



LUNDS UNIVERSITET  
Musikhögskolan i Malmö

EXAMENSARBETE 15hp  
Höstterminen 2018  
Läroarbilden i musik  
Sofia Feuer

## PITCH PERFECT?

En kvalitativ studie i hur ett urval av barbershopdirigenter arbetar  
med intonation i barbershopkör

Handledare: Sverker Zadig



# Sammanfattning

**Titel:** Pitch Perfect? - en kvalitativ studie i hur ett urval av barbershopdirigenter arbetar med intonation i barbershopkör.

**Författare:** Sofia Feuer

Som verksam barbershopdirigent och sångcoach har jag ett stort intresse för att bredda min kunskap om hur jag kan arbeta med intonation i grupp. Jag vill också ta reda på vilka tankar dirigenterna gör sig omkring hur de skapar förståelse bland körsångarna för det gemensamma arbetet. Denna studie undersöker några barbershopdirigenter syn på intonation, samt hur de arbetar med intonation i kör. Studien behandlar även hur intonation och övertonsförstärkning kan samverka. Det är en kvalitativ intervjustudie med tre dirigenter, verksamma nationellt och internationellt. Studiens resultat indikerar att det finns olika uppfattningar i barbershopkretsar om vilken intonationsmodell som bör användas. De tillfrågade dirigenterna tycker att örat är vårt främsta redskap för intonation och att teoretiskt kunnande aldrig kan ersätta detta. Däremot anser de att en viss förståelse för det teoretiska sambandet mellan intonation och övertonsförstärkning är av stor vikt för att utvecklas som barbershopkör.

Alla informanter lägger i instuderingsarbetet stort fokus på samklangsövningar och lyssnande och försöker arbeta utbildande med ambitionen att körsångarna ska utveckla sitt öra och sin förmåga att själva korrigera sin intonation vid behov.

**Nyckelord:** intonation, a cappella, körsång, körledning, barbershop, gruppundervisning

# Abstract

**Title:** Pitch Perfect? - a qualitative study on how a selection of barbershop directors work with intonation in barbershop choruses.

**Author:** Sofia Feuer

As an active barbershop director and vocal coach I have a great interest in broadening my knowledge about working with groups and intonation and to find out how other directors reason around creating an understanding for the chorus work among the chorus members. This study examines a few barbershop directors' views on intonation and how they work with intonation with their choruses. The study also examines how intonation and overtone reinforcement are connected. This is a qualitative interview study, where I interviewed three directors, active both in Sweden and internationally. The results of the study indicates that there are different views on which tuning systems one should use when working with barbershop. The three directors believe that our ears are our main instrument for intonation and that theoretical knowledge never can replace that. They however believe that a certain understanding of the theoretical connection between tuning and reinforcing overtones is vital for progressing as a barbershop ensemble.

All three informants put a lot of focus on exercises in matching sound and listening and they try to work in an educational way with the ambition that the chorus members will improve their listening and their ability to adjust their own pitch when needed.

**Keywords:** intonation, a cappella, chorus, chorus directing, barbershop, tuning, pitch, group education



# Förord

Jag vill tacka mina tre informanter Tindra Thor, Doug Harrington och Staffan Paulson. Förutom att bidra till denna studie har ni gett mig ny insikt i barbershopgenren och rikligt med inspiration och tips för min fortsatta verksamhet som körledare. Tack också till min handledare Sverker Zadig för din hjälp och dina råd.

Ett extra varmt tack riktas till familj och vänner som peppat och stöttat mig under skrivprocessen och min dotter Iris, som önskade sig en dator i julklapp så hon kunde "skriva precis som mamma".

# Innehållsförteckning

Begreppsförklaringar.....	10
1. Inledning/Bakgrund.....	13
1.1 Mitt förhållande till intonation.....	13
1.2 Mitt förhållande till barbershopsång.....	14
2. Syfte och frågeställningar.....	17
3. Litteraturgenomgång.....	18
3.1 Intonation och pitch - Termernas innebörd.....	18
3.2 A cappellasångarens referenspunkt.....	19
3.2.1 Ren stämning/ Just Intonation.....	19
3.2.2 Pythagoreisk stämning/ Pythagorean Tuning.....	20
3.2.3 Liksvävande temperatur/ Equal temperament.....	20
3.2.4 Cent.....	20
3.2.5 Jämförelse av de olika stämningarna.....	21
3.2.6 Harmonisk och Melodisk intonation.....	21
3.3 Flera perspektiv på intonation.....	22
3.3.1 Intonation till ett piano.....	23
3.3.2 Övertoner/ Deltoner.....	23
3.4 En teoretisk ingång till intonation - Matematisk precision; användbar i praktiken eller ej?.....	24
3.5 En intuitiv ingång till intonation - Kinestetik, lyssnande och känsla.....	25
4. Metod.....	28
4.1 Metodologiska överväganden.....	28
4.2 Metod för datainsamling.....	28
4.2.1 Kvalitativ intervju.....	29
4.3 Studiens genomförande.....	29
4.3.1 Urval.....	29
4.3.2 Informanter.....	30
4.3.3 Datainsamling.....	31
4.4 Bearbetning och Analys.....	32
4.5 Etiska överväganden.....	33
4.6 Resultatens giltighet och trovärdighet.....	33
5. Resultat.....	34
5.1 Intonation och pitch -Termernas innebörd och hur informanterna använder begreppen.....	34
5.2 Flera perspektiv på intonation.....	35

5.3 En teoretisk ingång till intonation - Matematisk precision; användbar i praktiken eller ej?.....	36
5.4 En intuitiv ingång till intonation - Kinestetik, lyssnande och känsla .....	38
5.5 A cappellasångarens referenspunkt - Melodin, tonarten eller ackordets grundton? .....	39
5.6 Metoder och kommunikation.....	40
5.6.1 Metoder för arbete med intonation i grupp .....	40
5.6.2 Självständigt lärande. ....	41
5.6.3 Individer i gruppen som har problem med intonation.....	42
5.7 Metoder för övertonsförstärkning och att uppnå bästa möjliga "barbershopsound" .....	44
6. Diskussion .....	46
6.1 Resultatdiskussion.....	46
6.1.1 Hur fungerar intonation inom barbershopgenren? .....	46
6.1.2 Hur arbetar ett urval av barbershopdirigenter med intonation i grupp inom barbershop- och acapellagenrerna? .....	47
6.2 Vad jag tar med mig till min framtida yrkesroll .....	49
6.3 Framtida forskning.....	50
7. Reflektioner om intonationsarbete och tips på intonationsövningar och metoder för barbershopkör .....	51
7.1 Fokusera på uttryck.....	51
7.2 Kontrollera att du inte sjunger starkare än grannen .....	52
7.3 Vokalljud och klangplacering .....	52
7.4 Förebildande .....	52
7.5 Om det forfarande "inte stämmer" .....	52
7.6 Att <i>tuna</i> ett ackord i barbershopkör .....	53
7.7 Övningar .....	54
7.7.1 Vokalljud.....	54
7.7.2 Andning, stöd och <i>tuning</i> .....	54
7.7.3 Tuning - unisont .....	55
7.7.4 Tuning - Kvinter.....	55
7.7.5 Att höra och producera övertoner.....	56
Referenslista .....	57
Bilagor .....	60
Bilaga I.....	60
Bilaga II .....	61
Bilaga III.....	62





## Begreppsförklaringar

Källa: Clark och Biffle (2017) om inte annat anges.

De begrepp som finns förklarade i ordlistan nedan, står med kursiv stil i uppsatsen.

Dock är citat återgivna precis som de står, med de kursiveringar som författaren har valt att använda.

***Barbershop Harmony Society (BHS)*** - Den manliga organisationen för verksamma inom barbershop. Grundad 1938 i Tulsa, Oklahoma.

The Barbershop Harmony Society, legally and historically named the Society for the Preservation and Encouragement of Barber Shop Quartet Singing in America, Inc. (SPEBSQSA), is the first of several organizations to promote and preserve barbershop music as an art form. (Barbershop Harmony Society, 2018, 14 augusti)

***Bas, baryton, lead, tenor*** - är de benämningar på stämmorna som används både i mansensemble och kvinnoensemble. Leaden har oftast melodin, basen sjunger den lägsta stämman, tenor svävar ovanför leaden. Baryton ligger både i basens och leadens register och fyller ut ackordet med de toner som saknas. Det betyder att barytonstämman ligger under leaden när leaden sjunger i ett högre register och över leaden, när den sjunger i ett lägre register.

***Cent*** - "Ett intervallmått motsvarande en hundradel av en liksvävande halvton. En cent är därför en tolvhundradel av en oktav." (Cent (musik), 2015, 1 maj)

***Coning , The Barbershop Cone*** - Balansering av ackord, anpassning av styrkegrad och klangplacering beroende på tonernas placering i ackordet.

***Equal temperament/ Tempererad stämning (liksvävande temperatur*** - Används till exempel till pianon. Metoden delar upp oktaven i tolv lika stora halvtonsteg.

***Expanded Sound*** - ett uttryck inom barbershop som syftar på den akustiska effekt som uppstår när en grupp sångare sjunger med *ren stämning* (se *Just Intonation/ Ren stämning*), likadant formade vokaler (se *Matching vowels/ matchande vokaler*), balans i volym mellan stämmorna och rytmisk precision.

**Formanter** - "Inom tal och språkforskning definieras formant enbart som en resonans i människans ansatsrör. Ansatsröret är håligheter i svalg, mun och näsa. Ett ansatsrör har flera resonanser på olika frekvenser, alltså flera formanter." (Formant, 2017, 23 april)

**Just Intonation/ Ren stämning** - En metod för stämning som bygger på intervall skapade ur övertonsserien.

**Lock/ låsning av ackord** - Klangen/ ljudet som associeras med ett ackord som intoneras enligt *ren stämning/ Just Intonation* (se *Just Intonation/ Ren stämning*)

**Lock and ring** - Klangen/ ljudet som associeras med kombinationen av "lock" och "ring". (Se *Lock/ låsning av ackord* och *Ring*)

**Matching vowels/ Matchande vokaler** - att alla sångare har samma vokalljud, eller vokalljud som smälter in i varandra.

**Pitch** - "The number of cycles per second (or hertz) at which a sound vibrates". (s. 141)  
Men *pitch* används i intervjuerna nedan både med betydelsen *tonart, tonhöjd* och *pitch pipe*

**Pitch pipe** - tontagningsinstrument

**Pythagorean Tuning/ Pythagoreisk stämning** - "en stämning av skalans toner - ett tonsystem - baserat på rena kvinter" (Pythagoreisk stämning, 2017, 16 augusti)

**Ring**- Närvaron av urskiljbara övertoner i en klang.

**Svävning/ Beating Sound** - "ett ljudfenomen som uppstår då två ungefär lika starka toner som ligger mycket nära varandra i frekvens når örat samtidigt. Ljudet uppfattas som en enda ton som regelbundet ökar och minskar i styrka." (Svävning, 2018, 31 mars)  
Wikipedia förklarar att de två ljudvågorna till en början samarbetar, men efterhand kommer ur fas med varandra och börjar störa varandra, för att sedan komma i fas igen, vilket påverkar ljudstyrkan. Detta ger upphov till svävningen eller *beating sound*.

***Sweet Adelines International*** - en världsomspännande organisation för kvinnliga barbershopsångare, bildad 1945, med syfte att lyfta fram barbershopgenren genom utbildning och uppträdanden.

***Tag*** - Slutet av ett barbershoparrangemang, som återknyter till låtens melodiska huvudtema eller text. Kan jämföras med en Coda i västerländsk musik.

***Tuning***- intonation av ackordtoner, för att uppnå samklang.

***Woodshedding*** - att på gehör, i stunden, improvisera fram stämmor till en melodi.

# 1. Inledning/Bakgrund

Processen att skriva den här uppsatsen har varit väldigt lärorik för mig. Jag har kunnat sätta ord på upplevelser och tankar som jag haft under min egen musikaliska utveckling med hjälp av de kunskaper jag nu skaffat mig och gått från att ha en "känsla" för intonation till att ha en förståelse för intonation. Detta har gett mig ny kunskap och nya redskap att dela med mig av till framtida elever.

## 1.1 Mitt förhållande till intonation

Jag har så länge jag kan minnas varit intresserad av intonation och lagt stor vikt vid att kunna kontrollera min egen intonation, oavsett röstregister. Jag kommer ihåg hur det var när jag första gångerna hörde inspelningar av min egen sång. Det var lite av en chock att upptäcka att rösten jag hörde på inspelningen inte alls lät som jag trodde att den skulle göra. Jag tyckte inte om hur rund och luftig min klang var och dessutom var det vissa toner som konsekvent lät sköra och var för låga i intonation. När den värsta chocken av att höra hur min röst egentligen lät lagt sig, började jag arbeta på att ändra min klang så att den blev mer spetsig och tät och min kropp började känna igen känslan av när klangen blev som jag efterstävade. Jag var inte medveten om hur jag gjorde då, men nu i efterhand förstår jag att jag experimenterade med klangplacering och utrymmet i munnen. Det började så smått gå upp för mig att god intonation hängde ihop med så mycket mer än jag trott. Allteftersom min sångteknik förbättrades i kombination med att jag lyssnade och analyserade mina inspelningar, blev intonationsproblemen mindre. Jag fick mer och mer känsla för hur jag behövde göra för att anpassa min intonation till sammanhanget.

Senare i livet, när jag gick på Rytmsk Musikkonservatorium i Köpenhamn, började jag sjunga instrumentalmusik, det vill säga musik med ordlös sång, där sången hade som funktion att skapa klanger och sjunga unisona melodier tillsammans med instrument. Då arbetade jag mycket med att forma min klang till att smälta samman med till exempel en gitarrs eller vibrafons och jag la märke till att jag ibland fick intonera på ett annat sätt än när jag hade funktion som solosångerska ovanpå ett ackompanjemang.

När jag exempelvis hade funktion som sångsolist i jazzband, brukade jag ligga lite i överkant i min intonation, vilket en examinerare en gång påpekade under ett uppspel: "Det är så himla gött att lyssna på dig, för du svävar hela tiden en aning ovanför pitch!" Det var inget jag var medveten om att jag gjorde, det bara "kändes rätt".

På den tiden reflekterade jag inte så mycket över hur jag gjorde, och det gick bra ändå, men nu när jag behöver kunna förmedla min kunskap till andra, känns det väldigt tillfredställande att kunna sätta ord på vad jag gör för att manipulera min intonation och klang och varför intonation behöver anpassas efter sammanhanget.

## 1.2 Mitt förhållande till barbershopsång

Eftersom jag alltid varit lite av en "intonationsnörd", som beskrivet ovan, var det lite som att "hitta hem", när jag upptäckte barbershop, som verkligen fokuserar på intonation av ackord och samklang.

Efter att ha varit borta från sång och utövande några år ville jag få sjunga kontinuerligt igen. Jag var ute efter ett anonymt sammanhang där jag kunde hitta tillbaka till min röst under avslappnade former, det vill säga inte som solist. Föga anade jag att det skulle ändra hela mitt liv.

Jag tyckte att barbershop verkade spännande och fick kontakt med en barbershopkör i Malmö. Första gången jag hörde dem, blev jag helt överväldigad av soundet och rysningarna som uppstod vid de maffiga slutackorden. (Senare identifierat som övertons-"ring".) Jag var djupt imponerad över hur en grupp amatörsångare kunde sjunga på det sättet. Trots en viss tveksamhet inför den uttrycksfulla koreografin med i mina ögon en ansiktsplastik som gränsade till besatthet, (det låg långt ifrån den introverta jazzprofil jag hittills identifierat mig med), så bestämde jag mig för att komma på nästa repetition och prova på att sjunga med i kören.

Sen sögs jag sakta men säkert in i "barbershopvärlden", och hade inom några månader en nyckelroll i den musikaliska ledningen. Från att ha haft en musikalisk paus i nästan tre år, var jag en av körens dirigenter, arrangör och del av det kreativa teamet.

Kören får med jämna mellanrum besök av en amerikansk barbershopcoach som jobbar med att finjustera vår intonation och styrkebalansen i ackorden, med mera. Han pratar ofta om att "hover on top of pitch" (sväva ovanför *pitch*). Första gången jag hörde honom säga det tänkte jag; Det var ju det examinatorn i Köpenhamn pratade om!

Min kör har kämpat en del med att "hålla *pitch*", det vill säga behålla tonarten vi startade i, och vi i den musikaliska ledningen, har funderat mycket över hur vi ska jobba med detta på ett konstruktivt sätt. Mina erfarenheter har varit att för mycket fokus på att hålla upp *pitchen* ofta resulterar i spänningar och till och med dåligt självförtroende hos sångarna. Jag började fundera på hur jag som körledare kan arbeta med intonation från andra perspektiv än att direkt påpeka att någon är "för låg". Hur gör andra körledare?

Vilka metoder kan användas? Vad är det som oftast orsakar en för låg (eller för hög) intonation? Hur kommunicerar vi som leder med körsångarna, så att de får en ökad förståelse för vad det är vi vill uppnå?

Frågorna var många och lösningarna dessto svårare att hitta, så jag bestämde mig för att undersöka hur andra körledare tänker kring arbete med intonation och hur de förmedlar vad de vill uppnå till sina körsångare.

När jag påbörjat arbetet med min examensuppsats, fick jag genom samtal med vänner inom barbershop och i barbershop-Facebookgrupper, höra om begreppet *Just Intonation (Ren stämning)*. De pratade om att sångarna i barbershop bör intonera vissa ackordtoner högre och vissa lägre. Detta var inget jag någonsin hört talas om i min egen kör och blev genast nyfiken på att lära mig mer om detta. Efter ytterligare efterforskningar fick jag förklarat att denna typ av intonation har funktionen att förstärka övertoner. Övertoner är däremot något som vi "barbershopare" pratar mycket om. Dock har det i vår kör inte förklarats så mycket om hur övertonerna uppstår eller vad de egentligen är. De nämns mest i förbigående, som något som vi bör sträva efter att skapa och som ger många poäng i barbershopmästerskapen.

När jag var ny i kören pratade några av sångarna om regler för intonation, men utifrån skaltonerna i sångens tonart. Detta identifierade jag under mitt arbete med uppsatsen som *Pythagorean Tuning*, eller *Pythagoreisk stämning*, en stämningsprincip som bygger på stapling av rena kvinter, som sedan flyttas ner i samma oktav, för att bilda en skala.

Jag avfärdade det ganska snabbt, eftersom jag tyckte det lät ologiskt att intonera toner på ett visst sätt utan att ta hänsyn till sammanhanget de var i, det vill säga ackordet, eller förhållandet till melodin.

En diskussion om vilken princip som är rätt, *Pythagorean Tuning* eller *Just Intonation*, dök nyligen upp i en internationell Facebookgrupp för kvinnliga barbershopsångare. Åsikterna skilde sig åt en del och båda sidor var lika övertygade om att deras metod var den rätta.

En dirigent för en australisk barbershopkör skrev den 21/8 2017 följande i den slutna Facebookgruppen Sweet Adelines Chat:

Many of us have completely the wrong idea about tuning to make chords ring<sup>1</sup>. The idea of tuning chords using Pythagorean tuning is a

---

<sup>1</sup> Ring: The presence of audible overtones in a sound (Clark & Biffle, 2017)

misconception that has spread right through Sweet Adelines<sup>2</sup> and is taught with genuine good intent by educators at the highest level who don't understand that it's simply not right.

Den australiska dirigenten anser att endast melodin ska intoneras efter *pythagoreisk stämning*, medan ackorden ska intoneras mot melodin genom användande av *ren stämning*. Vissa gruppmedlemmar anser att *pythagoreisk stämning* är det som ska användas till både melodi och harmoniserande stämmor och refererar till domare (ej namngivna) i barbershopmästerskapen, som sagt att de föredrar detta. Andra gruppmedlemmar håller med om att *ren stämning* ska användas, men anser att det inte fungerar i alla lägen.

Det var tydligt att det inte bara fanns en version av "reglerna" för barbershopintonation, utan flera. Jag har därför valt att undersöka hur andra barbershopdirigenter förhåller sig till de olika principerna och hur de använder dem praktiskt i arbetet med kören .

I min uppsats har jag valt att inte gå in på djupet i de matematiska förhållanden som dessa intonationsmodeller bygger på, utan diskuterar dem på ett mer övergripande sätt.

---

<sup>2</sup> Sweet Adelines International, a worldwide organization of women singers, established in 1945, committed to advancing the musical art form of barbershop harmony through education and performances. (Clark & Biffle, 2017)



## 2. Syfte och frågeställningar

Syftet med studien är att undersöka hur ett urval av barbershopdirigenter beskriver sitt arbete med intonation i grupp, och vilken syn de har på intonation inom barbershop- och a cappellasång. Studien syftar även till att identifiera informanternas arbetssätt och metoder för att ge kören återkoppling på intonation, i grupp och individuellt.

Forskningsfrågor:

- Hur fungerar intonation inom barbershopgenren?
- Hur arbetar ett urval av barbershopdirigenter med intonation i grupp inom barbershop- och a cappellasång?

### 3. Litteraturgenomgång

Jag har valt ut litteratur som behandlar intonation i körsammanhang oavsett genre, eftersom jag inte har kunnat hitta så mycket beforskad litteratur inom just barbershop. Jag har kompletterat denna med artiklar och böcker som skrivits av personer aktiva inom barbershop.

Litteraturen presenteras med hjälp av följande rubriker, som belyser olika perspektiv på och förhållningssätt till intonation och intonationsarbetet:

- **Intonation och pitch -Termernas innebörd** - vad några författare lägger för innebörd i dessa begrepp.
- **A cappellasångarens referenspunkt** - Melodin, tonarten eller ackordets grundton? Beskrivning av de olika stämningssprinciperna samt melodisk och harmonisk intonation.
- **Flera perspektiv på intonation** - yttre och inre faktorer som kan påverka intonationen och metoder och förhållningssätt för körledare i intonationsarbetet.
- **En teoretisk ingång till intonation** - Matematisk precision; användbar i praktiken eller ej?
- **En intuitiv ingång till intonation** - Kinestetik, lyssnande och känsla.

#### 3.1 Intonation och pitch - Termernas innebörd

I nedanstående kapitel presenterar jag vilken innebörd några författare lägger i begreppen *intonation* och *pitch* och vilka andra ord de använder för att precisera om de talar om tonplatser eller varianter av samma tonplats.

Alldahl (1990) använder sig inte av begreppet *pitch*, men skiljer på om han talar om en variant av en tonplats. "[...] durtonikans ters, dvs skalans *höga* 3:e ton, måste intoneras *mörkt* för att klinga rent." (Alldahl, 1990, s. 21). Han benämner exempelvis en moll-ters och en dur-ters som "låg", respektive "hög". När han talar om intonationsnyanser, det vill säga varianter av samma tonplats, använder han istället "mörkt" och "ljus".

Clark och Biffle (2017) menar att *pitch* är en tons hertztal, alltså tonhöjd, medan intonation dels betyder hur väl den angivna tonarten behålls genom hela sången och dels

hur väl melodi och harmonier förhåller sig till den *rena stämningens* intervall. Ordet *tuning* använder Clark och Biffle (2017) för att beskriva själva justerandet av ackordtoner för att uppnå samklang.

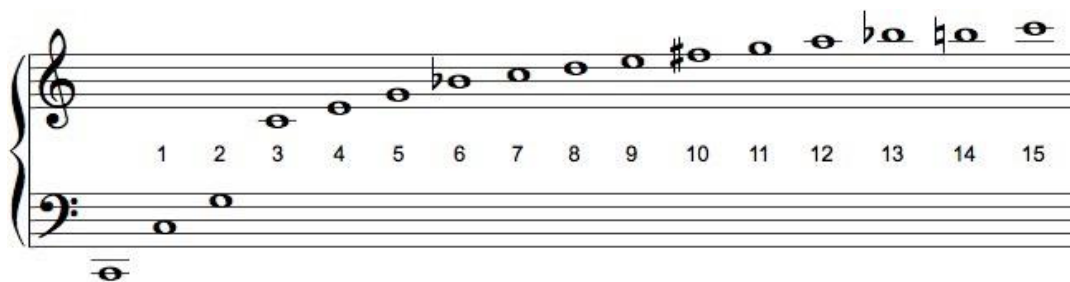
## 3.2 A cappellasångarens referenspunkt

Det är relevant att ta reda på vad som menas med att sjunga "rent". Är det rent i förhållande till ett piano, till den som står bredvid i kören, eller till det vi kommer ihåg som grundtonen när *pitchtonen* löd innan låten började? Dougherty (2017) ställer sig frågan: "What does in tune actually mean?" Han förklarar att vi som växt upp med västerländsk musik är vana vid den *liksvävande temperaturen* och att den ters vi är vana att höra låter rätt i våra öron trots att den har *svävningar*. Därför är det av största vikt att hålla sig borta från pianot för att lyckas inom barbershop, menar Dougherty.

För att förstärka övertoner, vilket särskilt eftersträvas i barbershop, behöver vi intonera de sjungna tonerna så nära övertonernas hertztal som möjligt menar både Dougherty (2017) och Alldahl (1990). "Om man vill att ett ackord ska klinga rent, bör man sträva efter att stämmornas deltoner sammanfaller så mycket som möjligt." (Alldahl, 1990, s.33). Det uppstår annars en dissonans mellan sjungna toner och de övertoner som klingar samtidigt, en så kallad *svävning*.

### 3.2.1 Ren stämning/ Just Intonation

Den *rena stämningen* bygger på övertonsserien (se Figur 1), även kallad naturtonsserien, och det är alltså denna princip vi behöver intonera mot för att förstärka övertoner, eller så kallade deltoner, enligt Dougherty (2017) och Alldahl (1990). Överttonsserien är praktiskt taget oändlig, men det finns gränser för vad örat kan uppfatta.



Figur 1 Överttonsserien (<https://www.musikipedia.dk/overtoner>)

Alldahl förklarar hur en *ren* durskala är konstruerad. Han refererar till naturtonsserien, "det förråd av toner som man kan frambringa på ett blåsinstrument enbart genom att variera anblåsning och kroppens inre resonanser" (Deltonserien, 2017, 11 juli): "I

naturtonsserien<sup>3</sup> bildar deltonerna 4,5 och 6 en ren durtreklang. Om vi kopplar ihop tre sådana svävningfria treklanger och placerar de sju tonerna i samma oktav får vi en durskala med ren stämning." (s. 13)

Ett instrument, på vilket tonernas intonation inte kan manipuleras t.ex piano, skulle om det stämde efter *ren stämning* bli begränsat till en oktavs omfång. I a cappella sång däremot, kan vi anpassa tonens intonation efter dess placering i ackordet, vilket gör att den *rena stämningen* kan användas med större flexibilitet.

### 3.2.2 Pythagoreisk stämning/ Pythagorean Tuning

*Pythagoreisk stämning* är en stämningsprincip som bygger på att *rena* kvinter staplas, för att sedan placeras i samma oktav, för att bilda en *pythagoreisk* durskala. Det medför att terser och sexter *svävar* kraftigt, det vill säga inte stämmer överens med de övertoner som resonerar samtidigt, och därför är "svåra att acceptera som samklangintervall" (Alldahl, 1990, s. 14).

### 3.2.3 Liksvävande temperatur/ Equal temperament

Det går inte att konstruera en skala som både har *svävningfria* treklanger och samtidigt har obegränsade transponeringsmöjligheter. Därför skapades en kompromiss med så kallad *temperering*. I *liksvävande temperatur*, som pianot är stämt efter, är oktaven indelad i 12 lika stora intervall. Det innebär att alla tonerna är lite falskstämda, för att ge möjligheten att kunna spela i alla olika tonarter. Alldahl (1990) förklarar att inget intervall utom oktaven blir *svävningfritt*, men alla är acceptabla för örat.

### 3.2.4 Cent

Hz (Hertz) är SI-enheten<sup>4</sup> för frekvens och anger antal svängningar per sekund. Exempelvis klingar en stämgafl i 440 Hz, vilket motsvarar ettstrukna "a". Det är inte så praktiskt att ange tonhöjden i Hz, menar Alldahl (1990). Det blir matematiskt krångligare och samma skillnad i Hz ger ett intervall i ett lägre register och ett annat i ett högre. Därför konstruerades en logaritmisk enhet, *cent*, som anger ett frekvensförhållande. "Ett tempererat halvtonsteg är 100 cent, och i den liksvävande temperaturen blir alla centvärden jämna 100-tal." (Alldahl, 1990, s. 15)

---

<sup>3</sup> I Naturtonsserien räknar man grundtonen som första delton. (Deltonserien, 2017, 11 juli)

<sup>4</sup> SI-enheterna är de enheter som ingår i Internationella måttenhetssystemet (SI). (SI-enhet, 2018, 21 augusti)

### 3.2.5 Jämförelse av de olika stämningarna

Alldahl (1990) liknar de olika tonplatserna i en skala med olika färger, att samma ton kan ha olika färg beroende på var i skalan den ligger, det vill säga vilken tonplats den har. Han beskriver att de olika stämningarna (*ren*, *pythagoreisk* och *liksvävande*) skulle motsvara finare färgskiftningar, nyanser inom samma färg. "Likadant med ackordtoner: det är inte säkert att ett a som durters i ett F-ackord ska intoneras på samma sätt som nonan i ett G9-ackord." ( s. 21).

Vid jämförelse av hur de olika stämningarna skiljer sig i frekvens inom en tonart, konstateras att *Ren* och *Pythagoreisk stämning* överensstämmer på skaltonerna 1,2,4,5 och 8, medan frekvensen för tonerna 3,6 och 7 är högre i den *pythagoreiska stämningen* än i den *rena*. " I de fall då ren och pythagoreisk stämning ger olika frekvanstal ligger den liksvävande temperaturen däremellan" (Alldahl, 1990, s. 14). Det innebär i praktiken följande skillnader i intonation av en durtrekläng i de olika stämningsprinciperna med den *liksvävande tempereringen* som referenspunkt: *Ren stämning*: dur-tersen intoneras 14 cent lägre och kvinten intoneras 2 cent högre. *Pythagoreisk stämning*: dur-tersen intoneras 8 cent högre och kvinten intoneras 2 cent högre. Det innebär att det är hela 22 cents skillnad på hur en ters intoneras i *ren* och *pythagoreisk stämning*, vilket leder oss in på hur harmonisk och melodisk intonation samverkar.

### 3.2.6 Harmonisk och Melodisk intonation

Enligt Alldahl (1990), Dougherty (2017) och Clark och Biffle (2017), skiljer sig barbershopintonation från *liksvävande temperering*. Alldahl (1990) och Clark och Biffle (2017) beskriver hur det finns två lager av intonation i a cappella sång: Melodisk och Harmonisk (även kallad horisontal och vertikal), där melodin följer en intoneringsprincip och de harmoniserande stämmorna en annan. Alldahl (1990) uttrycker det såhär: "Om vi ägnar så stort intresse åt ren, *harmonisk* intonation i samklanger, får vi fördenskull inte glömma bort att det *melodiska* uttrycket kan intensifieras med en mer pythagoreisk intonation, inte minst i samband med ledtoner." ( s. 49). Alldahl menar att hänsyn bör tas till melodins riktning och linje och inte bara till meloditonens intonation i det harmoniska sammanhanget.

Alldahl (1990) samt Clark och Biffle (2017) beskriver hur melodistämman ibland behöver frångå den *rena stämningens* principer, för att hjälpa till att lyfta *pitchen*. Clark och Biffle (2017) ger ett exempel, där melodistämman sjunger tersen i ett Dominant7-

ackord, som sedan leder till grundtonen i tonikan. I det fallet behöver melodistämman intonera tersen högt, eftersom tersen har ledtonsfunktion. Alldahl (1990) förklarar hur det i vissa sammanhang kan "passa" att låta tersen ha en starkare melodisk riktning med dragning åt det *tempererade* eller till och med *pythagoreiska* hållet. "Paradoxalt nog kan den harmoniskt rena durtersen låta oren som meloditon, medan den pythagoreiska tersen (408 cent - 22 cent ljusare än den rena) har en stark melodisk ledtonsverkan men låter förfärligt oren som samklangintervall." (Alldahl, 1990, s.33). På det sättet får tonen mer karaktär. Detta kan låta bra vid t.ex. uppåtgående melodirörelse i dur och nedåtgående i moll.

Hagerman och Sundberg (citerad i Ternström, 2003) har undersökt barbershopkvartetter och hur dessa intonerar i förhållande till både *ren stämning* och *pythagoreisk stämning*. I denna studie indikeras också att intonationen kan justeras efter sammanhanget och inte enbart följa en stämmingsmodell.

Hagerman och Sundberg beskriver att kvartetternas intonation avvek från både *ren stämning* och *pythagoreisk stämning* men att det inte gav upphov till *beating sound/svävningar*.

Nordmark och Ternström (1996) beskriver att medelpreferensen för intonation av en stor ters bland körledarna i deras studie var 395.40 *cents*, vilket är något lägre än 400 *cents* i *liksvävande temperatur*, men högre än *ren stämning*, som är 386 *cents*.

### 3.3 Flera perspektiv på intonation

Som körledare behövs det i intonationsarbetet tas hänsyn till många olika faktorer från musikens stilart till körsångarnas reaktion på instruktioner och feedback. Alldahl (1990) tycker att intonationsarbetet som huvudsak ska inkorporeras i repetitionerna på ett naturligt sätt. "Särskilda gehoörsövningar behövs då och då och kan ge omväxling åt en repetition, men allra helst bör körledaren arbeta så, att en medveten intonation på ett självklart sätt ingår i varje del av körsjungandet." (s. 108). Han menar att intonationsarbete som regel inte ska separeras från resten av det musikaliska arbetet, utan vara en naturlig del av körledarens och körsångarnas arbetssätt.

Brewer (2004) betonar vikten av att komma bort från den felsökande kulturen. Om vi som körledare hela tiden påpekar när körsångarna intonerar fel, är risken att de börjar tänka för mycket och fokus flyttas från uttrycket i musiken. Enligt Brewer bör körledaren istället uppmärksamma när kören "gör rätt". Alldahl (1990) menar att idealet för intonation varierar beroende på sammanhanget. "Valet av intonation växlar också

med musikens stilart. En renässansmadrigal är något annat än en Reger-motett, vibratofri barbershop skiljer sig från högtrycket i en gospel" (Alldahl, 1990, s. 16). Ljudbilden som eftersträvas med till exempel en gospelkör med mycket vibrato är helt olikt det som eftersträvas i en barbershopkör, utan vibrato och med fokus på övertonsförstärkning. Atkins (2018) anser att körledaren bör vara försiktig med att ge instruktioner till större grupp, när det endast är några få individer som denne vill påverka. Hon beskriver ett exempel där körledaren ber sångarna öppna munnen mer. Körledaren riskerar då att även de sångare som inte behövde korrigera sin mun, öppnar munnen för mycket och får spänningar, eller en sämre tonproduktion än sångarna hade innan instruktionen.

### 3.3.1 Intonation till ett piano

Valet av stämning eller "intonationsprincip" avgör till stor del hur körledare och körsångare behöver arbeta med intonation. Hjälpmiddel som till exempel ett piano kan vara användbart vid till exempel instudering, men utifrån ett intonationsperspektiv kan körledaren behöva anpassa hur pianot används efter det musikaliska sammanhanget. "Pianospel med tempererade terser (och sexter) ger ett bra harmoniskt stöd, men ska kören kunna intonera rent måste man utesluta terserna ur ackompanjemanget." (Alldahl, 1990, s. 33). Eftersom pianots stämning, särskilt tersintervallet, skiljer sig från den *rena* intonationen, bör körledaren enligt Alldahl (1990) utesluta tersen ur ackompanjemanget för att inte ge sångarna en i sammanhanget felaktig referenspunkt. Alldahl (1990) nämner även att det kan vara besvärligt att intonera mot en övertonsfattig klang som till exempel en synt eller ett el-piano.

Johansson (2015) intervjuade Eva Svanholm Bohlin, som brukar arbeta med körens klangmedvetenhet a cappella. "Det blir till exempel en annan intonation med låga durterser och höga mollterser." (s.226). Eva berättar hur hon låter sångarna sjunga grundton och kvint tillsammans först, för att sedan lägga till tersen. Sen spelar hon tersen på piano så att sångarna kan höra skillnaden på pianots *liksvävande temperatur* och deras intonation som ligger närmare den *rena stämningen*.

### 3.3.2 Övertoner/ Deltoner

Det är mycket som ska samspela för att få övertoner att bli mer framträdande i körklangen. Alldahl (1990) och Ternström (2003) förklarar hur *matchande vokaler* är avgörande för en samklingande kör.

Alldahl (1990) beskriver hur det går att åstadkomma tydliga övertoner genom att laborera med struphuvudets läge, käköppningen, tungans ställning och läpparnas rundning.

Normalt uppfattar vi inte de olika deltonerna var för sig. De smälter samman till en klang med en viss klangfärg, men speciellt i låga, övertonsrika toner är det fullt möjligt att urskilja enskilda deltoner. Vid sång framträder dessa olika starkt vid skilda vokaler. Om en bassångare sjunger en låg grundton, gärna med lite nasal klang och samtidigt gör en långsam glidning längs vokalserien o-å-a-ä kan man höra hur den ena deltonen efter den andra framträder i ett slags arpeggio. (Alldahl, 1990, s. 12)

När artikulationen ändras, påverkas resonanserna i ansatsröret, de så kallade *formanterna*, som gör att vi uppfattar olika vokaler.

Ternström (2003) såväl som Hunt (citerad i Ternström, 2003) konstaterar att det inte bara är tonhöjd som påverkar samklngen.

Hunt concluded that unity of vowel sound was essential in achievement of good vocal blend. He proposed that "the problem of unity of vowel is one of intonation of formant frequencies." Because vowel identity is defined by the location of the formant frequencies, this finding is quite uncontroversial. (Ternström, 2003)

Placeringen och formandet av vokalerna är avgörande för en samlad körklang. Det är stor skillnad på hur ett "a" sjunget med stort utrymme i ansatsröret och ett som placeras längre fram, med mindre utrymme i ansatsröret låter.

### **3.4 En teoretisk ingång till intonation - Matematisk precision; användbar i praktiken eller ej?**

Det kan vara en balansakt att ta hänsyn till matematiska intonationsprinciper utan att förlora fokus på att "skapa musik". Och frågan är om matematisk precision egentligen går att applicera på mänskliga röster. Alldahl reflekterar över om det verkligen går att höra och ta hänsyn till alla dessa "finesser i tonsystemen". Han tycker att det inte går att svara ett enkelt ja eller nej på frågan. Våra öron tolererar vissa avvikelser från de teoretiska värdena och som vi konstaterat tidigare, till och med föredrar dem i vissa fall. Han beskriver hur även tonstyrka och vokalskifte kan påverka vår uppfattning om tonhöjd.



Han nämner att sång med vibrato ger ytterligare marginal och att det i dessa sammanhang inte gör så mycket om sångtonen svajar en aning eller inte ligger på exakt rätt frekvens. I barbershop däremot, som sjungs utan vibrato, kan vi med hjälp av *svävningar* uppfatta mycket små frekvensskillnader. Det innebär att vibratofri sång med tydliga övertoner blir känsligare för små dissonanser än sång med vibrato.

"[...] men i melodiska sammanhang, när toner följer efter varandra, reagerar vi inte för tonhöjdsavvikelser, som är mindre än ca 5 cent." (Alldahl, 1990, s. 15).

Alldahl vill skärpa lyhördheten bland sina korister, inte i första hand med hjälp av musikteoretiska termer, utan genom att koppla ihop teori och praktik.

Jag vill kunna påverka intonationen bara genom att säga "tänk det här a:et som en 2:a ton till g" eller "här är ett litet heltonsteg nedåt" eller "se till att maj-sjuan blir mörk och ren". Det går att skärpa lyhördheten och lära sig känna igen allt finare nyanser. (Alldahl, 1990, s. 21)

Alldahl (1990) anser att det är viktigt att teoretiserandet inte blir för dominant och ersätter den musikaliska intuitionen. Överanalyserande kan bidra till att sångarna både blir hämmade och uttråkade. Däremot anser han att teoretisk medvetenhet kan bidra till att skärpa intuitionen, att det är bra för körsångarna att veta vad de ska lyssna efter. Enligt Ayling (2004) bygger barbershopgenren från början på gehörslärande och *woodshedding*, att i stunden hitta på stämmor till en melodi. Många inom barbershop läser inte noter, utan lär sig från inspelade stämfiler.

Alldahl (1990) reflekterar över hur pass användbart det är att tala om *centtalen* i körsammanhang. Han uttrycker att det på sätt och vis är att gå lite för långt, eftersom *centtalen* ger ett intryck av exakthet, när det snarare är en fråga om tendenser: lite ljusare, mycket mörkare etc. "Samtidigt tycker jag att centtalen på ett konkret sätt framhäver tonplatsernas och intervallens personlighet: kvinter med 702 resp 700 cent är så gott som tvillingar, ett heltonsteg med 204 cent är verkligen större än ett med 182 cent osv." (s. 108).

### **3.5 En intuitiv ingång till intonation - Kinestetik, lyssnande och känsla**

När sångpedagoger eller körledare vill ge sina sångare instruktioner om att intonera annorlunda, eller förändra sin klangfärg, behöver de ibland hitta sätt att beskriva inte

bara hur något ska låta, utan hur det ska kännas rent fysiskt när det blir rätt. Inte sällan används metaforer och beskrivning i bilder för att förklara hur ett ljud känns.

Atkins och Duke (2013) beskriver hur det kan vara svårt att lära ut sång, eftersom instrumentet sitter inne i kroppen och att läraren därför måste koppla ihop fysisk känsla med ljudet som uppfattas:

Learning to sing beautifully requires careful attention to posture, physical movement, breath, and sound. One role of the teacher is to focus learners' attention optimally among the many different sensory dimensions of singing. Teaching singing is difficult because the physical manipulations that change the tone quality of the voice are often outside the conscious control of the learner, requiring the instructor to connect physical sensation to the perceived sound. (Atkins & Duke, 2013)

Atkins (2018) beskriver hur sångpedagoger ofta får använda sig av metaforer, fysiska rörelser och kinestetisk medvetenhet för att förklara och visa hur sångarna ska producera en viss klang. Wulf, Lauterbach och Toole (1999) har gjort försök där ett antal personer utan tidigare erfarenhet av golf fick öva slag med olika instruktioner. Vissa fick fokusera på armens rörelse (inre fokus) och andra på klubbans rörelse (yttre fokus). Studien visade att de med yttre fokus lyckades bäst. Wulf, McNevin och Shea (2001), har gjort en liknande studie, där deltagarna fick stå på en balansbräda och hålla brädan horisontal så länge som möjligt. En grupp blev ombedd att fokusera på att hålla sina fötter parallella (inre fokus), medan den andra gruppen fokuserade på märken på brädan en bit framför fötterna (yttre fokus). Även dessa forskare fick resultaten att yttre fokus gav bättre resultat. Atkins (2018) drar paralleller från denna tidigare forskning till sångpedagogik, där mycket fokus ligger på korrekt hållning och kroppsrörelser och menar att elever lär sig bättre genom att fokusera på effekterna som denna motoriska medvetenhet för med sig, snarare än själva kroppsrörelserna.

Även Gallwey (2015) resonerar kring vinsterna med att låta kroppen uppleva hur det känns när det blir rätt. Han beskriver hur han genom att fokusera på hur det lät när bollen träffade hans racket vid en god träff och inte på hur han skulle föra armen eller stå med benen, började att konsekvent serva bättre. "Through this experience I learned how effective the remembering of certain sounds can be as a cue for the built-in computer within our brains" (s. 88). Han menar att inläring sker bäst, inte genom att tänka på hur något bör göras, utan att uppleva det. "Expanding sensory knowledge of

your body will greatly speed the process of developing skill." (s. 91). Gallwey menar att medvetenhet om vad kroppen upplever kan bidra till att snabbare utveckla en förmåga.

Alldahl (1990) beskriver hur det känns när ett slutackord intoneras efter den *rena stämningen*. "När slutackordet är rent tycks det stanna och börja skimra med en alldeles speciell lyster, ungefär som när en diabild får skärpan rätt inställd." (s. 34). Han beskriver fenomenet som något sensoriskt och närmast visuellt.

## 4. Metod

I kapitlet beskrivs de metodologiska överväganden som ligger till grund för mitt val av metod. Kapitlet innehåller även en beskrivning av den valda metoden, hur studien gått till, en beskrivning av informanterna, samt hur jag har behandlat och analyserat datan jag insamlat.

### 4.1 Metodologiska överväganden

I följande kapitel beskriver jag hur jag har valt min forskningsstrategi.

Enligt Bryman (2011) kan kvantitativ forskning förenklat ses som en linjär process, som rör sig från en *teori* till en *slutsats/ resultat*. Forskaren är intresserad av att hitta indikatorer på de frågeställningar/ begrepp hen undersöker.

Typiska drag för kvantitativ forskning är insamling av numerisk data. Den kunskapsteoretiska inriktningen är *Naturvetenskaplig modell*, framförallt *positivism*. Tyngden ligger på prövning av teorier. Forskaren utgår från teorin, observerar (prövar sin teori mot observationerna) och analyserar sedan resultaten mot teorin/ hypoteserna. Det kallas *deduktiv teori*, det vill säga att forskaren gör antaganden/ hypoteser om något utifrån vad hen vet inom området och sedan granskar dessa antaganden/ hypoteser.

Bryman (2011) förklarar att kvalitativ forskning lägger tyngden på generering av teorier och att studera hur individer uppfattar och tolkar sin sociala verklighet. Kunskapsteoretisk inriktning är *Ett tolkande synsätt*. Forskaren ser på den sociala verkligheten som föränderlig. Forskaren utgår alltså inte från en teori som i kvantitativ forskning, utan en eventuell teori kommer som följd av forskningen. Det kallas *induktiv teori*. Dock genererar inte all kvalitativ forskning en teori. "Kvalitativ forskning kan i grunden inte beskrivas utifrån ett antal väl avgränsade och konkreta steg eller faser i forskningsprocessen." (Bryman, 2011, s. 376).

### 4.2 Metod för datainsamling

Jag har valt kvalitativ forskning i mitt examensarbete.

Jag vill studera kördirenternas inställning och arbetssätt. Jag har inte en teori jag vill få bekräftad, utan är intresserad av hur andra körledare kommunicerar med sina grupper/ körer och vilket förhållningssätt de har till intonation i grupp. Bryman (2011) beskriver skillnaderna mellan kvantitativ och kvalitativ forskning: "Generalisering

kontra kontextuell förståelse. Medan kvantitativa forskare vill att deras data ska kunna generaliseras till en relevant population, strävar den kvalitativa forskaren efter en förståelse av beteenden, värderingar och åsikter i termer av den kontext i vilken undersökningen genomförs." (s. 372). Brymans beskrivning av syftet med kvalitativ forskning stämmer överens med vad jag vill undersöka med denna studie.

Jag har valt att göra intervjuer med utvalda körledare inom barbershop, för att det jag vill undersöka först och främst handlar om körledarens tankar, inställning och metoder.

### **4.2.1 Kvalitativ intervju**

Datainsamling för denna studie har gjorts genom kvalitativa intervjuer.

Enligt Bryman (2011) fokuserar forskaren vid användandet av denna metod på det generella i frågeställningarna och lägger tyngd på intervjupersonernas egna uppfattningar och synsätt. Det är önskvärt att låta intervjun röra sig i olika riktningar, eftersom intervjupersonen då har möjlighet att ge forskaren information som inte frågats efter, men som kan ha relevans i studien, samt mer detaljerade och fylliga svar.

Forskaren har möjlighet att intervjua samma person flera gånger. Metoden som använts är semistrukturerad intervju, beskriven i (Bryman, 2011), en metod där forskaren har en intervjuguide med ämnen, som intervjupersonen kan utforma sina svar fritt omkring.

Jag valde semistrukturerad intervju framför ostrukturerad intervju, eftersom syftet med studien var att få informanternas åsikter om några specifika teman och frågor, samt att kunna jämföra informanternas svar med varandra. "Om en undersökning rymmer flera fall, kommer man sannolikt att upptäcka att det krävs ett visst mått av struktur för att kunna jämföra de olika fallen med varandra." (Bryman 2011, s. 416). En semistrukturerad intervju gav den struktur studien krävde, men lämnade även plats till att informanterna genom att få prata fritt omkring ämnena kunde bidra med intressant material, som annars kanske inte skulle ha kommit fram om jag till exempel hade valt en strukturerad intervjumodell. Exempelvis ställdes frågorna i min studie i varierande ordning, beroende på vilka ämnen vi leddes in på under samtalsgången och det ställdes spontana följdfrågor, vilket innebar att alla informanter inte fick helt identiska frågor.

## **4.3 Studiens genomförande**

### **4.3.1 Urval**

Jag gjorde mitt urval av informanter utifrån min önskan att intervjua personer som var relevanta för forskningsfrågorna.

Bryman (2011) menar att de flesta som skriver om urvalstekniker inom kvalitativ forskning rekommenderar ett målinriktat urval. Jag ville kunna djupdyka i de lite mer detaljerade och avancerade frågorna om intonation just inom barbershop. Därför valde jag ut personer ur mitt kontaktnät som jag visste arbetar med barbershopensembler på hög nivå och vars körer och ensembler behärskar intonation på avancerad nivå. Det senare indikerade enligt mig att kören har arbetat aktivt med intonation under längre tid, vilket förhoppningsvis innebar att just dessa körledare hade satt sig in i ämnet väl. En annan orsak till att välja just dem är att jag tidigare har etablerat kontakten med dem och därför trodde och hoppades på att de skulle vara positivt inställda till att avsätta tid till att tala med mig. Bryman (2011) beskriver detta som ett så kallat icke-sannolikhetsurval, där forskaren inte har som syfte att välja ut informanter på ett slumpmässigt sätt. "Vid ett målinriktat urval väljs personer, platser organisationer och så vidare ut för att de är av relevans för en förståelse av en social företeelse." (Bryman, 2011, s. 392).

#### **4.3.2 Informanter**

Nedan presenterar jag de tre informanter som deltagit i studien. Två av informanterna har någon form för musikteoretisk utbildning, och 37 respektive 13 års erfarenhet av barbershop, medan den tredje är gehörsmusiker och har 40 års erfarenhet av barbershop.

Staffan Paulson (refererad till som SP), född 1965, började sjunga barbershop 1981 i Helsingborg Barberboys, sedan i kvartett från 1987. Han tävlade under många år i Norden och USA.

Han har coachat många grupper under åren, ofta i samband med arrangemang han skrivit till kvartetter och körer. Han har även lett kurser i Sverige, Norge, Danmark och Holland. Sedan 2004 leder SP en kvinnlig barbershopkör på Lars-Erik Larssongymnasiet. Kursen återkommer varje år.

Tindra Thor (refererad till som TT), född 1981, började sjunga barbershop 2005. Hon sjunger nu i barbershopkör samt kvartett bestående av både kvinnor och män. TT har tävlat internationellt både med kör och kvartetter. Hon är dirigent för Stockholm City Voices, en barbershopkör bestående av kvinnor. Hon har dessutom coachat och gjort koreografi till andra körer, samt coachat kvartetter.

Doug Harrington (refererad till som DH), född 1968, var tenor i kvartetten Harrington Brothers, som 1984 och 1985 placerade sig på fjärde plats i Barbershop

Harmony Society's (BHS) internationella kvartettävling. Han var baryton i kvartetten Second Edition, 1989 års vinnare av BHS's internationella kvartettävling.

Han är grundare och tidigare dirigent för den manliga Stockholmsbaserade barbershopkören Zero8, som vunnit Nordiska Mästerskapen för manliga barbershopkörer tre gånger. DH har sjungit och arbetat med barbershop i 40 år och är flitigt anlitad som coach av både körer och kvartetter över hela världen. Han är numera bosatt i Storbritannien, där han nyligen startat upp barbershopkören MaleVox.

### 4.3.3 Datainsamling

I kapitlet nedan beskriver jag hur jag gick till väga med datainsamlingen, som skedde i förbindelse med kvalitativa intervjuer.

Jag började med att kontakta de tre dirigenterna, för att fråga om de ville delta i studien. Jag upplyste dem om det övergripande ämnet, som jag sammanfattade till "Att arbeta med intonation i grupp", men gick inte närmare in på vilka specifika områden jag ville prata om. Jag formulerade några frågor om informanternas bakgrund, som jag e-mailade till dem innan intervjuerna, som en slags bakgrundsstudie. Kvale (1996) refererar till i Bryman (2011) listar kriterier för en framgångsrik intervjuare.

Intervjuaren ska förutom att vara strukturerad, insatt och tydlig, visa hänsyn för informanten, låta hen tala till punkt och vara öppen för att följa med informanten i de spår hen leds in på. Jag har försökt följa dessa råd så gott jag har kunnat och har även ibland, när det behövts, styrt intervjun tillbaka på det spår som var relevant för min studie. Jag har följt upp på saker informanten sagt tidigare i intervjun, när tillfälle bjudits och förtydligat informantens svar i dialog med informanten, så att jag kunnat vara säker på att jag uppfattat dem korrekt. Detta i linje med Kvales (1996) rekommendationer.

Jag har gjort mina intervjuer per telefon, då det inte var möjligt att träffa informanterna personligen. Intervjuerna spelades in på en Zoom.

I utformandet av intervjuguiden skrev jag ner ett antal ämnen, som underrubriker till forskningsfrågorna. Ämnena hade som funktion att ringa in vad jag ville undersöka närmare. Dessa var:

- Kan man ha en teoretisk ingång till intonation och hur kan den i så fall användas?
- Vilka begrepp och regler förhåller du dig till inom barbershop i förbindelse med intonation?

*-Just Intonation, Pythagorean Intonation och Equal Temperament*

- Intonation i förhållande till vad? - Tonarten (*pitchpipe*), melodin eller ackordet?
- Hur uppstår övertonerna i barbershop?
- På vilka olika sätt kan körledaren adressera intonationsproblem med sångare i grupp?
- Vilka övningar och metoder kan användas för att arbeta med intonation i grupp?

Jag valde sen att formulera intervjufrågorna utifrån dessa, på ett sätt som jag hoppades skulle vara tydligt för informanterna (se Bilaga I och II).

Intervjuerna med SP och TT gjordes på svenska, medan intervjun av DH var på engelska. I min uppsats har jag valt att inte översätta citat av DH till svenska, utan återge dem exakt som de är på originalspråk.

Intervjudatum och längd på intervjuerna: SP: 2018-11-09, 21 minuter 02 sekunder, DH: 2018-11-15, 40 minuter 20 sekunder, TT: 2018-11-17, 42 minuter 46 sekunder.

## 4.4 Bearbetning och Analys

I nedanstående kapitel beskriver jag hur jag behandlade och analyserade den data som genererats från intervjuerna.

Jag valde att inte anteckna under intervjuerna, eftersom jag ville rikta min uppmärksamhet mot vad informanterna sa och kunna följa upp med frågor om så krävdes. Under intervjuernas gång framträdde kategorier mer och mer. Efter att ha transkriberat intervjuerna, skapade jag följande rubriker utifrån en önskan om att närma mig forskningsfrågorna från olika perspektiv :

- Intonation och *pitch* -Termernas innebörd och hur informanterna använder begreppen.
- Flera perspektiv på intonation
- En teoretisk ingång till intonation - Matematisk precision;användbar i praktiken eller ej?
- En intuitiv ingång till intonation - Kinestetik, lyssnande och känsla
- A cappellasångarens referenspunkt - Melodin, tonarten eller ackordets grundton?
- Övningar och metoder för att arbeta med intonation i grupp
  - gruppövningar
  - självständigt lärande
  - individer i gruppen som har problem med intonation
- Metoder för övertonsförstärkning och att uppnå bästa möjliga "barbershopsound"



Jag färgkodade informanternas svar och klippte in dem under respektive rubrik och plockade sen ut relevanta delar av texten.

## 4.5 Etiska överväganden

Vetenskapsrådet (2011) listar fyra huvudkrav som man som forskare bör ta hänsyn till i kontakten med studiens uppgiftslämnare. Dessa är: *Informationskravet*, *Samtyckeskravet*, *Konfidentialitetskravet* och *Nyttjandekravet*. Jag har med utgångspunkt i dessa formulerat en samtyckesblankett (se Bilaga III) till de deltagande och även muntligen informerat dem om hur informationen kommer användas. Jag har tillfrågat deltagarna om de önskar vara anonyma, eller om jag får lov att använda deras namn i uppsatsen. Alla tre informanterna har godkänt att deras namn används. En av deltagarna bad om att hans svar på en av frågorna inte citerades. Detta har jag tillgodosett.

## 4.6 Resultatens giltighet och trovärdighet

Eftersom informanterna valt att ha sina namn med i studien, skulle det kunna betyda att de överväger sina svar på ett annat sätt än om de varit anonyma. Jag har märkt att även jag i vissa fall varit extra noggrann med hur jag har formulerat mig i resultatkapitlet, för att informanterna ska känna att jag behandlat det de har delat med sig av respektfullt. Tillståndet att använda informanternas namn har givit mig möjlighet att vara specifik i bakgrundsbeskrivningen av dem och min bedömning är att det har bidragit till studiens legitimitet.

Bryman (2011) belyser att många kvalitativa forskare diskuterat hur pass relevanta begreppen *reliabilitet* och *validitet* är i kvalitativ forskning, eftersom dessa begrepp är så tätt sammankopplade med mätning. Han nämner också att *extern validitet* - "den utstäckning i vilken resultaten kan generaliseras till andra sociala miljöer och situationer" (Bryman, 2011, s. 352), utgör ett problem för kvalitativa forskare. Bland annat på grund av det ofta begränsade urvalet, vilket också är fallet i min studie. Eftersom denna studie endast bygger på ett fåtal personers tankar och uppfattningar, är det svårt att dra slutsatser i ett större perspektiv, eller att skönja trender, men däremot kan läsaren urskilja att vissa åsikter och perspektiv går igen både i intervjuerna och litteraturen.

## 5. Resultat

I analysen av intervjuerna framträdde ett antal teman, som jag valt att ge följande rubriker i resultatkapitlet:

- Intonation och pitch -Termernas innebörd och hur informanterna använder begreppen.
- Flera perspektiv på intonation.
- En teoretisk ingång till intonation - Matematisk precision; användbar i praktiken eller ej?
- En intuitiv ingång till intonation - Kinestetik, lyssnande och känsla.
- A cappellasångarens referenspunkt - Melodin, tonarten eller ackordets grundton?
- Metoder och kommunikation.
- Metoder för övertonsförstärkning och att uppnå bästa möjliga "barbershopsound".

Dessa teman har som funktion att ge relevant bakgrundsinformation till läsaren såväl som att belysa forskningsfrågorna ur olika perspektiv.

### 5.1 Intonation och pitch -Termernas innebörd och hur informanterna använder begreppen

Eftersom barbershop är en amerikansk körgenre, används många amerikanska termer av de som är aktiva inom genren. Jag ville kontrollera att vi menar samma sak när vi pratar om *pitch* och intonation. Jag var också intresserad av vilka andra ord och förklaringar de tre körledarna använde i sin undervisning.

Det verkar inte som om de har funderat så mycket på skillnaden mellan uttrycken tidigare. TT tycker att det är en skillnad på *pitch* och intonation och hon använder de två termerna lite olika.

Hörrni, pitchen sjunker. Då menar ju jag att tonarten bara sänks. Om jag säger tune, eller intonera då pratar jag nog oftast mer om den här interna relationen och intonation i relation till grundton i det aktuella ackordet liksom. (TT)

SP använder sig av orden "att intonera högt och lågt", samt "mörkt och ljus" (om klangfärg). Han skiljer inte på *pitch* och intonation när han pratar om begreppen. DH använder också båda uttrycken för samma sak och tycker att de har samma eller liknande innebörd.

## 5.2 Flera perspektiv på intonation

Informanterna tycker att det finns vissa element som är extra utmanande inom barbershop. Barbershop bygger exempelvis på *rena* ackord, vilket gör att "renheten" i ackordet kommer i fokus, medan det i till exempel jazzkör är fler färgningar och dissonanser i arrangemangen, vilket presenterar andra utmaningar. SP tycker däremot inte att det är skillnad på att intonera en ren kvint i barbershop jämfört med annan a cappella-musik. DH säger att det finns särskilda preferenser inom barbershop, men han tror de även kan gälla för andra genrer. Han tycker att det är en särskild magi som uppstår inom just barbershop när gruppen antingen håller *pitch* genom hela låten, eller svävar strax ovanför *pitch*. "Hovering slightly above the pitch just helps keep it that much fresher, so the song just has a freshness to it."(DH)

TT upplever att man i barbershop, särskilt de som sjungit länge, har en mer kinestetisk ingång till intonation. "Alltså man *känner* när man riktigt sätter sig i ackordet." (TT)

När vi kommer in på hur sångare som inte är vana att justera ackordtoner efter barbershopgenrens preferenser upplever detta går åsikterna isär lite. TT har upplevt att sångare närmast blir chockade när hon börjar prata om att justera vissa ackordtoner.

Ibland får jag reaktionen, Men vaddå, menar du att jag sjungit fel ton hela mitt liv? Det behöver ju inte vara.. det är bara en annan ton.. jag menar, det finns inga sanningar, jag tänker inte att det är fel eller rätt, eller jag menar rätt i relation till vaddå? Eller, rätt i relation till vad vi vill uppnå liksom. (TT)

SP har inte lagt märke till ett samband mellan ovana vid genren och svårighet att intonera så att ackordet *låser*.

Det är ju en hel del körer som bara sjunger till piano. Och ska man sen helt plötsligt sjunga a cappella och hålla tonen.. och då kanske vi pratar lite större intonationsproblem än bara att ackorden inte klingar, utan då kan det påverka att man sjunker väldigt mycket. Man är van vid att ha någonting att förhålla sig till och får man då inte det så.. det

är ju verkligen vad man är van vid och hur mycket man tränar sig på att sjunga utan instrument. Det är det ju absolut. (SP)

Hans upplevelse är att svårigheterna ligger i att sångarna är ovana vid att sjunga a cappella och själva ansvara för att hålla pitch hela låten igenom.

## **5.3 En teoretisk ingång till intonation - Matematisk precision; användbar i praktiken eller ej?**

Jag pratade med informanterna om deras förhållande till intonationsprinciperna och hur de använder dessa i sin undervisning, samt hur viktigt de tycker det är att körsångarna har en teoretisk medvetenhet omkring intonation.

De tre informanterna har olika förhållningssätt till de intonationsmodeller som figurerar i barbershop. TT lägger stor vikt vid att arbeta efter den *rena* intonationsmodellen och även vid att skapa förståelse för denna bland sina körsångare. SP tycker att han hela tiden jobbar med finkalibrering och tuning av ackord i barbershop. Det blir extra tydligt på de rena ackord som barbershop bygger på. Han arbetar med att justera ackordtoner uppåt och nedåt för att få ackordet att "låsa". Däremot ser han inte hur han ska kunna arbeta med de matematiska justeringarna i till exempel *ren stämning* i stunden tillsammans med kören. Han är dock medveten om vilka ackordtoner som i barbershop bör intoneras högre eller lägre.

DH har ingen musikteoretisk bakgrund och kände inte igen de olika intonationsmodellerna jag frågade honom om, men har genom sin långa erfarenhet, som han själv säger: "öron skolade i barbershopvärlden" och har bestämda preferenser för hur han vill att ackord i ett barbershoparrangemang ska intoneras.

I mean there are certain kinds of barbershop chords for example 7th chords (Dominant 7-ackord) that need to be tuned in a certain way where certain notes in the chord need to have a certain freshness and in barbershop you can always write it down, that thirds and fifths as well but mostly thirds always need to be tuned a little bit high. Some people say thirds should be a little bit more flat than on a piano, I don't play the piano so.. (DH)

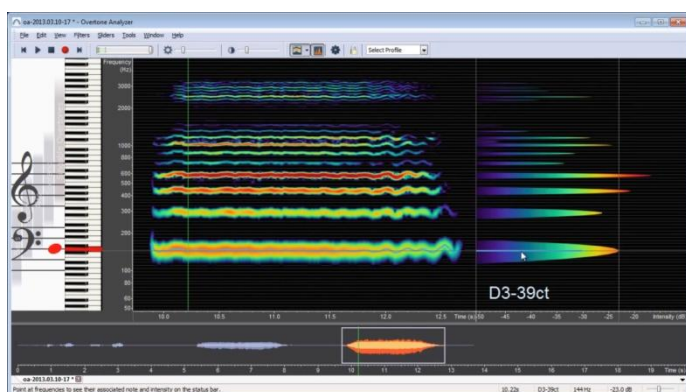
Han uppfattar att en ters som sjungs "bang on the pitch, right in the middle of that note" ofta känns för låg.

TT är den av informanterna som verkar vara mest insatt i de tre principerna för stämning. Hon säger att hon pratar en del med kören om detta. Hon berättar att hon själv

hörde många barbershopsångare i *Sweet Adelines* förorda *pythagoreisk stämning* som intonationsmodell, när hon började med barbershop för tretton år sedan. Enligt henne förekommer det fortfarande mycket, men det håller på att "tvättas bort".

[...] jag tyckte att det här var lite skumt på något sätt så jag har inte brytt mig så mycket om det egentligen. Men jag märker ju att det här är någonting som man får prata emot ganska mycket, alltså det är någonting som kommer upp hela tiden (...) så att i kören har vi pratat lite om det. Men där har jag mest gått in på att det väl inte är så funktionellt helt enkelt och att vi bara inte ska bry oss om det. (TT)

I TT's kör har de i stället pratat om skillnaden mellan *ren stämning* och *liksvävande temperatur* och hur det hänger ihop med övertoner. Hon berättar om ett datorprogram de använder, som kan filtrera och isolera övertoner, samt visualisera dessa, "Overtone Analyzer". (se Figur 2)



Figur 2. Skärmdump från programmet Overtone Analyzer från Sygyt Software.

Programmet visar övertonerna som färgade staplar. Ju längre stapel, desto starkare överton. Programmet gör det möjligt att lyssna på de filtrerade övertonerna en och en. Körsångarna kan med hjälp av denna visualisering och filtrering få en annan förståelse för övertoner och träna örat i att urskilja dem.

Jag frågar henne om hon tycker att *ren stämning* (*Just Intonation*) känns rätt att lyssna på i förhållande till *liksvävande temperatur*. Det säger hon att hon gör och förklarar att hon har spelat fiol och kanske därför har vant sig vid känslan av *rent* intonerade kvinter.

Då när man får den där kvinten helt ren, då är det en särskild vibration. Dels låter tonerna exakt lika starkt och så är det någon särskild slags vibration i bröstet tycker jag. Jag får samma känsla, det blir den känslan jag får när jag hör ackord i Just Intonation. Då får jag

lite den känslan av att det är liksom.. lika. Och annars så är det i Equal som att jag inte riktigt har rattat helt rätt på fiolen. (TT)

Hon tycker att en ters intonerad efter *ren stämning* oftast känns rätt och uppfattar den inte som för låg.

Hon brukar bara ta till "teorin" när problem uppstår och hon inte kan lösa det genom att bara lyssna. Hon säger: "Sen tror jag inte man ska hålla på för mycket med det. Jag tror inte man ska analysera saker om man inte behöver det. Vi gör det när det blir ett problem, annars får det va." Om det som hon uttrycker det, "blir ett problem", tittar hon på noterna och analyserar ackordet utifrån ett teoretiskt perspektiv.

## **5.4 En intuitiv ingång till intonation - Kinestetik, lyssnande och känsla**

De tre informanterna talar alla om att de i första hand lyssnar och litat till örat när de justerar körens intonationen av ackord, men alla tre använder också ordet "känna", i vissa fall nästan som en fysisk känsla.

Man får lyssna in och stanna på ackorden och så får de känna in hur det låter liksom. Så får man jobba utifrån att det låter bra helt enkelt. Intonationen får man ju hjälpa dem med, att få det att bli rent, verkligen bli rent och klinga bra. Man känner när det blir rätt. (SP)

SP går inte närmare in på hur det känns när det blir rätt.

DH berättar om sina upplevelser när han lyssnar på en grupp som sjunger a cappella. "You can hear it when it clicks in, they seem to disappear into one another when they really sing it correctly." Han beskriver hur tonarten etsas in i hans minne när *pitchpipen* blåsts, så han hör med det samma om gruppen sjunker i tonart. "And that's when that magical sparkle disappears." Han säger att publiken för det mesta inte kan sätta fingret på vad det är, eftersom de oftast inte har tränade öron, men de kanske uppfattar att energin eller "glittret" försvinner.

TT säger att de flesta brukar "känna" när det blir rätt och även "känna" när ackordet inte riktigt *låser*: "det är inte helt "där" liksom.." Enligt TT börjar det alltid med en känsla och om hon inte kan reda ut orsaken till känslan, så analyserar hon mer teoretiskt. Hon brukar ibland ställa basar bakom de som eventuellt upplever ett problem.

"..det blir mycket mer en känsla om man får ljudet starkt i ryggen, tycker jag." Då kan de både höra och känna hur de intonerar tillsammans.

## 5.5 A cappellasångarens referenspunkt - Melodin, tonarten eller ackordets grundton?

Det diskuteras en del i barbershopkretsar huruvida sångarna ska intonera till tonarten, ackordets grundton eller till melodin. Det finns också olika uppfattningar om melodisångarna ska korrigera melodin efter ackordet, eller låta melodin vara styrande. Informanterna är överens om att sammanhanget avgör om melodin ska justeras efter ackorden, exempelvis när melodin får mer av en ackordtonsfunktion, men att melodin som regel är referenspunkt. I barbershop talas det om att intonationen sker både horisontellt (melodiskt), men även vertikalt (harmoniskt).

TT säger att hon i princip aldrig har hört talas om "fenomenet" *pythagoreisk stämning*, den princip som i vissa barbershopkretsar ofta förespråkas för just vertikal intonation eller intonation av melodin, på andra ställen än inom den kvinnliga barbershoporganisationen *Sweet Adelines International*. "Jag har kanske hört det mer som en historisk sak tidigare." Hon vet inte hur det varit tidigare i den manliga herrorganisationen (BHS), för hon har inte varit en del av den så länge, men enligt henne verkar det gå en våg av förespråkande av *ren stämning (Just Intonation)* just nu genom BHS. "[...] just nu så tycker jag nästan det är någon form av missionerande omkring det här med Just Intonation (skratt), alltså att det är ett sådant här [...] super buzz word på något sätt. Jättestark sådan [...] liksom Just Intonation strömning.."

När vi kommer in på frågan om TT brukar intonera (på barbershopspråk "tuna") melodin beroende på vilken ackordton de ligger på, eller ej, får hon tänka efter ett tag innan hon svarar.

Vilken bra fråga (skratt) Ja(...) eh (...) åh jättebra (...) åh Gud alltså. Jag är nog väldigt (...) Det här är lite konstigt egentligen, nu när jag tänker på saken. Jag är så otroligt melodifokuserad, alltså jag är en väldigt melodifokuserad person, men när jag håller på med just sånt här då är jag väldigt ackordfokuserad. Ja, nej, jag skulle nog ändå säga, jag går primärt på ackord. Jag förstår att det skulle eventuellt kunna finnas någon form av paradox i det här, ett dilemma i att det skulle kunna skapa någon form av pervertering av melodin, som gör att den blir konstig, men jag har nog inte stött på, jag kan nog inte säga att det har hänt mig att, Oj va konstigt det lät där. Jag har nog inte haft den upplevelsen riktigt. (TT)

TT reflekterar över att logiken i en melodislinga, det vill säga hur vi i den västerländska musiktraditionen är vana vid att en melodislinga intoneras, skulle kunna rubbas av att meloditonerna intoneras som ackordtoner, men säger sig inte ha upplevt detta själv.

## 5.6 Metoder och kommunikation

Informanterna har liknande metoder för att öva intonation i barbershopgrupp. Dessa bygger mycket på att bygga upp ackord med utgångspunkt i grundton och kvint och sen lägga till övriga stämmor. De låter sångarna få tid att lyssna in sig och själva justera sin intonation så mycket som möjligt. När det behövs fungerar de som körens "helhetsöron" och går in och justerar de olika stämmorna tills de är nöjda med resultatet. Det varierar hur de väljer att förklara för sångarna hur de ska uppnå önskat resultat. Alla informanterna anser att det finns andra sätt att få önskat resultat än att just påpeka direkt till en sångare eller grupp att de intonerar för lågt. De nämner också en rad konkreta intonationsövningar som jag valt att presentera som extramaterial i kapitel 7.

### 5.6.1 Metoder för arbete med intonation i grupp

Informanterna beskriver att de arbetar med att stanna upp på ackord och låta sångarna lyssna in omgivningen och justera sin intonation och vokalljuden. SP brukar göra uppsjungningar som inte bara är till för röstuppvärmning, utan även fyller en funktion som intonationsövning.

DH låter sångarna sjunga ackordklanger och arbetar sen med klangfärg, som enligt honom ofta kan vara det som påverkar intonationen. Han lyssnar, korrigerar tonhöjd och klangfärg, samt balansen mellan stämmorna.

TT använder sig dels av förevisande, där hon låter två sångare sjunga sina stämmor, medan resten lyssnar. Hon ber sedan sångarna röra sig lite upp eller ner i tonhöjd för att sedan rätta in sig till där intervallet klingar bäst. Hon använder sig ibland av en *pitch pipe*, där hon låter en person blåsa grundton eller kvint, medan andra sjunger. En annan metod är att placera stämmorna på djupled så att sångarna får en starkare referens bakifrån.

TT berättar att hon tycker det är svårt att uttrycka i ord och verbala instruktioner, hur sångarna ska bära sig åt för att uppnå resultaten de är ute efter. Hon är medveten om att människor lär sig på olika sätt och försöker därför variera sin undervisning, så att sångarna kan lära sig både kinestetiskt, auditivt och teoretiskt. Hon försöker att inte



adressera *pitch* så mycket, utan börjar med att kontrollera så att hållning och andning fungerar som den ska.

Hon berättar att hon brukar arbeta på korta bitar i taget, så att *pitchen* inte ska hinna sjunka.

Vi står ju sällan och nöter på ett ställe. Om jag märker att det här inte funkar, vi klarar inte av att sjunga det här i rätt tonart idag, då hoppar jag alltid till andra ställen i låten. Jag jobbar i korta stycken hela tiden på olika ställen. Så vi kör de här åtta takterna, då jobbar jag ofta från slutet då och sen de åtta takterna igen, backar lite, kör bara de åtta takterna och då hinner man inte riktigt komma ur *pitch*.(TT)

Med denna metod hinner sångarna inte etablera en felaktig tonart i muskelminnet.

### 5.6.2 Självtändigt lärande.

Jag frågar de tre dirigenterna om hur mycket sångarna i kören tränas i att lyssna och korrigerar självständigt och vilka metoder de använder för att öka lyssnandet och medvetenheten hos sångarna. DH och SP brukar inte gå in så mycket på teoretiska förklaringar till sångarna om *hur*, eller *vad* de ska lyssna efter, men alla tre har metoder som får effekten att sångarna skärper öronen och blir mer observanta på omgivningen och deras roll i förhållande till den.

Jag jobbar ju upp en medvetenhet om det och för en del är det ju väldigt självklart att man lyssnar in sig och så, andra är kanske inte riktigt så lyhörda. När man jobbar med det så börjar ju folk lyssna utifrån det man övar och tränar och sen så förhoppningsvis tar de med sig det själva sen till nästa låt eller till nästa ställe där det kommer något liknande parti och sådär. (SP)

SP menar att det kan räcka att körledaren påminner kören om hur de gjorde förra gången de stötte på något liknande, för att körsångarna ska börja se samband och öka sin medvetenhet kring intonation.

DH har en metod för att skapa förståelse för lite mer komplicerade klanger.

Another very good method of doing it though, without pointing out the individual who might be struggling to tune.. you can use a piano interestingly enough, that subject you talked about a little while ago. (DH)

DH berättar hur han låter kören sjunga fram till det ackord som vållar problem. Sen spelas ackordet på piano, istället för att sångarna sjunger ackordet. På det sättet får de sin ton i sammanhanget och får då en bättre förståelse för hur tonen relaterar till helheten. Han tränar deras öron att lyssna efter sammanhang och försöker öka deras medvetenhet om intonation. Han upplever att det i många fall leder till att sångare korrigerar sin egen *pitch* utan att bli tillsagda att göra det.

TT arbetar mycket utbildande och försöker jobba pedagogiskt. Hon tycker det är viktigt att tydliggöra vad de, som kör, är ute efter. Sångarna övar på att lyssna efter övertoner och kombinerar det med att lära sig vad övertoner egentligen är och hur de uppstår.

Målet är förstås att de ska vara självständiga i det här. Så det jag framför allt försöker göra är att utbilda dem, eller förklara för dem. Och att vi tillsammans upptäcker det här lite. Jag sitter ju heller inte inne med alla svar. Jag är ju ingen allvetande person om sånt här liksom, så det är ju lite av en kollaborativ läroprocess tänker jag, mellan oss. (TT)

TT använder sig av elektroniska hjälpmedel, som kan ge körsångarna möjlighet till självständigt övande mellan repetitionerna. Bland annat en intonationsapp som hjälper sångarna att kontrollera hur de ligger i tonhöjd.

### **5.6.3 Individer i gruppen som har problem med intonation**

SP arbetar i skolvärlden och vill därför inte utsätta individer för feedback inför de andra. Däremot kan han, om han hör röster som sticker ut i exempelvis styrka, ge en instruktion till hela gruppen för att skärpa lyssnandet. I många fall räcker det för att korrigera det som stack ut. Han kan då ge en allmän instruktion om att inte sjunga starkare än att de hör sin omgivning, att hela tiden lyssna lika mycket som de sjunger.

Jag går sällan in individuellt. Stämmor i sig går jag in och jobbar. Nu jobbar jag också i skolvärlden, så man vill inte gå in och utsätta någon elev för att.. Nu ska du sjunga själv och sådär, utan då skulle man i så fall få göra det individuellt, bara på tu man hand och det finns liksom inte tid till det i skolan. (SP)

Ibland ger han individuell feedback, till exempel vid bedömning, men då i mindre grupper. De kan till exempel få sjunga i kvartett och ha så kallade "kvartettstafetter", där sångarna fördelas i kvartetter, som sedan avlöser varandra i sången.

[...]för det är ju inte så lätt att betygsätta en kör på 40 pers liksom och höra dem individuellt. Utan då får jag möjlighet också att höra dem lite själva stå och sjunga i kvartett på ett material som de kan. Så får man höra hur de klarar det och hur mycket de vågar sjunga på och intonerar. Hur säkra de är på sin stämma hör man ju framför allt där. (SP)

Han tycker detta ger honom ett bra bedömningsunderlag.

TT och DH arbetar med vuxna sångare och har ofta en mer direkt kommunikation, och säger till den sångare som behöver intonera annorlunda. De anpassar sig dock efter situationen och personen och känner försöker känna in hur direkta de kan vara.

DH brukar låta hela gruppen sjunga fraser som svävar lite ovanför *pitch* om och om igen, så att det sätter sig i muskelminnet. Här använder han sig av förebildande. Om han hör individer som sticker ut, är han ofta direkt och säger åt dem att de behöver *pitcha* högre eller lägre. Han anpassar sig dock efter individen och går försiktigare fram i vissa fall.

Some people like to work that way, in other words, some singers appreciate hearing me tell them that. They like the frankness of that and the directness, because it's very quick and efficient. It depends on who they are. It's a part of the world of coaching, you sort of have to read the personalities of the people. Sometimes you might be dealing with someone who suffers from a severe lack of confidence and then you might try to find other ways to handle it. But if it's somebody you know really well and you know that they have a lot of confidence, sure you can tell them, yeah you're flat on that note, you need to lift that. (DH)

Han har andra sätt att komma åt problemet utan att faktiskt nämna *pitch*.

You can tell somebody for example if a lead singer might be singing a little bit under the pitch, you can tell them; Okey, now just sing that line with a little more energy, or put a little bit more passion into the meaning of the lyrics or something like that. You can go at it from a different perspective. (DH)

Ibland ber han sångarna placera klangen längre fram, vilket ofta resulterar i att *pitchen* lyfts.

TT brukar säga rätt ut ifall någon ligger fel i intonation. Hon berättar att de har jobbat mycket på att ha ett klimat i kören, där sångarna kan ta och ge feedback. De har också

jobbat på *hur* feedback kan ges på ett bra sätt. Hon brukar förbereda individer genom att fråga dem om det är okej att hon ger feedback.

Man stämmer av lite, Är du redo, för jag vill säga någonting. Men generellt så säger ju folk, Jag vill ju veta om det är jag. Det är lättare om du bara säger att det är jag, istället för att femton personer blir osäkra. Men om jag vet att det är en person som är väldigt känslig, som jag vet kanske har det jobbigt i livet just nu, då tar jag det enskilt efteråt. (TT)

Hon försöker undvika att säga att någon är låg och ska "hålla upp" tonen, för hon upplever att det ofta ger upphov till spänningar.

Amen du brukar ligga lite lågt, du behöver sjunga lite ljusare. Jag ser hur de spänner upp hela halsen och lyfter ögonbryn och allting bara åker uppåt när jag tänker att egentligen borde bara allt åka ner snarare, så jag försöker verkligen att inte säga, sjung högre. Jag säger sjung rätt ton. Det säger jag ganska ofta. (TT)

Hon jobbar också med klangplacering, men ber dem kontrollera att de inte spänner sig, genom att sätta tummarna under hakan då och då.

## **5.7 Metoder för övertonsförstärkning och att uppnå bästa möjliga "barbershopsound"**

Inom barbershoppens talas det om *Expanded Sound*. Det innebär att en grupp sångare intonerar efter *ren stämning*, sjunger med likadant formade vokaler, eller vokaler som smälter ihop, balanserar styrkeförhållandet mellan stämmorna och sjunger med rytmisk precision.

DH förklarar att det inte bara handlar om att ha likadana vokaler. Basarna måste till exempel i låga register sänka mjuka gommen för att klangen ska smälta ihop med de högre stämmorna och ha lite mer "bett" i tonen, som han uttrycker det, medan leadarna höjer mjuka gommen och sjunger med mer utrymme och resonans i munnen. Han refererar till detta sätt att anpassa sin klang efter register som *the Barbershop Cone*. "[...] and it's amazing, it doesn't sound like that would work but that's what works, and it helps with not just proper tuning but then it also helps with the ringing and the expansion." (DH)

Både TT och SP tar också upp synkronisering av klang och vokaler, samt balansering av ackordtoner som viktiga arbetsområden för att förstärka övertoner och få en fyllig och enad körklang, men menar att uppmärksamhet på omgivningen och förståelse för

vad kören vill uppnå tillsammans är bland det viktigaste för att skapa bästa möjliga barbershop-sound. SP poängterar vikten av att vara medveten om sin roll som individ i en grupp och att sångarna ska lyssna lika mycket som de sjunger. TT tycker att ett gemensamt syfte och mål är av stor vikt.

Det är ju att alla individuella sångare fattar vad det är som ska till. Vad det är. Att man tydliggör syftet, att man tydliggör hur det ska kännas och hur det ska låta så att vi är överens om det, vad det är vi strävar mot. Så jag tror väldigt mycket på medvetandegörande.

Hon lägger till att en sund sångteknik ändå är det viktigaste.

Jag tycker sällan att det blir fel när en sångare sjunger avspänt och okonstlat. Min upplevelse av barbershop är ibland att folk är liksom söndercoachade och har en massa konstiga saker för sig. De har hört att de ska sjunga långa vokaler att allt ska vara så himla avlångt, att det ska sitta någonting uppe som håller på att trycka upp gommen och att de ska visa framtänderna och en massa sådana här saker. Jag tror inte på det. Och jag tänker att det definitivt är något som påverkar intonationen negativt. (TT)

TT upplever att det kan vara en svår balansgång mellan att vilja ge körsångarna instruktioner och att se till så att de har en avslappnad sångstil och inte tänker för mycket på det motoriska.

## 6. Diskussion

### 6.1 Resultatdiskussion

I detta kapitel diskuterar jag mina fynd och reflektioner utifrån forskningsfrågorna.

#### 6.1.1 Hur fungerar intonation inom barbershopgenren?

Av egen erfarenhet vet jag att det finns en rad olika uppfattningar om vilken intonationsmodell sångare bör hålla sig till inom barbershop. Hur de olika uppfattningarna har uppstått kan vara svårt att spåra, men jag har erfart att det är lätt att missförstånd uppstår när information överförs mellan människor. Särskilt om en eller flera av parterna inte har en djupgående förståelse för den teoretiska bakgrund som ligger till grund för modellerna. Om en person inte själv har kunskapen att testa logiken i den information hen får, är det kanske lätt att ta den som god vara. Kanske har vissa som undervisar i barbershopvärlden försökt förenkla för att alla oavsett bakgrund ska kunna ta till sig informationen, vilket i sig kan ha bidragit till förvirringen.

Enligt Alldahl (1990) och Clark och Biffle (2017), finns det två lager av intonation i a cappella sång: Melodisk och Harmonisk (även kallad horisontal och vertikal).

Melodin bör enligt dessa författare intonera efter den *pythagoreiska stämningen*, medan harmonierna bör intonera efter *ren stämning*. Den korta förklaringen till detta är att vi som är uppväxta med västerländsk musik har anpassat våra öron efter att melodier intoneras på ett visst sätt, vilket påverkar oss att tycka att en ters i en melodislinga låter "rätt" när den intoneras lite högt i vissa sammanhang, till exempel när tersen har en ledtonsfunktion. Den *pythagoreiska stämningen* har en högt intonerad ters, vilket gör den lämplig som intonationsmodell ur ett melodiskt perspektiv. Eftersom övertonsförstärkning är såpass viktigt inom barbershop, intoneras harmonierna efter *ren stämning*, som bygger på övertonsserien.

Informanternas reflektioner skiljer sig lite åt här. DH är inte bekant med den teoretiska förklaringen av de olika stämningsmodellerna, men utifrån hans uttalanden om höga terser, samt hur han intonerar harmonierna, verkar han gå efter principen som beskrivs ovan. TT, lutar mer åt att intonera melodin på samma sätt som harmonierna, men lutar ändå främst till örat och sammanhanget. Tidigare forskning indikerar också att det är att föredra att förhålla sig flexibel till hur ackordtoner bör intoneras, istället för att försöka hålla sig till en specifik stämningsmodell. Ternströms (2003) såväl som Nordmark och Ternströms (1996) studier visar på att en stor ters ofta intoneras högre än

ren stämning, men lägre än *liksvävande temperatur* och *pythagoreisk stämning* i a cappella-sammanhang. Alldahl (1990), såväl som Clark och Biffle (2017) beskriver också hur vissa melodilinjer lägger upp till att frångå intonationsmodellerna, därför att ledtoner i melodin kan sträva åt ett visst håll och därför kräva justering åt det ena eller andra hållet.

Det är intressant att Alldahl (1990) anser att körledaren bör utesluta tersen ur ackordet om piano ska användas i körundervisning. Dougherty (2017) går så långt som att säga att körledaren bör "hålla sig borta" från pianot i barbershopsammanhang. Samtidigt berättar DH hur han kan spela ett ackord på piano när sångarna kämpar med intonation av en mer avancerad klang, med resultatet att ackordet sedan intoneras bättre. Eftersom DH använde denna metod för att sångarna skulle förstå ackordets sammansättning och inte för att de skulle intonera mot pianot, tänker jag att pianot kan vara användbart om det används i det syftet, men inte som intonationsreferens, vilket var det Alldahl (1990) syftade på. Eva Svanholm Bohlin intervjuad av Johansson (2015) använder pianot just för att sångarna ska få höra skillnaden mellan en ters spelad på ett tempererat piano och den lägre intonerade tersen hon vill att de ska sjunga.

### **6.1.2 Hur arbetar ett urval av barbershopdirigenter med intonation i grupp inom barbershop- och acapellagrupperna?**

I det här kapitlet diskuteras och jämförs hur informanterna och litteraturen resonerar omkring hur kommunikation mellan dirigent och kör bäst fungerar, balansen mellan teori och praktik, samt vad informanterna tycker är viktigt att förmedla.

Det finns också lika många åsikter som människor om hur stor plats det teoretiska bör ta i körarbetet. Alldahl (1990), TT och SP tycker att en viss teoretisk medvetenhet är viktig. Varje enskild körsångare behöver inte kunna göra en ackordanalys över materialet de sjunger, men vara medvetna om hur och varför vi som grupp arbetar på det sätt vi gör, och vad det är körledaren och körsångarna lyssnar efter.

I arbetet med mänskliga röster, kommer som Alldahl (1990) skriver, intonation med matematisk exakthet, efter *centtal* aldrig var möjlig. *Centtalen* kan endast användas som en indikator för om tonen bör intoneras "lite högre" eller "lite lägre". Alldahl, såväl som TT förespråkar en kombination av teori och praktik för att öka medvetenheten bland körsångarna. DH's många år inom barbershop i kombination med ett synnerligen välutvecklat gehör ger hans körsångare en stark förebild med fokus på lyssnande, både inre och yttre. Med tanke på att de flesta sångare inom barbershop främst lär sig musik

på gehör, (Ayling 2004), är det inte konstigt att gehörsbaserad metodik får gensvar av denna grupp sångare. Personligen tycker jag det kan vara en fördel ur ett pedagogiskt perspektiv att ha en viss teoretisk bredd, för att bättre kunna tillgodose de sångare som har behov av att förstå sammanhanget ur ett teoretiskt perspektiv. Jag har själv känt frustration över att inte få nog konkreta verktyg och metoder i min egen sångundervisning. Jag ser absolut förebildande som en av de mest effektiva metoderna i sångundervisning, men jag vill som pedagog kunna förklara varför något är på ett visst sätt och kunna vara konkret i mina förklaringar. Det tror jag bidrar till att eleverna har större möjligheter till självständigt lärande, även när läraren inte är fysiskt närvarande.

Alldahl (1990) sammanfattar min egen övertygelse på ett bra sätt. Han skriver:

Matematik kan inte ersätta musikalisk intuition, men teoretisk kunskap kan hjälpa oss att upptäcka hur vi kan lyssna, tänka och sjunga. Betrakta inte frekvensförhållanden och stämningsprinciper som tyngande teori utan hellre som små vinkar om hur man kan utnyttja en nyansrik färgpalett. Det är örat som till slut faller avgörandet: om det låter bra så är det bra. (s. 16)

Det är väl just detta som är vår utmaning som körledare; att vidga våra körsångares vyer, men undvika att de tappar sugen för att det teoretiska blir för invecklat.

Atkins och Duke (2013) och Atkins (2018) reflekterar över att det är viktigt att beskriva saker på olika sätt och att körledaren ibland behöver använda metaforer, rörelser eller känslor för att förmedla vad hen menar till körsångarna. Alldahl (1990) beskriver upplevelsen av förstärkta övertoner som något som "skimrar" och har "lyster". Informanterna talar om att "man känner när det låser" eller att ackordet "glittrar". Det är verkligen svårt att undvika att tala metaforiskt eller i bilder, och ibland kan denna typ av beskrivningar skapa genklang hos andra. Som körledare kan jag dock inte förvänta mig att alla får samma bild av det jag beskriver, som jag själv har och än mindre att de kan omsätta dessa bilder till konkreta verktyg att arbeta med. Därför tänker jag att det är viktigt att sångarna skaffar sig sina egna bilder av hur "ljud känns" och att jag som pedagog ger dem möjligheter till det genom variation i sättet jag undervisar på.

TT beskriver att hon lägger stor vikt vid detta och använder en variation av metoder, för att tillgodose olika människors sätt att ta till sig information. Hon arbetar aktivt i sin kör med att öka medvetandet om vad målet är och varför hon arbetar på det sätt hon gör. Hon är också noga med att inte sätta sångarna i en position där de upplever att de kör fast i ett parti i musiken för att *pitchen* sjunker, utan går då hellre vidare till ett annat



parti och tar kortare delar i taget. Detta stöds av Brewer (2004), som betonar vikten av att uppmärksamma när kören "gör rätt" och inte hänga upp sig på felsökning. En naturlig reaktion som körledare hade kanske varit att nöta stället som inte fungerar, men enligt mig bör fokus ligga på att som körledare se till att körsångarna *upplever* att de kan och att det känns bra. Istället för att tänka på hur något ska göras, bör vi låta kroppen uppleva det, som Gallwey (2015) skriver om upplevelsen av att fokusera på ljudet av bollen som träffade racketen. Wulf, Lauterbach och Toole (1999) såväl som Wulf, McNevin och Shea (2001) presenterar hur ett yttre fokus kan ge bättre resultat än ett inre. Jag ser ett samband mellan dessa fynd och TT's upplevelse av att många barbershopsångare är "söndercoachade". De får ofta instruktioner som gör att fokus ligger på att kontrollera sin motorik, istället för på hur det känns när det blir rätt, vilket i många fall resulterar i spänningar och därmed motverkar vad vi som körledare vill uppnå - en avslappnad sångstil.

SP och DH arbetar med att utveckla körsångarnas lyssnande på många sätt, till exempel genom att lära dem känna igen mönster från partier i låtar de arbetat med tidigare så att sångarna kan applicera sin kunskap i nya sammanhang. Alldahl (1990) har en liknande vision om hur han vill "fostra" sina körsångare.

Jag vill kunna påverka intonationen bara genom att säga "tänk det här a:et som en 2:a ton till g" eller "här är ett litet heltonsteg nedåt" eller "se till att maj-sjuan blir mörk och ren". Det går att skärpa lyhördheten och lära sig känna igen allt finare nyanser. (Alldahl, 1990, s. 21)

Till slut börjar körsångarna korrigerar sig själva och dra paralleller till sådant som körledaren gjort dem uppmärksamma på.

## **6.2 Vad jag tar med mig till min framtida yrkesroll**

Min allmänna inställning är att det är bra att ha mer kunskap än jag egentligen behöver. Jag tycker om att ha ordentligt "på fötterna" även om jag i undervisningssammanhanget kanske bara använder en bråkdel av den kunskapen. Ibland får jag som lärare frågan: "Varför gör vi såhär?", eller "Hur ska jag tänka här?". Då vill jag kunna ge ett ordentligt svar på det. Inte bara för att stilla sångarens nyfikenhet, utan för att etablera en tilltro oss emellan, så att sångaren känner förtroende för mig och mitt kunnande.

Det är tydligt för mig att det är otroligt viktigt *hur* jag som lärare formulerar mig, både i förmedlandet av för körsångarna ny kunskap, där sättet jag levererar budskapet

på kan vara helt avgörande för om det tas emot eller ej, men särskilt i framförandet av feedback.

Det finns ingen universallösning för hur körledare ska arbeta med intonationsproblem bland individer i en grupp. TT och DH berättar båda om hur de tar hänsyn till individen och dess situation när de ger feedback. För att kunna ta hänsyn till detta, behöver de som dirigenter ha viss insikt i sina körsångares liv, vilket inte alltid är möjligt. DH som ofta anlitas som coach, har ju inte möjlighet att lära känna alla individer i de körer han besöker så pass ingående. Hans metod, att vända sig till en hel stämma och be om mer passion eller känsla, kan få sångarna att lyfta *pitchen* med hjälp av mer känslomässigt engagemang som resulterar i ökad kroppslig energi. Jag föreställer mig att detta kan lösa de intonationsproblem som beror på till exempel dålig hållning eller brist på aktivering av stöd. När det gäller undervisning i skolvärlden får lärare, som SP påpekar, träda än mer försiktigt. I dessa fall tror jag att allmänna instruktioner är att föredra.

I ett sammanhang med vuxna människor i en tävlande barbershopkör, där det gemensamma målet är att uppnå en så hög nivå som möjligt, tror jag att man som lärare oftare kan tillåta sig att vara direkt med sin feedback. Dock anser jag, såväl som TT att det är av största vikt att prata om hur feedback ges och att körsångarna själva får säga om de vill ha direkt feedback eller ej. Jag tycker det TT påpekade, att det är dumt att göra femton personer osäkra istället för att gå direkt till källan för "problemet", är viktigt att ha i åtanke. Risken är att orsaka mer skada än nytta, vilket även Atkins (2018) påpekar, då det kan föra med sig att sångare som faktiskt inte hade några intonationsproblem börjar spänna sig och försöka ändra sitt sångsätt.

### **6.3 Framtida forskning**

Det skulle vara intressant att även få höra körsångarnas röster och undersöka hur de uppfattar arbetet med intonation, samt hur de känner inför att få personlig feedback. En observationsstudie i de körer som de tre informanterna arbetar med hade varit ett spännande nästa kapitel.

Dessutom vore det intressant att se om de indikationer jag fått på att ingången till intonation skiljer sig i den manliga och den kvinnliga barbershoporganisationen stämmer, och varför det i så fall är så.

# 7. Reflektioner om intonationsarbete och tips på intonationsövningar och metoder för barbershopkör

Följande extramaterial är en sammanställning av tips, reflektioner, metoder och övningar hämtade ur intervjuerna med de tre informanterna, litteraturen och mina egna erfarenheter. Materialet är tänkt som inspiration till att arbeta med intonation i a cappellakör.

Istället för att direkt säga till individer att de intonerar fel, kan körledaren prova att gripa sig an problematiken från en annan vinkel. Säger jag som dirigent att någon exempelvis intonerar lågt, finns det risk för att personen tolkar det som att det är deras gehör det är något fel på. Enligt min erfarenhet tänker många att ett bra gehör är något man antingen har eller inte har, så att få veta att ens intonation är felaktig kan medföra att sångarens självförtroende blir påverkat. En annan risk är att sångaren i sitt försök att "hålla upp" tonen, börjar spänna sig i hals och kropp, vilket bara påverkar sången negativt.

Här följer en checklista på vad körledaren kan börja arbeta med innan direkt justering av tonhöjd hos individer och inom stämmorna.

## 7.1 Fokusera på uttryck

Ett annat sätt att förbättra sångarnas intonation, kan vara att be dem fokusera på känslouttryck i musiken. Dålig hållning eller brist på aktiverat stöd kan ofta påverka intonationen negativt. När sångarna blir ombedda att sjunga med mer passion eller innerlighet, eller fokusera på en specifik känsla, blir de ofta mer fokuserade och fysiskt alerta och engagerade. Det är alltså inte alltid nödvändigt att säga åt sångarna att sträcka på sig eller aktivera stödet, det kommer ofta "på köpet" genom att fokusera på uttryck och inlevelse.

## **7.2 Kontrollera att du inte sjunger starkare än grannen**

Om någon eller några sångare i kören sticker ut i volym eller klang, kan körledaren ge en instruktion till hela gruppen om att lyssna lika mycket som de sjunger och se till att de hör de andra lika mycket som sig själva. Det kan ibland räcka med den typen av påminnelse för att rätta till balansproblemet.

## **7.3 Vokalljud och klangplacering**

Ibland är det inte tonhöjden som ger intonationsproblemen utan att sångarna har olika vokalljud och klangplacering. Om körledaren börjar med att arbeta med dessa element, kan det ibland lösa problemen utan att intonation behöver blandas in i ekvaktionen.

## **7.4 Förebildande**

Förebildande kan vara ett effektivt redskap. Körsångarna lyssnar på hur det låter och ser hur de som förebildar aktiverar kropp och andning. Jag brukar själv ibland låtsas att jag "är" en viss sångare som jag hört förebilda något bra och det brukar hjälpa mig att ge min kropp känslan av hur något ska kännas när jag gör rätt.

Om körledaren känner sig bekväm att själv förebilda, kan hen göra det, men sångare ur kören kan också användas som förebilder. Det kan vara en bas med bra klangplacering i det låga registret eller en kvartett som behärskar balansen mellan stämmorna.

## **7.5 Om det forfarande "inte stämmer"**

Ibland kan det vara nödvändigt att arbeta med intonationen ur ett tonhöjdsperspektiv. Om körledaren känner sina körsångare väl har hen kanske en känsla av vem som klarar av direkt feedback och inte. Det är viktigt att arbeta med feedbackkulturen i kören och prata om hur och när man ger feedback. Hur körledaren formulerar sig är viktigt. Det kan vara stor skillnad på att höra: "Du intonerar för lågt på den tonen" i förhållande till "Den tonen behöver intoneras lite högre".

Jag tror även att körledaren genom att göra körsångaren medveten om att barbershopintonation av ackord (vertikalt) skiljer sig från hur vi är vana att intonera en melodi (horisontellt), kan minska känslan hos körsångaren av att "göra fel". Det kan vara viktigt att poängtera att vissa toner intoneras högre "än vanligt" och att när

sångaren får instruktionen att en ton bör intoneras högre, är det inte för att det är "fel på" sångarens gehör, utan för att sammanhanget kräver det.

## 7.6 Att *tuna* ett ackord i barbershopkör

För att justera intonationen i ett ackord som inte stämmer är det bra att börja med att få grundton och kvint att stämma. Dessa ackordtoner utgör den grund som övriga ackordtoner ska förhålla sig till. I barbershop är det ofta *basen* och *leaden* som sjunger dessa ackordtoner. Efterföljande kan man lägga till *baritonen* och *tenoren*. Ett annat bra tips är att identifiera de ställen där två stämmor har oktav med varandra och arbeta igenom dessa ställen noga.

För att förstärka övertoner behöver vi intonera harmonierna efter den *rena stämningens* (*Just Intonation*) principer. Sångarna kan öva sig i att uppfatta övertoner genom att körledaren förebildar och sen låter sångarna själv prova att producera övertoner (se övning nedan).

Datorprogrammet Overtone Analyzer från Sygyt Software, som Tindra Thor tipsat om, kan också vara till hjälp. Där kan sångaren se de olika övertonerna som färgade staplar och även lyssna till dem separat.

Om sångarna ökar sin uppmärksamhet på att lyssna efter övertonerna, blir det självklart också lättare att intonera efter dessa, vilket är det som sker i *ren stämning*.

## 7.7 Övningar

### 7.7.1 Vokalljud

Staffan Paulson tipsar om en övning där kören sjunger "mej-mi-maj-må-mo" på ackordtoner. Man stannar upp på varje klang och vokal och låter körsångarna lyssna in sig så de har samma vokalljud som grannen.

### 7.7.2 Andning, stöd och *tuning*

Staffan brukar använda denna övning (se Figur 3) som uppsjungning i sin kör. Den är bra för både intonation och stamina. Övningen flyttas uppåt ett halvt tonsteg i taget och tempot ökas succesivt.

### One, One...

The musical score is written for Tenor Lead and Baritone Bass in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It consists of three systems of music.

**System 1:** The Tenor Lead part starts with a melodic line of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The Baritone Bass part provides a harmonic accompaniment with chords: G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4. The lyrics are: "One one one one .. hm hm ha ha".

**System 2:** The Tenor Lead part continues with a melodic line: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The Baritone Bass part provides a harmonic accompaniment with chords: G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4. The lyrics are: "mi - o my - o mi - o - my - o one one ..".

**System 3:** The Tenor Lead part starts with a melodic line: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The Baritone Bass part provides a harmonic accompaniment with chords: G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4. The lyrics are: "OSV...".

Figur 3 Uppsjungningsövning (med tillstånd av Staffan Paulson)

### 7.7.3 Tuning - unisont

Alldahl (1990) beskriver hur man genom enklangsövningar kan öva samsjungning i kören. Körsångarna blir medvetna om att intonation förutsätter koncentration, inre lyssnande, och aktiv tonbildning.

Vid enklangsövningar kan det vara lättare att jämföra sin egen klang med körkamraternas. Genom att öka och minska volymstyrkan blir körsångarna uppmärksammade på hur detta kan påverka intonationen.

### 7.7.4 Tuning - Kvinter

Staffan låter kören börja på samma ton och sen droppar halva kören en kvint. Dels övas kören i intervaller, men framför allt blir det tydligt för dem när kvinten *låser* och de hittar rätt tillsammans. Sen tar Staffan en ny ton och upprepar förfarandet.

Alldahl (1990) skriver om liknande övningar med stigande och fallande kvinter. Han gör uppmärksam på att man ska "stretcha" den stigande kvinten ordentligt efter den rena stämningens principer - den rena kvinten (702 cent) är större än pianots tempererade (700 cent). Han gör uppmärksam på att man bör vara extra uppmärksam med fallande kvinter, eftersom man kan tendera att sjunka för lågt när stämbanden slappnar av och ger en lägre tonhöjd, även om man tycks ha 2 cent "till godo".

Alldahl beskriver hur man kan öva att intonera tersen lågt efter den rena stämningens regler. Om man har tillgång till piano, kan man genom att ta en låg grundton på pianot, sjunga en ren ters (den 5:e deltonen/ övertonen) och sen spela tersen på pianot. Den spelade tersen bör då vara ljusare än den sjungna. Man kan också intonera en grundton till en spelad ters på samma sätt genom att intonera grundtonen ljust och sen spela grundtonen. Den spelade grundtonen bör då vara mörkare.

Staffan använder gärna en tag som kören kan och stannar upp på ackorden och justerar balans, klangfärg och intonation, tills det låter bra.

Doug Harrington använder sig av skalövningar, där man sjunger en nedåtgående och uppåtgående skala och sedan går ut i en ackordkadens (se Figur 4). Denna kadens kan utökas med fler ackord och sjungas på olika ord för att träna samklang på olika vokaler.

## Five Chord

♩ = 100

Ten Lead

Bar Bas

8va

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10

C C/G F G7/D C

Figur 4 Five Chord (egen källa)

### 7.7.5 Att höra och producera övertoner

Ju lägre ton man sjunger, desto fler övertoner "får plats" ovanför. Prova att ta en ton i ett lågt register utan vibrato och förändra sedan vokalen långsamt från å-o-u-y-i-e.

Klangen bör vara lite åt det nasala hållet. Jag tycker det förstärker övertonerna ytterligare om jag lägger på ett amerikanskt "r" som i "are". Då framträder de olika övertonsmönstren som en slags "visslande" ljud ovanför grundtonen.

Denna övning kan användas för att göra de "magiska" övertonerna lite mer konkreta och för att sångarna får känna hur det känns och låter när övertoner förstärks.



# Referenslista

- Alldahl, P-G. (1990). *Körintonation: Du skall icke sjunga falskt mot din nästa*. Stockholm: Gehrmans musikförlag.
- Atkins, R. L. (2018). Focus of attention in singing: Expert listeners' descriptions of change in trained singers' tone quality. *International Journal of Research in Choral Singing Vol. 6*, 3-24.
- Atkins, R. L., & Duke, R. A. (2013). Changes in Tone Production as a Function of Focus of Attention in Untrained Singers. *International Journal of Research in Choral Singing 4 (2)*, 28-36.
- Ayling, B. C. (2004). An Historical View of Barbershop Music and the Sight-Reading Methodology and Learning Practices of Early Championship Barbershop Quartet Singers, 1939-1963. *International Journal of Research in Choral Singing 2 (1)*.
- Barbershop Harmony Society. (2018, 14 augusti). I *Wikipedia*. Hämtad 2018-11-26, [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Barbershop\\_Harmony\\_Society&oldid=854919842](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Barbershop_Harmony_Society&oldid=854919842)
- Brewer, M. (2004). *Fine-tune your choir: the indispensable handbook for choral directors and singers*. London: Faber Music.
- Bryman, A. (2011). *Samhällsvetenskapliga metoder*. Malmö: Liber AB.
- Cent (musik). (2015, 1 maj ). I *Wikipedia*. Hämtad 2018-11-26, [http://sv.wikipedia.org/w/index.php?title=Cent\\_\(musik\)&oldid=29929194](http://sv.wikipedia.org/w/index.php?title=Cent_(musik)&oldid=29929194).
- Clark, D. M., & Biffle, B. J. (2017). *So you want to sing barbershop: a guide for performers*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Deltonserien. (2017, 11 juli). I *Wikipedia*. Hämtad 2019-01-11, <http://sv.wikipedia.org/w/index.php?title=Deltonserien&oldid=40481422>

Dougherty, J. (2017). *What does it mean to sing in tune?* Barbershop Harmony Society, 13 april, 2017. Hämtad 2019-01-02, <http://www.barbershop.org/what-does-it-mean-to-sing-in-tune/>

Formant. (2017, 23 april). I *Wikipedia*. Hämtad 2018-12-07, <http://sv.wikipedia.org/w/index.php?title=Formant&oldid=39663051>.

Gallwey, W. T. (2015). *The Inner Game of Tennis*. London: Pan Books.

Johansson, K. (2015). *A cappella - tjugofem körledares röster*. Göteborg: Bo Ejeby Förlag.

Lauterbach, B., Toole, T., & Wulf, G. (1999) The Learning Advantages of an External Focus of Attention in Golf. *Research Quarterly for Exercise and Sport*, 70, 120-126. doi: 10.1080/02701367.1999.10608029

McNevin, N., Shea, C. H., & Wulf, G. (2001). The automaticity of complex motor skill learning as a function of attentional focus. *The Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 2001, 54A(4), 1143-1154. doi: 10.1080/02724980143000118

Nordmark, J., & Ternström, S. (1996). Intonation preferences for major thirds with non-beating ensemble sound. *Quarterly progress and status report / Speech, Music and Hearing*. (S. 57-61).

Pythagoreisk stämning. (2017, 16 augusti). I *Wikipedia*. Hämtad 2018-11-26, [http://sv.wikipedia.org/w/index.php?title=Pythagoreisk\\_st%C3%A4mning&oldid=40695417](http://sv.wikipedia.org/w/index.php?title=Pythagoreisk_st%C3%A4mning&oldid=40695417).

SI-enhet. (2018, 21 augusti). I *Wikipedia*. Hämtad 2019-01-11, <http://sv.wikipedia.org/w/index.php?title=SI-enhet&oldid=43454845>

Svävning. (2018, 31 mars). I *Wikipedia*. Hämtad 2018-11-26, <http://sv.wikipedia.org/w/index.php?title=Sv%C3%A4vning&oldid=42668259>.

Ternström, S. (2003). Choir Acoustics: An Overview of Scientific Research Published to Date. *Journal of Research in Choral Singing 1 (1)*.

Vetenskapsrådet. (2011). *Forskningsetiska Principer - inom humanistisk-samhällsvetenskaplig forskning*. (Vetenskapsrådets skriftserie 2011:1). Hämtad 2019-01-02, [www.codex.vr.se/texts/HSFR.pdf](http://www.codex.vr.se/texts/HSFR.pdf)

# Bilagor

## Bilaga I

### Intervjufrågor (svenska)

- 1. Hur tolkar du begreppet *pitch* inom barbershop?**
  - Har termerna *pitch* och *intonation* samma innebörd för dig?
- 2. Vilka ord och förklaringar använder du när du pratar om intonation, pitch och tuning?**
- 3. Har du hört talas om begreppen: Ren stämning/ Just Intonation, Pythagoreisk stämning/ Pythagorean Tuning och Tempererad stämning/ Equal Temperament?**
  - Använder du dig av detta som verktyg på något sätt?
  - Om ja, hur?
  - Om nej, vad är din metod?
  - Justerar du melodin genom att tuna vissa toner högre eller lägre beroende på ackordet, eller tycker du man ska utgå från melodin som referens eller något helt tredje?
  - Upplever du att sångare som är vana vid att intonera till ett piano, har svårare för barbershop tuning än de som mest sjungit accapella?
- 4. Vilken typ av övningar och metoder använder du i arbetet med kör/ grupp för att förbättra tuning/ locking av ackord?**
- 5. Hur arbetar du med enskilda sångare i kören/gruppen, som har svårigheter att intonera efter dina önskemål?**
- 6. Tränas dina sångare i att självständigt kunna korrigera sin pitch enligt barbershopgenrens preferenser?**
  - Följdfråga om svaret är ja: På vilket sätt?
- 7. Vilka är enligt dig de viktigaste komponenterna för att kören/ gruppen ska kunna "lock and ring"/ intonera tillsammans, på bästa sätt?**

## Bilaga II

### Intervjufrågor (engelska)

1. **How do you interpret the term *pitch* within barbershop?**
  - Is there a difference between *pitch* and *intonation* in your opinion?
2. **Which words and explanations do you use when talking about intonation, pitch and tuning?**
3. **Have you heard of Just intonation, Pythagorean Intonation and Equal Temperament?**
  - Do you use this in some way when teaching?
  - If yes, How?
  - If no, What is your method of tuning chords?
  - Do you adjust the melody by tuning certain notes higher or lower depending on the chord, or do you think one should let the melody be the reference?
  - Do you find that singers who are use to tuning to a piano find it hard to tune according to barbershop preferences?
4. **What kind of excersises and methods do you use when working with choruses and groups to improve intonation and locking of chords?**
5. **How do you work with individual singers in the group who have difficulties tuning to your preferences**
6. **Do you train your singers to being able to adjust their own pitch according to barbershop preferences?**
7. **Which are the most important componants to achieve lock and ring and tuning together in the best possible way?**

# Bilaga III

## Samtyckesblankett

Jag heter Sofia Feuer och är student på Malmö Musikhögskola, Lunds Universitet. Jag skriver under ht 2018 - vt 2019 ett examensarbete om hur man arbetar med intonation i ett körsammanhang. I förbindelse med detta önskar jag intervju dig.

Intervjun kommer spelas in och därefter transkriberas. Det insamlade materialet kommer att hanteras med sekretess och raderas efter avslutat arbete. Detta material, kommer endast ligga till grund för mitt examensarbete och inte användas i andra syften. Jag kommer att använda citat ur samtalen i uppsatsen.

Ditt deltagande är frivilligt och du kan närsomhelst avsluta din medverkan som informant i studien.

Du har givits möjlighet i samtalet inför intervjun, att välja att vara anonym, men gått med på att ditt namn får användas i uppsatsen.

För din trygghet och som försäkran på att du frivilligt deltar, önskar jag en underskrift.  
Tack på förhand!

Vänliga hälsningar

Sofia Feuer

**Jag godkänner mitt deltagande:**

Ort & datum: \_\_\_\_\_

Namnunderskrift: \_\_\_\_\_

Namnförtydligande: \_\_\_\_\_