



LUND UNIVERSITY
Malmö Academy of Music

EXAMENSARBETE 15hp

Vårterminen 2017

Läroarbilden i Musik

Elin Isaksson

Titta på händerna?

En intervjustudie om förståelse för dirigering i
barnkör

Handledare: Sverker Zadig

Sammanfattning

Titta på händerna? En intervjustudie om förståelse för dirigering i barnkör

Författare: Elin Isaksson

Som barnkörledare har jag tänkt på vad barnen egentligen förstår av dirigering. Ibland reagerar barnen på alla gester och ibland inte på några. Som yrkesverksamma körledare, dirigenter eller pedagoger kan vi dra nytta av att veta vad barnen faktiskt tar till sig och inte samt vilken information barn i barnkör får ut av dirigering. Dessutom är det intressant att veta hur dirigenter arbetar för att öka förståelsen för slagteknik och gestik i sina barnkör.

För att undersöka dirigerings betydelse har fem barnkörledare med kyrkomusiker- eller musikhögreutbildning i mellersta och södra Sverige intervjuats. Resultatet är uppdelat i två delar där den första består av konkreta metoder dirigenterna använder sig av i sin barnkörverksamhet. Slagtekniska moment, förebildande, att mima med, pianots roll och instuderingsmetoder. Den andra delen består av dirigenternas mer personliga uppfattning om dirigerings betydelse. Denna kategori är indelad i; skillnad på gestik och slagteknik, barnens förståelse för gestik och slagteknik, närhet till dirigering, barnens förutsättningar, samarbeten och vad får barnen med sig?

I denna uppsats diskuteras skillnaden på gestik och slagteknik och vilken funktion de har på barnkörens respons. Dirigering innefattas både av klassisk slagteknik, det som sitter i händerna, och gestik, det som sitter utanför händerna. Båda delar är lika viktiga för det musikaliska resultatet men slagtekniken behöver tränas in med barnen. Moment som insatser, fermat, slutkonsonanter och avslag behöver regelbundet övas med barnen för att de ska förstå dess fulla innebörd medan dynamik och agogik inte behöver övas utan innefattas i gestiken.

Nyckelord: barnkör, dirigering, gestik, slagteknik, musikundervisning

Abstract

Look at your hands? An interview study about the understanding of conducting children's choirs

Author: Elin Isaksson

As a children's choir conductor, I have thought about what the children really understand about the conducting. Sometimes the children are with me in the gestures and sometimes not. As a professional conductor, choir leader or pedagogue you can take advantage of knowing what the children actually understand and do not understand. What information do children understand when they are conducted? And how do conductors work to increase understanding of conducting and gestures?

To investigate this five children's choir conductors, with church music or music teacher education in the middle and southern Sweden, have been interviewed. The result is divided into two parts, the first with methods used by the conductors in their work with children's choirs. This includes, conducting techniques, vocal imitation, to mouth or not, how to use the piano and methods of rehearsing. The second part refers to the conductors' more personal perception of the importance of conducting. This category is divided into; difference between gesture and beat, children's understanding of conducting, relations to conducting, children's qualification, collaborations and children's experiences.

This essay discusses the difference between gesture and conducting technique and what function it has on the children's choir sound. Conducting include both classical beat technique, which is the hand movements, and gesture, which is everything but the hands. Both parts are important for the musical result but the beat and conducting technique must be practiced with the children regularly. Aspects like beginnings, fermatas, end consonants and exits need to be regularly practiced with the children to understand its full meaning while dynamics and agogics are not necessary to practice since they are included in the gesture.

Keywords: children's choir, conducting, gesture, music education

Innehållsförteckning

1. INLEDNING	1
1.1 SYFTE OCH FRÅGESTÄLLNING	2
2. LITTERATURGENOMGÅNG	3
2.1. Barnkörens uppkomst	4
2.2. Att arbeta med barnkör	5
2.2.1. Slagtekniska moment och övning i dirigering	5
2.2.2. Förebildande och vokalt fokus	10
2.2.3. Instudering som grundläggande dirigeringsarbete	11
2.2.4. Att sjunga eller mima med	13
2.2.5. Övriga faktorer	13
3. METOD	15
3.1. Metodologiska överväganden	15
3.2. Studiens fokus	16
3.4. Design av studien	18
3.4.1. Urval och informanter	18
3.4.2. Datainsamling	19
3.5. Analys	20
3.6. Resultatets kvalitet	20
3.7. Etiska överväganden	22
4. RESULTAT	23
4.1. Metodiskt genomförande av barnkör	23
4.1.1. Slagtekniska moment	23
4.1.2. Förebildande	25
4.1.3. Att mima med	26
4.1.4. Pianots roll	27
4.1.5. Instuderingsmetoder	29
4.2. Personlig uppfattning om dirigerings betydelse	30
4.2.1. Skillnad på gestik och slagteknik	30
4.2.2. Barnens förståelse för gestik och slagteknik	32
4.2.3. Närhet till dirigering	32
4.2.4. Barnens förutsättningar	33
4.2.5. Samarbeten	35
4.2.6. Vad får barnen med sig?	36
5. DISKUSSION	38
5.1. Röstens möjligheter	38

5.2. Instuderingen	41
5.2.1. Pianot	42
5.2.2. Noter	43
5.3. Att dirigera barn	43
5.4. Körsång som bildning	46
5.5. Förslag på vidare forskning	47
<i>REFERENSER</i>	48
<i>Bilaga 1</i>	
<i>Bilaga 2</i>	

1. INLEDNING

Som examensarbete (15 hp) har jag valt att fördjupa mig i barnkörens uppfattning av dirigering. Idén till arbetet väcktes då jag samarbetade med en körledare som vid upprepade tillfällen blandade klassisk slagteknik med att följa med i rörelserna i sången. Detta ledde till en intressant observation: barnen följde rörelserna bra då dirigenten visade dem, men då dirigenten började följa slagscheman blev barnen osäkra på om härmningen skulle fortgå eller om något nytt var påbörjat. Alltså började några barn glatt vifta med dirigenten, medan andra barn fokuserat började titta på händerna.

Även jag som klassisk dirigent, som ofta pratar om fördelarna med klassisk slagteknik och all den information som finns att hämta ur den, taktar väldigt lite när det kommer till barnkör. Istället använder jag kroppen på andra sätt, med impulser om vad komma skall, kanske följer jag med i rörelser/koreografi, dansar och har pulsen i kroppen eller så sjunger jag med eller mimar texten. Detta efter att jag upplevt att mina barngrupper har svårt att förstå exempelvis taktning eller avslag. Troligtvis är de flesta barnen med i kören för att de gillar att sjunga och att sjunga tillsammans. De gillar givetvis när resultatet blir bra, men huvudsaken är att de fått utlopp för sin energi inom musik, och fått musicera tillsammans snarare än att följa dirigentens händer. Det finns givetvis barnkörer som följer dirigenten till punkt och pricka och väl förstår den funktion och information som dirigering ger. Arbetet med att förstå vad dirigeringen betyder verkar då vara en process som behöver tränas in. I vuxenkör har jag upplevt att dirigeringen skapar ett annat fokus, både i gruppen och hos dirigenten, där lyssnandet är i centrum. På det sättet samlas de olika rösterna i kören och bildar en grupp, styrd av dirigentens musikaliska ambitioner. Detta leder mig in på att undersöka om barnkören fungerar på samma sätt.

För barnkörledare kan denna studie fungera som inspiration till att effektivisera arbetet i barnkören. Exempelvis kan barnkörledare bättre veta vad barnen förstår och därför inte träna barnen i något de rent kognitivt inte har möjlighet att behärska ännu. Körsång för barn är mer än att stå stilla, sjunga rent och titta på händerna.

1.1 SYFTE OCH FRÅGESTÄLLNING

Denna studie fokuserar på att undersöka hur barnen uppfattar dirigering och hur de översätter det till sång. Just hur barn uppfattar dirigering har inte undersökts inom körvärlden tidigare, med just slagteknik och gestik i fokus. Liknande studier har gjorts på skolorkestrar på Junior High Schools i USA där de undersökt vad barnen verkligen förstår av gesterna och om de kan omsätta dem till musik (Cofer, 1988). I dessa studier var det skillnad på kunskap och genomförandepraxis. Till exempel kunde barnen känna igen forte men inte alltid spela forte.

Detta leder mig till följande forskningsfrågor:

- Vilken information upplever dirigenter att barn får ut av dirigering?
- Hur arbetar dirigenter för att öka förståelsen för dirigering i barnkör?

2. LITTERATURGENOMGÅNG

I följande kapitel kommer litteratur att beröras utifrån de aspekter som är av relevans för detta examensarbete. Litteraturen berör barnkörens uppkomst och hur dirigenter och pedagoger ska arbeta med barn och barnrösten. Först förklaras ett antal begrepp som används i denna studie.

Slagteknik är det rörelsemönster som dirigenten visar med sina händer. Det handlar om slagfigurer, taktering (även kallat slagschema) och slagtekniska moment som exempelvis avslag, insatser och dynamik. Det kanske mest förekommande begreppet i denna uppsats är *gestik*. Gestik berör det som dirigenten visar som är allt annat än just slagteknik; ansiktsuttryck, rörelser i kroppen med mera. Detta benämns på engelska som *gesture*. Ett samlingsbegrepp för både slagteknik och gestik är *dirigering*.

För att beskriva det ljud som kören ger ifrån då de ser på dirigentens gestik kallar jag för *respons*. Alltså den vokala eller instrumentala musik som svar på dirigentens gester. Med andra ord hur koristernas sång låter och hur instrumentalisternas spel låter. Andra ord för detta är klingande respons, återljud och feedback.

Ett annat begrepp som används är *kinestetisk* som avser förmimelse, rörelse och läge för olika kroppsdelar. Det kommer ur grekiskans *kinein* - röra sammansatt med estetik. Estetik är i sin tur läran om skönhet och konst och kommer ur grekiskans *aisthēsis* som betyder förmimelse och uppfattning (NE). Kinestetisk används ofta i samband med inläring och avser då det som inte är visuellt eller auditivt. Ett annat ord för kinestetisk kan vara muskelsinne.

Ett begrepp som också används är *relationell*. Att något är relationellt innebär att det sker i samspel och i relation till andra händelser eller huvudsakligen individer. Relationen är i fokus och kan i sig leda till exempelvis ökad kunskap. Relationell används i denna uppsats tillsammans med lyssnande. Relationellt lyssnande är det dirigenten och kören skapar tillsammans, med dirigeringen som verktyg (Koivunen & Wennes, 2011).

För att förklara hur kören ger respons till dirigenten används ordet *adaptiv*. Att arbetat adaptivt innebär här att kören och klangen är anpassningsbar och hur det musikaliska resultatet uppkommit efter anpassning.

2.1. Barnkörens uppkomst

Så länge mänsklig aktivitet har funnits nedtecknad har människan beskrivits som en lekande varelse. *Ludere* på latin innebär både att leka och spela. Detsamma gäller *spielen* på tyska, *jour* på franska och *play* på engelska. Däremot svenskan har två separerade ord för dessa aktiviteter då lek är något och spel är något annat (Reimers, 1990).

Sjungandet är för barn en del av lekan. Och leker, det gör man tillsammans. Sjunger man tillsammans, så uppstår en kör. Vi måste med andra ord räkna med att barnkören är lika gammal som leken, och därmed lika gammal som homo - människan. (Fagius & Larsson, 1990, s. 168)

Reimers, i Fagius och Larsson (1990), beskriver att sången och gruppsången funnits i människans liv sedan början. Människan, och barnen, hade unisona sånglekar som fanns i folktradition men som inte nedtecknades. Först runt 1800-talet finns det barnligheter nedtecknade i ord och not. I England nedtecknades barnverser på 1740-talet som innehöll bland annat *baa baa black sheep* (bä, bä, vita lamm). I Sverige är barnsånger först beskrivet i Iwar Arwidssons *Svenska Folksånger* från år 1843. Att låta barnens lek och musik ta plats i litteratur på 1700- och 1800-talet var en viktig del i barnkörens utveckling, då barnen före medeltiden knappt var representerade i bild och konst.

I kyrkan har gossarna haft en framträdande roll sedan tidig medeltid (Reimers, 1990). Till en början togs gossarna upp i kloster för att tränas till präster. Detta var huvudsakligen rekryteringsfråga, eftersom prästerna själva inte hade några barn, men också en social fråga då gossarna ofta var föräldralösa eller utfattiga. Gossarna tränades sedan i sång och fyllde en viktig funktion i de övre stämmorna framför allt "när tonomfånget växte, främst i de tre- och fyrstämmiga satser som började komma till på 1200-talet" (Reimers, 1990, s. 170). Från klostertraditionen finns också musikläroplaner bevarade från 1400-talet där det beskrivs att gossarna övades i kanonsång i flera år innan de kunde börja sjunga den "riktiga" flerstämmiga musiken. Det är denna tradition som har lett barnkören dit den är idag och att barnsången är en given del av dagens samhälle i västvärlden.

Jansson (2015) beskriver dirigentens roll som vi känner till idag som en produkt av romantiken under 1800-talet. Wagner och Berlioz, som var mycket framgångsrika tonsättare under sin tid, anses vara de som formade modern tids dirigering på grund av att de också var de första som skrev om det. Jansson (2015) beskriver också den tidigare forskningen om dirigentens roll som begränsad. Om vi går in på hur sångarna ser på dirigentens roll och ledarskap är forskningen ännu mer begränsad. Jansson (2015) menar att de frågor vi bör ställa oss i verksamheten handlar om legitimitet - varför vi gör på ett visst sätt, metodik - hur arbetet genomförs och balansgången - vad som är perfektion eller inte i körsång. Nutida europeisk forskning har helheten som större fokus och bedrivs oftast med kvalitativa forskningsmetoder. Forskningen har bekräftat att den musikaliska upplevelsen bör innefatta att skapa mening med musicerandet. Samtidigt som akademierna tränar dirigenter enligt den gamla skolan (slagteknik et cetera) fokuserar forskningen också på de filosofiska grundstenarna av dirigentrollen (Jansson, 2015).

2.2. Att arbeta med barnkör

Nedan följer litteraturens innehåll om det faktiska arbetet i barnkör, kör och barn- och ungdomsorkester i modern tid. Kapitlet innefattar arbetet med slagteknik i barnkör, hur dirigenter arbetar med barnens röster samt hur instudering av musik bör genomföras med barn och unga.

2.2.1. Slagtekniska moment och övning i dirigering

I västerländsk körtradition finns pulsen, och viss mån slagscheman, representerad i skrifter från sextinska kapellet redan på 1400-talet (Durrant & Varvarigou, 2015). Här beskrivs ett pappersark, kallat "sol-fa", som användes för att avgöra pulsen som musiken skulle sjungas i. Detta återfinns i England under den Elisabetanska eran där en person leder musiken och repetitionen med instrumentalister och sångare med hjälp av någon sorts skrift. Under barocken var körmusiken mestadels ackompanjerad av harpsichord eller orgel, där koristerna förhöll sig till rytmen från instrumenten (Durrant & Varvarigou, 2015).

Koivunen och Wennes (2011) beskriver dirigeringen som det mest naturliga sättet att följa ledaren. Dirigering berörs av *kinestetisk empati* som är ett koncept utvecklat av filosofen Parviainen (i Koivunen & Wennes, 2011) efter studier av modern dans och kroppskännedom. Hon utvecklar Steins (1917/1989) teorier om empati och kombinerar det med analys av dans. Enligt Stein är empati de handlingar människor gör utav kunskap av situationen, alltså att agera utifrån förutsättningar. Den kinestetiska empatin förklarar hur andra människor agerar utifrån erfarenheter och kombinerar dem med kroppsliga rörelser. Direkt betyder det förmågan att känna in andra, utan att i sin tur förlora sig själv. Detta berör både dirigenter och korister då de samspelar musikaliskt utifrån egna förutsättningar. Alltså måste både korister och dirigenter veta hur de fungerar för att kunna agera vilket i sin tur betyder att exempelvis veta hur dirigering fungerar för att dirigera eller dirigeras.

Karaktären av den musikaliska ledningen är enligt Jansson (2015) slagteknisk, både ur aspekten av dirigering som gestik och som visuell kommunikation. Dessa aspekter berör Durrant (2003) som tre typer av ledande gestik: bokstavlig, uttrycksfull och stöttande. Bokstavliga gester indikerar på puls, plats och riktning i det musikaliska flödet. De uttrycksfulla gesterna föreslår karaktär och nyanser av musiken. Detta innebär också en viss känsloladdning från dirigenten för att få respons från sångarna. Stöttande gester är avsedda att hjälpa sångare med andning och frasering, och kan i många fall förekomma där koristerna speglar dirigenten i till exempel andningar. Jansson (2015) menar att gestiken i form av kroppshållning, tyngdpunkt, intensiv närvaro och ögonkontakt går utanför de slagtekniska momenten. Slagteknik och gestik tillsammans skapar hängivelse, auktoritet och vilja.

Durrant och Varvarigou (2015) menar att en specifik del av ledarskapet i kören är det dirigenten gör, icke-verbalt, framför allt i konsertsammanhang. Däribland musikalisk intention som inte endast handlar om insatser, avslag och tempo utan också med uttryck och känsla av musiken. I *Choral Conducting: Philosophy and Practise* (Durrant, 2003) beskrivs ett försök att förklara meningen av vissa specifika gester. Ett antal bokstavliga såsom tempo, inslag och avslag samt några suggestiva där karaktär och frasering ingår. Vissa gester är speciellt användbara för att forma vokalfärg eller främja intonation till exempel. Kort sagt är dirigeringsgestik användbar om den är:

- en estetisk reflektion och representation av musikaliskt uttryck
- effektiv och entydig

- vokalt användbar

Slagteknik och gestik är idag för fokuserade på upprätthållande av tempo. Detta sker på bekostnad av kommunikation och konstnärligt ledande och blir kontraproduktivt med omusikaliskt sjungande som följd (Durrant, 2009).

Cofer (1988) beskriver en amerikansk studie om vilka slagtekniska gester elever på junior high school, high school och college förstod. Eleverna fick titta på en film där en dirigent visade 55 vanliga dirigeringsgester och valde sedan det alternativ de tyckte passade bäst utifrån givna förslag. När detta sedan överfördes till praktik indikerade resultatet att eleverna kunde känna igen och förstå större delen av gesterna om de först fått en kort instruktion. Endast två gester nådde aldrig full förståelse i utförandet, crescendo och forte, trots att informanterna känt igen dem på testet.

It seems that seventh-grade band students can be taught to recognize and respond to the standard repertoire of conducting gestures used to reinforce concepts of musical expression without sacrificing significant rehearsal time. Such instruction may result in more efficient and productive ensemble rehearsals with junior high band students. (s. 371)

Dirigentens förmåga att kommunicera uttryck i musiken genom gestik kräver effektiva instruktioner. Men hur effektivt detta kan ske beror också på elevernas förmåga att känna igen och svara på gester samtidigt som de musicerar. Lärare kan inte anta att elever i årskurs 7 kan förstå och korrekt besvara generella slagtekniska moment under tiden de spelar utan någon sorts instruktion (Cofer, 1988).

Bartle (1993) menar att barnkörer inte kräver någon speciell typ av dirigering, däremot behöver de tränas i det.

The conductor must explain the basic conducting patterns to the children. It is a fallacy to think that the technique has to be modified so the children can understand it. Children are musicians and must be treated as such. Your choir should be able to follow any good conductor and not be "floored" when someone else stand in front of them. (Bartle, 1993, s. 31)

Alltså skall träningen i att följa gestiken var så pass omfattande att barnen kan följa vilken dirigent som helst. Elementärt innebär detta förståelsen av slagscheman och puls och i nästa stadie även interpretation som dynamik och agogik (Bartle, 1993).

Bygdéus (2015) informanter är överens om att barnens inlärningsprocess är snabb och att även förståelsen för kroppsspråk och dirigering är lätt att arbeta upp. Detta oberoende av barnens förkunskaper. Informanten Beatrice beskriver processen som snabb för att “dirigering är ett naturligt kroppsspråk. Då reagerar människor naturligt. Det är så naturligt att det går att fatta” (s.109). En annan informant i Bygdéus (2015) studie beskriver det som att dirigeringen ger “känslan av att vara med om ett konstnärligt sammanhang, som är mer än musikleteri” (s. 109). Bygdéus beskriver gestiken som dirigentens verktyg för att kommunicera med kören. Detta genom dirigentens specifika kroppshållning, gestik och slagteknik.

Bartle (1993) berättar om att hon mött dirigenter med bristfällig slagteknik men även sett erfarna dirigenter med bra slagteknik som inte får musiken att nå upp till konstnärlig nivå. För barnkördirigenter, och sannolikt för alla typer av dirigenter, skall fokus ligga vid att sammanföra slagteknik och gestik till en konstnärlig helhet så att “Every single gesture should be meaningful if you wish to perform the work with consummate artistry“. (Bartle, 1993, s. 33)

Koivunen och Wennes (2011) berättar om att dirigenten ofta ses som en ensam ledare som själv upprätthåller en viss struktur och disciplin vilket i sin tur får barnkören att låta bra. Hon menar att detta är en gammal och förkastlig metod och att barnköerna idag istället behöver en ledare ur relationell aspekt.

In contrast to the popular metaphor of a conductor as an individual hero and a holder of absolute control and power, we define leadership as a relational process between the leader and the follower. In other words, leadership is a process, not a possession held by someone. (s. 66)

Ledarskapet skall alltså bygga på en relationsprocess mellan dirigenten och barnen. Därav menar hon också att ledarskap är en process och inte en besittning som innehas av någon (Koivunen & Wennes, 2011). Även Fagius (1990) talar om att barnen är i behov av “direkt och personlig kontakt med körledaren” (Fagius, 1990, s. 23). Barnen behöver återkoppling och bekräftelse på att de är sedda. Fagius (1990) menar att om denna kommunikation finns ökar möjligheten för barnen delaktighet och koncentration under körrepetitionerna.

Studier på uttrycksfull dirigering och dess påverkan på återljud har bidragit till förståelsen för hur den icke-verbala kommunikation som genom dirigeringen bidrar till ett hälsosamt röst användande och en uttrycksfull körsång (Durrant & Varvarigou, 2015). För stort fokus vid

tekniska instruktioner från dirigenter kan leda till att koristerna anser musicerandet vara en serie av tekniska övningar att bemästra, och sedan sätta samman dessa i stil med musiken. Men detta tenderar att misslyckas och musiken förlorar istället sin karaktär och sitt uttryck. Ett uttrycksfullt sjungande är snarare ett resultat av en uttrycksfull dirigering där dirigenten fokuserar på musikens karaktär mer än teknik. Även vid instudering behöver dirigenten kommunicera med koristerna så att karaktären befästs på samma sätt som noterna (Durrant & Varvarigou, 2015).

Sambandet mellan dirigering och energiflöde skapar medvetenhet om gestik och dess relation till musiken. Meyer (1956) refererar till spänning kontra avspänning som fundamentalt till musikens flöde. Detta skapas genom att dirigenten har en typ av motståndskraft i sin gestik. Meyer (1956), precis som många andra, har beskrivit det som att röra sig i vatten.

The energy when swimming is required from the arms underwater, pushing the water out of the way, not splashing needlessly on the surface. A similar approach is usefully employed in conducting gestures—pushing against air, not floundering about with excessive and unnecessary movement. Conductors then have a responsibility to act within the aesthetic frame of the music—ugly gestures will generate ugly sounds, whereas beautiful movements and gestures are more likely to generate expressive and beautiful sounds. (Durrant & Varvarigou, 2015, s. 4)

Durrant och Varvarigou (2015) berättar här om att ett mjukt legato måste förevisas som just ett mjukt legato med liknelser i simning. Det är i stort sett omöjligt att få sångarna till precis vokalproduktion om det inte går att återfinna i dirigentens gestik.

Fagius (i Fagius & Larsson, 1990) beskriver vissa specifika övningar i dirigering eller framför allt i musikaliska moment. Puls och rytm övas med att alla barn går i pulsen. Frasering att barnen går runt med ny riktning i varje fras. När legato övas står barnen i ring med fingerkontakt med ögonen slutna. Barnen rör sig till musiken och låter ljudet leda dem i vågor. I arbetet med staccato är barnen indelade i två grupper där den ena halvan gör ljud och de andra följer med kroppen.

Dynamik övas genom att barnen sitter och reser sig i takt med att musiken bli starkare.

I en observation i Bygdéus (2015) beskrivs hur körledaren använder händerna som vindrutetorkare i pulsen och sedan med olika rörelser i verserna. I en annan sång uppmanar hon barnen att sjunga efter hennes händer och “visar frasering och avslag av t.ex. bokstaven t. Ber barnen om uppmärksamhet att följa hennes händer och tränar dem frasvis. Övar

ritardando och korta fraser” (Bygdéus, 2015, s. 133). Här påpekas även att dirigenten ofta måste påminna barnen om att fokusera på händerna.

Hill (2016) berättar om att körinstitut, till exempel Royal College of Music Junior Department i London, marknadsför körsången som att koristerna utvecklar medvetenhet gehörsmässigt, sångteknik samt generell musikalisk uppfattning i samverkan med dirigenten. De erfarna kördiregenterna André Thomas och Rodney Eichenberger undersökte sedan hur detta egentligen gick till och skapade två instruktionsfilmer för dirigenter. Filmerna visar hur medvetenheten i det visuella, det fonetiska (ljudet) och kinestetiska kan främja körsången på ett konstnärligt plan. Detta i direkt relation till hur dirigenten ändrar responsen från kören genom slag, gester och sin egen personlighet (Hill, 2016).

2.2.2. Förebildande och vokalt fokus

I början av körkarriären behöver barnen en tydlig förbild, både vokalt och visuellt. Förebildande är därför en grundläggande aspekt av hur förståelsen för dirigering börjar, även om detta sker omedvetet för barnen. Bartle (1993) beskriver att barn lär sig genom imitation och att de “will imitate any quality of singing they hear” (Bartle, 1993, s. 7). Att de imiterar sången oavsett hur förevisandet låter innebär också att barn bör ha utmärkta sångare att härma efter. För att barnen ska få en så god röstproduktion som möjligt bör också dirigenten ha det. I ordinarie verksamhet bör det vara körledaren och dirigenten som förebildar med en röst som är kärnfull, med riktning, fri, klar, avspänd, utan vibrato och med utmärkt intonation.

The role model will be the conductor, who should have a voice that is resonant, forward, free, clear, relaxed, with a minimum of vibrato and with flawless intonation. If the conductor is not a singer, a child’s voice may be used as a model. Failing that, an outsider should be brought in for the first three or four rehearsals. It should go without saying that conductors must have a concept in their minds of what a child’s beautiful voice sounds like. (Bartle, 1993, s.7)

Om dirigenten inte är sångare menar Bartle (1993) att en barnröst kan användas som förebildare. Annars kan en utomstående sångare tas in de första repetitionerna för att träna barnens röster och förebilda. Dirigenten måste ändå ha kunskap om barnröstens förutsättningar och att repertoaren väljs därefter. Repertoaren är i sin tur en del av det sångtekniska röstbyggandet i barnkören och att “good repertoire enhances and develops a beautiful tone quality” (s. 7). Detta innebär också att mindre bra repertoar underminerar

körens utveckling.

I relation till detta beskriver George (2003) att koristerna inte ska tvingas att låta på ett sätt som inte är naturligt för dem (till exempel med eller utan vibrato). Barnen i kören formar ljudet och sin unika klang men det måste ske efter barnens egna premisser. Får barnen uttrycka sig i sång enligt egna vokal preferenser kan gruppens vokaler lättare formas och homogenitet uppstå i körklngen.

Durrant och Varvarigous (2015) studier ger mer belägg till teorin om att körledning kräver mer än teknisk kunskap och musikkännedom. Även om de tekniska aspekterna av dirigering (gestik, ögonkontakt, ansiktsuttryck) är signifikanta måste de kombineras i variation med andra metoder och tillvägagångssätt såsom till exempel förevisande, verbala instruktioner som inkluderar kvalitativ feedback och positiv återkoppling, för att körrepetitioner skall vara effektiv och njutbar. Fundamentalt är att om kommunikationen mellan dirigent och kör skall lyckas krävs en positiv lärandemiljö. Denna upprättas genom acceptans och förståelse för koristernas förmågor och är alltså elementär för körens fortsatta progression.

Enligt Bartle (1993) måste dirigenter *lyssna* och inte bara *höra*. Många dirigenter hör det de vill höra istället för att verkligen lyssna på kören. Därför är det smart att ibland spela in sina repetitioner och lyssna på dem efteråt. Dirigenter som gör detta brukar ofta få upplevelsen att de knappt ens varit på repetitionen. Men bandet ljuger inte.

2.2.3. Instudering som grundläggande dirigeringsarbete

Fagius (1990) påpekar att instuderingen ska ske genom direkta instruktioner där barnen instrueras i vad de ska göra snarare vad de inte ska göra. Hon beskriver också att barnens koncentration skall hanteras med fokus på dirigenten snarare än att de ombeds att inte titta på varandra. Körledarens impulser är ju det som ska avläsas av koristerna och omvandlas till sång. Därför är det grundläggande med ett gott samspel mellan kör och dirigent för att "kören måste kunna se och förstå körledarens impulser och leva sig in i dennes signaler" (Fagius & Larsson, 1990, s. 55).

Notanvändandet anser Bygdéus (2015) också vara ett verktyg för att dela information från kompositör eller arrangör i musikstycken med en eller fler stämmor. Notläsningen kan kopplas till puls och därefter också till dirigentens taktering. Notläsningsförmågan är en inlärningsprocess för koristerna och bör därför tränas regelbundet.

Bygdéus (2015) menar också att pianot även är ett verktyg för kommunikation mellan dirigent och korist. Att "förebilda en fras, spela före en stämma, visa på en musikalisk karaktär, ett ackompanjemang eller stil" (s. 166) med hjälp av pianot blir ett medierande verktyg och metod. Informanten Beatrice i Bygdéus (2015) studie påtalar också pianots vikt i instuderingen. Instrumentet är ett kraftfullt verktyg som lätt tar över körklngen. Kan pianot trakteras utan att överrösta kören är användbart i förbildandet och instuderingen.

Hon berättar också om hur viktigt det är att föregå med ett gott exempel för att i språkbruket vara en förebild och välja hur hon/han kommunicerar i själva körrepetitionen, om vad som ska utföras, rikta fokus och koncentration på och tränas. (s. 147)

Här påtalar Beatrice att hon är en förebild för barnen både som dirigent och hur hon uttrycker sig. Beatrice gör aktiva val i kommunikationen om riktning i repetitionen och mål (Bygdéus, 2015).

Bartle (1993) påtalar att pianot är ett slagverksinstrument som måste användas med begränsning i förbildning och instudering speciellt för yngre sångare utan stor körvana. Hon anser att barn därför måste sjunga så mycket a cappella som möjligt för att skapa en bra körklang. Pianot, som slagverk, kan inte imitera en god vokalproduktion och klang. Bygdéus (2015) beskriver däremot pianots roll helt i relation till dirigentens spelförmåga. Behärskar dirigenten pianots mångsidighet i till exempel anslag kan instrumentet med fördel användas för att förmedla dirigentens musikaliska intentioner. Alltså varierar pianospelandets påverkan på kören beroende på dirigentens förmåga att traktera instrumentet. Är dirigenten en god pianist kan det med förmån användas till att "träna körstämmor, forma karaktär, stil, frasering och formkänsla" (Bygdéus, 2015, s.136).

Seaman (2013) anser att arbetet med barn och ungdomar är fördelaktigt ur tidsaspekten. Han talar huvudsakligen om barn- och ungdomsorkestrar men menar att de kan nå en hög standard eftersom de har mycket repetitionstid. Detta är baserat på musikundervisning i skolor i Storbritannien. Seaman påpekar också att det är viktigt att eleverna förstår att arbetet handlar

om konstnärligt och musikalisk utveckling snarare än att bara spela för skojs skull.

2.2.4. Att sjunga eller mima med

Det som skiljer kören från orkestern är, enligt George (2003), texten. Med text kan musiken få ytterligare en dimension hos åhörarna och därför fyller dirigeringen en viktig funktion.

Dirigenten är den som för samman tonsättarens impulser och inspiration med kören. Alltså är det elementärt att koristerna förstår vad de sjunger om för att kunna vidarebefordra ett tydligt budskap och musikalisk upplevelse.

Bartle (1993) berättar om att hon sedan tidigare studier valt att inte mima texten till barnen under framträdanden men efter en upplevelse med en annan dirigent, som tydligt mimade med i texten under styckets gång, ändrade hon sin åsikt. Kören kände sig så mycket säkrare då de fick texten från dirigenten då de sjöng utantill och detta höjde det musikaliska framförandet enormt.

I have reverted to mouthing words, particularly with very young, inexperienced choristers who sing from memory. With other, more experienced choir who sin complex music with the scores, mouthing the words become redundant and is more confusing than helpful.
(Bartle, 1993, s. 33.)

Grundläggande är att allt dirigenten kan göra för att hjälpa framförandet att bli övertygande och konstnärligt, skall göras. Så länge som dirigenten använder klassisk slagteknik och gestik som inte förringar musiken i sig (Bartle, 1993).

2.2.5. Övriga faktorer

I Koivunens och Wennes (2011) artikel *Show us the sound! Aesthetic leadership of symphony orchestra conductors* beskrivs ett fenomen kallat *relational listening* - Relationellt lyssnande. Återljudet som dirigenten möts av i dirigeringsituationer är högst tillfälligt och är sedan borta för alltid. Alltså krävs ett stort fokus och närvaro i den musikaliska situationen från dirigenten för att uppmärksamma och interagera med musikerna. Både musiker och dirigent måste därför lyssna på en relationell nivå - ett lyssnande som ett svar på ljudet.

Just like a good player has to have a strong sense of rhythm, inner rhythm, inner responsibility, yet follow, have the humility to follow and listen to his colleagues, so does the conductor (Korist citerad i Koivunen & Wennes, 2011)

Koivunen och Wennes (2011) berättar om att relationellt lyssnande kräver en typ av kunskap och attityd som är svår för många av oss. Här definieras lyssnandet som ett vidare fenomen än det faktiska lyssnandet av återljud. Lyssnandet kräver en samhällsanknytning och en förmåga att höra utan att värdera. Alltså måste både dirigent och korister vara mottagliga för spontant skapande samt öppna för oväntade situationer och meningsskillnader.

Bartle (1998) anser att dirigentens ansiktsuttryck och generella attityd påverkar kören mer än en tror. Spänning på repetitionerna får barnen att sitta still och sjunga rent. Men en för avslappnad repetition, å andra sidan, får barnen att förlora koncentration och fokus, och sjunga oengagerat. Dirigenten måste därför skapa en positiv och produktiv miljö. Dirigentens ögon måste bli alerta och levande. Dirigentens talröst måste vara uppmuntrande och förtroendefull, inte sträng och nedtryckande.

George (2003) påpekar också att stor vikt skall läggas i förberedelser inför repetitioner. Dirigenten måste ha en tydlig form över vad som ska ske i musiken och analyserat denna. För att utveckla text, harmonik, melodi och rytm måste det finnas struktur i repetitionen och i musiken. Genom denna struktur kan koristerna lättare komma in i stycket och göra det till musik. När det kommer till att dirigera kören skall dirigeringen vara sammankopplad med den strukturella analysen. Ett exempel på detta är att varje fras ska öka i intensitet.

3. METOD

I detta kapitel beskrivs vilka metoder jag valt att använda mig av för att komma fram till mina resultat. Detta arbete är kvalitativt och intervju har använts som metod för datainsamling. Vidare beskrivs hur och med vem intervjuerna genomförts samt vilka avgränsningar jag gjort i mitt arbete.

3.1. Metodologiska överväganden

Då detta arbete fokuserar till att utreda ett fenomen; gestikens inverkan på barnkören utifrån en icke-värderande utgångspunkt hos mig som forskare, undersöks det med fördel genom en kvalitativ undersökning. Enligt Brinkman och Kvale (2015) är kvalitativa metoder lämpliga då analysen berör ett socialt fenomen. Intervjun tillåter och tar hänsyn till vikten av att människan får kunskap om sitt medvetande och sin omvärld. Kvantitativa metoder, som till exempel enkäter, tar inte hänsyn till den omvärld och den kontext vi befinner oss i.

Tufte och Mefalopoulos (2009) beskriver i *Participatory communication: a practical guide*, den kvalitativa forskningen som tolkande där fokus i många fall handlar om subjektivitet. Problemställning och datainsamling är ständigt tolkningsbara och har därför mer öppna ramar än i kvantitativ forskning. I intervjun kan därför aspekter som sinnesstämning och relationella frågor läsas in. Även Brinkmann och Kvale (2015) talar om den kvalitativa forskningen, här intervjun, som fördelaktig ur många aspekter: såväl tekniska, filosofiska som kulturella. Den kvalitativa forskningen försöker förstå omvärlden utifrån *subjektets* perspektiv. Termen subjekt betyder att vi är subjekt i olika diskurser, kraftrelationer och ideologier som inte är förutsättningar skapade av oss själva men som ändå påverkar oss om vad och hur vi uttrycker oss.

I intervjuerna måste hänsyn tas till att alla informanter ser högst subjektivt på sin egen verksamhet. Att det är det som är normen. "Vetenskapens uppgift måste vara att ge en fördomsfri beskrivning av det som visar sig: nämligen fenomenen" (Brinkkjær & Höyen,

2013, s. 60).

Detta arbete har inte för utgångspunkt att tillämpas på ett visst sätt och definieras därför som grundforskning (Brinkkjaer & Höyen, 2013). Detta till skillnad från tillämpad forskning vars mål är att uppnå kunskap som skall kunna tillämpas praktiskt. Arbetet är därför mer utformat som en kartläggning av vilka faktorer som påverkar barnkörens respons efter arbetet med gestik än hur detta i framtiden skulle kunna tillämpas.

3.2. Studiens fokus

Studiens fokus är att utreda hur barnen uppfattar dirigerings och vad de använder den till. I yrkeslivet är det av högsta vikt att som körledare, dirigent eller pedagog veta vad barnen faktiskt tar till sig för att kunna använda körens fulla potential.

3.3. Metod för datainsamling

Jag kommer att använda mig av kvalitativ metod och den kvalitativa forskningsintervjun. Svensson och Renck (1996) beskriver intervjun som ett samtal där information insamlas. Detta samtal kan göras i standardiserad form där intervjun består av ett ramverk av bestämda frågor medan den ostandardiserade är mer improviserad från intervjuaren. Intervjun är i sin tur till för att identifiera och studera vissa företeelser. I intervjuerna gällande gestikens inverkan på barnkören finns ett ramverk av frågor och därav är den också strukturerad. Frågorna är samlade i en intervjuguide (bilaga 1) då jag utgår ifrån vissa frågor och beroende på vilka svar informanten ger följer mer improviserade frågor. Guiden fokuserar snarare på teman och innehåller endast ett fåtal bestämda frågor och förslag på följdfrågor. Intervjuerna är därför semistrukturerade då de ger informanten möjlighet och utrymme att styra intervjun i den riktning som känns relevant för situationen och personen i fråga (Christoffersen & Johannessen, 2015).

A semistructured life world interview attempts to understand themes of the lived everyday world for the subjects' own perspectives. This kind of interview seeks to obtain descriptions of the interviewees' lived world with respect to interpretation of the meaning of the described phenomena. (Brinkman & Kvale, 2015, s. 31)

Intervjun blir därför varken styrd utifrån ett bestämt frågeformulär eller ett helt improviserat samtal. Eftersom intervjuerna blir högst unika innehåller metoden en låg grad av standardisering (Davidson & Patel, 2003). Det är i stort sett omöjligt för mig som intervjuare att förutsäga vilka svar som informanten kommer ge och i vilken riktning intervjun kommer ta. Arbetssättet blir därför induktivt (från empiri till teori) och framför allt abduktivt (cirkelverkan mellan teori och empiri).

Brinkman och Kvale (2015) beskriver de aspekter som vi forskare måste ta hänsyn till i intervjusituationer. Dels handlar det om informantens vardag och fenomenets betydelse i vardagen. I kvalitativa intervjuer kan alltså frågorna beröra både fakta (vad som händer) och mening (hur vi uppfattar det). När det gäller det kvalitativa är så sker uppfattningen av fenomenet i samspel med det som är mätbart. "The precision in description and stringency in meaning interpretation in qualitative interviews correspond to exactness in quantitative measurements" (Brinkman & Kvale, 2015, s. 33). Brinkman och Kvale (2015) beskriver också att intervjuaren uppmuntrar informanten att beskriva så precist som möjligt om sina upplevelser, känslor och hur de agerade. Att exemplifiera specifika situationer kan vara fördelaktigt för att få svar på frågor på en specifik nivå. Svaren undviks då från att bli för generella. Att använda sig av avsiktlig naivitet gör att intervjuaren är mer öppen för nya och oväntade fenomen och ger en mer rättvis bild av informantens verklighetsbild.

Kritik mot den kvalitativa intervjun är bland annat att vissa svar kan tolkas på många sätt och att informanten ibland kan motsäga sig själv. Intervjuarens uppgift är då att få så tydliga svar som möjligt som är lätta att analysera (Brinkman & Kvale, 2015).

A well-conducted research interview may be a rare and enriching experience for the subject, who may obtain new insights into his or her life situation. It is probably not a very common experience in everyday life that another person - for an hour or more - shows an interest in, is sensitive toward, and seeks to understand as deeply as possible one's own experience and views on a topic. In practice, it may sometimes be difficult to terminate a qualitative interview, as the subject may want to continue the conversation and explore further the insights into his or her life world brought about by the interview. (Brinkman & Kvale, 2015, s. 35)

Intervjun skall alltså uppmuntra informanten att i vissa aspekter lära sig något om sig själv och sin situation. Här är det dock viktigt att semi-struktureringen av intervjun inte övergår till att ett frågeformulär följs med mer öppna frågor (Bryman, 2011). Det är därför viktigt att som intervjuare vara flexibel i "frågornas ordningsföljd, uppföljning av ett svar och då man behöver klara ut oklarheter och motsägelser i svaren" (Bryman, 2011, s. 430).

3.4. Design av studien

Som en förstudie har några av informanterna kunnat observeras under körrepetition. Dock har dessa observationer inte kunnat appliceras på alla informanter och därför har jag valt att inte ta med observationerna som faktisk metod, utan som en del av förstudie. Observationerna har gett bra underlag till formandet av intervjuguide eftersom jag då fått se på vissa faktum och fenomen som sedan kunde diskuteras i intervjun. Givetvis hade det optimala varit att få se alla informanterna i aktion men tyvärr var det inte möjligt.

Det har även gjorts avgränsningar inom detta arbete. Aspekter som utvecklingspsykologi (hur barn lär sig i vissa åldrar) eller gruppsykologi (hur barn interagerar i grupp och dess påverkan på körsången) har inte berörts. Andra pedagogiska modeller och metoder för barngrupper har jag valt att bortse från, då jag huvudsakligen undersöker dirigeringens betydelse för barnkören. Att intervjua barnen i barnkören hade varit optimalt i denna studie men var inte genomförbart ur tidsaspekten.

3.4.1. Urval och informanter

De informanter jag valt är körledare/dirigenter som arbetar fokuserat med gestik eller som inte arbetar fokuserat med gestik. De är välkända inom den svenska körvärlden och jag har kommit i kontakt med dessa framför allt genom rekommendationer från andra körledare.

I detta arbete har jag använt mig av fem stycken informanter som jag intervjuat.

Ursprungligen var det fyra fokuserade intervjuer, men den provintervju jag gjorde hade ett så kvalitativt resultat att jag därför valt att ta med den som data. Två av informanterna arbetar utifrån en strikt skola med notläsning och dirigering. Två av informanterna arbetar mer intuitivt, med rörelser och impulser i sina barnköror. Den femte informanten arbetar flexibelt mellan dessa ytterligheter (alltså arbetar både utifrån impuls och med träning av till exempel gestik). Informanterna i denna studie har till en viss del vetat vad jag sökt efter. De erfarna dirigenter jag intervjuat vet givetvis att jag undersöker slagtekniken och dess påverkan, kontra att inte arbeta med slagteknik. De har inte vetat exakt vilka frågor som skulle ställas utan mer generellt diskussionsämne. Eftersom jag som forskare inte haft någon förutfattad mening om betydelsen av gestik eller inte, har inte informanterna påverkats av vad de "tror jag vill höra"

vilket annars kan vara en risk. Däremot var de senare intervjuerna mer färgade av det tidigare informanter sagt och därför kunde dessa intervjuer vara mer precisa i sina frågor.

Samtliga informanter är anonymiserade och arbetar i sinsemellan liknande verksamhet i svenska kyrkans regi eller på kulturskola. De namn jag använder är alltså inte informanternas namn i verkligheten. Mina informanter Filip (F), Gunilla (G), Johannes (J), Sofia (S) och Therese (T) är erfarna dirigenter som i de flesta fall byggt upp sin verksamhet från grunden. Informanterna består av både kyrkomusiker och musiklärare som varit yrkesverksamma i 5 till 40 år. De barnkörer informanterna arbetar med sjunger huvudsakligen musik komponerad för barnkör och barnrösten. Informanterna arbetar huvudsakligen med barn i åldern 6 år till 12 år.

Då jag i resultat och diskussion citerar informanterna har jag valt att anpassa språket till skriftspråk och därför utelämnas vissa fyllnadsord. Huvudsakligen har jag fokuserat på vad informanterna har sagt och inte hur de sagt det.

3.4.2. Datainsamling

Datainsamlingen har skett genom intervjuer av mellan 10 och 30 minuters längd med informanterna. I vissa fall hade jag möjlighet att se informanterna i sitt arbete innan intervjun vilket lade en god grund. Eftersom detta inte gick att genomföra med alla informanter har detta inte använts som en metod i datainsamlingen. Däremot var detta ett sätt att på ett så legitimt sätt som möjligt få frågorna att överensstämja med verkligheten. Observationerna fungerar endast som underlag för förståelse i intervjuer och för att undvika att informanterna berättade om "drömscenarion" snarare än praxis.

Informanterna intervjuades vid ett tillfälle var på sina arbetsplatser under våren 2017. Jag valde att möta dem på deras arbetsplats för att de skulle känna sig trygga samt av praktiska skäl, att de inte skulle behöva ta sig någonstans. Sofia var min första informant och intervjuades den 23 januari. Denna intervju var mer omfattande än de senare och med fler frågor. Jag upptäckte senare att vissa frågor inte gav någon egentlig information och intervjuguiden kunde då reduceras. Gunilla intervjuades den 25 januari, Therese 9 februari, Johannes den 14 mars och Filip den 21 mars.

Intervjuerna spelades in och har sedan transkriberats. Transkriberingen var ordagrann och innefattade även fyllnadsord och tillfällen då informanterna tvekade med uttryck som “eh”, “mm” och liknande. Användandet av transkriberat material i resultatkapitlet har anpassats till skriftspråk där ofullbordade meningar kortats av för att fullbordas och fyllnadsord som till exempel liksom har tagits bort.

3.5. Analys

Detta arbetes analysmetod är det som Kvale (1997) beskriver som *ad hoc*. Det betyder att intervjuanalysen inte begränsas till endast ett tillvägagångssätt utan växlar flexibelt mellan flera tekniker för skapande av mening. Detta gör att forskaren vid första genomläsning av intervjuer som inte direkt svarar på forskningsfrågan hitta förbindelser och strukturer som ändå får betydelse för arbetet (Kvale, 1997). Miles och Huberman (Kvale, 1997) ger exempel på hur en forskare kan arbeta *ad hoc* för meningsskapandeskapande i kvalitativa texter. De utgår från att forskaren börjar i det beskrivande och går mot det förklarande och då även från det konkreta till det abstrakta.

Genom att *lägga märke till mönster, teman, se rimligheten och ställa samman* kan analytikern se "vad som hör ihop med vad". (...) Att *skapa kontraster, att göra jämförelser* är en genomgripande metod som skärper förståelsen. Ibland krävs även differentiering, såsom vid *åtskiljande variabler*. Vi behöver även metoder för att betrakta företeelser och relationerna mellan dem mer abstrakt. Däri ingår att underordna enskildheter under det allmänna; att *uppdelas i faktorer*, en motsvarighet till en bekant kvantitativ teknik; att *konstatera relationer mellan variabler* och *hitta mellanliggande variabler*. (Miles & Huberman, citerad i Kvale, 1997, s. 185)

Därigenom är denna metod för analys flexibel och går på många sätt från det stora till det lilla i dataanalysen. I detta arbete har fokus varit att samla olika synsätt på olika fenomen och finna skillnader och likheter i informanternas betraktelser.

3.6. Resultatets kvalitet

Bryman (2011) talar om resultatets validitet och reliabilitet. Validiteten kan indelas i två grupper varav den interna validiteten handlar om att forskarens observationer överensstämmer

med de vetenskapliga teorier denna utvecklar. Detta är om forskaren rör sig i samma miljö och därför kan garantera vissa överensstämmelser mellan begrepp och observationer. Extern validitet är då forskningen kan överföras till andra sociala situationer. Bryman (2011) talar också om reliabilitet som även det är uppdelat i extern och intern reliabilitet. Den externa reliabiliteten innebär att undersökningen kan upprepas (replikeras) med liknande resultat. Den interna reliabiliteten handlar om att forskarna är överens om hur det som syns och hör ska tolkas. Detta arbete har huvudsakligen fokus på hög intern validitet då studiens mål överensstämmer med liknande forskning men går inte att genomföra på annat än körsång.

Denk (2002) talar också om komparativ validitet då data och förundersökningen (litteratur) måste gå att jämföra. Den intern validitet beskriver då analysens möjlighet att pröva olika faktorerers relation till varandra. Den externa validiteten är de slutsatser som kan överföras till situationer utanför studien. På grund av detta måste en avvägning göras mellan förklaring och generalitet och därför också ett val mellan intern och extern validitet. Reliabilitet beskriver sedan metodernas tillförlitlighet (Denk, 2002).

Utifrån Denk (2002) handlar arbetets kvalitet också om att styrka och konfirmera vilket innebär arbetets objektivitet. I och med att jag som forskare är insatt i ämnet jag undersöker är total objektivitet inte möjlig men jag har eftersträvat att komma så nära objektivitet som det går. Detta innebär att ”forskaren inte medvetet låtit personliga värderingar eller teoretisk inriktning påverka utförandet av och slutsatserna från en undersökning“ (Denk, 2002, s. 355).

3.7. Etiska överväganden

Denna studie är utformat efter vetenskapsrådet riktlinjer för etiska överväganden i akademiskt skrivande (Bryman, 2011). Därför har en samtyckesblankett utformats (se bilaga 2) för att informanterna skulle ha full förståelse i forskningsprocessen. Bryman (2011) delar, enligt vetenskapsrådet riktlinjer, upp de etiska överväganden i fyra krav:

- *Informationskravet* innebär att forskaren ska informera de berörda om forskningens syfte. Informanterna ska veta att de deltar frivilligt och när som helst i processen kan dra sig ur.
- *Samtyckeskravet* innebär att informanterna själva kan bestämma över sin medverkan.
- *Konfidentialitetskravet* innebär att informanternas uppgifter ska behandlas konfidentiellt. I detta arbete är alla informanter anonymiserade.
- *Nyttjandekravet* innebär att den data som samlats in endast används i detta arbete.

Etiska överväganden är i många fall svårtydda och kan beröra även personliga relationer till informanterna. Informanterna i detta arbete är väl införstådda med de vetenskapliga riktlinjer som finns för etik i forskning.

4. RESULTAT

I detta kapitel kommer jag gå igenom den data informanterna delat med sig av. Resultatet är indelat i två stora kategorier utifrån svarens karaktär.:

4.1 Metodiskt genomförande av barnkör.

Här beskriver informanterna sitt faktiska arbete i barnkören. För att tydliggöra barnkörverksamhetens metodiska delar är de indelade i underkategorier bestående av: slagtekniska moment, förebildande, att sjunga- och mima med, pianots roll samt instuderingsmetoder.

4.2 Personlig uppfattning om dirigerings betydelse.

Här är informanterna mer personliga och beskriver mer sin egen uppfattning och problem eller tankesätt. För att tydliggöra barnkörens mer relationella delar är det här indelat i följande underkategorier: skillnad gå gestik och slagteknik, barnens förståelse för gestik och slagteknik, närhet till dirigering, samarbeten, barnens förutsättningar och vad får barnen med sig?

4.1. Metodiskt genomförande av barnkör

Följande rubriker kommer förklara rent praktiskt hon informanterna arbetar med olika delar av arbetet med barnkör. Denna studies data har visat att slagtekniska moment, förebildande, att mima med, pianots roll och instuderingsmetoder är det informanterna arbetar med i barnkören.

4.1.1. Slagtekniska moment

Sofia menar att det kan vara svårt att träna barnen i slagteknik då hon inte vet vad som är gestik och vad som sitter i annat. Hon menar att hon lätt till exempel sjunger med och då kan barnen lyssna istället för att se vilket är problematiskt. Där gäller det att som dirigent ta ställning till vad hon vill att barnen övar just i det momentet. Om hon övar dem i dirigering så

är det kroppen och synen som ska vara i huvudfokus. Vill hon träna dem i gehörssång är det öronen som ska vara aktiva. Givetvis ska alla sinnen vara med i körsång, men att konkretisera vad som övas och vad målet är med övningen är viktigt enligt Sofia.

Att man ger en impuls och sen ser om de kommer. Så att det där är en samvetsfråga. Men jag tycker att dom hajar forte och piano, inga problem, det hajar de på en gång. Fermat hajar de, märkvärdigt ofta, om de har förstått att de ska titta på mig och göra som jag gör. Alltså när de är helt nya [...] om man inte förstår att musiken kan bromsa upp, till exempel på en fermat, då är det ju klart man fortsätter sjunga liksom. Om man inte är väldigt receptiv och inte tänker på vad kompisen gör. (Sofia)

Sofia arbetar aktivt med att alla barn ska förstå praktiskt och övar därför barnen också i dirigeringsövningar. Dessa dirigeringsövningar kan baseras på insats och avslag, så att barnen får möjlighet att en och en slå in kören och sedan slå av dem. Detta gör att de förstår dirigeringsvikt och att detta är något som måste tränas kontinuerligt. I Sofias körer börjar de med detta redan i femårsåldern. Men som hon nämner är det också en samvetsfråga vad barnen utsätts för. Att träna dem i något innebär ju också att det måste provas i realitet. Som hon säger måste en impuls ges och sen får hon se om barnen förstår impulsen. Givetvis kan inte dessa övningar pågå i för lång tid, med risk för att barnen blir ofokuserade och tappar självförtroende. Att dirigeringsarbetet är en kontinuerlig process som måste underhållas håller även Gunilla med om. När jag frågade henne om hur hon arbetade med till exempel fermat svarade hon:

Då säger jag "nu stannar ni här tills, tills min hand går tillbaka till samma läge". Och dom får öva på avslag, det får alla barn öva, och det är ganska tidigt, nästan första månaden, eftersom det är så coolt när dom kan avläsa och då brukar jag ha en hand nere för att visa när handen är tillbaka här då får ni sluta, och sen så lär dom sig, för att när jag, det här har jag funderat jättemycket på, hur ska dom kunna hitta vilken plats i luften jag kommer tillbaka till som är samma. (Gunilla)

Gunilla arbetar med att öva barnen i specifika slagtekniska moment och att de faktiskt behöver övas. Barnen är lättlärd och adaptiva men vissa moment måste faktiskt övas in för att de ska finnas med i barnens musikaliska vokabulär. Här beskriver Gunilla också vilket fenomen det är att barnen förstår gestiken och att de vet vilken plats i luften som är utgångspunkten för rörelserna. Detta är ett fenomen som även handlar om att lära känna sin dirigent och dens specifika gestik. När detta arbete är gjort, att lära känna dirigenten och själv få öva sig i de slagtekniska momenten verkar barnen faktiskt förstå gestiken på ett mer grundligt sätt.

Även Sofia berör övningen som att barnen ska förstå att musiken är föränderlig. ”Ibland går musiken långsamt, ibland går den fort, ibland stannar den av och om jag ligger still då ligger tonen också still”. Med grunden som övningarna har gett tar barnen till sig mer och mer information. Och att det egentligen inte finns någon gräns för vad barn kan lära sig, bara de tränas i det regelbundet.

Filip hänvisar också till musikaliska termer, att lära barnen musikens språk. Men återigen hänvisar han till kontinuitet och att slagtekniska moment kräver träning. Barnen får öva att slå av varandra men legato och långa fraseringar är något som mer byggs upp i längden.

alla har lärt sig det nu, så alla vet om det är avslag och hur man slår av och så vidare och sen så brukar jag “okej, du där, nu tar du och slår av oss allihopa” och då märker man det att dom kollar såhär och så vet dom precis. Däremot så är det ju en träning i det här att dom, allt rytmiskt går jättesnabbt, däremot att hålla långa, långa, långa fraser. [...] Men så just det här med accelerando och crescendo och så vidare ja, jag jobbar med det, hela tiden, men det är liksom kontinuerligt, dom är fortfarande i inlärningsprocess (Filip)

Även Johannes menar att gestikens påverkan är kontinuerlig och han anser att den faktiskt rotar sig i instuderingen. En kombination av pianospel och sättet han instruerar på gör att barnen i slutändan “vet” när det ska vara dynamiska förändringar, temposkiften och insatser och avslag. Han menar att ”det ligger ganska mycket i det jag i slutändan visar bara som dirigent, det jobbet har jag redan gjort, omedvetet för dom, under tiden”. Därför menar han att det egentligen är oklart hur mycket som sitter i dirigeringen på konserttillfället och vad som är inlärt hos barnen under övning.

4.1.2. Förebildande

Gunilla beskriver att hon ofta förebildar med randregistret som hon menar är en röst så lik barnrösten som möjligt. Här beskriver hon även aspekten av att inte alltid kunna tillgodose det behov barnkören har av att just kunna härma sin ledare. Hon beskriver att om hon till exempel är förkyld blir betydelsen av förvisningen extra tydlig. Hon menar att ”barn kan spegla sin röst så att det inte blir nåt tryck och press och kläm eller push på” vilket är svårt då hon som förebildare inte alltid är i vokal toppform.

En relevant aspekt i arbetet med att förvisa för barnen vokalt är då dirigenten är man och rent naturligt har en röst som inte ligger lika nära barnrösten som en kvinnoröst. Både Johannes och Filip berättar här att de har stor hjälp av pianot i förebildandet.

Det är så att jag är ju bas själv och manlig sångare och det är ju, dom är ju ett register ovanför och där har jag väldigt stor hjälp av pianot som liksom kan matcha deras röster, jämfört med en kvinnlig sångare eller sångpedagog... pianot är väldigt, väldigt nyttigt. (Filip)

Hur det vokala förevisandet faktiskt genomförs beskrivs huvudsakligen med pianot som hjälpmedel men Filip berör också sångteknik som även kan falla in under förebildande.

[...] mycket inspirerat av att få just klang och att få jobba med både svagt och starkt, det handlar om den engelska sångmodellen, det här med att man har the posture, hur man liksom står och får in bra lufttillförsel hela tiden och där jobbar jag mycket. Från början i uppsjungning att dom får upp och sträcka på sig, upp med armarna ända upp och så står dom kvar i den här positionen och när dom sjunger då till exempel vem kan segla, det är ju som det skulle stå tio killar till utan att det forceras nånting utan det är bara värme. (Filip)

Genom att instruera barnen i hur en god vokalproduktion fungerar blir också kören mer dynamisk som Filip beskriver som att de låter fler än vad de faktiskt är. Detta har stor betydelse för hur kören faktiskt låter och hur de utvecklas. Även om det inte framgår av transkriberingen förebildar Filip tekniskt för barnen och de kan, om inte annat, härma de fysiska aspekterna av sången.

4.1.3. Att mima med

Enligt Johannes är det stor skillnad på att arbeta med vuxenkörer och med barnkörer där det gäller ens egen aktivitet med munnen som dirigent. Han menar att “det är bara störigt för dom och det är ganska ofta mer komplicerad musik och man har olika insatser och nej... då måste man kunna visa med händerna” när det kommer till vuxna körer. Men med barnen anser han att mimandet är en inspiration för barnen att texta. Eftersom barnen i stor utsträckning sjunger musiken utantill, utan noter eller text, behövs impulser från dirigenten gällande text och “ser dom att jag är tydlig och mimar med så kommer dom också att texta mer för det är verkligen inte självklart att dom bara gör det”. Även Filip berör detta som att “man är med och ger, alltså sufflerar, hela tiden” för att ge barnen större trygghet i sången. Therese påpekar att hon mimar, och ibland sjunger med, mycket i sin körverksamhet. Detta eftersom barnen inte lärt sig att läsa än, eller i alla fall inte snabbt, och då “måste man ju va med dom alltså med

rörelser som får dom att komma ihåg texten”.

Däremot berättar Sofia att hon i sin utbildning fått lära sig att mimandet skulle vara en negativ del av dirigeringen och att hon därför ibland drar sig för att mima med, endast på grund av sina erfarenheter från utbildningen.

E: Anledningen till att du tänker att du inte ska mima med, varför?

S: Ja, det är de här lärarna som sitter på axeln fortfarande

E: Precis, vad har argumenten varit från dom?

S: Att det ska sitta i händerna. Och jag menar att allting gör inte det. Jag menar faktiskt det. Det gör inte det. Mycket kan göra det men det finns en anledning till att vi inte står där med papperspåsar över huvuna. Det blir... jag tycker också att det blir en tätare kontakt på nåt vis. Kanske det är fel att säga det men man är tillsammans i det som händer på nåt sätt kanske

Sofia har under sin utbildning fått lära sig att allt kören skall göra ska sitta i händerna men att det faktiskt inte fungerar så i realitet. Som dirigent behövs en helhet och den finns i hela uttrycket och hela kroppen, där också inkluderat ansiktet, munnen och mimandet i sig.

Sammanfattningsvis stöttar samtliga informanter barnen genom att visa vilken text de ska sjunga och när de ska sjunga. Detta uppmuntrar körsångarna till att ta ansvar och våga sjunga ut och vidare i sången.

4.1.4. Pianots roll

Pianot används flitigt av informanterna under barnkörsrepetitioner men det är också tydligt att de är något tudelade i vad det faktiskt innebär och för med sig att arbeta mycket bakom pianot. Vissa berör aspekter som distansering från kören eller som en fördel i det vokala arbetet.

Johannes tycker att pianot är stor hjälp i instuderingsarbetet med barnen. Han påpekar dock att han helst spelar själv eftersom ett samarbete med annan pianist kräver stort samspel för att barnen ska kunna fokusera på dirigeringen och endast ha pianot som harmoniskt stöd. Han beskriver det som att ”jag gör det själv hellre om inte man är liksom hundra procent överens med pianisten”. Även Filip anser pianot som en stor tillgång i barnkörerna både när det gäller att spela med i melodier och stötta barnen i deras sång och att lära in rytmiska delar av musiken. “Är det rytmiska saker kan man göra det väldigt bra med pianot” samtidigt som han menar att

pianospelet bör vara sparsmakat så att det så småningom kan tas bort och barnen sjunga a cappella. Dessutom är pianospelet en del av barnens gehörsträning och att dirigent ibland får hejda sig och inte överspela eller spela för starkt. Förberedelse i pianospel betonar Filip mycket och “man måste vara förberedd på att kunna transponera ganska flyhänt på pianot utan att känna några begränsningar i det”.

Jag frågade Sofia vad hon tyckte hände med barnkören då hon lämnade pianot varpå hon svarade att hon upplevde en stor skillnad i barnens fokus och koncentration.

Det är mycket mer lyhört när man släpper pianot. Både från mig, ska jag vara ärlig och säga, och ifrån dom. [...] Jag menar att då får man det klingande resultatet tillbaka. Om man sitter och hamrar på sitt piano. Man ska vara en skicklig pianist. Och ha bra anslag och bra dynamik i sitt spel. Och det har man sällan när man säger “altar, den här tonen”. Det blir sällan vackert och man får det tillbaka som man ger. (Sofia)

Hon anser också att många körledare därför borde utmana sina sångare oftare och öva barnen mer vokalt, utan pianot. Pianot har en viss typ av klang som hon anser inte alltid passar barnkören och att det är en negativ effekt om barnen tar efter pianots anslag. Alltså måste dirigenterna vara skickliga pianister för att kören verkligen ska få ut maximal hjälp av pianot även i interpretation. Detta anser de vara en svår balansgång. Therese anser det extra svårt när barnen sjunger två eller tre stämmor. “Så fort pianot försvinner så tappar dom det” och att dom då behöver mycket harmoniskt stöd för att känna sig säkra. Therese påpekar också att hon ibland kan känna sig låst vid pianot eftersom hon känner att barnen inte klarar sig utan det. Därför kan hon inte arbeta med dirigering i den utsträckning hon egentligen vill.

Gunilla berör också en annan aspekt av arbetet med instudering i barnkör. Hon anser att små barn inte har lika stor känsla för harmonik som för rytm och att hon därför känner att pianot ofta kan vara ett rytmiskt hjälpmedel som naturligt får med harmoniken. Hon beskriver ett scenario där hon skulle instudera en sång och då “spela jag jättesvängigt först och sen när det kom till låten så kunde jag släppa vartefter så dom också kunde sjunga det rätt vokalt”. Där påpekar hon det också som en balansgång till att bara aktivera barnen och att faktiskt genomföra musikundervisning. Ett fokus ska vara att uppfatta musiken som helhet, harmoniskt, och inte bara som medryckande och rytmiskt.

Att släppa pianot och sjunga a cappella anser Sofia också kräver bra melodier som passar att sjunga oackompanjerat. Alltså måste melodierna vara så självklara “att inte man ska känna att

man saknar någonting när man inte får till en harmonik”. Därav menar hon också att hon i sina barnkörer oftast inte sjunger utan ackompanjemang utan endast vid speciella tillfällen som Luciakonsserter.

Alltså tycker informanterna att pianot i många fall är ett bra hjälpmedel för att träna barnen ur olika aspekter men att det kräver träning och att dirigenter verkligen behärska pianot som ett dynamiskt instrument. En av pianots stora styrkor i barnkören anser Johannes vara det flöde som pianot bär med sig. Barnen blir mer fokuserade och rycks med i musiken på ett annat sätt än om de sjungit a cappella. Däremot anser han att pianot rent fysiskt skapar en barriär mellan barnen och körledaren då det bokstavligen talat “är nåt fysiskt mellan”.

4.1.5. Instuderingsmetoder

Filip arbetar kontinuerligt med notinläring i barnkören och blandar gehörsinläring med koppling till noten. Han menar att barnen får en god grund i att “lära sig nottexturen; vad en fjärdedel, åttondel är och kunna läsa en enkel notbild med text”. I Sofias äldre barnkör arbetar hon med noter till skillnad från i de yngre åldrarna där allt lärs in på gehör. Hon påpekar dock att noterna i diskantkören medvetandegör det som hörs och hon “lär dom på gehör men dom tittar med och dom får lära sig. I diskantkören går vi igenom ordentligt att det finns olika system, och att här sjunger soprانerna, här sjunger altarna”.

Det är också först i den kören som Sofia delar in barnen i stämmor. I de yngre körerna sjunger alla melodier med undantag för till exempel kanon. Hon menar att det också sker ett visst kunskapsutbyte mellan barnen i diskantkören och “det är jättefint att se hur dom äldre som sitter bredvid dom nya, som ser ut som frågetecken, bara guidar dom runt”. Alltså sker inte allt lärande via dirigenten utan också mellan barnen, som visar varandra hur det fungerar.

I samma veva som jag slår av så säger jag “sopran 2 från takt 82, andra slaget” och då är dom där! Nu är dom där! Även dom som är små. Och i dom fall dom inte riktigt hänger med då är det nån fining, elvaåring, som varit med ett helt år, som pekar “där”. (Sofia)

Detta beskrivs av Sofia som taktiker för att hitta i noterna. I viss typ av musik, oftast klassiska verk, ser hon också att barnen är hjälpta av noterna även om de inte egentligen vet allt om nottexturen. De identifierar när det ska gå snabbare och när det går upp och ned i tonhöjd. Tillsammans med deras snabba gehörsinläring blir repetitionstempot högt och kören flexibel

i att koppla musiken till noten och i sin tur till dirigeringen. Detta trots att Sofia inte egentligen har någon speciell notskola med barnen.

I Gunillas körer läggs inget egentligt fokus på notinläring. Ändå kan vissa av barnen noter som de lärt sig på annat håll, till exempel i instrumentalundervisning på kulturskola. Precis som tidigare nämnt tycker även Gunilla att de har mycket lätt för gehörsinläring och därför ser hon inte riktigt anledning till att använda noter. Hon använder mycket av texter dock som ibland är uppskrivna på ett blädderblock och “sen så står jag och pekar, lyfter, hjälper till, bryter av”. Barnen kan sedan härma Gunillas rörelser och det underlättar i sin tur inläringen.

4.2. Personlig uppfattning om dirigeringens betydelse

Här beskriver informanternas mer personliga uppfattningar om olika aspekter för att få en fungerande barnkörverksamhet. Informanterna har berört att det är skillnad på gestik och slagteknik, hur barnen uppfattar gestik och slagteknik, närheten till dirigering, barnens förutsättningar, samarbeten och vad barnen får ut av att sjunga i barnkör.

4.2.1. Skillnad på gestik och slagteknik

I början av intervjuerna frågade jag informanterna om deras egen erfarenhet som sångare i barnkör och vad de faktiskt minns av den tiden. En upptäckt där var att flera särskilde dirigering, slagteknik och gestik. Informanterna berättar om körledarna som entusiastiska individer som inspirerar kören, men inte nödvändigtvis som dirigenter.

Filip beskriver sin dirigent i tidiga barnkörsåldern som att hen spelade med på piano, textade och gestaltade men att “den klassiska dirigeringen var väl inte lika starkt påtaglig”. Alltså var det återigen en person som entusiasmerade barnen till att sjunga snarare än att fokusera på “finlir och findirigeringsmotorik”.

Therese påtalar att hon minns armrörelser men inte nödvändigtvis dirigering. Här beskrivs det som att “han var en väldigt utåtriktad person som använde mycket gestik men inte så mycket dirigering”. Hon preciserade detta senare och menar att han rörde armarna men att det

huvudsakligen var gestiken, det utanför händerna, som fick barnen att sjunga.

Han vifta mycket med armarna, så en slags dirigeringsgestik, men det var mer gestik som gjorde oss glada och fick igång oss, och han visade alltså med kroppen vad vi skulle sjunga, typiskt för en barnkör. (Therese)

Att visa med kroppen vad som ska sjungas anser Therese vara typiskt för barnkör. Att dirigenternas roll mer är att få igång barnens sång och ge dem en musikalisk upplevelse snarare än att lära dem hur slagteknik fungerar. Johannes beskriver också dirigenten som sekundär under framförandet av musik. Som instuderare var dirigenten givetvis viktig, men när det väl var konsert, då ville barnen fokusera på något annat.

Elin: Använde den körledaren/dirigenten mycket gestik? Liksom i händerna?
Johannes: Det minns jag inte, jag tror inte ens man tittade på dirigenten då, utan man tittade på föräldrarna och... på dom andra och väldigt lite på själva dirigenten.

Även Gunilla berättar mer om känslan dirigenten gav koristerna än vad hen faktiskt visade i sina händer. Barnen läste av dirigenten på något sätt och inte nödvändigtvis det händerna visade. Här minns Gunilla snarare hur han beskrev avfraseringar som att han höll i en glass. Han rörde sig fram för att smaka på glassen och sedan tillbaka när han tagit sitt bett och detsamma gällde också fraseringar. Barnen rörde sig framåt mot ett ord och när de nått huvudstavelsen så backade de, avfraserade. Men att han dirigerade minns Gunilla inte precis utan att det var mer att "jag läste av honom, det gjorde vi allihopa".

Gestiken verkar alltså vara allt det som är utanför själva slagmönstret. Finkänsliga rörelser och impulser från resten av dirigentens kropp. Sofia berättar om gestiken som det dirigenten utstrålar och är, snarare än det som händerna visar.

Jag är uppvuxen men en kördirigentpappa, så jag har ju alltid varit med. Och jag har alltid hört honom instruera och sen se honom... verkställa det i sina armar. Och i hela sin gestik. Det är ju inte bara den där renodlade dirigeringen som man lär sig. Utan det är hela ens väsen som man utstrålar. Liksom det man vill ha fram. (Sofia)

Sofias fras "i hela sin gestik. Det är inte bara den där renodlade dirigeringen" talar mycket om barns uppfattning om dirigentens roll för barnkoristerna. Att entusiasmen är viktigare än själva genomförandet rent tekniskt framgår hos många informanter. Här verkar också dirigeringsgestik ha olika aspekter eftersom "traditionell klassisk dirigeringsgestik" preciseras av Therese. Hon går inte in på vad det är exakt, men gör skillnad på sina tidiga barnkörledare som

använde gestik och att de senare dirigenterna använde dirigering.

Samtliga informanter beskriver också att dirigeringen, ur slagteknisk aspekt, på riktigt fick betydelse först i något äldre barnålder. När barnen i viss mån kunde noter samt sjunga i stämmor blev också dirigenterna mer fokuserade på slagteknik och ett mer varierat musikaliskt framförande.

4.2.2. Barnens förståelse för gestik och slagteknik

Det är huvudsakligen trovärdigheten och engagemanget som spelar roll anser Gunilla. Barnen kan ta till sig i stort sett vad som helst om hon själv bara är tillräckligt engagerad. Hon menar också att barnen märker vilken energinivå hon har som dirigent och att hon därför måste arbeta med stor variation hos barnen de dagar då gruppen, och även körledaren, är trötta.

Det hänger på är hur engagerad jag är genomgående. Märker dom att jag är glad att möta dom då svarar dom på nästan vadsomhelst jag gör. Men om jag tänker "idag är dom trötta, vi får ta det lite lugnt" då blir det nyp här och nyp där. Så dom måste ha variation. (Gunilla)

Therese menar att barnen alltid förstår när de ska sjunga ut och ta för sig i musiken.

Detsamma gäller textning och när de ska sjunga starkt eller svagt. Däremot menar hon att till exempel avslag och fraseringar ofta behöver förtydligas eller övas in. Sedan poängterar hon att "jag måste förklara ofta att dom ska titta på mig när det väl gäller".

Johannes menar att det är lättare att visa vad han menar än att förklara. Där måste gestiken vara tydlig och "vill man att dom ska sjunga starkt så får gestiken visa att nu ska det vara starkt". Han anser att barnen inte sjunger starkt om han endast säger till dem att göra det utan att gestiken måste genomsyra hela kroppen.

4.2.3. Närhet till dirigering

I Gunillas körer beskriver hon slagteknik för huvudsakligen dem som kan läsa noter. "För dom som kan läsa noter är det viktigt var finns ettan finns" men för de andra koristerna upplever hon inte det som relevant "om jag gör en figur åt det hållet eller andra". Själva rörelsen i kroppen, gestiken, ger musiken flöde och att det är det som är det viktiga. Hon beskriver att hennes slag inte alltid är orientering i musiken utan "det är pulsen, det är hjärtat,

det är flöde”.

Johannes anser sig inte träna barnen i gestik eftersom de i instuderingen med noter oftast har dirigenten bakom pianot. Däremot menar han att han kontinuerligt ändå ger insatser till kören, även från pianot, så att de på ett sätt blir vana att få impulser från honom. I a cappella-musik släpper han pianot undan för undan och går mer och mer över till dirigering.

Sofia berör att barnen ska kunna spegla många typer av uttryck, både glatt och ledset, i sin sång och menar att det “är väldigt svårt att sätta i händerna”. Hon menar att uttryck som argt och starkt blir i stort sätt detsamma i händerna och då fyller gestiken en viktig funktion. “Men då händer det ju i ögonen” istället och på det sättet kan barnen växla mellan flera olika uttryck. Även Gunilla beskriver detta som att det viktiga är “hur barnen speglar sig i mig, hur får man med hela kroppen och hur kan man hjälpa dom att ta för sig”.

4.2.4. Barnens förutsättningar

Först och främst berörs rekrytering som en del i barnens förutsättningar för körsång. Fyra av informanterna har provsjungning till sina körer. Detta behöver nödvändigtvis inte innebära någon typ av sortering, men att körledaren får lyssna på vilken röst den har framför sig. Gunilla berättar om att hon har provsjungning men att “dom som är sångsvaga dom kommer med ändå” och att hon sedan tränar dem i särskilda grupper. Detta handlar delvis om att hon har möjlighet att göra detta i sin tjänst men också att hon ser att detta arbete faktiskt ger resultat. När barnen får möjlighet att fokusera på att lyssna och att träna sin röst i grupp eller enskilt kommer de snabbt upp till de andra barnens nivå i kören.

Sofia berättar också om barnens ohämmade relation till rösten och sången. Till exempel beskriver hon att medans de vuxna kan vara rädda för exempelvis en hög ton så sjunger barnen bara, utan någon rädsla för eventuella konsekvenser.

om man säger så till barnen då (sjunger), bara gör dom, ja dom gör det. Så att det är ganska mycket, man har lärt sig att vara rädd för saker när man är vuxen, som dom liksom inte riktigt har lärt sig än. (Sofia)

Detta är alltså en stor fördel i arbetet med barnröster, att de vill låta och vill prova utan att värdera. Sofia upplever att vuxna bryr sig mycket om vad de andra i kören tycker om

specifika röster och förmågor. Även om de kanske inte själva bryr sig om hur andra låter så finns en rädsla för att bli dömd av andra körmedlemmar. Denna negativa egenskap har barnen ännu inte utvecklat utan provar villkorslöst och har därför mer möjlighet till att utvecklas både solistiskt och som korist.

Filip berättar också om röstutveckling där det i blandade barnkörer kan finnas en viss problematik i blandade barnkörer. I gruppen med både pojkar och flickor i ung ålder verkar flickorna utvecklas snabbare, både kognitivt och vokalt. Detta anser han bero på att pojkarna i musikaliska sammanhang inte vågar ta lika mycket initiativ som flickorna och hamnar därför i bakgrunden. Ska barnen utvecklas vokalt krävs träning vilket är svårt om pojkarna drar sig bak i gruppen och inte vågar visa upp sig själv som sångare. Pojkarna lämnar därför kören efter ett tag, eftersom de känner att de inte kan mäta sig med flickorna.

Som i höstas så märkte jag det att om jag ska kunna få ut mer utav den här kören rent klangmässigt så måste dom våga ta egna initiativ. Därav tror jag att gosskören är ett väldigt viktigt forum för killar och få vara här och utvecklas tillsammans och det är just det att man måste få med alla i den gruppen för annars så märker man direkt, det kan gå på två, tre repetitioner om inte alla har fått chansen till att våga, att få sjunga solo, då börjar det lite mer i överkant på ena hållet än vad det är på andra (Filip)

Filips metod för att få alla att vara delaktiga är alltså baserat på deras initiativförmåga och deras vilja. För att sjunga i kör ska barnen också klara av att sjunga solo och det är en viktig utmaning i det. Saknar barnen initiativ kommer de så småningom att lämna kören eftersom de inte finner sig som lika viktiga i gruppen.

Även Gunilla berör problemet med initiativförmåga, men ur en annan aspekt som handlar om barnens tro på sig själva. Hon upplever att barnen ofta säger "nä, jag kan inte" eller "jag vågar inte" och då brukar hon likna kören vid en orgel och fråga barnen om orgeln skulle låta likadant om en pipa togs bort. Barnen brukar då vara övertygade om att orgeln inte alls skulle låta likadant och om ens bra. Hon påpekar då för barnen att detsamma gäller för kören. Alla barn är som en pipa i orgeln och skulle någon försvinna då skulle ljudet bli annorlunda. När barnen väl förstår att alla behövs beskriver hon det som att det "då blir en härlig helhet och då är det så himla kul".

Här handlar det om att Gunilla måste påminna barnen om deras roll i gruppen. Att kören består av många olika röster är primärt för körsången. Hon har även frågat barnen om vem som faktiskt är viktigast i kören. Barnen svarar då att hon, körledaren, är viktigast eftersom

det är det svar de antar att hon vill höra. Men Gunilla menar att barnen ska svara “jag!” eftersom kören, precis som i liknelsen vid orgeln, måste bestå av många barn med olika röster och att det är barnen själva och gruppen de bildar som är det viktiga.

Therese pratar också om att barnen idag har med sig stress och social press från samhället med in på körrepetitionerna. Barnen vill, precis som resten av samhället, se mätbara resultat på en gång vilket kan vara problematiskt i körsång där arbetet sker över längre perioder.

Så mycket fokus och så mycket ja, men mycket fokus på det andra och det tar så mycket tid och jag märker idag också, jag ska inte säga ungdomar idag för det kanske alltid ha varit så men, idag vill man, man vill se resultat snabbt. Man vill mäta och att dom tröttnar rätt så fort om man går in i för mycket detaljer, jobbar för mycket, men där tror jag nog att jag är bättre på att faktiskt utsätta dom för det lite, att ibland saker och ting kan få ta tid, men det är det som är svårt när man jobbar också där man inte har betyg och man har ingen kursplan att följa utan det handlar om att allt ska va så roligt nuförtiden och roligt är när det går snabbt (Therese)

Therese menar att barnen upplever stress från samhället och är uppfostrade i att allt som går fort är roligt. Hon anser att det i körsång är viktigt att belysa att arbetet sker kontinuerligt och är en process i sig. Processen är mätbar på sikt men inte alltid i det korta laget. Här är det också viktigt att dirigenterna håller fast vid den visionen om att allt inte måste vara snabbt och därav kul utan att även de långsammare momenten kan vara lustfyllda.

4.2.5. Samarbeten

Att samarbeta med andra körer och att barnen får erfara andra dirigenter berör huvudsakligen Gunilla och Sofia i sina intervjuer. De menar att barnen får ett annat fokus med en annan dirigent och att det är utvecklande för dem att möta andra typer av gestik. Barnen blir mer adaptiva och kan vid instruktioner från dirigenten reagera “varför har du inte sagt det Gunilla?” eller “Fröken, vi ser inte”. Både Gunilla och Sofia berättar att barnen huvudsakligen frågar sina ordinarie körledare om de stöter på problem. Där anser de det viktigt att belysa att de faktiskt måste fråga dirigenten och lära sig hur den gör i specifika situationer som till exempel avslag.

Det har varit att dom inte har sett, att dom har lärt sig till exempel hur jag slår av konsonanter och sen så plötsligt så kommer det nån som inte slår av där. Då frågar dom ju. Då frågar dom hellre mig. Och då brukar jag säga såhär: Nu är det Amanda som dirigerar, fråga henne. Man är olika allihopa, nu måste ni lära er Amanda. (Sofia)

Grunden för hur barnen uppfattar dirigenterna ligger i ordinarie körrepetitioners träning i just dirigering. Sofia menar att “dom får ju själva testa, och det blir att dom förstår lättare vad de ska titta efter och navigera”. Alltså underlättar barnens egen träning i dirigering också förmågan att avläsa andra dirigenters stil. Sofia påpekar dock att ibland tar det tid att lära sig hur en ny dirigent fungerar och att det därför kan vara bra att vänja barnen i större projekt. Till exempel hade de “ett körinternat tillsammans, så att dom skulle hinna lära sig honom” men detta kan ju lösas på enklare sätt som att gästdirigenten möter kören vid åtminstone något tillfälle innan konserten.

Gunilla anser också dirigenternas olika syn på musik som en tillgång. Olika dirigenter kan instruera på olika sätt som i sin tur tilltalar olika barn. Dirigenterna kan ha olika ord för samma sak och på så sätt nå ut till hela gruppen. Därav menar hon att de i största mån ska komplettera varandra vid samarbeten och låta varandra ta plats som dirigenter. Då blir barnen trygga och stolta över sin kör och att det går bra att arbeta tillsammans.

4.2.6. Vad får barnen med sig?

Samtliga informanter påpekar att barnen får med sig mycket av att sjunga i barnkör. Det handlar om att barnen ska ha en vilja och funktion i sin körroll och röstutveckling. Därigenom bör barnen förstå att körsång är en process och att rösten förändras under tiden i kören. Therese betonar att det ska vara lustfyllt att sjunga och “att dom ska låta på olika sätt, använda rösten på olika sätt”. Även Sofia anser att rösten ska vara flexibel såväl som barnens uttryck i sången och att “det är den känslan vi ska förmedla”. Hon menar att “ibland är man arg och ibland vill man sjunga fult. Ibland vill man sjunga vackert och ibland vill man sjunga glatt”. Alltså är det inte formandet av skönsjungande individer som är i fokus, utan att barnen kan reagera och leverera olika uttryck. För att behärska uttrycken krävs också vokal träning och informanterna uppmuntrar koristerna till att vilja utvecklas och våga prova mer.

Jag vill att dom ska ha med sig den här känslan att dom kan, att det är dom själva som bestämmer om rösten funkar eller inte, att dom känner hur storartade dom är, att dom har ett instrument med sig och att dom också känner att där ska dom våga. Precis som när man springer fort vill man bli snabbare men det är inget farligt om man inte blir snabbare. Man ska alltid töja lite, stretcha stämbanden och försöka stretcha dom lite till, inte för man ska sjunga där utan för att det är bra. (Gunilla)

Det barnen huvudsakligen får med sig av att sjunga i barnkör är alltså att vara en del av ett större sammanhang. De får musikaliska upplevelser som inte går att uppleva utanför kören

och att den gemenskap kören erbjuder är unik. Therese menar “att det är nåt man gör tillsammans, att dom får våga tillsammans”, Gunilla säger att barnen ska “ha kul och att det också handlar om, i kör är det ju samspelet”. Johannes beskriver det som att det är “nåt som är större, som har ett större syfte”.

5. DISKUSSION

I detta kapitel möts litteraturstudierna och resultatet med min egen analys av studien. Här återkommer jag till forskningsfrågorna och diskuterar hur informanterna angriper frågeställningarna. Precis som beskrivet i *syfte och frågeställning* fokuserar denna studie på att undersöka vad och hur barnen använder dirigering. Mina forskningsfrågor är:

- Vilken information upplever dirigenter att barn får ut av dirigering?
- Hur arbetar dirigenter för att öka förståelsen för dirigering i barnkör?

Barnkörledare kan genom detta arbete dra nytta av att veta hur barnens röster fungerar och vad de egentligen förstår av dirigering.

5.1. Röstens möjligheter

Att barn lär sig genom att härma är välkänt och gäller de flesta grundläggande kunskaper ett barn lär sig. Detta gäller givetvis barnens röster och röstutveckling också. Bartle (1993) påtalar därför att dirigenten bör vara en utmärkt sångare för barnen att härma. Gunilla håller med om detta och försöker därför använda en så lik röst barnrösten som möjligt när hon förebildar. Hur Gunilla och Bartle (1993) åtskiljer sig är att Bartle inte påtalar att den förebildande rösten bör vara lik barnrösten utan snarare tekniskt korrekt. Rösten ska enligt Bartle vara kärnfull, med riktning, fri, klar, avspänd, utan vibrato och med utmärkt intonation. Detta är intressant ur två aspekter: dels verkar dessa krav på dirigenten som sångare vara näst intill ouppnåeliga och dels bero på dagsform. Även om dirigenten är en god sångare påtalar Gunilla att de dagar hon exempelvis är förkyld blir det svårare att använda en lämplig röst för barnen att härma, med konsekvens att barnen istället härmar hennes förkylda röst. Därför väcks frågan om det är viktigt att barnen har en röst lik en barnröst att härma, eller att de har en skolad vuxenröst att härma. George (2003) anser det av största vikt att koristerna inte tvingas att låta på ett sätt som inte är naturligt för dem (till exempel med eller utan vibrato). Barnens uttryck i sång enligt deras egna vokala preferenser gör att gruppen lättare kan skapa homogenitet i körklngen. Detta förklarar inte direkt om hur barnens förbild bör vara men

indikerar på att koristerna inte ska låta som något annat än sig själva.

Både Johannes och Filip berättar att de delvis använder sig av pianot som förebildare vokalt då de inte lika naturligt som en kvinna kan efterlikna barnens egna röster. Filip påtalar att han stundvis använder sin falsett men oftast förebildar via pianot. Enligt Bartle (1993) är pianot ett slagverksinstrument som endast bör användas sparsamt i förebildning och instudering för barnröster. Pianot kan därför, enligt henne, inte imitera en god vokalproduktion och klang. Hon föreslår att barnen istället sjunger a cappella så mycket som möjligt. Bygdéus (2015) anser däremot att pianots möjligheter till god vokal respons står i relation till dirigentens spelförmåga. Alltså varierar pianospelandets påverkan på kören beroende på dirigentens förmåga att traktera instrumentet. Uppenbarligen upplever Filip och Johannes inte riktigt Bartles (1993) problem, eller bemästrar instrumentet enligt Bygdéus (2015), så att koristerna faktiskt får en bra förebild genom pianot. Dessutom påtalar Filip att han i kombination med pianot även lägger stor vikt på röstbyggandet. Hans röstträning är inspirerad av den engelska sångskolan som inkluderar hela kroppen i sången. Genom att få med sig hela kroppen tränas barnen i ”hur man står och får in bra lufttillförsel” vilket i sin tur leder till att barnen kan ”få klang och att få jobba med både svagt och starkt”. Detta anser Sofia också hänga ihop med barnens ohämmade relation till rösten och sången. Som beskrivet i resultatkapitlet anser hon vuxna ha ett annat konsekvenstänk, som om de exempelvis skulle sjunga fel eller ”fult”, medans barn bara provar. Detta berör både förebildandet och hur barn faktiskt fungerar. Röstbyggandet är av största vikt för att skapa en god vokalproduktion som håller i längden men även vem förebilden är och att barn är barn verkar vara relevanta faktorer för ett vokalt fokus. Sofia beskriver barnens sång i relation till vuxna som att ”man har lärt sig att vara rädd för saker när man är vuxen, som barn liksom inte riktigt har lärt sig än”.

En annan aspekt av röstträning i relation till dirigerings är mimandet. Bartle (1993) anser att allt dirigenten kan göra för att hjälpa framförandet att bli övertygande och konstnärligt skall göras. Däri gäller också att hjälpa koristerna med texten genom mimning. I informanternas barnköer sjunger barnen utantill och där anser samtliga informanter att mimandet är viktigt. Koristerna känner sig tryggare om texten finns att hämta hos dirigenten vilket i sin tur leder till ett mer konstnärligt framförande. Koristerna verkar lita på att dirigenten stöttar dem med det de behöver (i detta fall text) och kan då hänge sig mer åt sjungandet och musiken.

Sofia påtalar att hon lärt sig att mimandet skulle vara något negativt och att koristerna endast skulle se på händerna. Detta anser hon inte stämmer då dirigeringen är mer än det som sitter i händerna. Precis som Bartle (1993) påpekar ska dirigenten göra allt för att stärka framförandet hos koristerna och då innebär det även att gestiken, hela kroppen, är med. Men Bartle (1993) anser också att mimandet bara förstärker så länge som dirigenten använder klassisk slagteknik och gestik som inte förringar musiken i sig. Alltså verkar det handla mer om hur nära tolkning dirigenten har till musiken i hela sin dirigeringsän än om hen mimar med eller inte.

Durrant (2009) påpekar att dirigeringen har större roll i förebildandet än vad vissa tror. Han anser att om slagtekniken endast är till för att upprätthålla tempo i kören förloras dirigentens relation till sångarna. Gestiken ska därför innebära kommunikation och ledarskap som uppmuntrar koristerna till musikaliskt sjungande.

Koristerna ska genom dirigenten få uppmuntran till röstutveckling. Ett viktigt fokus i detta verkar vara att koristerna är införstådda med att körsång är en process och att rösten förändras under tiden i kören. Therese och Sofia uttrycker detta genom att få barnen att låta på olika sätt och använda olika uttryck sången. Det kören och dirigenten gör tillsammans är att förmedla en känsla och det innebär hela känslspektrat: från glad till ledsen. Enligt informanterna gillar barnen att få uttrycka sig på olika sätt och att ibland få låta riktigt ”fult”. Detta kan ses som kontrastverkan då både publik och korister får en djupare körupplevelse av att möta fler uttryck. Alltså är det inte förandet av skönsjungande individer som är i fokus, utan att barnen kan reagera och leverera olika uttryck. Återigen krävs vokal träning för att behärska uttrycken.

En annan intressant aspekt är då Gunilla påtalar barnens misstro till sig själva. Detta är ett aktuellt problem då barnen intuitivt verkar vilja uttrycka sig genom sång men misstror sin funktion i gruppen. Körsång är en kollektiv aktivitet vilket kräver olika typer av röster för att skapa en körklang och där är alla lika viktiga. Detta är delvis sammankopplat med det Filip berättar om pojkarna i blandade barnkörer. Pojkarna kan i många fall prestera sämre än flickorna i barnkör av olika anledningar; som att de inte har samma kognitiva utveckling till exempel. Detta blir en ond cirkel eftersom om de inte tar för sig och vågar får de inte samma träning och hamnar därför efter. Hur detta hanteras berörs inte av informanterna mer än av just Filip som leder gosskör men det är ett intressant fenomen som bör tänkas på. Generellt är det alltså barnens vilja att ta för sig och våga som är elementärt för röstutvecklingen.

5.2. Instuderingen

För att barnen ska kunna lära sig att uppleva musiken krävs metodiska överväganden från dirigenten. Durrant och Varvarigou (2015) anser att körledning är mer än bara de tekniska aspekterna och måste blandas med metoder som till exempel förevisande och verbala instruktioner som inkluderar kvalitativ feedback och positiv återkoppling. Detta bygger också på att det finns en positiv lärmiljö där koristerna känner att dirigenten har förståelse för deras förmågor. Gunilla tycker att det är viktigt att barnen förstår att hon tror på dem och deras progression. Detta görs både genom uppmuntrande och att vara en närvarande körledare som kan arbeta flexibelt med de metoder som barnen behöver. Hon anser också dirigenten aldrig blir fullärd utan ständigt måste utveckla sina metoder och förberedelser. George (2003) menar att det måste finnas struktur i repetitionen och i musiken. Genom denna struktur kan koristerna lättare komma in i stycket och göra musikstycket till musik. Alltså antyder både Gunilla och George (2003) att det krävs variation och vision (mål med övning) för att barnkören ska utvecklas. Detta är ett gediget arbete för körledarna eftersom det krävs stor flexibilitet i metodik för att möta alla individer i kören. Dessutom är körledarskapet också kopplat till ens personlighet och genuinitet.

Bartle (1993) skriver om att dirigentens ansiktsuttryck och generella attityd påverkar kören mycket. Att ha en spänd attityd kanske får barnen att sitta still och sjunga rent och en för avslappnad repetition kanske får barnen att förlora koncentration och fokus. Dirigenten måste därför balansera detta för att skapa en positiv och produktiv miljö. Återigen påtalar Gunilla vikten av att känna in gruppen och arbeta flexibelt. Hon håller med Bartle (1993) om att dirigentens attityd och personlighet är av största vikt och ska vara uppmuntrande och förtroendegivande, inte sträng och nedtryckande. Även Fagius (1990) påpekar att det är grundläggande med ett gott samspel mellan kör och dirigent för att kören ska förstå körledarens signaler. Hon beskriver också att barnens koncentration skall hanteras med fokus på dirigenten snarare än att de ombeds att inte titta på varandra. Körledarens impulser är ju det som ska avläsas av koristerna och omvandlas till sång.

Enligt Therese finns en viss problematik i skillnaden mellan att vara en engagerad körledare med tydliga mål och barnens egen uppfattning. Enligt henne är barn idag fostrade i att det lustfyllda är det som går snabbt och är mätbart. Körsång däremot är en process där själva

arbetet är en del av målet. Därför är det viktigt att som dirigent hålla fast vid sina ambitioner och låta moment ta tid, även om barnen själva inte vill det. Det krävs träning i att arbeta fokuserat och målinriktat och det är viktigt att barnen är medvetna om det.

5.2.1. Pianot

Den största aspekten av instuderingsarbetet verkar, både enligt litteratur och informanterna, vara användandet av pianot. Bartle (1993) anser, som tidigare nämnt, att pianot är känsligt och bör användas med stor respekt om ens alls. Anslaget i pianot är känsligt och kan leda till mindre bra vokalproduktion hos koristerna. Sofia tycker att barnen lätt tar efter pianots ibland hårda anslag och att det påverkar deras röster. Hon försöker därför utmana koristerna genom att sjunga a cappella så mycket det går. Att sjunga a cappella anser även Therese vara viktigt för röstutvecklandet men att det även bär med sig vissa svårigheter. Speciellt i körer som sjunger flerstämmigt verkar koristerna blir osäkra om körledaren släpper pianot. "Så fort pianot försvinner så tappar dom det" beskriver Therese. Barnen verkar lätt vänja sig vid pianots klang med både rytmiskt och harmoniskt stöd och blir osäkra om det inte finns där.

Precis som tidigare nämnt använder Johannes och Filip pianot som förebildare i instuderingen. Som Bygdéus (2015) påtalat anser de att dirigenten måste vara en god pianist för att kunna använda pianots möjligheter under instuderingen. Enligt Filip är pianospelet en del av barnens gehörsträning och därför bör dirigenten inte överspela eller spela för starkt. Pianot är alltså ett bra hjälpmedel så länge det trakteras bra. Både Sofia och Therese påpekar att alla dirigenter inte alltid är goda pianister och det därför kan vara problematiskt i körarbetet. Dessutom verkar det finnas en oskriven regel bland körledare att körinstuderingen görs via pianot vilket innebär att många spelar med begränsning. Sammanfattningsvis verkar pianots funktion behöva ifrågasättas av var dirigent utifrån dennes förmåga att spela för att instuderingen ska bli så produktiv som möjligt.

Enligt informanterna finns också många fördelar med att arbeta med pianot. Gunilla anser att små barn inte har lika stor känsla för harmonik som för rytm. Därför tycker hon att pianot kan fungera som ett rytmiskt hjälpmedel som naturligt får med harmoniken. En annan styrka i pianot anser Johannes vara det flöde som skapas i musiken. Av detta flöde blir koristerna mer fokuserade och rycks med i musiken på ett annat sätt än om de sjungit a cappella.

5.2.2. Noter

Samtliga informanter berättar om att barnen har lätt för gehörsinläring. Filip arbetar därför kontinuerligt med notinläring kopplat till barnens gehör. Han menar att barnen får en god grund i att “lära sig nottexturen; vad en fjärdedel, åttondel är och kunna läsa en enkel notbild med text” och att det underlättar dirigeringsarbetet. I Sofias äldre barnkör fokuserar hon på att medvetandegöra det som hörs och att hon “lär dom på gehör men dom tittar med och dom får lära sig”. Barnen verkar i båda fallen vara mycket hjälpta av noten oavsett om de förstår den fullt ut eller inte. Notanvändandet anser Bygdéus (2015) vara ett verktyg för att dela information mellan kompositör och kör. Denna kommunikation sker via dirigenten antingen verbalt, visuellt eller via dirigering. Därför verkar notläsningen ändå vara en relevant faktor till hur barnen uppfattar dirigering. Barnens snabba gehörsinläring i relation till noten gör repetitionstempot högre och kören mer flexibel att koppla musiken till dirigeringen.

5.3. Att dirigera barn

Först och främst har definitionen om vad dirigering, slagteknik och gestik innebär varit olika hos informanterna. På intervjufrågan om hur informanterna skulle beskriva sina egna barnkördirigenter beskrivs det som att de ”spelade med på piano, textade och gestaltade men att den klassiska dirigeringen var väl inte lika starkt påtaglig”, ”entusiasmerade till att sjunga snarare än att fokusera på finlir och findirigeringsmotorik”, “jag läste av honom, det gjorde vi allihopa” och ”han vifta mycket med armarna, så en slags dirigering, men det var mer gestik som gjorde oss glada och fick igång oss”. Alltså verkar de ha upplevelser av gestiken ur en emotionell aspekt. Gestiken är allt det där som inte slagtekniken är men uppenbarligen gick det bra att sjunga ändå.

Durrant (2009) beskriver att dirigeringen inte behöver definieras men att den först är användbar om det är: en estetisk reflektion och representation av musikaliskt uttryck, effektiv och entydig samt vokalt användbar. I tidigare exempel måste dirigenternas metodik innehållit just detta även om det inte var klassisk slagteknik. Denna typ av icke-klassisk dirigering beskrivs av Bygdéus (2015) till exempel som att körledaren använder händerna som vindrutetorkare på pulsslagen och sedan med olika rörelser i verserna. Dock påpekas att dirigenten ofta måste påminna barnen om att fokusera på händerna.

Oavsett hur dirigeringen ser ut måste ändå någon sort instruktion följa även om den är så liten som att koristerna ska titta på händerna. Therese säger att “jag måste förklara ofta att dom ska titta på mig när det väl gäller”. Detta trots att hon upplever att de oftast förstår hennes gestik. De förstår naturligt när de ska sjunga ut, ta för sig i musiken, texta och när de ska sjunga starkt eller svagt. Däremot menar hon att till exempel avslag och fraseringar ofta behöver förtydligas eller övas in.

Bartle (1993) anser att alla gester ska vara meningsfulla och användbara i arbetet med en konstnärlig helhet. Hon påtalar att barn inte kräver någon speciell sort av dirigering utan att fokus bör ligga vid att sammanföra slagteknik och gestik. Detta arbete kräver effektiva instruktioner enligt Cofer (1988). Men hur effektivt detta kan ske beror också på koristernas förmåga att känna igen och svara på gester samtidigt som de sjunger. Dirigenter kan inte automatiskt anta att koristerna ska besvara generella slagtekniska moment utan någon sorts instruktion.

Filip, Gunilla och Sofia tränar sina barn i slagteknik på olika sätt. Det kan vara genom att upprepa moment med insatser, slutkonsonanter, fermater, sluttoner till exempel. Dessa moment behöver tränas och underhållas. Dynamik och tempoförändringar anser de däremot komma mer naturligt i flöde med dirigeringen.

Enligt Durrant (2003) finns tre typer av gestik; bokstavlig, uttrycksfull och stöttande. Bokstavliga gester indikerar på puls, plats och riktning i det musikaliska flödet och är de gester Filip, Gunilla och Sofia anser att de måste träna med koristerna. De uttrycksfulla gesterna föreslår karaktär och nyanser av musiken och beskrivs av informanterna som något koristerna får med sig utan övning. Troligtvis sker detta eftersom det finns en viss känsloladdning från dirigenten för att få respons från koristerna.

Detta är också intressant eftersom just crescendo och forte inte nådde full förståelse i utförandet i Sousas undersökning (Cofer, 1998). Detta trots att eleverna känt igen dem på papperstestet. Denna undersökning gjordes på orkestermusiker och det måste vara den stora skillnaden eftersom informanterna i denna studie svarade motsatsen.

Däremot menar både Sofia och Johannes att det svårt att veta exakt vad barnen förstår av

dirigeringen på konsert och vad som lärts in under instuderingen på andra sätt.

Det jag i slutändan visar bara som dirigent, det jobbet har jag redan gjort, omedvetet för dom, under tiden. Så att jag visar något med händerna och så vet dom att detta betyder att det ska gå lite snabbare eller nu ska vi sjunga starkare eller svagt för det har vi gjort i instuderingen under tiden. (Johannes)

Ett annat exempel av detta är att Sofia sjunger med och då kan barnen lyssna istället för att se vilket är svårtolkat. Då måste dirigenten ta ställning till vad hen vill att barnen övar just i det momentet och ”att man ger en impuls och sen ser om de kommer”.

En annan övning i hur barnen uppfattar dirigering är byta dirigent. Koristerna blir mer adaptiva och reflekterande till vad de ser och hur det omsätts till sång. Sofia menar ”att dom har lärt sig till exempel hur jag slår av konsonanter och sen så plötsligt så kommer det nån som inte slår av där” vilket barnen reagerar på. Denna reaktion ger en djupare dimension av förståelsen för dirigeringen och leder till att koristerna har större kontroll över sin sång.

För att vara en funktionell dirigent gäller det att känna in andra, utan att i sin tur förlora sig själv (Koivunen & Wennes, 2011). Detta berör både dirigent och korist då dirigeringen är ett musikaliskt samspel. Alltså måste både korister och dirigenter veta hur de fungerar för att kunna dirigera och dirigeras. Detta angriper Johannes utifrån aspekten att det är lättare att visa än att förklara. Dirigeringen måste då vara så tydlig att ”vill man att dom ska sjunga starkt så får gestiken visa att nu ska det vara starkt”. Han anser att barnen inte sjunger starkt om han endast säger till dem att göra det utan att gestiken måste genomsyra hela kroppen.

På konsert är den klingande musiken ett resultat av en musikalisk idé enligt Jansson (2015). Dirigentens uppgift är att höra körens respons, balansera ljudet och klangen, skapa goda förutsättningar för sång samt försäkra sig om att körens uttryck faktiskt tar sig längre än till publiken. Gestiken innebär för Sofia även att få med koristerna i olika typer av uttryck vilket hon anser vara ”väldigt svårt att sätta i händerna”. Exempelvis blir uttryck som argt och starkt i stort sätt detsamma i händerna. I dessa fall fyller gestiken en viktig funktion. Gestiken, som är all utstrålning utanför händerna, ger dirigeringen en känslomässig aspekt som krävs om sångarna ska kunna leverera ett fulländat musikaliskt uttryck. Musik är trots allt en känsloladdad upplevelse vilket också måste finnas med i dirigeringen.

I barnens tidigare musikundervisning (i exempelvis förskola) anser Sofia återigen att barnen inte får med sig en helhetsbild av musiken. Barnen får höra att de ska sjunga ut och i bästa fall vara glad också. Men vad händer med de andra uttrycken då? Människor är inte alltid glada och det måste även gestaltas i musik.

5.4. Körsång som bildning

I England marknadsförs körsången som något som utvecklar medvetenhet gehörsmässigt, sångteknik samt generell musikalisk uppfattning i samverkan med dirigenten (Hill, 2016). Detta står i kontrast till att körsång i Sverige oftast endast marknadsförs som en rolig aktivitet. Fokus borde ligga på alla positiva aspekter av körsång som presenteras forskning och i de stora upplevelser barnen får med sig.

Informanterna anser att barnen huvudsakligen får med sig en kollektiv känsla av att sjunga i barnkör. De lär sig vara en del av en grupp och hur man kompletterar och respekterar varandra. Samtidigt får barnen ta del av stora musikaliska upplevelser. Informanterna menar “att det är nåt man gör tillsammans, att dom får våga tillsammans”, “ha kul och att det också handlar om samspelet” och “nåt som har ett större syfte”.

Alltså berör körsångens funktion huvudsakligen psykologiska aspekter. Även om koristerna lär sig tekniska färdigheter i sång och dirigering handlar barnkörsången huvudsakligen om upplevelser. Att tillhöra ett kollektiv och att få uttrycka sig tillsammans tror jag lägger en god grund till hur vi formas som människor. Körsångare är vana att våga och prova vilket skapar nyfikenhet även utanför musiklivet. Dessutom rotas en form av disciplin och uthållighet som bara kan liknas med elitidrottare. Mål nås även om vägen är krokig. Alltså har körsången då blivit bredare än att ”titta på händerna”.

5.5. Förslag på vidare forskning

Under genomförandet av denna studie har jag påträffat många intressanta aspekter av hur dirigeringen i barnkör genomförs och vilka faktorer som påverkar det musikaliska resultatet. Nedan följer förslag på hur denna studie skulle kunna utvecklas i vidare forskning.

Framför allt vore det intressant att ha en ännu bredare informantgrupp än fem stycken informanter. Exempelvis skulle barnkörledare utan körledarutbildning kunna inkluderas för att se hur de arbetar. Kanske skulle andra aspekter av dirigering presenteras då inte informantgruppen är så homogen. Min ambition i denna studie var att även intervjua barn om hur de uppfattar dirigering. Dessvärre rymdes inte detta inom min tidsram men är ett starkt förslag på vidare forskning. Både jag och informanterna har upplevt olika typ av respons från koristerna men här vore det relevant att även veta hur barn uppfattar dirigering och vad de tänker att de använder den till.

Informanterna Filip och Johannes berättar om att de, om de förebildar vokalt, gör det i falsettrösten. Det vore intressant att veta barnens respons var om dirigenterna sjöng i modalröst. Blir barnkörklängen tung och grumlig eller ligger mansrösten så långt ifrån barnrösten att faktiskt inte blir ett problem? Kanske är det så att barnen inte kan härma mansrösten utan aktivt måste lyssna och omsätta till sina röster.

I denna studie har viss litteratur hämtats från andra länder än Sverige där både mentalitet kring körsång och skolsystem är annorlunda. Exempelvis anser Seaman (2013) att arbetet med barn är fördelaktigt eftersom det finns så mycket repetitionstid att använda. Detta i kontrast till att barnkörverksamhet i Sverige oftast inte tar så mycket tid i anspråk då barnen ofta har flera fritidsaktiviteter. En intressant aspekt vore då att se till antal olika fritidsaktiviteter och hur det fungerar i andra länder i jämförelse med svensk barnkörtradition.

En av mina avgränsningar i denna studie har varit att inte se på förståelsen för dirigering ur en utvecklingspsykologisk aspekt. Detta på grund av att jag huvudsakligen inte besitter kunskap på detta område. Däremot hade det varit intressant att utveckla vad barn förstår till vad de förstår generellt i en viss ålder och utvecklingsstadiet.

REFERENSER

Bartle, J.A. (1993). *Lifeline for children's choir directors*. Toronto: G.V. Thompson.

Brinkkjaer, U. & Høyen, M. (2013). *Vetenskapsteori för lärarstudenter*. Lund: Studentlitteratur.

Brinkmann, S., & Kvale, S. (2015). *InterViews: Learning the Craft of Qualitative Research Interviewing* (3. ed) Thousand Oaks: SAGE Publications, Inc.

Bryman, A. (2011). *Samhällsvetenskapliga metoder*. (2., [rev.] uppl.) Malmö: Liber.

Bygdéus, P. (2015). *Medierande verktyg i körledarpraktik – en studie av arbetssätt och handling i körledning med barn och unga*. Malmö Faculty of Fine and Performing Arts, Lund University

Christoffersen, L. & Johannessen, A. (2015). *Forskningsmetoder för lärarstudenter*. Lund: Studentlitteratur.

Cofer, S.R. (1998). Effects of conducting-gesture instruction on seventh-grade band students' performance response to conducting emblems. *Journal of Research in Music Education* 46(4): 360–373. Doi: 10.2307/3345548

Denk, T. (2002). *Komparativ metod: förståelse genom jämförelse*. Lund: Studentlitteratur.

Durrant, C. & Varvarigou, M. (2015-01-06). Perspectives on Choral Conducting: Theory and Practice. *Oxford Handbooks Online*. Retrieved 7 Dec. 2016, från <http://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199660773.001.0001/oxfordhb-9780199660773-e-27>

Durrant, C. (2003). *Choral Conducting: Philosophy and Practice*. New York: Routledge.

Durrant, C. (2009). Communicating and accentuating the aesthetic and expressive dimension in choral conducting. *International Journal of Music Education* 27: 326–340.

Fagius, G. & Larsson, E. (red.) (1990). *Barn i kör - idéer och metoder för barnkörledare*. Stockholm: Verbum.

George, V. (2003). Choral Conducting. I J.A. Bowen (Red.), *Conducting* (s. 45-64). Cambridge: University Press.

Hill, J. (2016). The Youth Choir. *Oxford Handbooks Online*. Retrieved 7 Dec. 2016, från <http://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199660773.001.0001/oxfordhb-9780199660773-e-30>.

Jansson, D. (2015). Choral Singers' Perceptions of Musical Leadership. *Oxford Handbooks Online*. Retrieved 7 Dec. 2016, från <http://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199660773.001.0001/oxfordhb-9780199660773-e-29>.

Koivunen, N. & Wennes, G. (2011). Show us the sound! Aesthetic leadership of symphony orchestra conductors. *Leadership* 7(51): 51–71. doi: 10.1177/1742715010386865 Leadership February 2011 vol. 7 no. 151-71

Kvale, S. (1997). *Den kvalitativa forskningsintervjun*. Lund: Studentlitteratur

Meyer, L. (1956). *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: The University of Chicago Press

Nationalencyklopedin. Kinestetisk. I Nationalencyklopedin. Hämtad 30 mars, 2017, från <http://www.ne.se/uppslagsverk/ordbok/svensk/kinestetisk>

Reimers, L. (1990). Barnkören i historiskt perspektiv. I Fagius, G. & Larsson, E. (red.), *Barn i kör: Idéer och metoder för barnkörledare* (s. 168-181). Stockholm: Verbum.

Seaman, C. (2013). *Inside conducting*. Rochester: University of Rochester Press.

Starrin, B. & Renck, B. (1996). Den kvalitativa intervjun. I P-G Svensson & B. Starrin (Red.), *Kvalitativa studier i teori och praktik* (s. 52-78). Lund: Studentlitteratur.

Tufte, T. & Mefalopulos, P. (2009). *Participatory communication: a practical guide*. Washington, D.C.: World Bank.

Patel, R. & Davidson, B. (2003). *Forskningsmetodikens grunder: att planera, genomföra och rapportera en undersökning*. (3., [uppdaterade] uppl.) Lund: Studentlitteratur.

Bilaga 1

INTERVJUGUIDE

Här följer de frågor som utgör ramverket för intervjuerna om gestiken påverkan på barnkören. Dessa frågor är endast riktlinjer till vad som egentligen skall beröras och jag uppmuntrar till egna initiativ och syner på frågan. Troligtvis kommer följdfrågor naturligt som till exempel *hur*-frågan. Det är viktigt att förstå hur de tror att gestiken påverkar responsen från kören, men detta hoppas jag bli en naturlig del av frågorna.

Bakgrund:

1. Ett specifikt körminne från din egen körbakgrund: barnkör eller dylikt
2. Använde dina dirigenter gestik?
3. Minns du hur du lärde dig att förstå slagteknik?
4. När hände det?

Nutid:

1. Vilka slagtekniska moment arbetar du med?
(här kan svaren vara till exempel dynamik, crescendo, accelerando etc.)
2. Hur arbetar du med gestik?
3. Fördelar
4. Nackdelar
5. Vid vilken ålder tycker du att man ska börja arbeta fokuserat med gestik?
6. Vad förstår barnen?
7. Vad förstår de inte?
8. Hur lång tid tycker du det tar att lära in slagtekniska moment?

9. Mima med
10. Pianot

Framtid:

1. Vad ger gestiken barnen för förutsättningar i framtida körliv?

Bilaga 2



LUND UNIVERSITY
Malmö Academy of Music

Gestikens inverkan/påverkan på barnkören

Projektansvariges namn: Elin Isaksson
Institutionsanknytning: Musikhögskolan i Malmö,
Lunds universitet

1. Studiens syfte och genomförande

Arbetet fokuserar till att reda ut hur barnen uppfattar dirigeringen och vad de använder den till. Detta är information som inte riktigt undersökts inom körvärlden tidigare, med just gestik i fokus. Studien innebär dels undersökning av litteratur på området, intervjuer med körledare om deras insikter och upplevelser kring ämnet men också intervjuer med barn och unga som sjunger i en kör där dirigenten arbetar på antingen det ena eller det andra sättet. Detta för att jag vill få fram både körsångares och körledares åsikter och upplevelser inom ämnet.

2. Hantering av data och sekretess

För att validisera intervjun och säkerställa att informationen som ges tas upp på rätt sätt kommer intervjun att spelas in. Ljudupptagningen från intervjun kommer transkriberas till text och samtliga namn kommer anonymiseras. Dessa transkriptioner kommer du som informant att få tillgång till om så önskas. Datan som samlas in behandlas konfidentiellt och kommer endast användas i forskningssyfte.

3. Hur får jag information om studiens resultat?

Det färdiga arbetet inklusive studiens resultat kommer dels publiceras på Lunds Universitets publiceringstjänst LUP, samt presenteras under opponeringen som kommer ske i v. 21 på Musikhögskolan i Malmö.

4. Frivillighet

Medverkan i studien är frivillig och du som informant har rätt till att när som helst avbryta din medverkan utan vidare förklaring.

5. Kontaktuppgifter

För frågor vänligen kontakta mig via mejl:
elin.isaksson.079@student.lu.se

Härmed intygar jag att jag tagit del av informationen om studien samt godkänner min medverkan i studien som utförs av Elin Isaksson, Musikhögskolan i Malmö, Lunds Universitet

Namn-teckning: _____
Namnförtydligande: _____
Ort & Datum: _____