidare till en äppelmarängtårta.

4.6 Dan-Olofs berättelse

Onsdagen den 30/11–2016, i Dan-Olofs vardagsrum, efter att ha hittat hans hus bland Bellevues slingriga små gator

Intervjun börjar med en miniintervju där Dan-Olof frågar om min bakgrund och varför jag är där. När jag nämner studiens syfte flikar Dan-Olof in en princip som jag tror han ser som en självklarhet: lärarna måste kunna ställa krav på studenter på musikhögskolenivå. Hans elever skulle alltid komma och dirigera utantill, det var inte tal om något annat. Det kunde vara kort förberedelsestid, ”men det är nödvändigt att dirigera utantill. Om man stod och tittade ner i noterna kunde man lätt fastna i de svarta prickarna, och man glömmer att lyssna, man hör inte.”

Han påvisar skillnaden mellan teori och praktik inom musik, bland annat genom följande exempel från inträdesproven: de sökande fick en sats, och kören som sjöng hade inskrivna fel i noterna. De skulle alltså medvetet sjunga fel, vilket skulle noteras, observeras och rättas av de sökande dirigenterna. Detta ledde till en konfrontation

mellan Dan-Olof och gehörslärarna, som enligt Dan-Olof inte hade någon vidare erfarenhet inom dirigering, utan ofta arbetade med att bryta ut praktiken till små beståndsdelar, i form av till exempel endast rytmövningar. Gehörslärarna ville att felen skulle rättas med en gång, ”men så går det inte till i det praktiska livet. Som professionell dirigent dirigerar man oftast större avsnitt innan man börjar tala om vad som var fel och som behöver ändras”. Det visade sig under dessa inträdesprov att när inträdessökande dirigerade små, uppbrutna avsnitt kunde de flesta höra cirka 8–9 av 10 inskrivna fel. Men när Dan-Olof senare bad inträdessökande att dirigera större avsnitt och försöka göra musik, hörde de bara 1–2 av de 10 inskrivna felen. Det visade sig att gehörslärarnas sätt att tänka inte fungerade i praktiken. ”Man måste spela i större avsnitt, och sen gå tillbaka och peta”. Om man bryter upp verket i mindre delar får man inte en helhet, utan det blir ett slags perfektionsraseri, och det är inte musik enligt Dan-Olof.

Därefter börjar själva livshistorien ur körundervisningsperspektiv: Dan-Olofs pappa var en framstående körledare som han lärde sig mycket av. När Dan-Olof började på musikhögskolan i Stockholm 1956 var det Eric Ericson som undervisade. Det var ”kusligt stora nivåskillnader” i klassen. Vissa var vana dirigenter/körsångare, medan andra var totalt ovana, och ”då blev det ju därefter”, och det blir lite konstigt att försöka hålla en linje i undervisningen då. Dan-Olof tillhörde dem som var vana, då han hade hållit på med dirigering sedan han var 15 år. Redan under sitt andra studieår togs Dan-Olof ut till att dirigera på skolans uppvisningskonserter. Nivåskillnaden jämfört med många andra medstudenter var så stor, så Dan-Olof fick en speciell skolgång: först var han med i Lilla kören, som då i princip var detsamma som Sveriges Radios kammarkör. Från 1958–1961 svarade Dan-Olof för de flesta instuderingarna med kammarkören. En av de tisdagarna som de hade repetition kom Eric Ericson och berättade om ett jobb som han själv inte kunde ta: Norrlands Nations Musikverksamhets Blandade Kör i Uppsala. Detta antogs av Dan-Olof, som bytte namn på kören till Uppsala Akademiska Kammarkör, och den kören ledde han fram till 1974. Därmed var Dan-Olof en sorts assistent till Eric i båda situationerna.

Efter att ha varit i Engelbrektskyrkan i 12 år blev Dan-Olof tillfrågad ifall han inte ville flytta till Köpenhamn, och bli Nordens första professor i kördirigering. Dan-Olof tillträdde tjänsten 1974, och arbetade där fram till 2007. Han undervisade tre kategorier

av studenter: kyrkomusiker, musikledare och dirigenter. Kyrkomusikerna skulle läras grundläggande dirigering, och Dan-Olof upplever att han fick flera fina resultat bland kyrkomusikerna, och en av dem gick till och med till debut i dirigentklassen.

Den andra kategorin var musikledare: de hade betydligt mer erfarenhet och Dan-Olof kunde redan från början ställa krav på att de skulle dirigera, både vokal- och instrumental musik. I musikledarklassen kunde de inblandade jobba mycket hårdare, och Dan-Olof kunde ställa samma krav på musikledarna som på en professionell dirigent, vilket till exempel var att studenterna skulle kunna partituret innan de ställde sig framför en ensemble, och dirigera utantill för att kunna höra vad som hände. ”Musiken kom inifrån, lockade igång det man gjorde med händerna till exempel, och sedan skulle öronen uppfatta vad som kom tillbaka. Därmed skulle dirigenten kunna korrigera både sig själv och ensemblen”, menade Dan-Olof.

Den tredje kategorin var dirigentklassen. Dirigering är musikaliskt vetande, applicerat på kroppsspråket, anser Dan-Olof. Har de (dirigenterna) inte musikaliskt vetande ska de överhuvudtaget inte gå upp på podiet, för då stör de ensemblen, och kroppsspråk måste arbetas med. Han refererar till sina erfarenheter som student hos Leonard Bernstein och Sergiu Celibidache, och berättar följande: efter att ha lyssnat på New York Philharmonic som var på besök i Malmö, umgicks han med bland annat orkesterns stämledande basist, som var ledsen över att Bernstein hade slutat jobba med dem, ”men vi har ju Danny Kaye”. Dan-Olof förstod ingenting. ”Danny Kaye, skådespelaren!”. Han hade tydligen haft ett antal konserter med New York Philharmonic, med musik som han kände till, för han kunde inte läsa partitur, MEN han hade stått framför ensemblen och med kroppsspråket sagt vad han ville ha gjort, och det resulterade i fantastiska framföranden. Detta är något som Dan-Olof har lärt sig av sin pappa, och som han vill föra vidare genom sin undervisning: kroppsspråket applicerat på ett musikaliskt vetande. Detta kräver dock en viss nivå av musikalitet, och en viss erfarenhet sedan tidigare. Han markerar att både instrumentalister och sångare är levande människor, men graden av liv i den levande människan kan vara väldigt olika. Även hurdan de är levande kan vara väldigt olika. Dirigenter jobbar på olika sätt beroende på vilka de har framför sig, och måste komma ner till det stadium där ens sångare/instrumentalister befinner sig. Dan Olof beskriver olika typer av musiker, och beskriver sin favorittyp som en musiker som både har det tekniska, och som älskar att

arbete med det musikaliska. Det är endast tillsammans med dessa som musik kan skapas, vilket är en fröjd. Dessa människor ställs gång efter annan inför folk som bedömer när de ska spela. Och vad är det för människor som bedömer en, undrar Dan-Olof? Dels är det vanliga åhörare som kan höra om det är lite falskt eller om musikern spelar fel ton. Det är det mest elementära. Andra kan höra till exempel om fiolerna inte har samma klang, eller ifall kören inte använder samma sorts vokaler, och kan då känna sig duktiga. Sen finns det sådana som verkligen kan höra musiken i det hela, och som till och med kan svälja några feltoner, men som kan höra om musiken har något att bära. Dessa är otroligt få människor, och de är också vänligast när de bedömer. De andra kan vara hårda och fruktansvärda, fastän de egentligen inte vet någonting om vad som är väsentligt, utropar Dan-Olof, och sätter sig för första gången på kanten av sin fåtölj. Det är håll i huvudet på dessa människor, men man får slåss med dem hela livet tyvärr, säger Dan-Olof. Toner är och förblir ett material, inte ett dugg mera. Det är först när tonerna fylls med någonting, då kan det bli musik.

Alla vill i början bli solister, menar Dan-Olof, då ”alla vill stå i centrum och glänsa”. Det är bra att ha en hög ambitionsnivå, men studenterna måste göra klart för sig att alla inte kan bli solister. De (studenterna) kanske har en brist, en röst som inte räcker till, eller ett minne som inte är bra nog. De kanske är oförmögna att agera medans de musicerar, eller så kan de helt enkelt inte uttrycka någonting mer. I sådana fall blir musikerna hela tiden nedgjorda av kollegor, recensenter etcetera. Då finns det en möjlighet att vara med i större musikaliska sammanhang, bland annat genom körmusik. Men då måste musikerna vara tränade i att ha varit i körsammanhang, så att de lär sig att lyssna till andra, anpassa sig, till exempel efter en dirigent som vill ha en annan sorts klang och uttryck än vad de är vana vid. Det kanske inte alltid blir vackert, men det kan bli trovärdigt. På grund av den krassa verkligheten måste musiker lära sig att fungera i större ensembler, därför att om de märker att de kanske inte är solister, men genom att till exempel stå i en kör märker att de gör något som är bra, då är DET något positivt i livet för dem. Och därför måste de på ett tidigt stadium komma in i större musikaliska sammanhang. Annars kommer de att vara missnöjda hela livet.

Däremot om alla borde sjunga i kör, det är Dan-Olof osäker på. Hans största problem är i första hand med stora gråa ensembler. Studenterna lär sig en massa repertoar och kommer i kontakt med olika musik, och detta är mycket bra, menar Dan-Olof. Men han

menar att de flesta körer idag jagar ett perfektionsraseri. De sjunger snabbare och snabbare hela tiden, och tänker inte ett dugg på att musiken ska tala. Det är stor skillnad på storkör och kammarkörer, och när studenterna inser skillnaden kan det enligt Dan-Olof bli tråkigt för dem att sjunga i storkör. Det är väldigt viktigt att ledaren för sådana körer kan göra det intressant för eleverna. När jag presenterar förslaget att en musikhögskola skulle kunna dela in studenterna efter nivå, håller Dan-Olof med. Så länge studenterna kan finna sig i att de har blivit indelade efter nivå, kan lärarna faktiskt kanske lära dem en hel del, säger han. Lärarna får helt enkelt välja repertoar efter den nivå eleverna befinner sig på. Problemet här är musikhögskolorna som hela tiden håller på att gå i konkurs. Det system som Sverige har nu är ett idiotsystem, där skolorna får pengar efter hur många de examinerar. Följden är att skolorna examinerar en massa folk som inte är precis någonting, utropar han. Detta gagnar inte någon. Det finns också en tendens till att försöka anställa billigare och billigare lärare, och då plockar skolorna upp folk som knappt är färdigutbildade, vad är det för någonting? Han vet även om elever som kommit in flera veckor efter att terminen hade startat, och undrat hur det kan komma sig att studenterna måste kunna läsa noter? ”Förstår du!?” Han menar att ledningarna på de olika avdelningarna inte riktigt har överblick över detta.

Han tror på att dela in folk i olika nivåer på ett vettigt sätt. Samtidigt tror han att det kostar för mycket pengar, och att det kanske inte finns något högt intresse bland instrumentalisterna för att sjunga i kör. Men när jag frågar ifall han tror att det vore nyttigt för dem svarar han ”ABSOLUT”. Han trycker dock igen på att han är skeptisk till stora körer. Speciallärarna börjar också klaga då på att deras elever får mindre tid till att öva. Och när vi kommer in på barn- och ungdomsundervisning menar han att barnen måste leka, och han vet därför inte när skolan ska börja dela in efter nivå. Barnen måste leka musik länge länge, säger Dan-Olof. Han klagar däremot på att det är för få som tar tag i undervisningen av barn och ungdomar i Malmö, till skillnad från till exempel i Lund. Intervjun avslutas med att Dan-Olof gör sig redo för att köra iväg med sin giftgröna veteranbil, men innan vi lämnar huset vill han gärna höra mig spela något på sin flygel som fyller 100 år nästa år. Jag lyckas överraska honom med en Schubert som han inte har hört förr, andra satsen ur Drei Klaverstücke D946. Jag hoppas att han blev positivt överraskad av fler saker än bara mitt repertoarval...

Vid ett senare telefonsamtal ville Dan-Olof gärna att jag skulle tillägga följande:

Jag måste erkänna att på slutet skulle jag väldigt gärna haft med, om de nu accepterar det, det omdöme som jag gav när du hade spelat. För det var väldigt fint. Och det som jag skulle vilja säga i det sammanhanget är att du hade gjort precis det som jag tycker är både A och O i allt musicerande. Nämligen att man vet vad som spelas, man kan det utantill, och man lyssnar till det man spelar, och det gjorde du. För om man inte lyssnar, har man inte en chans vare sig att styra det hela eller korrigera någonting. Man måste lyssna hela tiden. Och den som inte lyssnar, utan bara levererar sextondelar, den sysslar inte med musik, den sysslar med toner, och det är någonting helt annat. Det var det jag ville säga, och för mig var det en väldigt fin upplevelse, det vill jag att du ska veta.

4.7 Sammanfattning

Sven Inge, Sixten, Dan-Olof och Izolda beskriver hur körundervisningen var ur ett studentperspektiv på 50–60-talet. Sven Inges och Dan-Olofs erfarenheter är mestadels från Kungliga Musikhögskolan i Stockholm, Sixtens berättelse är mestadels från Musikkonservatoriet i Malmö, och Izoldas är från Polen. Märta och Robert beskriver också körundervisningen ur studentperspektiv, som körundervisningen har varit det senaste decenniet på Musikhögskolan Malmö. Robert berättar även om hur körundervisningen nyligen var på Yale University och Det Kongelige Danske Musikkonservatorium.

Sven Inge, Sixten och Dan-Olof berättar om sina erfarenheter som yrkesverksamma dirigenter. Sven Inges och Sixtens berättelse är mestadels kopplat till deras erfarenheter i Malmö, med särskilt fokus på Musikhögskolan i Malmö. Dan-Olofs berättelse är mestadels kopplat till sina erfarenheter på Det Kongelige Danske Musikkonservatorium, samt till viss del Musikhögskolan i Malmö, och hans kontakter utomlands. Robert berättade ur sitt perspektiv som domkyrkoorganist.

Mina äldre informanter beskrev en körundervisning på 50–60-talet i Sverige som mycket närvarande och ansedd viktig. Körundervisningen var rik, kontinuerlig, obligatorisk, men framför allt upplevdes det av informanterna som väldigt givande på musikhögskolenivå, även om det fanns en del nivåskillnader. Dan-Olof, Izolda och

Robert berättar om att flera andra länder har liknande upplägg. Sven Inge, Sixten, Robert och Märta har upplevt hur körundervisningen ser ut idag i Sverige, och de tycks ge bilden av att traditionen med en rik körundervisning lever till viss del vidare på kyrkomusikerprogrammet och musiklärarlinjen, men har tyvärr inte utnyttjats på musikerprogrammet. De upplever att körundervisningen hade kunnat vara mer omfattande än vad det är idag. Dessa erfarenheter jämförs med varandra i nästa kapitel.

Informanterna associerade sedan fritt kring vad som är bra med körsång, och gav flera förslag som sammanställs i nästa kapitel. Dessa åsikter rörde oftast musikaliska, pedagogiska, och sociala effekter och egenskaper av körsång.

Till slut gav informanterna sina åsikter och önskemål om hur körundervisning praktiskt skulle kunna se ut på en musikhögskola. Dessa förslag presenteras och ställs mot varandra i nästa kapitel.

Diskussion

Examensarbetet hade sin grund i forskningsfrågorna *Vilka egenskaper av körpraktiken lyfter erfarna körledare och musiker fram som viktiga för musikalisk utveckling*, samt *Hur skulle körundervisning i större utsträckning kunna användas som ett pedagogiskt redskap på musikhögskolan?* Dessa frågor är utgångspunkten i följande diskussion, där litteraturoversikten, resultatet och min egen analys möts. Jag har valt att dela in det i underrubrikerna *Resultatdiskussion*, *Slutsatser*, *Egna funderingar* och *Förslag på vidare forskning*.

5.1 Resultatdiskussion

Nedan presenteras resultatdiskussionen, uppdelad i underrubrikerna *Körundervisningens status på musikhögskolenivå*, *Körundervisningens bidrag till en musikhögskoleutbildning* och *Hur körundervisning skulle kunna se ut i praktiken*.

5.1.1 Körundervisningens status på musikhögskolenivå

När Johansson (2011) gjorde sin intervjustudie upplevde hon en viss tvekan hos sina informanter när det gällde körledarnas möjlighet att bidra med något värdefullt, och att det tog tid innan körledarna kom igång med att ge värdefulla förslag och idéer. Detta var något som jag till viss del kände av hos en av mina informanter, men hos resten var det snarare tvärtom. Det fanns en iver hos de flesta av mina informanter att berätta för mig och verbalisera vilka egenskaper körsång har som kan vara relevanta på en musikhögskoleutbildning, vilket gällde både mina informanter som jobbade som körledare, och de andra informanterna som inte jobbade med kör. Intressant nog var det hos en av mina körlarinformanter som jag upplevde det dröjsmål av idéer som Johansson (2011) beskrev. I enlighet med Johansson (2011) så verkade det finnas ett behov hos flera av informanterna av att verbalisera och få studenterna att förstå vad det är man som musikstudent lär sig av att delta i körundervisning. I tillägg till detta uttrycktes även ett behov hos flera av mina informanter (Robert; Sixten; Dan-Olof, se 4.1; 4.4; 4.6) att uttrycka detta även till utbildningsledare på skolan, då dessa

informanter upplevde att utbildningsledarna inte hade tillräckligt mycket kunskap om körundervisningens effekter.

En exemplifiering av detta kan ses i kursplanen för körsång på Uppsala Universitet (2007), i vars mål ”färdigheter i körsång” beskrivs som ”tonbildning, intonation och röstbehandling” (Uppsala Universitet, 2007). Om man ställer kursplanens definition bredvid Sven Inges farhågor av att många tror att körundervisning handlar bara om tonbildningsövningar, så kan man se att mina informanter som uttryckte att ledningarna på en skola borde vara bättre informerade om körundervisningens effekter (Robert; Sven Inge; Izolda; Sixten; Dan-Olof, se 4.1; 4.2; 4.3; 4.4; 4.6) har en grund i sin observation. ”Bättre intonation” kom upp en gång hos Izolda (se 4.3) som viktig egenskap för musikalisk utveckling av körsång, i övrigt pratade mina informanter oftast om andra egenskaper av körsång än vad Uppsala Universitet (2007) beskrev i sin kursplan för körsång.

5.1.2 Körundervisningens bidrag till en musikhögskoleutbildning

Ford och Sloboda (2013) skrev om skillnaderna mellan musikerstudenter och skådespelarstudenter, och kom fram till att musiker ofta är mer individualistiska, fokuserade på teknik, mer fokuserade på kompositörens önskemål än publikens och därmed mer bunden till noterna, mer fokuserade på sina huvudinstrument och specialistkunskaper inom det. Undervisningen av musiker karakteriseras som individuella lektioner, och materialet är ofta fokuserat på solospel, och repertoar som inte är solo tenderar att ändå ofta övas ensamt i små övningsrum. Skådespelare däremot anser att kommunikationen med publiken är den viktigaste faktorn för teater, manuset används endast som en utgångspunkt. Skådespelarstudenterna har ofta gruppinläring som undervisningsform, och de tenderar att lära sig genom att stå på scenen, det vill säga att praktiskt göra teater, och man försöker undvika mekanisk repetition. Även teaterlärarna sätter mer värde på mångsidiga egenskaper hos skådespelarstudenterna, till skillnad för musklärarna och musikutbildningarna, som tenderar att bygga utbildningen runt huvudinstrumentlektionen och många timmars ensam övning. När skådespelare och musiker samarbetade så upplevde musikerna att de hade mycket mer att lära sig från skådespelarna, än tvärtom.

Denna bild förstärks av Märtas berättelse, som beskriver sina medstudenter som att ”de tror att de är solister när de sitter i orkester” (se 4.5). Hon beskrev även musikerutbildningen som ”insnöd”, där fokusen lätt hamnar på ”endast fingrar och teknik” och inte på ”musiken och helheten” (se 4.5), och Robert beskrev att om man är instrumentalist så kan ens spel lätt bli mekanisk (se 4.1). Sixten observerade att musikerna fokuserade endast på sina huvudinstrument, ”punkt slut” (se 4.4), vilket är en observation som även Dan-Olof hade, då han berättade att ”speciallärarna börjar klaga om deras elever får mindre tid till att öva (om de går på körundervisning)” (se 4.6). Sixten menade att körundervisning skulle vara ett mycket lämpligt alternativ till att ”bara” sitta i ett övningsrum och öva åtta timmar om dagen (se 4.4). Izolda var oförstående till varför inte ledningen på musikhögskolor utnyttjar tillgången till musiker i högre grad (se 4.3), då är det viktigaste faktorn för att främja sådana projekt (Ford & Sloboda, 2013). Dan-Olofs beskrivning av vilka det är som bedömer värdet av musikaliska resultat tyder på att det är få som inser värdet av dem (se 4.6).

Många av körundervisningens egenskaper beskrevs liknande de som Ford och Sloboda (2013) tillägnar skådespelarundervisningen, av både forskare som har studerat körens hälsoeffekter (Cohen 2009), Hyypä och Mäki (2001) som hade slutsatsen att körsång gjorde människor mer gruppinriktade och hälsosamma, intervjun med Theorell där han menade att sammanhållningen var körsångens viktigaste funktion (Ekman Frisk & Fagius 2011), Anderssons (2013) beskrivning i sin lärobok om orkesterrepetitionernas sociala funktion, och alla mina informanter. Robert berättade om att körundervisning är ett socialt sammanhang där studenterna bygger en gruppanda och skapar ett ”vi”, där studenten tvingas lyssna till vad som händer runtomkring en, och att kör ger ett verktyg till spontanmusicerande, samt att i kören kan man praktiskt utöva musiken (se 4.1). Körundervisning har egenskapen att vara ett forum för att praktiskt få framföra musik, vilket Kodály (1954) ansåg vara en av de viktigaste ingredienserna i en musikhögskoleutbildning. Körundervisningens egenskap att vara en undervisningsform där man praktiskt kan uppleva att ”göra bra musik” stärktes av Sven Inge, och han menade även att genom körundervisning så får musikerstudenter alternativa metoder till inläring (se 4.2). Izolda menade att körundervisning var för henne ett sätt att kunna börja jobba med musikaliska aspekter direkt, och därmed inte vara lika bunden av notmaterialet (se 4.3). Sixten menade att genom körundervisning lär sig studenterna att anpassa sig efter en större helhet och till de andra stämmorna, samt att det motverkar att

”bara sitta i ett övningsrum” och istället sammanför de olika programmen på en musikhögskola (se 4.4). Märta ansåg att ”förståelsen för musiken utvecklas” genom körundervisning, och att man genom körundervisning lär sig att smälta in i en klang, samt att samarbetsförmågan hos studenterna utvecklas, och efterlyser mer praktiskt utövande i utbildningen, vilket är en egenskap som hon anser körundervisningen har (se 4.5). Dan-Olof berättade hur körundervisning är en undervisningsform där körledaren genom sitt kroppsspråk kan förebilda musiken (se 4.6), och Märta påpekade att man kan bli inspirerad av dirigentens ledarstil (se 4.5). Dan-Olof anser att musiker måste tränas i att kunna delta i större sammanhang, för på grund av ”den krassa verkligheten” där alla inte kan bli solister så måste musikerna lära sig att fungera i större ensembler, vilket kan vara en väldigt positiv upplevelse för dem (se 4.6). Dan-Olofs berättelse om inträdesproven visar att musik enligt hans åsikt inte ska brytas upp i mindre delar, utan man ska helst försöka ha en större överblick och musicera, och därmed undvika ett ”perfektionsraseri”, vilket är i linje med hur han bedömde mitt pianospel, där han berömde faktorer som utantillspel, att man som musiker vet vad man gör, aktivt lyssnande, och kallade det för ”A och O i allt musicerande”, till skillnad från att ”bara leverera sextondelar” (se 4.6).

Därmed kan man argumentera för att körundervisningen har många liknande egenskaper som skådespelarutbildningen, vilket bedömdes av Ford och Sloboda (2013) som väldigt givande för musikerstudenter. Om det skulle vara musikstuderande internt som skulle ha en undervisningsform med skådespelarutbildningens egenskaper, så skulle obalansen i upplevelsen att skådespelarna inte lärde sig lika mycket av musikerstudenterna som tvärtom (Ford & Sloboda, 2013), kunna undvikas.

5.1.3 Hur körundervisning skulle kunna se ut i praktiken

En praktisk aspekt av körundervisningen som kom fram hos mina informanter i högre grad än andra var frågan om att kunna ställa krav på studenterna. Skolverket (2012) drog i sin rapport slutsatsen att högpresterande elever oftare får läxor av sina lärare, samt att det är viktigt att eleverna möts med höga förväntningar. Med Skolverkets rekommendationer i bakhuvudet inser man att det är problematiskt när Märta upplevde ”en lat attityd mot kammarkören från alla håll” (se 4.5), vilket stärktes av Roberts berättelse, där han poängterade att av de tre länder som han har studerat i (Sverige,

Danmark och USA), så var det i Sverige han upplevde att lärarna ”inte vågade ställa krav” (se 4.1). Men problemet verkar inte ligga hos körledarna, då höga krav var en princip som genomsyrade alla mina körledarinformanters berättelser. Sven Inge uttryckte det som att ”kraven borde vara högt satta, det är då det blir riktigt bra resultat” (se 4.2), Izolda mindes från sina egna studier att kören inte ”repeterade stämman för stämman i timmar”, utan kören förväntades att kunna jobba med musikaliska aspekter direkt (se 4.3). Särskilt Dan Olof spenderade en stor del av intervjun till att prata om och leva efter denna princip, vilket man kunde se till exempel hur han startade intervjun med en miniintervju där han verkade ställa krav på mig som forskare. Att sätta höga krav var också det första som Dan-Olof nämnde när själva intervjun var igång, och vilket han motiverade med att det var först när man kunde notmaterialet utantill som man kunde börja musicera, vilket han följde upp när han bedömde mitt pianospel, där han gav omdömet efter liknande kriterier (se 4.6).

Robert upplevde att förkunskaperna inte är lika höga i Sverige som på andra ställen (se 4.1), i kontrast till Izolda som upplevde att i Polen under hennes utbildningstid så var notläsningsförmågan hög, enligt hennes åsikt tack vare solfège-undervisningen som hon och hennes klasskamrater fick i sin utbildning (se 4.3). Skolverket (2012) rekommenderade acceleration och nivåindelning som verktyg för en varierad undervisning, vilket var ett tema som återkom hos flera av mina informanter; Sven Inge och Dan-Olof berättade om att under sin utbildning på Kungliga Musikhögskolan i Stockholm hade man både Lilla kören och stora körer, samt att Dan-Olof fick extrauppgifter i form av att vara en sorts assistent för läraren (se 4.2; 4.6). Märta berättade om att under hennes utbildning fanns en frivillig kammarkör, men önskade att det gärna får finnas både storkör mindre körer att sjunga i (se 4.5). Sixten uttryckte en önskan om att ha både en elitkör och en storkör (se 4.4), Dan-Olof önskade främst att ha många småkörer för att ”undvika den stora gråa massan” (se 4.6), Robert föreslog att detta eventuellt skulle kunna implementeras med diagnostiska prov efter vilket man kan dela in körerna efter nivå, samt att det skulle kunna finnas en sorts curriculum för repertoar (se 4.1). Sixten berättade att han har använt acceleration tidigare som undervisningsform i samband med julkonserter (se 4.4), även Sven Inge önskade att kunna intensifiera körundervisningen innan konserter (se 4.2), och Robert berättade om att han upplevde nivåindelning och höga krav som mycket positivt under sin studietid i Yale, och lyfte även ett koncept där nivåindelning skulle kunna vara en möjlighet för

studenterna att delta i varandras inlärningsprocess (se 4.1). Hoxby (2000) å andra sidan visade med sina resultat att det finns ingen skillnad på elevernas resultat utifrån klasstorlek, utan att små klasser bara leder till att mer resurser krävs, och musikhögskolornas ekonomiska utgångspunkt är inte optimalt enligt Dan-Olof för att kunna dela in studenterna i små körer (se 4.6). Om man däremot utgår från att ha storkör, så upplevdes det av Sven Inge som något som inte kostar mycket för skolan (se 4.2). Kodály (1954) uppmärksammade att nivåskillnaderna bland eleverna är svåra att hantera i körundervisning, och mina informanter lyfte flera egenskaper av körsång som de menade skulle motivera en uppdelning i mindre körer. Robert menade att i mindre grupper ”lyssnar körsångarna verkligen på varandra” (se 4.1), vilket kan tyda på att de musikaliska aspekterna framträder skarpare när det är mindre grupper som sjunger tillsammans. Dan Olof menade att det är stor skillnad på storkör och kammarkörer, och studenterna blir uttråkade av storkören när de inser skillnaden (se 4.6), men det är ett påstående som sägs emot av Sven Inge och Märta, som båda upplevde att det var väldigt roligt att sjunga i kör, oavsett storlek på kören (se 4.2; 4.5). Frågan om effekterna av storkör eller liten kör är ett område som skulle kunna undersökas närmare i framtida forskning, vilket diskuteras i slutet av diskussionskapitlet.

Det fanns många egenskaper, principer och koncept som Kodály (1954) beskrev, som mina informanter också delade. Utvecklandet av repertoarkännedom var en egenskap av körundervisning som beskrevs av fem av mina sex informanter (Robert; Sven Inge; Izolda; Sixten; Dan-Olof, se 4.1; 4.2; 4.3; 4.4; 4.6), vilket är en aspekt som Kodály (1954) beskrev som att vissa traditioner är värdefulla att behålla, därför att all ny repertoar bygger på gammal repertoar, och det är med en god repertoarkännedom som utbildningen vilar på en stabil grund. Kodály (1954) menade att körundervisning borde vara kontinuerligt, vilket var en önskan som alla mina informanter hade eller verkade ta för givet, och som även var i linje med Stenbäcks (2001) argumentation att körundervisning kan användas som en kontinuerlig form av undervisning, och därmed inte endast ha fokusering på konserter, vilket var en risk som både Robert och Märta beskrev i sina berättelser (se 4.1; 4.5). Därmed kan man argumentera för att körundervisning borde användas i större utsträckning på en musikhögskoleutbildning, då det är ett viktigt komplement till studenternas utbildning, eller som Izolda menade när hon inte förstod varför det inte redan är en stor del av alla musikhögskoleprogrammen: ”det ena ger det andra” (se 4.3). I mina informanters

berättelser framgick det att det är särskilt musikerprogrammen i Sverige som har en avsaknad av körundervisning. (se 4.1; 4.4; 4.5; 4.6).

Kodály (1954) beskrev musiklivet i ett samhälle som en organism, där körundervisning skulle kunna bota olika problem ur flera aspekter, vilket är en syn som delades av Robert när han beskrev att man genom körundervisning skulle kunna göra barn och ungdomar mer förberedda för en musikhögskoleutbildning, samt musikhögskolestudenterna mer förberedda för en arbetslivssituation (se 4.1). Att barn och ungdomskörer skulle kunna lockas till musikhögskolan vilket vore positivt, var en observation som Sixten framförde (se 4.4). Därmed skulle körundervisning kunna höja nivån på de som söker till musikhögskoleutbildningar i Sverige, vilket idag inte är lika högt som förr enligt Robert (se 4.1).

Robert och Izolda beskrev hur körundervisningen var obligatorisk under deras utbildning (se 4.1; 4.3), och Märta hade som första uttalande i intervjun att körundervisning borde vara obligatoriskt på en musikerlinje (se 4.5). Om den är obligatorisk eller frivillig ger ingen effekt på själva resultaten och effekterna av körsången enligt Hackworth (2003), och uppmuntrar därför till alla former av körundervisning. Sixten och Izolda beskrev däremot hur sångsolisterna med deras erfarenhet fick ha körundervisningen frivillig (se 4.3; 4.4). Det konstateras däremot att i repertoaren som Sixten tog fram som exempel på körundervisningslitteratur, till exempel mässor, oratorier och passioner (se 4.4), ofta har sångsolister, vilket skulle kunna vara en möjlighet för de som har huvudinstrument sång att kunna vara delaktiga i körundervisningens pedagogiska effekter.

Att körundervisning är något som upplevdes som roligt är också en egenskap som framträdde starkt hos alla mina informanter. Detta kan förklaras med forskningen som visade på att körsång ger ökade halter oxytocin, vilket är ett hormon som styr välmående och gör människor mer sociala (Grape et al, 2002). Andersson (2013) beskrev i sin lärobok om orkesterdirigering hur orkesterpraktiken medför engagemang som turnéer, pauser i repetitionen, omgivande festligheter, vilket är en aspekt av som Robert kände igen i körundervisningen också (se 4.1). Därmed kan man argumentera för att körundervisning inte bara har många egenskaper som kan bidra till att utveckla musikhögskolestudenternas musikalitet, det upplevs också som roligt av deltagarna.

5.2 Slutsatser

Jag har genom min undersökning visat att körundervisning har många egenskaper som kan vara relevanta för musikhögskoleutbildningar, särskilt för en musikerutbildning. En av de egenskaper som anses vara allra mest relevant och karaktäristiskt för körundervisning är körundervisningens effekt att ge musikstuderande ett annat perspektiv på sitt lärande. Musikerstudenter tenderar att vara individualistiskt inriktade och fokuserade på teknik och detaljer, och körundervisning skulle kunna ge bredare kunskaper, samt fokus på större musikaliska sammanhang och praktiskt utförande. Detta skulle kunna realiseras på olika sätt, och till exempel Zoltán Kodálys koncept, den så kallade Kodálymetoden, har många principer som delas av olika körledare och musiker, vilket skulle kunna vara relevant för utformningen av en musikhögskoleutbildning.

5.3 Egna funderingar

I min framtida roll som musikpedagog kan resultatet av denna studie vara relevant då det ger mer insikt i musikstuderandes generella egenskaper och behov, och på vilket sätt körundervisningen skulle kunna bidra till deras utveckling. Jag har även fått en bättre överblick över svenska musikhögskoleutbildningars upplägg, vilket kan vara av relevans för eventuellt både mig om jag skulle hamna i en sådan situation, men även för andra pedagoger, studenter och utbildningsledare i framtida överläggningar där upplägg och prioriteringar för en musikhögskoleutbildning diskuteras.

5.4 Förslag på vidare forskning

I min litteraturstudie har jag inte hittat forskning som har fokuserat på frågan *Vad lär sig musikstudenter av att sjunga i kör*, det vill säga specifikt vilka musikaliska egenskaper körundervisning har som skulle kunna vara relevanta för en musikutbildning, vilket var en stor del var vad mina informanter pratade om. Jag märkte att ofta fokuserade forskningen på andra aspekter av körsång, vilket man kan se i

Geislers (2012) bibliografi av körforskning från 1960–2010, där kategorin ”Kör och Skola” får väldigt liten plats. Stenbäck (2001) identifierade att körledare ofta fokuserar på musikaliska aspekter i körundervisningen, men Robert pekade på att man får även liknande musikaliska effekter av till exempel kammarmusikundervisning (se 4.1). Därför skulle framtida forskning kunna fokusera på att testa mina informanternas påståenden om de specifika musikaliska och pedagogiska aspekternas effekt inom körundervisning. ”Körundervisning utvecklar studenternas gehör” var ett påstående som återkom hos de flesta av mina informanter, hos flera av de som första påstående, vilket kan indikera att gehör är ett av studenternas musikaliska förmågor som körundervisning utvecklar mest. Detta skulle kunna undersökas vidare exempelvis med kvantitativa studier, där man delar in musikhögskolestudenter i olika grupper, en som har kör och den andra som inte har kör, och göra gehörstester vid olika stadier av experimentet. Detta skulle kunna visa ett mätbart resultat av exakt hur mycket och hur snabbt studenterna utvecklar sitt gehör. Till detta skulle olika kontrollgrupper kunna ställas, där man tar musikerstudenter och gör samma sorts experiment med eller utan till exempelvis undervisning i andra ämnen, såsom kammarmusik och gehörundervisning. Andra musikaliska effekter som uppkom under min intervjustudie var notläsning, polyfoniskt tänkande, möjlighet till spontanmusicerande, repertoarkännedom, och dirigentens roll som en förebild, vilket också skulle kunna undersökas på liknande sätt, vilket skulle kunna ge ett svar till Sandberg Jursströms (2009) påstående att sångarnas uppfattning om sitt lärande i kör inte har undersökts. Körundervisningens möjlighet att samspela mellan textens betydelse och musikens budskap var en intressant tanke som Pålsson (2002) tog upp i sin bok, men som inte togs upp av mina informanter, men som baserat på annan litteratur som jag har läst men inte tagit med, ändå skulle kunna vara en intressant effekt av körundervisning. En studie fokuserat på textens betydelse och pedagogiska möjligheter relevanta till en musikhögskoleutbildning hade kanske gett intressanta resultat. Även samarbetsprojekt mellan körundervisning och orkesterundervisning var ett tema som många informanter tog upp, vissa informanter ville gärna se många samarbeten mellan kör och orkester, medan andra föreslog mest att ha en capella-undervisning i körsång. Effekterna av de olika formerna av körundervisning skulle kunna undersökas. Även orkesterundervisningens egenskaper och praktiska möjligheter skulle kunna vara ämne för vidare forskning.

Referenser

- Andersson, P. (2013). *Orkesterdirigering: Partituranalys, gestik och ledarskap*. Lund: Studentlitteratur.
- Bryman, A. (1997). *Kvantitet och kvalitet i samhällsvetenskaplig forskning*. Lund: Studentlitteratur.
- Bryman, A. (2011). *Samhällsvetenskapliga metoder*. Malmö: Liber.
- Bygdéus, P. (2015). *Medierande verktyg i körledarpraktik: En studie av arbetssätt och handling i körledning med barn och unga*. Lund: Musikhögskolan i Malmö, Lunds Universitet.
- Cohen, G. (2009). New theories and research findings on the positive influence of music and art on health with ageing. *Arts and Health* 1, 48-63.
- Ekman Frisk, L. & Fagius, G. (2011). *Körsång påverkar: Forskare berättar*. Riga: KÖRSAM & Wessmans Musikförlag AB.
- Ford, B. & Sloboda, J. (2013). *Learning from Artistic and Pedagogical Differences between Musicians' and Actors' Traditions through Collaborative Processes*. I H. Gaunt och H. Westerlund (Red.), *Collaborative Learning in Higher Music Education* (s. 27-36). Farnham: Ashgate.
- Geisler, U. (2012). *Choral Research 1960–2010: Bibliography*. Lund: Körcentrum Syd.
- Grape, C., Sandgren, M., Hansson, L.O., Ericson, M. & Theorell, T. (2002). Does singing promote well-being?: An empirical study of professional and amateur singers during a singing lesson. *Integrative Physiological & Behavioral Science* (2002) 38: 65. doi:10.1007/BF02734261.

- Hackworth, R. (2003). *Voluntary versus compulsory upper elementary choir participation: A comparison of performance evaluations*. Rutgers University Community Repository. doi: <http://dx.doi.org/doi:10.7282/T3Z60MF4>
- Hoxby, C. M. (2000). The Effects of Class Size on Student Achievement: New Evidence from Population Variation. *Q J Econ* 2000; 115 (4): 1239-1285. doi: 10.1162/003355300555060
- Hyypä, M. T., & Mäki, J. (2001). Individual-level relationships between social capital and self-rated health in a bilingual community. *Preventive medicine*, 32(2), 148-155.
- Johansson, K. (2011) *Inside views on contemporary Swedish choral practise*. I U. Geisler & K. Johansson (Red.), *Choir in Focus 2011* (pp. 15-32). Göteborg: Bo Ejeby Förlag
- Kodályintézet. (u.å.). *Kodály Zoltán zenepedagógiai koncepciója* Hämtat 2016-12-02 från http://kodaly.hu/hu/kodaly_zoltan/koncepcio.
- Kodály, Z. (1954). *A zene mindenkié*. [Musiken är till för alla]. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat.
- Kvale, S. & Brinkmann, S. (2014). *Den kvalitativa forskningsintervjun*. Lund: Studentlitteratur.
- Pålsson, H. (2002). *Tankar om musik*. Stockholm: Bokförlaget Prisma.
- Sandberg Jurström, R. (2009). *Att ge form åt musikaliska gestaltningar: En socialsemiotisk studie av körledares multimodala kommunikation i kör*. Göteborg: Göteborgs universitet.
- Skolverket. (2012). *Högpresterande elever, höga prestationer och undervisningen. Rapport 379*. Stockholm: Skolverket.

Stenbäck, H. (2001). *Lärande i kör: En studie av körsång i gymnasium och folkhögskola*. Piteå: Musikhögskolan i Piteå.

Uppsala Universitet. (2007) *Kursplan. Körsång*. Uppsala: Uppsalas Universitet, Institutionen för musikvetenskap

Vetenskapsrådet. (2011). *Forskningsetiska principer inom humanistisk-samhällsvetenskaplig forskning*. Tryck: Elanders Gotab.

Bilagor

Bilaga 1

Underlag för intervjuer

Längd: cirka 30–60 min

Vad är din bakgrund inom körmusik?

Öppen fråga, se vad de lyfter fram, sen eventuella följdfrågor:

Vad är dina erfarenheter av körundervisning när du själv var student på musikhögskolan?

Hur var det rent praktiskt? (Hur ofta? Hur stort? Vilka sorts projekt?)

Hur upplevde du det? (Positiva minnen? Negativa minnen?)

Vad är dina erfarenheter av dirigering/ledning av kör som anställd på musikhögskolenivå?

Hur var det rent praktiskt? (Hur ofta? Hur stort? Vilka sorts projekt?)

Hur upplevde/upplever du det? (Positiva minnen/erfarenheter? Negativa minnen/erfarenheter?)

Vilken repertoar har du mest erfarenhet av när det kommer till körundervisning?

Detta är lagt sist för att det inte ska påverka de tidigare frågorna.

Vad är det som är bra med körundervisning på en musikhögskola?

Öppen fråga, se vad de lyfter fram, sen eventuella följdfrågor:

På vilket sätt utvecklar det eleverna rent musikaliskt att sjunga i kör, vad är det de lär sig då? Dvs, vilka musikaliska aspekter utvecklar man?

Är det utvecklande även för klassiska instrumentalister? Hurdå?

Är det utvecklande även för de som går andra genrer än klassiskt? Hurdå?

Är det utvecklande även för de som går andra program, som t ex musiklärarutbildningen? Hurdå?

Borde alla sjunga i kör på musikhögskolan?

Hur skulle du vilja att det såg ut?

Öppen fråga, se vad de lyfter fram, sen eventuella följdfrågor:

Storkör, småkörer, eller både och?

Med orkester, utan orkester eller både och?

Kontinuerligt eller i projektform?