



LUNDS UNIVERSITET
Musikhögskolan i Malmö

EXAMENSARBETE 15hp

Vårterminen 2019

Läroarbilden i musik

Johannes Rückert Becker

Pop- och jazzkör på riktigt

En kvalitativ studie om tre körledares repetitionsarbete och tillvägagångssätt

Handledare: N.N.

Sammanfattning:

Titel: Pop- och jazzkör på riktigt – En kvalitativ studie om tre körledares repetitionsarbete och tillvägagångssätt

Författare: Johannes Rückert Becker

Denna studie syftar till att fördjupa kunskapen kring arbetet med körer inom genrerna pop och jazz samt redogöra för vilka arbetsområden några framstående körledare delar upp arbetet inom. Bakgrunden till studien är författarens egna upplevelser av körsång på universitetsnivå och den upplevda bristen på kunskap kring hur ett lämpligt repetitionsarbete arrangeras inom dessa genrer. Studien har gjorts genom observationer av repetitioner samt kvalitativa intervjuer med körledare. Resultatet visar att de intervjuade körledarna har funnit metoder och tillvägagångssätt för att skapa musik inom pop- och jazzgenrerna och att deras arbete kan kategoriseras i *klangfärg och tonproduktion, harmonik och intonation* samt *rytmik*. Utöver detta behandlar studien även tankar kring ledarskap, dirigering och förberedelser inför ett framträdande som även har visat sig vara viktiga aspekter av körledarnas arbete.

Nyckelord: A cappella, jazz, körledning, körsång, populärmusik

Abstract:

Title: Pop and jazz choir for real – a qualitative study regarding the work and strategies of three choir conductors

Author: Johannes Rückert Becker

This study aims to deepen the knowledge about the work regarding choirs within the pop and jazz genres as well highlighting which areas a few distinguished choir conductors divide their work into. The background to the study is the author's own experiences of choral singing at university level and the perceived lack of knowledge regarding a proper way of arranging rehearsals within these genres. The study has been conducted through observations during rehearsals as well as qualitative interviews with choir conductors. The result shows that the interviewed conductors have found methods and strategies for creating music within the pop and jazz genres and that their work can be categorized into *timbre and tonal production*, *harmony and intonation* and *rhythm*. In addition, the study also covers thoughts on leadership, conducting and preparatory work before appearances which has also proven to be important aspects of the conductor's work.

Keywords: A cappella, choir conducting, choral singing, contemporary music, jazz

Förord

Jag vill börja med att rikta ett stort tack till de körledare som har ställt upp i min studie. Tack för att ni delade med er av er tid och den breda kunskap ni besitter. Det har varit ett nöje att ta del av era tankar och tillvägagångssätt och intervjuerna har lämnat mig inspirerad och redo att ta mig an körledarskapet med nya och roliga verktyg.

Jag vill även rikta ett stort tack till Isabelle Juhlin för ditt engagemang, din inspirerande feedback och alla upplyftande ord som har hjälpt mig lyfta mitt arbete till en ny nivå.

Slutligen vill jag tacka Jonatan Sagemo, Erica Jönsson och Anna Houmann för alla kloka och stöttande samtal när processen har upplevts som svårast.

Innehållsförteckning

1. Inledning	10
2. Syfte och frågeställning	11
3. Litteraturgenomgång	12
3.1 Klangfärg och tonproduktion	12
3.1.1 Begreppet klangfärg och tonproduktion inom pop- och jazzkör.....	13
3.2 Intonation	15
3.2.1 Orsaker till intonationsproblem och förebyggande arbete.....	16
3.3 Rytmik	19
3.4 Repetitionsarbetet	22
3.4.1 Metoder i repetitionsarbetet.....	24
3.4.2 Pianot som repetitionsverktyg.....	27
3.4.3 Förberedelse inför framträdande.....	28
3.5 Dirigering och musikaliskt ledarskap	29
4. Metod	30
4.1 Metodologiska överväganden	30
4.2 Metoder för datainsamling	31
4.2.1 Kvalitativ intervju.....	31
4.3 Studiens genomförande	32
4.3.1 Urval.....	32
4.3.2 Informanter.....	33
4.3.3 Datainsamling.....	33
4.4 Analys	34
4.5 Studiens tillförlitlighet	34
4.6 Etiska frågor	35
5. Resultat	36
5.1 Repetitionsarbetet	36

5.2 Pianot som repetitionsverktyg	39
5.3 Klangfärg och tonproduktion.....	40
5.4 Harmonik och intonation	42
5.5 Rytmik.....	45
5.6 Musikaliskt ledarskap.....	46
5.6.1 Dirigering	47
5.7 Framträdande	48
6. Diskussion.....	51
6.1 Körledarnas repetitionsarbete.....	51
6.2 Arbetsområden och tillvägagångssätt	53
6.2.1 Klangfärg och tonproduktion	53
6.2.2 Harmonik och intonation.....	56
6.2.3 Rytmik	58
6.3 Ledarskap och Dirigering	58
6.4 Framträdande	60
6.5 Slutsats och förslag till vidare forskning	62
Referenser.....	66

1. Inledning

Det är något speciellt med att få använda sin röst tillsammans med andra, inte minst när rösterna samarbetar för att skapa vacker musik. För mig är det i denna stund som det skapas äkta sångglädje.

Under mina år som sångare, musikstuderande och pedagog har jag erfarit en mängd olika körsångssituationer. Resan började i tidig ålder med barnkör och efter estetiska programmet landande jag till slut på en folkhögskola med vokalgruppsinriktning. Därifrån tog jag steget till Musikhögskolan där jag nu har studerat sång inom pop- och rockgenrerna samt körledning. Sedan min folkhögskoletid har jag funnit ett stort intresse för vokalmusik och inspirerats av pop- och jazzgrupper som The Real Group, The Singers Unlimited, Swingle Singers, Rajaton och Touché för att nämna några. Idag sjunger jag själv i den sistnämnda gruppen vars musikaliska grund vilar på jazz- och storbandsmusiken. Denna typ av körsång ligger mig varmt om hjärtat och är ett hantverk jag hoppas få förfina så länge jag själv har förmågan att musicera och undervisa andra. Tyvärr upplever jag att det i dagens musikleklärutbildningar saknas kunskap kring hur vi arbetar med denna musik på ett effektivt och stimulerande sätt. Spradling (2009) sätter ord på den musikaliska konflikt som även jag upplever och som har sått det frö som resulterat i denna studie.

Somewhere along the way in our journey as choral conductors the idea of a jazz “choir” was born. Without intending to, this label suggests that developing a “choir” rather than a group of solo singers, one-on-a-mic, is the intent. Consequently, we continue to squeeze traditional choral concepts into a completely different genre of vocal music, and the results often tend to be an overall lack of musical authenticity. (Spradling, 2009 s. 50)

Bristen på kunskap för hur körledare bör arbeta med denna musik känns för mig underlig eftersom jag under min musikaliska resa har haft äran att stöta på fantastiska körledare och bärare av, för mig, nya och inspirerande arbetssätt. Därför har jag i detta arbete valt att undersöka några av de arbetssätt som används inom pop- och jazzkör. Min förhoppning med studien är att inspirera andra körledare till att våga prova nya tillvägagångssätt och utveckla sina traditionsbundna repetitionsmetoder till att passa nya sammanhang och ny musik.

2. Syfte och frågeställning

Syftet med studien är att undersöka hur några körledare arbetar inom genrerna pop och jazz samt kartlägga vilka arbetsområden de lägger störst vikt vid. Studien har som mål att skapa en förståelse för hur körledares arbete kan nå ett önskat resultat på ett effektivt och stimulerande sätt inom dessa genrer. Studiens syfte kan delas in i följande frågeställningar:

- Hur ser körledarnas repetitionsarbete ut?
 - Vilka arbetsområden kretsar körledarnas repetitionsarbete kring?
 - Hur arbetar körledarna med dessa arbetsområden?
- Hur ser körledarna på dirigering och ledarskap inom genrerna pop och jazz?

3. Litteraturgenomgång

Litteraturkapitlet börjar med att definiera begreppen klangfärg, tonproduktion, intonation och rytmik utifrån vald litteratur. Vidare förklaras begreppens betydelse för körledarens arbete. Därefter förklaras olika arbetsätt och metoder för instudering av musik samt förberedelser inför ett framträdande. Till sist avslutas kapitlet med att lyfta de tankar som valda författare tar upp gällande musikaliskt ledarskap och dirigering.

3.1 Klangfärg och tonproduktion

Klangfärg eller klang är ett begrepp som ofta används för att beskriva karaktären hos en röst. Enligt Lindblad (1992) kan sångare förändra sin klangfärg och tonproduktion genom att skapa skillnader i lufttryck och stämbandets muskelarbete samt förändringar i storleken på strukturer ovanför stämläpparna, även kallat ansatsrör. Ansatsröret påverkas av luftstrupens, munhållans och svalgets form för att nämna några variabler. Sångaren kan även påverka sin röstkaraktär genom att medvetet öppna och stänga gånngen mellan mun- och näshåla eller höja och sänka struphuvudets position (Sadolin, 2009).

Zangger Borch (2012) skriver "Dina rum finns i ansatsröret. Det består av de hålrum och utrymmen som finns från stämbanden till läpparna. I ansatsröret uppstår resonanser, utan resonans blir tonen endast som ett 'surr'" (s. 58). Han förklarar att på samma sätt som ett stort rum förstärker basfrekvenser ger ett förstorat ansatsrör en mörkare röstkaraktär. Ett förminskat ansatsrör ger därför en ljusare röstkaraktär.

På samma sätt som vi kan känna oss påverkade av ett sinnestillstånd hos någon i vår närhet, kan vi påverkas av stämgrannens bristande sångteknik eller av körledarens dåliga hållning (Dahl, 2002). Alltså kan det vara svårt att bibehålla en fri och hälsosam tonproduktion om inte gruppen är överens om sin röst användning. Att istället skapa en arbetsmiljö där alla arbetar mot ett gemensamt mål – en god och fri samklang – underlättar körarbetet och främjar dessutom en god sångteknik (Fredrickson, 2004).

3.1.1 Begreppet klangfärg och tonproduktion inom pop- och jazzkör

Spradling (2009) beskriver en jazzkör som en grupp solosångare, ofta med varsin mikrofon, som måste samarbeta för att producera gruppens gemensamma klang. Även Alldahl (2008) skriver att sångarna inom varje stämma måste samarbeta för att nå en ”enklang” och på så sätt skapa en tillfredsställande samklang med övriga stämmor. Vidare menar Spradling (2009) också att det är kombinationen av sångarnas individuella klangfärg och musikaliska bakgrund som definierar körens karaktär.

Fredrickson (2004) skriver “Singing with one tonal quality when another is called for is a major conceptual problem in choral music” (s. 45) och menar att bristen på medvetenhet och variation i tonproduktionen är ett av de största problemen bland körer och att det också bidrar till att musiken inte upplevs som autentisk, det vill säga att musiken inte framförs enligt de stildrag som genren står för. Vidare menar han att en sådan ensemble uppfattas som amatörer och skriver att skolade sångare kan producera en mängd klangfärger samtidigt som de bibehåller den tekniska kontroll som förhindrar skada på rösten. Detta ser Fredrickson (2004) som en nödvändighet för att förhindra att sångaren blir låst i sin förmåga till tolkning och interpretation. Emerson (2015) är en författare som också uttrycker att den mångfald av färger som sångrösten kan producera bör utforskas och att det är körledarens uppgift att anpassa och förändra ensemblens klangfärg utifrån den repertoar som sjungs. Även Rigtrup och Kjær (2013) skriver att variationen i klangfärg och tonproduktion är en spännande del av arbetet inom modern vokalmusik och de ser gärna att körledare implementerar detta mer i sina uppvärmningar och övningar. Enligt Fredrickson (2004) är det därför nödvändigt för körsångare och körledare att ha kunskap kring hur sångapparaten fungerar för att de ska kunna ta emot och ge instruktioner på ett effektivt och riskfritt sätt.

Spradling (2009) anser att användandet av mikrofoner och flexibilitet i tonproduktion och klangfärg är två egenskaper som snabbt gör att ensemblen upplevs autentisk inom genrerna pop och jazz. Vidare skriver hon även att sångarna behöver göra sin röst mikrofonkompatibel genom storlek, klarhet och placering samtidigt som förhållandet mellan luft och ton ska anpassas efter den stil gruppen sjunger. Som exempel på en grupp som stärker hennes teori använder sig Spradling av New York Voices, en jazz och storbandsinriktad vokalgrupp med den klassiska sättningen sopran, alt, tenor och bas.

This 'group' of four solo singers, one-on-a-mic, combines voices of vastly different timbres and the result is more than the sum of its parts; it's an exciting, balanced, resonant, authentic sound no matter what the style of the tune. (Spradling, 2009, s. 51)

Spradling (2009) skriver att det finns många områden att arbeta med för att skapa denna autentiska gruppklang varav några är:

- "Unifying vowels using vernacular pronunciation"
- "Treating vibrato as an ornament"
- "Eliminating belt singing in jazz tunes"
- "Replacing traditional legato with pulsated text and text phrasing" (Spradling, 2009, s. 51)

Med andra ord förespråkar Spradling (2009) en diktion som är lik det vardagliga talet och skriver även att gruppens frasering i första hand bör styras av textinnehållet. Hon menar att detta synsätt skiljer sig från den klassiska traditionen som karakteriseras av ett formellt uttal och fraseringar utifrån musikaliska linjer. Även Emerson (2015) skriver att i kontrast till den klassiska körtraditionen bör vokaler ha en mer horisontell inställning samt att konsonanter generellt sätt bör vara något obetonade. Fortsättningsvis skriver Spradling (2009) att vibrato endast bör ses som en typ av utsmyckning samt att belting, det vill säga tjock stämbandsslutning i högt läge som genererar starka volymer, inte bör förekomma i jazzrepertoar. Dessa åsikter stärks av flera författare, däribland Fredrickson (2004) som skriver att det av sångarna krävs en klangfärg och tonproduktion som på många sätt påminner om det ideal som rådde under renässansen. Detta ideal bör enligt författaren ses som en grundläggande tonproduktion att sträva efter inom både pop- och jazzgenrerna. Tonproduktionen beskrivs av honom som energiskt flödande, ljus och fokuserad med litet eller inget vibrato.

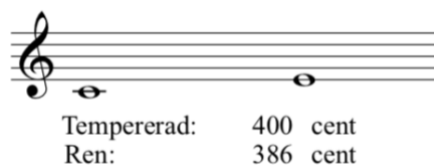
The ideal tone quality for this music is not breathy or a thin, pinched straight tone, but a rolling, free tone and not an uncontrolled vibrato without a pitch center. A bright forward tone must be cultivated. A dark, overly-mature, dramatic placement of tone must be avoided. (Fredrickson, 2004, s. 44)

I samma anda anser Emerson (2015) att körledare bör vara försiktiga med att placera stora röster i sina ensembler då det kan vara svårt att tämja dessa röster till ett gemensamt ideal. Han skriver att målet är en lätt och intim tonproduktion med mycket litet vibrato och en diktion som är lik den i vardagligt tal. En alltför lätt och luftig klang och tonproduktion är dock inte eftersträvansvärd enligt Fredrickson (2004) som menar att all repertoar då riskerar att låta på samma sätt och att musikaliska aspekter även kan påverkas negativt. Han menar att gruppen då riskerar brist på riktning i melodiska linjer, livfullhet i ackord och en avsaknad av attack i rytmiska partier.

Författarna är överens om att medvetenhet och ideligt arbete krävs för att åstadkomma en gemensam körklang och att detta endast är möjligt när alla inblandade är överens och inställda på att utveckla de färdigheter som behövs.

3.2 Intonation

Nationalencyklopedin (2019) definierar begreppet intonation som “det bestämda val man som musiker gör på instrument med s.k. fri intonation (t.ex. violin, blåsinstrument, röst) när det gäller tonplatserna inom ett tonförråd”. För att ha möjlighet att göra dessa intonationsval och finjustera körens intonation menar Dahl (2002) att sångarna behöver kunskap kring det tonala systemet. Vidare förklarar hon att alla toner består av en grundton och en serie övertoner, ett så kallat harmoniskt spektrum. Alla intervall i denna naturtonserie, som det även kallas, är renstämda och uppfattas av de flesta som orena eftersom vi är vana vid att höra en tempererad stämning. Den tempererade stämningen har upfunnits för att tillåta musicerande i olika tonarter på samma instrument och innebär att det är lika långt avstånd mellan alla halva tonsteg. Pianot är ett utmärkt exempel på detta. Avståndet mellan tonerna mäts i cent och det är 100 cent från en ton till nästa. Figur 1 visar durtersen som exempel.



Figur 1: Durtersens avstånd (Dahl, 2002, s. 70)

Med utgångspunkt från tonen c1 som visas i figur 1 är avståndet till den renstämda durtersen 386 cent. Lyssnar vi till samma intervall på ett tempererat piano så är avståndet istället 400 cent, alltså hela 14 cent för högt. Dahl (2002) skriver "Näst efter oktaven och kvinten klingar denna som överton nummer 4 och kan ofta höras tydligt när grundtonen är stark. Detta kan orsaka att man måste välja: ska vi sjunga renstämd eller tempererad durters?" (s. 70). Dahl (2002) menar även att musiken klingar renare om sångarna anpassar sig efter naturtonsserien när de sjunger a cappella eller tillsammans med exempelvis blås- eller stråkmusiker vars instrument också fungerar efter övertonsprincipen.

Vissa övertoner kommer att resonera tydligare i ett rum än ett annat och på samma sätt påverkas övertonerna när en sångare byter vokal eller på något sätt förändrar sitt ansatsrör. Alltså kan specifika övertoner förstärkas eller försvagas om körsångarna har kunskap kring sin röst användning och det tonala systemet. Till exempel förstärks de höga övertonerna när en sångare öppnar sina resonansutrymmen i främre delen av huvudet genom att le. Toner med förstärkta övertoner i det övre delen av naturtonserien beskrivs ofta som ljusa, vassa, fokuserade och de med förstärkning i den lägre delen beskrivs istället som mörka och dova. Det är nödvändigt att förstå hur detta fenomen fungerar för att anpassa körens sound. Dessutom är det användbart för att hjälpa till att stämma och intonera ackord, inte minst inom a cappella-repertoar (Fredrickson, 2004).

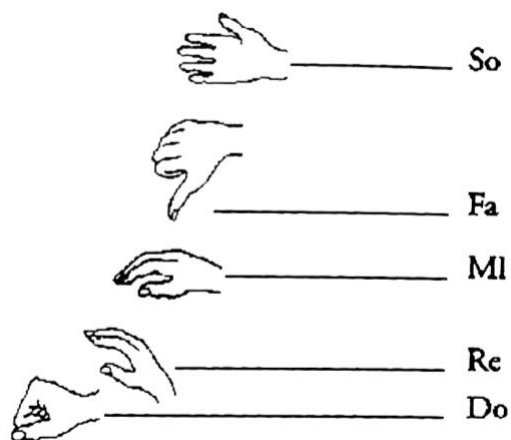
3.2.1 Orsaker till intonationsproblem och förebyggande arbete

Fredrickson (2004) skriver att intonationsproblem ofta orsakas av dålig hållning och brist på ett fungerande stödarbete. Dessa tankar återfinns även hos Alldahl (2008) som även tillägger att intonationsproblem ofta orsakas av att körsångarna är trötta och okoncentrerade samt att "en överdriven fokusering på just intonation kan leda till spänningar i rösten och därmed motverka sitt syfte" (s. 4). Alldahl skriver vidare att fokuserande på andra områden som rytmik, tonbildning och diktning ofta stärker gruppens intonation eftersom det är ett sätt att främja en aktiv lyssning hos sångarna. Vidare skriver han att god intonation även kräver en medvetenhet och kunskap kring "andning, stöd, luftflöde, resonansutrymmen, vokalfärger etc." (s. 4). Även Dahl (2002) anser att intonationsproblem kan bero på trötthet och brist på kunskap om sitt instrument. Hon kategoriserar orsakerna till bristande intonation i följande tre huvudgrupper.

1. Bristande vokalteknik.
2. Trötthet, spändhet, dålig akustik, brist på koncentration etc.
3. Bristande kunskap om det tonala systemet.

Dahl (2002) anser också att intonationsproblem ofta uppstår på grund av att sångarna inte uttalar vokaler på samma sätt och menar att det då uppstår skillnader i förstärkningen av övertoner som gör att örat uppfattar det som att sångarna sjunger olika tonhöjd. Dahl (2002) tillägger också att detta är speciellt tydligt när kören väljer att sjunga med litet eller inget vibrato. En annan orsak till oönskad intonation kan enligt samma författare vara att örat ibland helt enkelt hör fel. Det är inte ovanligt att sångare upplever den ton som klingar i huvudet som annorlunda från den som resonerar i rummet. Detta innebär att det kan bli svårt att intonera om man inte hör sig själv tillräckligt mycket utifrån.

För att träna körens intonation och harmoniska förståelse använder sig Dahl (2002) av det relativa solmisations-systemet vars fem första steg är illustrerade nedifrån och upp i figur 2.

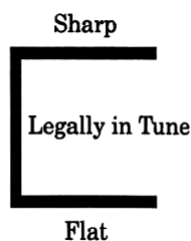


Figur 2: Solmisationsystemets första fem steg (Dahl, 2002, s. 72)

... grundtonen är fast, sekunden leder uppåt mot durtersen, som vilar. Kvarten pekar nedåt; den ska vara lite låg (2 cent lägre än den tempererade). Och kvinten är öppen och vid (Dahl, 2002, s. 72).

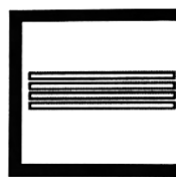
Dahl (2002) förklarar detta som en serie handtecken som visualiserar durskalans intervall och samtidigt påminner sångarna om skaltonernas karaktär i förhållande till varandra.

För att förhindra intonationsproblem och öka medvetenheten hos sina sångare illustrerar Fredrickson (2004) intonationen genom att rita upp ett "tonal window" (se figur 3). Med hjälp av detta "tonala fönster" skapar författaren en visuell bild som sångarna kan relatera sin tonhöjd till. Om tonhöjden är inom fönstrets ramar uppfattas den som ren och om den stiger ovanför eller sjunker nedanför ramarna kommer tonhöjden uppfattas som oren.



Figur 3: "Tonal Window" (Fredrickson, 2004, s. 54)

Fredrickson (2004) förklarar att ju fler röster som sjunger samma ton, desto tjockare kommer körens klang att bli och därmed kommer även det tonala fönstret vidgas. Detta beror på skillnader i bland annat klangfärg, vibrato, dynamik och resonans mellan individuella sångare. Författaren liknar detta oönskade resultat vid en chorus-effekt som visualiseras i figur 4.



Figur 4: Chorus-effekt (Fredrickson, 2004, s. 56)

Note that the pitch center gets thicker as voices are added. This is caused by differing tone qualities, natural vibratos, amplitude changes, resonating chamber differences, or any of the other aspects that make one person's voice sound different from another's. (Fredrickson, 2004, s. 56)

Med hjälp av denna visualisering skapar alltså Fredrickson (2004) ett verktyg som genererar medvetenhet kring såväl toncenter som klangfärg och menar likt Dahl (2002) att det är viktigt

att sångarna lär sig anpassa klangfärg, tonproduktion och uttal för att passa in i samklangens. Fredrickson (2004) betonar även att det är hans så kallade renässansideal som hjälper till att minska denna chorus-effekt och skriver "Lighter, more focused choral sounds would generate a narrower legal pitch, and are associated with such styles as Renaissance and popular music" (s. 56). Författaren har även dragit slutsatsen att en grupp inom pop och jazzgenren behöver visualisera tonhöjden mot den övre delen av det tonala fönstret eftersom denna typ av musik ofta framförs med pianoackompanjemang och han anser att det behöver skapas spänning, kontrast och energi mot pianots tempererade stämning.

3.3 Rytmik

Fredrickson (2004) skriver att rytmik är en av de mest grundläggande musikaliska komponenterna och betonar vikten av att träna sin kör inom detta område.

Rhythm is the unifying, binding element and the governing principle in music. Rhythm is a stronger factor than sheer sound in unifying individual singers into a closely-knit choral unit. Therefore, there is no means which is so suitable for thoroughly fusing a group of individuals into a unified musical group as rhythmic training. (s. 148)

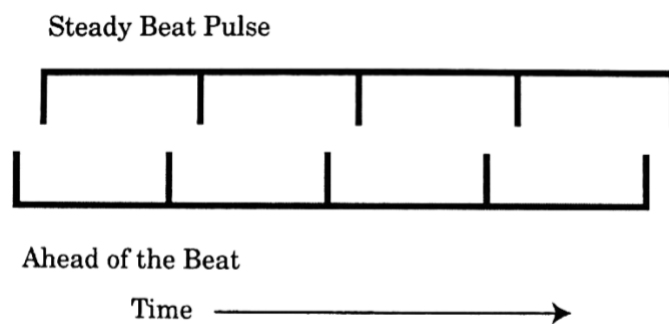
På samma sätt som författarna har uttryckt att harmonisk medvetenhet och kunskap kring det tonala systemet är ett måste om målet är att finjustera körens intonation, anser Fredrickson (2004) att det krävs en medvetenhet kring de rytmiska byggstenar som utgör varje enskild musikstil. Det är då sångarna, tack vare kunskap och förståelse för stilens underdelning, melodiska linjer, rytmiska stildrag och kontraster mellan notvärden och accenter kan skapa det han kallar för rytmisk intensitet (Fredrickson, 2004). Vidare skriver författaren att körledaren ska förstå att det inte är menat att sångare inom dessa genrer ska framföra musiken precis så som den är noterad på pappret. Gör sångarna det upplevs musiken som statisk och allt annat än autentisk. I själva verket måste sångarna tolka musiken från notbladet och sedan framföra den enligt de stildrag musiken är komponerad efter. Fredricksson (2004) förklarar vidare att en problematik inom framförallt jazzgenren är att det inte är möjligt att notera musikens underdelning på ett tillräckligt precist sätt utan att notbilden blir för komplex och oläsbar.

Emerson (2015) skriver att musikens rytmik ofta kan delas in i en av två kategorier: triolbaserad eller rak underdelning. Men även inom dessa två kategorier finns det mått av hur mycket triolbaserad underdelning som ska appliceras eller ej och detta är något gruppen måste enas kring.

Enligt Fredrickson (2004) kretsar rytmisk tolkning kring kontinuitet och placering. Kontinuiteten förklaras som en konstant puls som skapar ett ramverk där flera rytmer kan samexistera. Vidare menar han att det i all musik finns underdelning och att sångarna kan förhålla sin rytmiska frasering till denna på olika sätt. Placeringen kommer alltså att handla om vart i tid som sångarna väljer att placera sin rytmik i förhållande till musikens puls. Fredrickson (2004) betonar därför vikten av sångarnas medvetenhet om underdelning och rytmik i den musik som sjungs. Han delar upp förhållandet mellan puls och rytm i fem typer av rytmisk placering:

1. **Rushing** (Rusa)

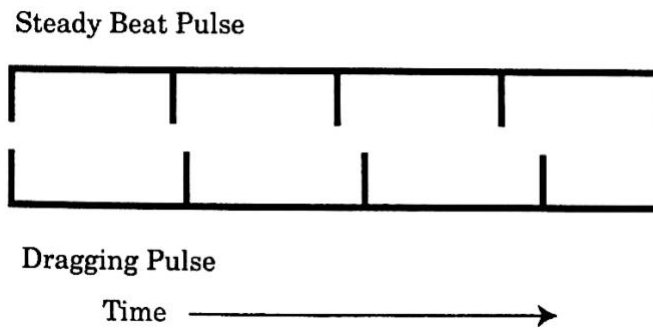
Om sångaren ständigt gör för korta mellanrum i sin rytmik kommer de rytmiska fraserna till slut befinna sig flera slag framför det konstanta tempot (se figur 5).



Figur 5: Visualisering av "Rushing" (Fredrickson, 2004, s. 153)

2. **Dragging** (Släpa)

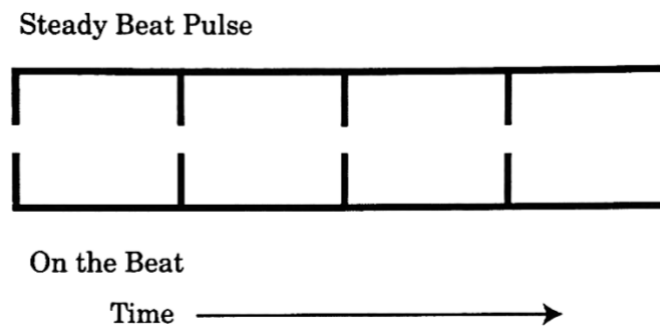
Detta är motsatsen till *Rushing*. Om sångaren skapar allt för långa mellanrum i sin rytmik kommer fraserna att inträffa för sent i förhållande till det konstanta tempot (se figur 6).



Figur 6: Visualisering av "Dragging" (Fredrickson, 2004, s. 153)

3. On the beat (På slaget)

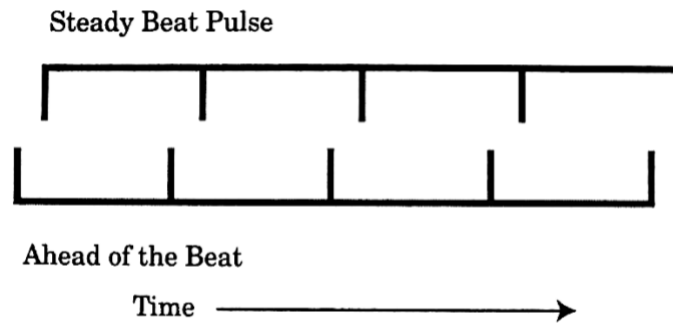
Detta är när sångaren med exakthet sätter an sin rytm på musikens pulslag eller underdelning. Författaren påminner om att detta nödvändigtvis inte är det mest intressanta att lyssna på, även om det är matematiskt korrekt (se figur 7).



Figur 7: Visualisering av "On the beat" (Fredrickson, 2004, s. 154)

4. Ahead of the beat (Framför slaget)

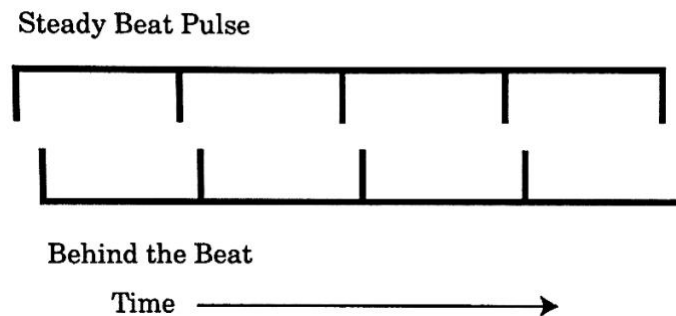
Detta är när en sångare medvetet väljer att placera en rytmisk fras före ett pulslag. Det är alltså inte detsamma som *Rushing* utan sker med syftet att skapa spänning och framför allt riktning i musiken. Detta fenomen förekommer ofta bland basister och bassångare i jazzgenren där deras linjer ofta ska vara den drivande kraften (se figur 8).



Figur 8: Visualisering av "Ahead of the beat" (Fredrickson, 2004, s. 154)

5. Behind the beat (Bakom slaget)

Detta är när sångaren placerar frasen efter ett pulsslåg. Detta är inte heller detsamma som *dragging* utan är ett medvetet val som används flitigt inom både pop och jazzgenrerna som en musikalisk effekt (se figur 9).



Figur 9: Visualisering av "Behind the beat" (Fredrickson, 2004, s. 155)

3.4 Repetitionsarbetet

Fredrickson (2004) delar in musiken i de tre huvudkomponenterna melodik, rytmik och harmonik varav rytmiken ses som den mest fundamentala komponenten. Författaren anser att detta arbetsområde kan repeteras och framföras för sig själv och att rytmiken därför är det första en körledare ska befästa hos sina sångare. På så vis förser ledaren sin kör med en stabil grund att bygga vidare på. Fredrickson (2004) skriver fortsättningsvis att repeterandet av vokalmusik består av en mängd arbetsområden och det är körledarens roll att hantera dessa vid inläring av nytt material. För att nå tillfredsställande resultat inom alla områden anser författaren att körledaren behöver skapa sig en överblick av musiken och förmedla den till

sångarna. Därefter kan det göras en tydlig plan för vad som ska läras ut och i vilken ordning det ska ske. Genom att körledaren har klart för sig vilka arbetsområden som är av störst vikt för att kören ska kunna fortsätta sitt arbete skapas flöde i processen. Fredrickson (2004) anser dock att körledarens första uppgift är att ta beslut om vilket grundläggande karaktär, det vill säga vilken fundamental tonproduktion, klangfärg och stildrag gruppen ska sträva efter. Detta ska enligt honom grundas på vilka röster som finns i ensemblen. För att skapa musikaliska kontraster och spänningar menar han att det beslutade idealet ses som en neutral utgångspunkt för sångarna att röra sig utifrån.

Dahl (2002) skriver att körledaren bör ställa sig frågande till de val hen gör under arbetets gång för att försäkra sig om att arbetet går i rätt riktning. Detta görs med följande tre frågor:

- Varför?

Vilken tolkning och vilket uttryck ligger till grund för de val som görs och varför väljer körledaren denna interpretation?

- Hur?

Vilka metoder ska användas för att lära ut musiken och uppnå den önskade tolkningen?

- Vad?

Vad är det som ska förmedlas till sångarna? Hur ska de sjunga? Vilket klangideal ska de sträva efter?

Dahl (2002) menar att om körledaren vänder på dessa frågor och börjar med *vad* utan att veta *varför* så finns det risk att slutresultatet inte kommer spegla ledarens egen vision. Även Rigrtrup och Kjær (2013) är inne på samma tankar och skriver att *varför* är den viktigaste frågan en körledare bör ställa sig. De menar att körledaren ska akta sig för att fastna på detaljnivå och istället ha ett tydligt mål i sikte under hela arbetsprocessen.

3.4.1 Metoder i repetitionsarbetet

Fredrickson (2004) anser att körledaren bör skapa en inlärningshierarki för att ha klart för sig i vilken ordning olika arbetsområden ska behandlas. Han förser körledaren med fyra tillvägagångssätt att använda sig av under repetitionerna.

- Conceptualization

Detta tillvägagångssätt bygger på att ge sångarna en idé eller en mental bild av hur en låt eller en musikalisk idé ska utföras. Detta är ett sätt att få sångare att utföra abstrakta musikaliska idéer och bidrar till en ökad förtrogenhet. Som exempel skriver författaren att körledaren kan få kören att sjunga med en lätt tonproduktion och ljus, luftig klangfärg genom att säga att tonen är som vita, fluffiga moln eller en tidig morgondimma.

- Visualization

Inte helt olik den mentala bild som nämns ovan ger ledaren även här visuell information som nu demonstreras fysiskt. Denna metod förekommer ofta för att förtydliga en avfrasering, en attack eller demonstrera tonens flöde. En luftig och mjuk klangfärg skulle kunna visualiseras genom att körledare dirigerar horisontellt med en öppen hand, som att luften sipprar igenom fingrarna.

- Actualization

Genom denna metod förtydligas en abstrakt idé genom att sångarna förkroppsligar den. Körledaren kan exempelvis be sångarna att dirigera en fras med precis samma inlevelse och entusiasm som ledaren själv. För att ytterligare förtydliga en idé kan sångarna även prova att dirigera den totala motsatsen för att uppleva en kroppslig skillnad.

- Quantification

Genom att använda en tiosiffrig skala kan körledaren förmedla hur mycket av en musikalisk idé som ska appliceras på ett stycke eller en enskild fras genom att till exempel säga ”just nu är volymen en femma. Ge mig en sju!”. Enligt Fredrickson kan alla musikaliska variabler kvantifieras på en skala mellan ett och tio. Detta blir därför ett verktyg som kan användas för

att till exempel förmedla hur mycket ljusare klangfärgen ska vara eller hur svagt en fras ska sjungas.

Användandet av mentala, visuella bilder är något som även förekommer hos Rigtrup och Kjær (2013). De skriver att metoden fungerar som ett effektivt hjälpmedel för att konkretisera abstrakta musikaliska idéer såsom klangfärg och dynamik. Vid instudering av nytt material har de tagit fram dessa fem metoder:

- Sight-reading

Att sjunga a vista från pappret menar Rigtrup och Kjær (2013) är en tidseffektiv metod för att lära ut ny musik och repetera gammal repertoar. Det fungerar framförallt bra med erfarna sångare men även hos mindre erfarna sångare bidrar detta över tid till en ökad inlärningshastighet och ansvars känsla.

- The Sandwich Method

Författarna anser att detta är en av de vanligaste inlärningsmetoderna idag. Här börjar körledaren med att lära ut en enskild stämma som repeteras till dess att sångarna känner sig säkra nog att lägga till ytterligare en stämma och så fortsätter processen. Viktigt för användandet av denna metod är att se till att alla är aktiva i arbetet.

- Energizing

Körledaren indikerar en tydlig puls genom att klappa, räkna eller dansa utan ackompanjemang och rappar sedan frasvis och låter sångarna härma. Tonerna har alltså tagits bort ur fraserna och metoden fokuserar på låtens känsla, text, rytmik, fraseringar, andningspauser och betoningar. Tonerna läggs till först när detta är på plats. Detta är en bra metod för att göra sångarna bekväma med rytmiken i en låt samtidigt de lättare kommer ihåg musiken utantill.

- The Hook Method

Körledaren börjar med att lära ut den del som karaktäriserar låten och bygger sedan vidare utifrån det. Här ligger fokus på musiken stildrag och karaktär samt upplevelsen av musiken. Detta fungerar sedan som en musikalisk utgångspunkt för hela låten.

- Simon Says

Denna metod har fått sin titel från engelskans namn på leken ”Följ John” och utgår ifrån att körledaren eller en av gruppens sångare sjunger en fras så detaljerat som möjligt så att kören kan repetera alla parametrar de hör. Försångaren repeterar sin fras till dess att han eller hon är nöjd med resultatet. Metodens syfte är att fokusera på musikens fraser och uttryck och kan involvera variabler som andningspauser, registerbyten, klangfärg, utsmyckningar, uttal och mycket mer. Sångarna lyssnar ofta mer noggrant när de blir ombudade att sjunga som någon annan och metoden kan ha stor effekt på såväl hela gruppen som mindre sektioner.

Karlsson (2014) skriver att körledare ofta ber om att körsångare ska lyssna mer på varandra men att sångarna sällan förstår vad som eftersträvas. Därför har han utvecklat en metod som han kallar *Floor-Roof Games*. Precis som Rigrup och Kjærs (2013) instuderingsmetod ”Simon Says” så går denna metod ut på att en medlem ur gruppen fungerar som ledare och att övriga sångare kopierar alla hörbara parametrar som exempelvis dynamik, klangfärg, uttal och vibratomängd. Skillnaden är att kören sjunger under tiden istället för att först lyssna och sedan härma. Genom att arbeta på detta sätt lär sig sångarna skilja på olika musikaliska parametrar under tiden de sjunger samtidigt som de lär sig om varandras sångsätt utan någon verbal kommunikation. Ett annat ord som ofta används för att beskriva denna metod är ”Shadowing” (Karlsson, 2014).

Tänkarna bakom Rigrup och Kjærs (2013) ”The Sandwich Method” återfinns hos Dahl (2002) som anser att det är en bra metod i musik som är svårsjungen för sångarna. En annan variant på detta är att lyssna på en sångare åt gången. Detta kräver en god relation inom ensemblen och mellan ensemble och ledare. Med rätt typ av feedback kan detta stärka en enskild sångares känsla av betydelse för gruppen. Dahl (2002) anser dock att det är nyttigt för körsångarna att sjunga flerstämmigt redan från första början då det stärker sångarnas gehör och deras känsla av att vara del av en helhet. Om sångarna endast repeterar sin egen

stämma likt ett solo riskerar körledaren att helheten blir orytmsk och oren. Om gruppen inte klarar av att sjunga flerstämmigt till en början tipsar Dahl (2002) om att körledaren kan repetera basstämman först eftersom den utgör musikens fundament för att sedan övergå till att öva olika stämkompositioner. Dessa kombinationer baseras på att stämmorna har någon typ av musikaliskt förhållande till varandra. Denna idé nämns även i Alldahl (2008) som skriver "Genom att basstämman, som ju utgör körsatssens harmoniska fundament, omedelbart hamnar i fokus befrämjas en god intonation redan från början och man undviker att basrösterna tynger klangen eller bromsar den rytmiska energin" (s. 7). I arbetet med stämkompositioner väver Dahl (2002) även in andra musikaliska variabler såsom klangfärg, diktning och frasering men avvaktar med interpretation då hon anser att det lätt blir för mycket detaljfokusering för sångarna. Hon skriver att repetitionsarbetet ska fungera som en grund för interpretationen att vila på.

3.4.2 Pianot som repetitionsverktyg

Pianot kan användas på en mängd sätt för att hjälpa körer i arbetet med såväl ny som gammal repertoar. Användandet av piano under repetitionerna innebär dock att kören anpassar sig till instrumentets stämning och gruppen drar på så vis inte nytta av den renstämda intonation som är möjlig vid sång a cappella. Det är därför viktigt att se över hur pianot kan användas för att undvika dess nackdelar (Alldahl, 2008). Som grundprincip skriver Alldahl att pianot inte ska användas i onödan. Används pianot för ofta är det lätt hänt att sångarna förlitar sig för mycket på instrumentet istället för sitt eget gehör. Om det istället används på ett effektivt sätt kan det förmedla en vision av det musikaliska materialet, förebilda stämmor och insatser, ge harmoniskt stöd och fungera som en intonationsreferens för ensemble. Även Rigrup och Kjær (2013) skriver att körledaren endast ska spela när det behövs så att det är enkelt och lättförståeligt för sångarna.

Om målet är en liksvävande temperatur, där varje halvsteg är lika stort kan körledaren med fördel spela så mycket som möjligt av körpartituret. Detta ger mycket stöd åt sångarna men gör det svårare för ledaren att uppfatta eventuell problematik. En annan variant på detta är att endast spela en harmonisk reducering av körpartituret. På så vis får sångarna ett harmoniskt och rytmiskt stöd samtidigt som intonationen fortfarande styrs mot pianots stämning. Om målet istället är en friare intonation kan körledaren spela motstämmor mot den

stämman som repeteras eftersom det är lättare att intonera mot en annan ton än den man själv sjunger (Alldahl, 2008). För att främja en renstämd intonation anser Alldahl (2008) att körledaren endast bör spela referenstoner, då främst tonartens 1:a, 5:e och 4:e ton då detta ger ett tydligt stöd åt sångarnas harmoniska uppfattning. Även Dahl (2002) skriver att körledaren bör undvika terser i pianospelet samt att användandet av tonarternas grundton är ett sätt att undvika att den tempererade stämningen får bestämma över körens intonation.

3.4.3 Förberedelse inför framträdande

Rigtrup och Kjær (2013) menar att körledaren bör göra en tydlig skillnad på repetition och konsert samt att det bör finnas tydliga rutiner för vad som gäller vid till exempel soundcheck och övriga förberedelser så att arbetet blir så lätthanterligt som möjligt. I övergången från akustisk till förstärkt sång menar Heil och McCurdy (2016) att det är lätt hänt att sångarna förlitar sig för mycket på mikrofonens förstärkning och att de då förlorar en del av sitt kroppsliga sångarbete. Författarna anser även att sångarna behöver göra vissa artikulatoriska anpassningar när det är dags att sjunga i mikrofon. Även Emerson (2015) är inne på liknande tankar och skriver att det är väsentligt för gruppen att sångarna så gott som alltid sjunger förstärkt med ljudsystem och monitorer, även under repetitionerna. På så vis får sångarna möjlighet att träna sig på att sjunga förstärkt, något som även bidrar till deras förmåga att balansera sina röster och på så sätt skapa en samklang även i den förstärkta ljudbilden (Emerson, 2015).

I de fall en ensemble framträder tillsammans med en kompgrupp skriver Fredrickson (2004) att körer alltför ofta bjuder in de ackompanjerande musikerna i sista minuten. Hans uppfattning är dessutom att det både hörs och syns på scen. Istället anser han att ledaren bör göra kompgruppen till en del av gemenskapen genom att bjuda in dem till sociala tillställningar och spela tillsammans i god tid. En god idé kan vara att ledaren repeterar med kompgruppen innan sångarna är med för att alla ska mötas på liknande musikaliska villkor. Körledarens uppgift är att se till att instrumentalister och sångare musicerar tillsammans samt att alla involverade är införstådda med vilka roller de spelar i helheten (Fredrickson, 2004).

3.5 Dirigering och musikaliskt ledarskap

Körledarens arbete sker till största del under repetitionerna. Då är det ledarens uppgift att förbereda sångarna för ett framträdande. Målet är att alla detaljer ska vara så noggrant repeterade att körledaren under framträdandet endast behöver stötta sångarna i att forma den musikaliska produkten genom ett gemensamt musicerande. Om körledare och sångare är medvetna om denna arbetsfördelning skapas ett nytt perspektiv på repetitionsarbetet och dirigeringen kommer till sin rätt som ett hjälpmedel för förstärkning av det konstnärliga uttrycket (Fredrickson, 2004). Även Karlsson (2014) talar om vikten av att musicera tillsammans med sina sångare och inte enbart se gruppen som körledarens instrument. Det är viktigt för den skapande processen att alla sångare känner att de bidrar och åtar sig ett individuellt ansvar. Karlsson (2014) skriver även att en körledare som förmedlar att hans eller hennes musikaliska idéer och direktiv är viktigare än gruppens, bidrar till att sångarna inte gör sitt bästa för att följa instruktionerna de får. Om sångarna istället får träna på att följa varandra genom det han kallar *Floor-Roof Games* eller *Shadowing* så har sångarna själva fått vara ledare och kommer nu se körledaren som en i gruppen. Han skriver även att nästa steg i processen är att gå ifrån att ha en person att följa till att hela gruppen styr musiken tillsammans. På detta sätt kan en grupp ta gemensamma initiativ även om det inte finns en styrande dirigent.

För att en grupp ska kunna delge musikaliska tankar och arbeta tillsammans mot ett musikaliskt mål behöver sångarna känna en känslomässig säkerhet inom gruppen (Karlsson, 2014). För att åstadkomma denna säkerhet anser författaren att körledaren ska utgå ifrån tre grundidéer.

- Ett roterande ledarskap inom gruppen.
- Gruppens musikaliska identitet baseras på de nuvarande medlemmarna.
- Sångarna får lov att utforska idéer utanför gruppens trygghetszon.

4. Metod

I detta kapitel presenteras de metoder som använts i studiens genomförande och en diskussion kring varför valet föll på dessa metoder. Därefter följer en beskrivning av hur studien genomförts, vilka metoder som använts för att analysera den insamlade datan samt författarens tankar kring studiens tillförlitlighet och etiska överväganden.

4.1 Metodologiska överväganden

Forskningsmetoder delas ofta upp i två kategorier: kvantitativa och kvalitativa metoder. Forskaren behöver ta ställning till vilken metod som ska användas innan en studie kan påbörjas. Kvalitativ forskning lägger vanligtvis mer vikt vid vad som sägs än på kvantifiering av data och har en induktiv syn på förhållandet mellan teori och praktik, ett tolkande synsätt. Detta innebär att studien kan generera en teori utifrån den data som samlats in och analyserats. Eliasson (2006) skriver att ”Kvalitativa metoder kommer bäst till sin rätt när det gäller att komma åt sammanhang som kräver förståelse och som inte uppenbarar sig på en gång utan bara blir tydliga undan för undan” (s. 27). Med en kvalitativ forskningsmetod strävar alltså forskaren efter en djupare förståelse av deltagarnas verklighet som inte är möjlig på samma sätt genom en kvantitativ studie. Den kvantitativa forskningen fokuserar på generaliseringar och mätande data. Till skillnad från den kvalitativa forskningen så används här ett deduktivt perspektiv. Det innebär att forskaren påbörjar studien med mål att pröva en eller flera teorier mot verkligheten. Viktigt för den kvantitativa forskningen är att verkligheten är objektiv till skillnad från den kvalitativa där verkligheten formas utifrån deltagarnas upplevelser (Bryman, 2011). Vidare menar samma författare att det riktats en del kritik mot den kvalitativa forskningen på grund av dess subjektivitet. Forskarens upplevelser och tolkningar kommer alltid att färga resultatet vilket gör att många ifrågasätter forskningens kvalitet. Dessutom är en kvalitativ studie mycket svår att replikera då resultatet kommer att stå till följd av den sociala kontexten. Bryman (2011) menar att det istället finns större möjligheter att replikera en kvantitativ studie och de kvalitetskriterier som normalt sett appliceras på studier passar långt bättre här än på de kvalitativa metoderna. Med det sagt ska det dock nämnas att kvantitativa studier ofta kritiserats för att sakna djup i sitt resultat då det

är svårare att förstå informanternas upplevelser, verklighet och varför de uttrycker sig som de gör.

Jag har valt att använda mig av en kvalitativ forskningsmetod för att besvara mina forskningsfrågor då studien har som mål att ta del av körledares personliga erfarenheter, åsikter och kunskaper inom området. Med studien har jag för avsikt att tydliggöra hur körledare angriper musikaliska arbetsområden inom genrerna pop och jazz. Ett kvalitativt forskningsarbete tillåter mina informanter att med egna ord formulera andra termer och arbetssätt än de jag själv har kommit i kontakt med (Bryman, 2011).

4.2 Metoder för datainsamling

Här presenteras och beskrivs de metoder som använts för att genomföra studien. Studien har baserats på kvalitativa intervjuer som föregåtts av en observation under ett repetitionstillfälle med samtliga informanter. Syftet med observationerna var att studera den kontext körledarna arbetar i för att få en bättre förståelse för deras svar i den kommande intervjun. Samtidigt ville jag finna intressanta delar av arbetet att lyfta tillsammans med den information som framkom vid intervjutillfället.

4.2.1 Kvalitativ intervju

En av de mest använda metoderna för att samla in data inom kvalitativ forskning är intervjumetoden. Kvale och Brinkmann (2009) beskriver intervjusamtalet som ett tillfälle för forskaren att ställa frågor och lyssna till det som människor berättar om sin levda värld. På detta sätt strävar forskaren efter att förstå ämnet utifrån informanternas erfarenheter och upplevelser.

Bryman (2011) menar att kvalitativ intervju är en generell term som kan syfta till flera olika intervjustilar som är mer eller mindre strukturerade. Den strukturerade intervjun förekommer oftast i den kvantitativa forskningen och innebär att informanten intervjuas utifrån ett förutbestämt frågeschema. Målet med strukturerade intervjuer är att alla intervjusituationer ska se så lika ut som möjligt för att svaren ska kunna sammanställas och jämföras. Inom den kvalitativa forskningen krävs det en flexibilitet i intervjusituationen eftersom forskaren vill förstå informantens upplevelse av sin verklighet och just därför

förekommer ofta en helt ostrukturerad eller semistrukturerad intervju. I en ostrukturerad intervjusituation använder sig forskaren oftast inte av något frågeschema och kan låta informanten associera fritt och under samtalets gång utifrån en eller ett fåtal större frågor. Forskaren ställer endast följdfrågor om han eller hon upplever att det är en punkt som behöver utvecklas (Bryman, 2011).

Vid intervjutillfället har jag strävat efter att lyfta och reflektera kring de teman och arbetssätt jag funnit i litteratur och sett under studiens observationer samtidigt som jag velat ge plats för informanternas egna tankar och idéer. Därför valdes den semistrukturerade intervjun som metod eftersom denna intervjuform även skapar möjlighet till spontana följdfrågor på ett sätt som den helt strukturerade inte gör. Studien har utgått ifrån ett frågeschema med teman som jag önskade att informanten skulle beröra. Utifrån denna intervjuguide ställdes både förbestämda och improviserade frågor för att samtalet skulle besvara mina forskningsfrågor. Informanterna har fortfarande fått möjlighet att associera fritt och intervjuformen har gett utrymme för eventuella avvikelser.

4.3 Studiens genomförande

I detta avsnitt förklaras först hur urvalet av informanter gjorts. Därefter görs en kort presentation av dessa samt en redogörelse för hur datainsamling och analys har genomförts.

4.3.1 Urval

Vid arbetets start kontaktades fyra körledare med information kring studien och en förfrågan om att ställa upp på en enskild intervju. Informanterna blev därefter tillfrågade om de i samband med intervjun var villiga att bli observerade under en repetition med en av deras körer. Anledningen till varför just dessa personer blev tillfrågade är på grund av att de alla arbetar med körer och vokalensembler som är framstående inom genrerna pop och jazz och har därför en bred kompetens inom det undersökta området. En fördel för studien är att informanterna har arbetat olika länge och skiljer sig åt i ålder och bakgrund eftersom detta kan bidra till variationer i deras åsikter och tillvägagångssätt.

4.3.2 Informanter

De informanter som valts ut till studien har alla olika nationalitet och bakgrund. Tre av informanterna bor i Sverige, Danmark och Nederländerna och det är också där de är som mest verksamma. Den fjärde informanten är ursprungligen från USA men arbetar numera till största del i Storbritannien. Gemensamt för alla fyra är att de är högskoleutbildade inom musik och framstående körledare och vokalgruppssångare inom genrerna pop och jazz. Den sistnämnda informanten ställde in intervju och svarade senare inte på mail. Studien har därför utgått ifrån tre informanter. För att inte påverka läsarens perspektiv på arbetet utifrån förutfattade meningar om könsidentitet presenteras informanterna med könsneutrala namn och benämns som hen. I kommande kapitel refereras de till som Jackie, Robin och Kim.

Jackie arbetar som musiklärare på avancerad nivå och leder en blandad vokalensemble som specialiserar sig på genrerna pop och jazz och gruppen består huvudsakligen av musikstuderande på universitetsnivå. Vid sidan av sin körledarroll arbetar Jackie som sångare i en blandad kvintett som också sjunger musik från pop- och jazzgenrerna. Robin arbetar som körledare i två ensembler, båda med specialisering inom jazzgenren. En av ensemblerna består huvudsakligen av högskoleutbildade frilanssångare och arbetar på professionell nivå. Den andra gruppen är en amatörkör som i huvudsak består av hobbysångare. Robin undervisar även körledare inom genrerna pop och jazz på universitetsnivå och har därav en vana av att diskutera körledares metoder och tillvägagångssätt inom dessa genrer. Det är också därför som det blir naturligt att Robins röst gör sig något mer hörd i denna studie än övriga informanters. Kim är musiklärare på gymnasienivå där hen leder en större jazzkör på det estetiska programmet. Kim är även sångare i en sextett som specialiserar sig inom populärmusikgenren.

4.3.3 Datainsamling

Inför de kvalitativa intervjuerna gjordes en observation av en körrepetition med varje körledare. Syftet var att hitta eventuella situationer och arbetssätt som kunde belysas under den kommande intervjun. Utöver detta gjordes även en intervjuguide med cirka 20 frågor som fungerade som en checklista för att besvara studiens forskningsfrågor (se bilaga 1). I övrigt förhöll sig samtalet fritt till intervjuguiden vilket bidrog till att informanterna även kunde beröra andra ämnen än de jag förutsatt. Under de observerade repetitionerna gjordes

skriftliga anteckningar och intervjusamtalen spelades in för att sedan transkriberas. Alla körledare fick vid intervjutillfället skriva under en samtyckesblankett med information kring studiens syfte och sina rättigheter som informanter (se bilaga 2).

Studiens första observation gjordes under en repetition med jazzkören på det gymnasium Kim arbetar vid i södra Sverige. Kims intervju gjordes även i anslutning till denna repetition och intervjusamtalet varade i cirka 60 minuter. Nästa observation gjordes under en repetition med Robins amatörkör i Danmark och intervjun gjordes senare i två delar över Skype. Därefter gjordes en observation under en repetition med Jackies kör i Nederländerna och på samma sätt som tidigare gjordes även en intervju i två delar över Skype. Både Robin och Jackies Skypesamtal gjordes på engelska och varade i ungefär 120 minuter vardera.

4.4 Analys

När all data var insamlad transkriberades samtliga intervjuer och för att göra texten mer överskådlig gjordes en tematisk analys där all data färgkodades utifrån de ämnen samtalet berört. Därefter sorterades svaren från de tre körledarna och slogs samman i ett antal ämnen eller teman. Jag har därefter tagit utgångspunkt i dessa teman för att presentera studiens resultat.

4.5 Studiens tillförlitlighet

För att stärka tillförlitligheten i studiens resultat har jag valt att använda mig av observation som ett komplement till mina kvalitativa intervjuer för att, precis som Bryman (2011) förespråkar, få en djupare inblick i den kontext som körledarna berättar om. Observationerna gjordes även med syftet att kunna styrka eller ifrågasätta den information som senare framkom i samtalen med informanterna. Inför de kvalitativa intervjuerna gjordes också en intervjuguide för att säkerställa att jag efter intervjusamtalen samlat in data som besvarat studiens frågeställningar och för att säkerställa att samtliga informanter fått besvara frågor kring samma ämne. Ingen av informanterna bad om att få se några frågor i förväg vilket har gjort att de svar som har framkommit under intervjun formulerats i stunden och att informanterna inte har kunnat styra eller kontrollera samtalet till sin fördel. Inför en

intervjustudie är det vanligt att forskaren gör en eller flera pilotintervjuer för att se hur väl frågorna fungerar och för att skaffa sig erfarenhet av metoden (Bryman, 2011). Inför denna studie valde jag att inte göra någon pilotintervju. Istället hade jag för avsikt att utvärdera mitt första intervjusamtal och sedan komplettera den intervjun med ytterligare ett samtal om jag upplevde att det behövdes. Efter det första intervjutillfället upplevde jag inte att en komplettering var nödvändig.

Valet av informanter spelar en stor roll för studiens resultat och det urval som gjorts har baserats på min vilja att intervju körledare som jag vet är framstående inom genrerna pop och jazz. Eftersom körsång inom pop och jazz är ett smalt fokusområde där det inte finns en uppsjö av erfarna körledare valdes fyra körledare där två av informanterna har en väletablerad yrkesrelation. Detta kan vara orsaken till varför dessa två körledare med ibland både uttrycker sig på ett liknande sätt och arbetar med liknande metoder. Studien visar dock att dessa två informanters arbetssätt upprepade gånger även skiljer sig åt och jag upplever därför inte att deras relation har påverkat studien nämnvärt. Studien utgår endast från tre informanter och kan därför inte generaliseras även om körledarna är eniga i många av sina svar. Studien ger istället en inblick i arbetet med pop- och jazzkör hos ett fåtal framstående körledare.

4.6 Etiska frågor

Studien har genomförts enligt Vetenskapsrådets (2002) riktlinjer och de fyra huvudkrav som har formulerats för att garantera god forskningsetik inom humanistisk och samhällsvetenskaplig forskning. Dessa krav är *informationskravet*, *samtyckeskravet*, *konfidentialitetskravet* och *nyttjandekravet* (Vetenskapsrådet, 2002). För att följa informations- och samtyckeskravet har alla informanter fått lov att skriva under en samtyckesblankett med information kring studien, informanternas uppgift i utförandet och deras rättigheter. Konfidentialitetskravet har uppfyllts genom att körledarnas identiteter har avkodats och att fingerade namn använts för att presentera studiens resultat. Dessutom har jag som författare haft ensam tillgång till råmaterial från observationer och intervjutillfällen. Slutligen innebär nyttjandekravet att den data som samlats in genom denna studie endast ska nyttjas för forskningsändamål och inte användas i andra sammanhang.

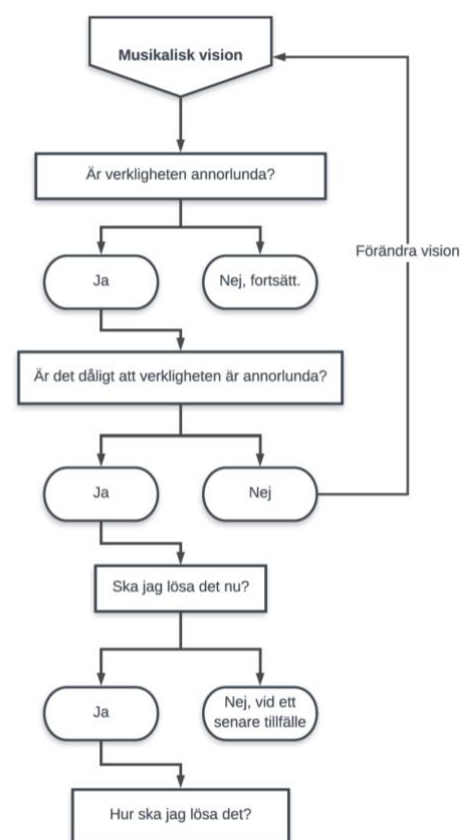
5. Resultat

I detta kapitel presenteras studiens resultat i underrubriker som formats utifrån de teman som framkommit vid analys av studiens insamlade data. Vid citat från intervjusamtalen har jag i vissa fall valt att korta informantens meningar och ta bort utfyllnadsord för att göra innehållet mer lättförståeligt. En sådan reducering har markerats med //. Kursiverade ord inom ett citat innebär att informanterna har betonat dessa. Kapitlets underrubriker är *Repetitionsarbetet*, *Pianot som repetitionsverktyg*, *Klangfärg och tonproduktion*, *Harmonik och intonation*, *Rytmik och groove*, *Musikaliskt ledarskap*, *Dirigering* och till sist *Framträdande*.

5.1 Repetitionsarbetet

Studiens tre informanter förklarar under intervjuerna att de arbetar utifrån olika detaljerade förhållningssätt och strategier när de planerar och leder sitt repetitionsarbete. Jackie beskriver sitt koncept som ett platoniskt förhållningssätt till musiken vilket enligt hen kräver att körledaren i förväg har en perfekt bild och vision för hur den vill att musiken ska klinga. Körledaren jämför sedan den verkligheten med sin vision efter hand som musiken repeteras och ställer sig ett antal frågor för att ta nya beslut om hur arbetsprocessen ska fortlöpa (se figur 10). Om körledaren beslutar sig för att lösa ett problem i stunden menar Jackie att det finns ytterligare frågor att ställa som exempelvis "Hur ska jag närma mig den här personen?", "Vilken terminologi behöver jag använda?" och "Behöver jag vara försiktig för att inte påverka den här personens självförtroende?".

Även Robin har ett tydligt ramverk för sitt arbete där hen strävar efter att skapa en överblick av musiken så att både sångare och körledare vet vad arbetet kretsar kring. Därefter arbetar hen med olika fokuspunkter i kortare sektioner och skiftar arbetsområde efter behov. Robin delar in repetitionsarbetet i dessa



Figur 10: Jackies förhållningssätt till sin musikaliska vision

arbetsområdena ”Rhythm”, ”Harmony and intonation”, ”Sound and blend”, ”Interpretation” och ”Staging”. Hens uppfattning är att dessa arbetsområden kan repeteras i valfri ordning bortsett från *Staging* (sceniskt framträdande) som alltid repeteras sist i arbetet. Robin undviker att ge instruktioner inom flera områden på samma gång eftersom sångarna då blir ofokuserade och frustrerade. Anledningen till att det sceniska arbetet repeteras sist är för att Robin anser att sångarnas sceniska arbete alltid ska gå hand i hand med musiken för att förstärka musikaliska komponenter. På scen använder sig Robins professionella ensemble av mikrofoner och In-Ear monitorer och därför anser hen att gruppen alltid bör repetera med förstärkning under repetitionerna.

För att förse sångarna med de verktyg eller den kunskap som behövs för att sjunga en låt eller ett visst parti gör Robin något som hen i intervjun kallar för *Prepwork*. Detta är en övning som komponeras i förväg eller i stunden för att träna sångarna inom ett isolerat arbetsområde. Detta kan exempelvis innebära att körsångarna får arbeta med en specifik ackordföljd för att lära känna låtens tonalitet.

Kim fokuserar sitt repetitionsarbete kring intonation, rytmik och samtidighet. Hen förklarar att det är viktigt att tonerna stämmer med arrangemanget och att ackorden klingar som de bör, att sångarna har en gemensam timing och känsla för rytmiken som passar musiken samt att allt sker med en gemensam precision och tydlighet.

Kim lägger än större vikt vid uppvärmningarna än de andra körledarna och bortsett från att värma upp röst och kropp får gruppen under repetitionens start göra intonationsövningar och härmningsövningar med fokus på timing och variation i klangfärg och röst användning.

Den sextett Kim är en del av har inte alls har någon form av plan eller gemensamma rutiner under en repetition. Kim tror att det hade gett större fokus och musikalisk medvetenhet om gruppen skapade ett tydligt ramverk kring sina repetitioner.

Jackie säger sig utgå ifrån rytmik och *intention* i sitt arbete och anser att rytmiken är den mest fundamentala byggstenen i musiken samt att detta arbetsområde bör stå överst på repetitionsschemat. Hen anser att ett framgångsrikt tillvägagångssätt är att utgå ifrån basstämman som utgör körens rytmiska och harmoniska grund.

They provide the base both in harmony, rhythm and in the subdivisions as well. If they're not stable, then the rest of the group cannot relate to the stable basses. So, I need to give them some information and also for emotional

purposes they need to have the feeling that they came to the rehearsal and they got some info to work on as well. (Jackie)

Jackie upplever att basstämman sällan får tillräckligt mycket fokus och feedback och väljer därför att fokusera mycket på dessa sångare i sitt eget arbete som körledare.

Genom att i det fortsatta arbetet skapa en musikalisk intention för gruppen så upplever Jackie att andra komponenter såsom intonation och samklang också förbättras. Detta menar hen beror på att sångarna öppnar sina öron, lyssnar på varandra och känner in musiken istället för att endast fokusera på att sjunga rätt ton. Jackie menar också att en gemensam intention är det som gör att publiken blir berörd av ett framträdande. Dessa tankar delas även av Robin som anser att rytmik och toner bör vara grundligt repeterade innan körledaren går vidare i arbetet mot andra arbetsområden. Hen säger också att musiken kan förbättras på alla plan genom att sångarna öppnar sina öron för att lyssna in de andra sångarna och precis som Jackie, menar hen att detta sker när sångarna lär sig fokusera på andra saker än att enbart sjunga rätt ton. Robin kan exempelvis ge sångarna en instruktion om att vara så rytmiskt exakta som möjligt i sina tonskiften. Eftersom sångarna nu lyssnar på varandra så leder detta till att komponenter som intonation och interpretation förbättras.

Kim arbetar ofta genom att lära ut musiken stämma för stämma och försöker få alla delaktiga i instuderingen genom att repetera lagom långa passager i olika stämkompositioner. Detta är ett arbetssätt som Jackie försöker undvika så långt som möjligt och hen förväntar sig att sångarna kommer förberedda och kan sina stämmor vid repetitionstillfället. Jackie berättar att hen känner till flera körledare som förevisar en stämma åt gången så att sångarna kan kopiera ledarens toner, val av uttal, frasering och intention. Till skillnad från dessa väljer Jackie att utelämna tonhöjd och menar att hen på detta sätt kan instruera flera stämmor samtidigt, förutsatt att musiken är relativt homofon. Det är tydligt i både observationer och intervjusamtal att Kim förevisar och låter sångarna härma i märkvärdigt större utsträckning än vad både Jackie och Kim gör.

Gemensamt för de tre körledarna är ett högt repetitionstempo och snabba skiften mellan musikens olika delar och arbetsområden. Alla tre tar gärna hjälp av kroppsspråk för att ge sångarna energi och en gemensam uppfattning om ansatser, avslut och musikens puls och underdelning. Som komplement till sitt kroppsspråk och dirigering använder sig Jackie och Robin av *vocal percussion* för att skapa en rytmisk stabilitet, referens och musikalisk riktning

åt sångarna. Jackie beskriver en situation där sångarna inte har repeterat tillräckligt på egen hand och fortfarande har blicken fäst i notbilden. Då vill hen inte blanda sig in i sångarnas visuella information. I dessa situationer ger Jackie ljudande pulsslag och underdelningar i form av vocal percussion, klappar eller knäpp istället för att dirigera gruppen med händerna.

5.2 Pianot som repetitionsverktyg

Studien visar att de tre körledarna använder pianot flitigt under sina repetitioner och även under intervjuerna är de överens om att det underlättar arbetet på många sätt. Jackie berättar att pianot spelar en stor roll i hens musikaliska förståelse och visualisering. Därför använder hen pianot för att skapa en musikalisk grund för sångarna att stå på. Jackie spelar ofta för att indikera harmonik, tempo, frasering och stil innan sångarna börjar repetera musiken och spelar också alltid intron på låtar för att få igång musiken innan sångarna startar, även om musiken ska framföras a cappella. Jackie berättar dock att hen undviker att spela enskilda stämmor eftersom detta inte ger någon kontext åt sångarna. Istället spelar hen homofona passager och strävar efter att sångarna ska förstå förhållandet mellan ton och harmonik. Om ett ackord är svårsjunget stannar Jackie sångarna före ackordet och spelar sedan detta på pianot. Sångarna får lyssna och sedan sjunga ackordet på tecken från körledaren. Jackie upprepar detta fram tills att ackordet låter som hen önskar. Detta, menar hen stärker sångarnas harmoniska medvetenhet och deras förmåga att mentalt föreställa sig musiken, något som hen även eftersträvar.

Jackie menar samtidigt att hen inte vill använda pianot som intonationsreferens och detsamma gäller för Robin som säger att hen är noga med att inte spela för mycket ackord och säger sig endast använda pianot som ett verktyg för att stanna i tonarten. Inom den jazzmusik som Robin arbetar med sker det ofta skiften i tonala centrum och hen ser därför pianot som ett hjälpmedel för att visa sångarna vart de befinner sig samt vart de är på väg.

Bakom ett svårsjunget ackord menar Robin att det ofta döljer sig grundläggande kadenser och harmoniska upplösningar som kan vara svåra att analysera för sångarna. Hen förtydligar då harmoniken i dessa passager genom att förenkla ackorden. Ofta spelar Robin i dessa situationer endast ackordens ledtoner och efter hand får de sångare som står för ackordets utsmycknad lov att introducera sina toner. Hen menar att körledaren inte bör spela ackord

och färgningar på pianot eftersom det styr sångarna mot en tempererad stämning. För Robin är det viktiga är att sångarna stämmer med varandra.

5.3 Klangfärg och tonproduktion

Jackie och Robin uttrycker att förfinandet av körsångarnas klang och tonproduktion är ett av de viktigaste områdena inom körledarens arbete. Båda körledarna är noga med att sångarna ska kunna sjunga utan vibrato då de anser att det är en nödvändighet för att få genretypiska dissonanser att klinga på rätt sätt. De använder istället vibratot som en effekt på specifika ackord eller i enskilda stämmor. Robin föredrar en luftig tonproduktion och arbetar gärna med sångare som har en ljus klangfärg och en flexibel röst användning. Även Jackie eftersträvar en flexibel tonproduktion men anser att rösten bör ha ett lagom mått av resonans. Enligt Jackie bör den luftiga klangfärg som ofta förekommer inom vokaljazzen endast användas som en effekt eftersom stödarbete och intonation i många fall blir lidande av alltför mycket stämbandsläckage.

I tend to listen to The Real Group, and they have a lot of resonance. The Swingles as well! They have this basic sound, which has some resonance to it that really clicks with the rest and as soon as they go airy, then it's a deliberate choice or sound (Jackie).

Med detta menar Jackie att en röst med mer resonans även blir mer övertonsrisk vilket bidrar till att det blir enklare för sångarna att intonera mot varandra. Dessutom poängterar Jackie att en resonansrik ton förstärks i sångarens eget huvud vilket gör att de generellt sjunger renare. På grund av detta använder sig Jackie i princip aldrig av en luftig tonproduktion på a cappella-repertoar men den förekommer som effekt när sångarna sjunger tillsammans med kompgrupp. Även Kim strävar efter mycket resonans och föredrar när kören sjunger med tjock stämbandslutning och en något mörkare klangfärg. För Kim handlar samklang om att komma överens och kompromissa, något som hen tycker är lättare om sångarna sjunger mer solistiskt eftersom de ofta indikerar en större medvetenhet om vad de gör både tekniskt och stilmässigt.

Jackie förtydligar att hen inte ser sig själv som någon sångteknisk expert och är tacksam för att hen får lov att arbeta med sångare som redan har en god teknisk förståelse och vet hur de

ska arbeta för att nå den tonproduktion gruppen strävar efter. Jackie har själv studerat för flera av de lärare som gruppens sångare tagit lektioner av och kan därför använda begrepp och instruktioner som hen känner till utan att för den sakens skull gå in på allt för mycket detaljer och sångtekniska termer.

För att träna sångarna på att skifta klangfärg och tonproduktion använder sig Robin av en övning hen kallar för *Floor-Roof Games*. Robin säger att hen har lagt till ett första steg i övningen som går ut på att körledaren styr hur mörk eller ljus gruppens klangfärg ska vara genom att visualisera en mätare. Detta gör hen genom att hålla upp underarmen vertikalt och med andra handen indikera en mätare som går från armbågen (mörk klangfärg) upp till fingerspetsarna (ljus klangfärg). Enligt Robin vidgar detta sångarnas trygghetszon och hjälper dem öppna upp sina öron för resten av gruppen. Nästa steg i övningen är att skifta sångarnas fokus från ett visuellt till auditivt genom att välja ut en sångare som alla ska kopiera. Övningens sista steg innebär att gruppen får träna på att byta klangfärg kollektivt utan någon officiell ledare.

Robin har skapat en metod som hen kallar *Sing square*. Denna metod används även av Jackie och innebär att sångarna utelämnar ordens diftonger och endast sjunger "rena" vokalljud. Detta resulterar i, förutom en känsla av att sjunga fyrkantigt, att övertonerna förblir desamma genom hela tonen. En annan av Robins metoder som även Jackie använder sig av är *shadowing*. Robins ursprungliga tanke med metoden är att låta två sångare "skugga" en leadsångare för att vid ett liveframträdande kunna placera leadsångaren ljudtekniskt i mitten med de två skuggarna panorerade till varsin sida av ljudbilden. De sångare som skuggar är noga med att kopiera leadsångarens sound och frasering men med en lägre volym. Detta är en idé som Robin berättar att hen ursprungligen fått från The Singers Unlimited's studioinspelningar där melodin ofta har dubblerats många gånger för att skapa en illusion av att rösten är större än den egentligen är. Robin har även kommit att använda denna metod för att skapa en bättre samklang i sina köror och kan till exempel utse leadsångare inom olika stämmor för att skapa en mer enhetlig klang. Hen säger också att det är bra att låta volymstarka röster skugga de svagare för att förhindra att de starka rösterna styr hela kören i en riktning. Jackie berättar att om hen upplever att någon eller några sångare utmärker sig från den gemensamma klangen så förklarar hen det öppet och ber dem därefter vara tysta och

spela in när resten av gruppen sjunger materialet. Därefter ger hen sångaren eller sångarna i uppgift att träna på att skugga de andra.

Kim föredrar att skapa samklang genom att repetera mycket i olika stämkompositioner. Som exempel låter hen ofta melodistämman sjunga tillsammans med en av de andra stämmorna i syfte att de ska öva på att kopiera melodistämmans karaktär. Det förekommer också att kören får dela upp sig i små grupper under hens repetitioner och gör samma övning, då med endast en sångare i var stämma. Kim låter sedan övriga körmedlemmar komma med feedback på hur stämmorna kan förbättra samklangens.

5.4 Harmonik och intonation

Jackie tror att en av de vanligaste anledningarna till oönskad intonation är brist på tekniska färdigheter på sitt instrument. Hen menar att det krävs en god kontroll över andningsapparaten, stämbandets tonproduktion och ansatsrörets klangplacering. Jackie menar också att det är viktigt att sångarna kan eliminera kroppsliga spänningar då det förhindrar ett fritt röstarbete. En annan anledning till försämrad intonation är att sångarna inte alltid har förmågan att föreställa sig musiken innan den sjungs. Denna ”inre hörsel” som Jackie på engelska kallar för *audiation* är något som hen uppmuntrar sina sångare att träna sig på genom att repetera sina stämmor utan att spela dem på ett instrument. Istället ska de föreställa sig låtens harmonik och komma fram till vilken ton de sjunger i förhållande till ackorden. Därifrån kan de läsa ut rytmiken och sedan repetera tonhöjd och rytm tillsammans. Jackie berättar att hen även ser till att det finns en skriven ackordanalys ovanför notsystemet på all repertoar så att de sångare som tycker att ovanstående repetitionsmetod är för svår istället kan sjunga sina toner och samtidigt spela grundton eller harmonik på ett ackordinstrument.

Alla tre körledare uttrycker att en körsångare behöver ha en harmonisk förståelse och medvetenhet och att det är en av grundkomponenterna för att kunna sjunga körmusik inom dessa genrer. De menar att sångarna behöver ha kunskap kring vilken funktion de har i harmoniken och medvetet anpassa sin intonation till det musikaliska sammanhanget.

Robin är ledare för två grupper där den ena består av professionella sångare och den andra är en amatörcör. I amatörcören arbetar Robin mycket med att utveckla den harmoniska

förståelsen. En metod hen ofta använder är solmisation och genom att göra olika övningar a cappella där sångarna får följa körledarens handtecken ökar deras förståelse för avstånden mellan toner och deras förhållande till varandra. Robin utgår ofta ifrån den pentatoniska skalan då hen anser att den är mest intuitiv. Hen gör också tvåstämmiga solmisationsövningar där halva gruppen följer höger hand och andra hälften den vänstra. Genom denna typ av träning ökar även deras harmoniska förståelse.

Robin säger att intonationsproblem orsakas av olika faktorer inom olika grupper. I sin professionella grupp anser hen att det krävs en viss typ av kunskaper och erfarenheter för att kunna sjunga en sådan komplex harmonik på rätt sätt. Hen har nyligen repeterat samma typ av repertoar med skickliga sångare vid Sibelius Akademin och menar att de inte har rätt typ av erfarenheter och därför blir repetitionsarbetet svårare.

Every song contains a lot of different chords with a lot of challenging harmonic structures or harmonic constellations that you have to take care of. You need to be aware and you need to have some knowledge and experience to be able to sing this *right*. I've recently done this kind of arrangements with professional singers, who are very skilled but don't have the right kind of theoretical background or experience and they couldn't sing it. So basically it's about training. (Robin)

Med båda sina ensembler arbetar Robin ofta med att förenkla harmoniken i syfte att hjälpa sångarna förstå vad som sker i musiken. Hen menar att om sångarna har intonationsproblem runt en specifik passage eller ett ackord så beror det ofta på att de inte har förståelsen för hur tonerna ska behandlas. Om sångarna endast ser musiken som svårtolkade klanger är det väldigt liten chans att de kommer få ackorden att klinga snyggt. I de flesta av dessa situationer behöver sångarna hjälp att förstå den bakomliggande harmoniken och vilka funktioner stämmorna har i sammanhanget.

Kim pratar ofta med sina sångare om intonation och försöker på så sätt skapa en medvetenhet hos kören.

Det är väldigt lätt att man sitter och sjunger på 70 eller 60 procent, men om man vill ha till det där sista och man vill ha det riktigt bra så måste alla sjunga med en slags medvetenhet. Att väga varje ton på guldväg. // Om man ska få det riktigt bra så måste alla vara medvetna och verkligen // lyssna på varandra och gå in i det och verkligen finkalibrera hela tiden. Det går aldrig att sjunga på slentrian liksom. (Kim)

Kim väver in olika typer av intonationsövningar i sina uppvärmningar och strävar på detta sätt efter att sångarna ska känna igen när ett ackord stämmer. I sina uppvärmningar utgår hen ofta från att sångarna får intonera kvinter mot varandra med olika klangfärg och vokalljud. Kim säger sig uppleva att det är extra lätt att urskilja när just detta intervall sjungs med en renstämd intonation, det vill säga några cent högre än det tempererade pianot. Hen säger också att hen tränar sångarna på att bygga ackord utifrån olika starttoner.

Jackie upplever att hens ensemble inte har förmågan att föreställa sig den egentliga skillnaden på tempererad och renstämd intonation. Hen menar också att det är problematiskt att fundera för mycket i dessa termer. Jackie berättar att hen slutar stötta ensemblen med pianot när sångarna känner sig insatta i ett material. I samma stund strävar hen efter att sångarna ska sluta oroa sig för att stiga eller sjunka i tonhöjd eftersom det är amatörmässigt och onödigt. Intonationen måste få lov att flöda fritt och för Jackie är det viktigaste att sångarna lyssnar in och anpassar sig till varandra.

Robin har en metod i tre steg som hen använder sig av för att korrigera intonationsproblem.

- ”1, 2, 3”

Genom att uppmuntra sångarna till att ha 1 – Samtidig attack, 2 – Enhetlig klangfärg och vokalplacering samt 3 – Samtidigt avslut så menar Robin att många problem löser sig tack vare att sångarna lyssnar in varandra.

- ”Harmonic understanding”

Robin ser till att sångarna förstår de bakomliggande harmoniska principerna. Detta görs med hjälp av harmonisk förenkling vid pianot eller med förebyggande övningar, det Robin kallar prepwork. På så sätt förstår sångarna hur deras toner ska behandlas i förhållande till harmoniken.

- ”Sing Square”

Med ”Sing square” menar Robin att sångarna ska ha förmågan att sjunga fyrkantigt. Hen eftersträvar att sångarna eliminerar ordens diftonger och sjunger rena vokalljud. Detta

resulterar i en samlad gruppklang och mindre förändringar i förstärkningen av sångarnas övertoner.

5.5 Rytmik

Jackie och Kim säger båda att sväng eller groove är ett resultat av att stämmornas rytmik placeras i ett medvetet förhållande till musikens puls och underdelning. För att utmana sångarnas känsla för rytm och groove arbetar Kim med rytmiska härmningsövningar i sina uppvärmningar. Även under repetitionsarbetet arbetar Kim mycket utifrån att sångarna får härma körledaren för att enas kring underdelning och groove.

Jackie menar också att tonhöjd inte är en nödvändighet för att musik ska skapas men däremot måste det finnas en känsla av tid och rörelse. Hen berättar om en workshop med New York Voices-sångerskan Kim Nazarian där hon förespråkar att körledaren alltid ska börja med att repetera rytmiken. “She said ‘always fix the rhythm first’ because if it’s the right chord and it’s the right sound but it’s not happening at the same time, or not at the *right* time – then it cannot *happen*” (Jackie). Både Jackie och Robin säger att om sångarna fokuserar på att rytmiskt lyssna in varandra så förbättras även komponenter som klang, dynamik och intonation.

Jackie använder sig gärna av programvaror såsom Logic eller liknande för att förklara hur underdelningen fungerar. I dessa program är pulsens underdelning nämligen visuellt representerat av ett rutnät. Hen säger att i den stund som sångarnas rytmer inträffar i anslutning med detta rutnät skapas en typ av groove. För att sedan skapa olika typer av groove behöver sångaren medvetet styra sin frasering i förhållande till underdelningens rutnät.

Jackie och Robin arbetar mycket med att skapa ett groove där slagen är förskjutna en aning, det vill säga inträffar lite för sent i förhållande till pulsens underdelning. Detta menar Jackie är ett vanligt sätt att framera fraser inom den triolbaserade jazzgenren för att skapa liv och rörelse i musiken. Hen är noga med att påpeka att den effekt som eftersträvas endast kan uppnås om det finns ett regelbundet driv i en annan stämma eller ackompanjemang som resten av gruppen kan relatera till. Inom swinggenren är det basstämman uppgift att skapa detta ramverk för övriga sångare. Jackie säger också att detta är väldigt svårt för den grupp

hen leder och än så länge använder de bara denna typ av frasering när ensemblen sjunger tillsammans med en kompgrupp.

Robin upplever att sångare med mindre erfarenhet har svårt att känna puls och underdelning i kroppen. I sin amatörcör arbetar hen därför utifrån en metod av Jim Daus Hjernøe som bygger på att sångarna fysiskt synliggör puls och underdelning. Robin hänvisar till metoden som *The four basic steps* där sångarna övar på att gå pulsen enligt olika mönster. I några av metodens stegvariationer förekommer klapp på pulsslag två och fyra och körledaren kan även välja att lägga till verbaliserad underdelning med ord eller vocal percussion. Robin anser att den verbaliserade underdelningen kan anpassas fritt efter gruppens behov.

5.6 Musikaliskt ledarskap

Jackie säger att det är viktigt att körledaren strävar efter att skapa en trygg miljö för gruppen där alla medlemmar känner sig säkra och är införstådda med att alla sångare har olika utgångslägen och erfarenheter. Genom att ha en trygg och väl fungerande gruppdynamik menar hen att sångarna vågar misslyckas och det blir inte heller problematiskt för Jackie att ge feedback på enskilda medlemmars sånginsatser.

Jackie menar även att det inom gruppen finns experter på sina områden, något som hen tycker att körledaren ska dra nytta av. Hen säger att det kan finnas sångare som har fallenhet för att skriva arrangemang, medan en annan kan ha stor sångteknisk kunskap. Inom ensemblen har Jackie även bildat mindre ansvarsgrupper såsom repertoargrupp och projektgrupp för att dela ansvaret med sina sångare.

Kim leder en större kör och menar att det är svårare att leda ett demokratiskt arbete i detta format. I den sextett hen själv sjunger i är det mer självklart att alla medlemmar kommer med synpunkter och feedback på arbetet.

Robin utgår ifrån ett roterande ledarskap som hen tagit till sig från körledaren och sångaren Peder Karlsson. Genom att det musikaliska ledarskapet förflyttas inom ensemblen stärks både gruppdynamiken och sångarnas självkänsla när de känner att de har inflytande över det musikaliska resultatet. Om sångarna dessutom vet hur det är att vara ledare så kommer de anstränga sig mer för att följa de instruktioner de får och backa upp ledaren.

Robin säger också att samma sak gäller för hans shadowing-metod. "It's the same with shadowing. The best shadowers are the ones who have tried to be leaders and felt how other people are shadowing you. It's an amazing feeling that everybody's supporting you" (Robin).

Både Robin och Kim säger att det ofta finns vissa sångare som naturligt blir ledare för flera andra sångare. Kim anser att det är en styrka att ha dessa sångare utspridda i kören. Robin anser å andra sidan att körledaren bör arbeta med det roterande ledarskapet och shadowing-metoden för att skapa ett bättre samarbete inom gruppen.

5.6.1 Dirigering

Kim och Jackie anser båda att det är sällan en körledare behöver förse sångare med puls om de inte sjunger en ballad. I rytmisk musik är det oftast tillräckligt att förse sångarna med impulser och påminnelser för saker som insatser, andningar och dynamik. Jackie menar att det finns många körledare som dirigerar alldeles för mycket och säger "It's just a way of coping with not knowing how not to behave your body when you're standing in front of the group" (Jackie). Själv strävar Jackie efter att dirigera så lite som möjligt för att inte dra uppmärksamhet till sig när gruppen gör ett framträdande. Hen tycker att körledaren alltid ska göra det som krävs för att den musikaliska upplevelsen ska bli så bra som möjligt och förstå att det är musiken och inte körledaren som står i centrum. Jackie berättar att det är en av anledningarna till varför hen istället föredrar att leda genom *vocal percussion*. Genom att förse sångarna med en tydlig rytmik kan hen styra sångarnas tempo, intention och dynamik. Jackie säger att hen på detta sätt slipper den fördröjning som sker om hen skulle förmedla samma sak med händerna.

Jackie säger att hen är väldigt medveten om sina inräkningar och hens mål är att förse sångarna med tempo, volym, stil och intention samtidigt som hen ger en känsla för musikens puls och underdelning. Hen menar att detta ger musiken eget liv och att sångarna kan ta över musiken från körledaren. Därefter behöver hen endast stötta gruppen i deras framförande.

Robin berättar att hen tidigare haft uppfattningen att en kör alltid behöver dirigeras men har under åren insett att om sångarna lär sig arbeta självständigt så är dirigentens uppgift att påminna och stötta dem i framförandet. Robin säger att hen brukar dirigera 80 procent under repetitionerna och 20 procent under konserterna. När hen dirigerar sångarna fokuserar hen på att indikera fraser, accenter, andningar, passion, dynamik och interpretation. Det

händer även att Robin utser en sångare till att vara musikalisk ledare för en specifik passage eller i vissa fall en hel låt.

I Robins amatörkör använder hen sig ibland av en improvisationsmetod som Jim Daus Hjernøe har utvecklat i syfte att träna sångarnas inre hörande och deras rytmiska förmåga och förståelse. Metoden bygger på ett system med handrörelser som lämpar sig för musik med enklare form. De tre tecken som Robin använder sig av under studiens observation är:

- ”Energizing”

Sångarna sjunger musiken utan angiven tonhöjd och fokuserar på rytmik, text, fraseringar, andningspauser och betoningar.

- ”Ghost notes”

Sångarna lägger fritt till ljudande underdelning i musikens pauser för att skapa sväng eller groove.

- ”Mute”

Sångarna tystnar men pulsen fortsätter vilket innebär att de befinner sig på ett nytt ställe i låten nästa gång de börjar sjunga.

5.7 Framträdande

Alla tre körledare menar att musiken bör framföras med mikrofoner. Kims större kör sjunger dock utan förstärkning på grund av att sångarna är så många till antalet. På frågan om hur de tre körledarna ser på ljudtekniker svarar alla att en professionell grupp behöver ha sin egen ljudtekniker som förstår sig på gruppen och deras sound.

Den kvintett som Jackie själv sjunger i har en egen ljudtekniker men den ensemble hen leder har inte det. Detta har gjort kontakten med ljudteknikern till en av de viktigaste förberedelserna Jackie fokuserar på inför ett framträdande. Hen tar kontakt långt i förväg för att säkerställa att all utrustning finns på plats och att båda parter är införstådda med vad som ska ske på konsertdagen. Jackie betonar vikten av att skapa en god relation med ljudteknikern

eftersom det bidrar till en god stämning. Det resulterar i sin tur till att teknikern kommer göra sitt allra bästa för att gruppen ska låta bra.

Det viktigaste för Jackie är trots allt att det finns en god kommunikation mellan ensemblen och körledaren. Jackie gör därför allt hen kan för att sångarna ska känna sig så avslappnade som möjligt inför ett framträdande. Som exempel berättar Jackie att hen gör detaljerade dags- och resplaner. Hen ser till att planera in extra tid för varje moment och minst en timme ledig tid innan framträdandet. Om gruppen framträder tillsammans med kompgrupp har Jackie gjort låtlistor och konsertscheman för musikerna. Jackie berättar att sångarna ofta repeterar tillsammans med kompgruppen under konsertdagen och har därför skapat tydliga rutiner för vad som sker under repetition och soundcheck. Under soundcheck är Jackie även tydlig med att det är körledaren som sköter kommunikationen mellan ensemble och ljudtekniker.

Även Kim berättar att hans sextett har en soundcheckrutin där de alltid sjunger samma låt för att skapa en tydlig referens för deras ljudtekniker och sig själva. Sextetten arbetar tillsammans med tre olika ljudtekniker som turas om för att alltid ha en tekniker tillgänglig för konserter eller turnéer. Kim berättar att gruppen under det senaste årtiondet även har börjat tänka ljudtekniskt när de skriver sina arrangemang och deras liveljud bygger därför på digitala förprogrammeringar. Även starttoner och tempon ges från ljudteknikern via In-Ear. Kim anser att ljudteknikern är lika mycket en medlem i gruppen som sångarna och därför gör de inte elförstärkta framträdande utan en av sina egna ljudtekniker.

Jackies kör använder sig inte av In-Ear utan får istället medhörning via golvmonitorer. Detta innebär också att sångarna får ton från Jackie via en stämpipa. Jackie anser att det är för många steg i användandet av en stämgaffel. Stämgaffeln kräver att körledaren lyssnar på tonen, tolkar den och återskapar en annan ton till sångarna. Därefter måste kören tolka den nya tonen innan de börjar sjunga. Med en stämpipa når tonen sångarna utan mellanhand.

Robin sköter själv ljudet för sin professionella grupp. Hen berättar att det var så de började sitt arbete för många år sen och sedan har det fortsatt så. Robin anser att hen på så sätt får möjligheten att förstärka sångarnas intention och sin vilja som musikalisk ledare på ett sätt som få ljudtekniker kan göra.

If there's a fermata and I give the ending... I would raise the reverb immediately at the same time and I know that it will come *exactly* at the same time... I'm not depending on a sound engineer 20 meters back in the room. I

will do it exactly at the same time and it adds a really cool sound on endings for songs... ballads especially. (Robin)

Detta innebär också att rutiner för soundcheck och konserter i stort sett alltid är de samma i Robins grupp.

Robin berättar att hans professionella grupp alltid får ton och tempo genom In-Ear. Han förser alltid sångarna med tonartens tonika även om de börjar sjunga ett annat ackord eftersom sångarnas förståelse för låtens tonalitet är av största vikt för Robin. De toner som spelas upp för sångarna är stämde i 443 Hz eftersom Robin tycker om ett ljusare och mer energiskt sound. Arbetar han med sin amatörcör ger han ton från pianot och är noga med att vara konsekvent i hur han spelar dessa toner för att inte skapa missförstånd. Inför varje konsert har Robin en rutin där han samlar sångarna strax före de går ut på scen och sjunger de första takterna på varje låt från den sista till första på låtlistan. Detta ger ensemblen ett samlat fokus och gör att sångarna kan starta konserten med större säkerhet eftersom de precis har sjungit öppningslåten.

Alla tre körledare anser att sångare behöver vänja sig att sjunga med In-Ear och de säger alla att det finns både för och nackdelar. Alla tre tycker att en av de största fördelarna, förutom en klar ljudbild är förmågan att kunna ge ton och tempo utan att störa lyssnaren. Två av de största nackdelarna som samtliga informanter uttrycker är den förlorade känslan av att sångarna sjunger tillsammans med andra samt den påverkan som hörlurarna kan ha på sångarnas intonation. Jackie förklarar att den resonans som bildas i huvudet på grund av hörlurarna kan göra att sångaren upplever sin egen ton som för hög eller låg. Därför anser alla körledare att det bästa är om sångarna använder In-Ear kombinerat med monitorer på scen så att sångarna kan välja att ta ut en eller båda hörlurarna efter behov. Robin är också noga med att använda samma utrustning vid repetition och konsert så att sångarna får chans att vänja sig.

6. Diskussion

Syftet med studien är att undersöka hur körledare arbetar inom genrerna pop och jazz samt vilka arbetsområden de lägger störst vikt vid. Studien har som mål att skapa en förståelse för hur körledares arbete kan nå resultat på ett effektivt och stimulerande sätt inom dessa genrer. I detta kapitel diskuteras studiens resultat utifrån tidigare forskning och litteratur.

6.1 Körledarnas repetitionsarbete

En stor del av studiens resultat visar att de intervjuade körledarna har tankar som liknar den litteratur som lyfts i arbetets litteraturgenomgång. Fredrickson (2004) och Dahl (2002) uttrycker att körledaren bör skapa en överblick av musiken, en musikalisk vision och ett ramverk kring repetitionen. Både Jackie och Robin utgår från samma tankar och arbetar mot att skapa en tydlig överblick av musiken innan de delar upp den i olika arbetsområden. Kim är den enda av de tre körledaren som säger sig sakna ett förutbestämt förhållningssätt till hur repetitionsarbetet ska gå till men uttrycker ändå under intervjun att hen ser den pedagogiska poängen i att alla medlemmar har målet i sikte och att vägen dit är planlagd.

Dahl (2002), Fredrickson (2004) och Rigrup och Kjær (2013) lyfter körledarens medvetenhet kring de musikaliska val hen gör och anser att ledaren behöver ställa sig frågande till dessa innan repetitionsarbetet startar. Fredrickson (2004) skriver att även stilistiska val som till exempel sångarnas klangfärg och tonproduktion ska beslutas i förväg. Jag anser att faran med att arbeta på detta sätt är att visionen kan tvinga ledaren att tänka i redan satta ramar och hindrar på så sätt sångarna och musiken från att utvecklas och nå sin fulla potential. Arbetssättet riskerar en konflikt mellan körledare och sångare om körledaren endast tar hänsyn till sin egen vision istället för att samarbeta med sina körmedlemmar. Jackie säger sig ha en metod som jag anser hjälper hen att undvika detta scenario. Genom att Jackie ständigt väger körens musicerande i förhållande till sin ursprungliga vision och är beredd att förändra visionen efter nya fynd och idéer, säkerställer hen att musiken får lov att utvecklas i samarbete med sångarna på ett naturligt sätt utan alltför låsta ramar.

Att ensembler bör ha rytmiken som utgångspunkt med avsikten att skapa en stabil grund för sångarna att musicera på, delas av både informanter och litteratur. Resultatet visar även

att fokuserande på rytmik förbättrar övriga musikaliska komponenter såsom intonation och samklang, något som återfinns hos Alldahl (2008).

Jackie berättar att hens repetitionsarbete utgår ifrån rytmik och det hen kallar för intention. Under arbetets gång har jag behövt definiera vad som menas med ordet intention och om det är någon egentlig skillnad på intention och interpretation. Min slutgiltiga tolkning är att intention beskriver en övergripande inställning till helheten, en känsla eller avsikt som genomsyrar låten eller ett parti av den, som en riktning dit alla sångare fokuserar sin energi. Vidare gör jag tolkningen att interpretation istället inriktar sig mer på detaljnivå och att gruppen använder sig av olika sånguttryck för att förstärka den vision som körledaren och sångarna önskar. Intention är alltså inte samma typ av detaljarbete som Dahl (2002) avråder från att starta arbetet med när hon skriver att det övriga repetitionsarbetet ska fungera som en grund för interpretationen att vila på. Det sätt Jackie arbetar med intention på skulle kunna jämföras med Fredricksons (2004) metod ”Conceptualization” som innebär att körledaren skapar en mental bild eller målände beskriver sin vision för hur en låt eller musikalisk idé ska utföras. Användandet av mentala bilder och instruktioner nämns även av Rigtrup och Kjær (2013) som en effektiv metod för att göra abstrakta idéer mer konkreta och lättförståeliga.

Jackie nämner att det är basstämman som utgör körens harmoniska och rytmiska fundament och att hen därför ägnar mycket uppmärksamhet mot denna del av gruppen. Detta överensstämmer med både Dahl (2002) och Alldahls (2008) tankar om stämmans funktion och de menar även att det kan vara klokt att repetera stämmor i olika kombinationer med utgångspunkt i basstämman. Arbetssättet kan liknas vid den metod Rigtrup och Kjær (2013) kallar ”The Sandwich Method” där en körsats byggs upp stämvis med start från den lägsta till den högsta. Denna metod används flitigt av Kim som vid flera tillfällen säger sig arbeta på detta sätt. Jackie ställer sig frågande till denna metod eftersom hen, precis som flera av författarna, strävar efter att hålla sångarna aktiva genom repetitionen och att denna metod gärna inbjuder till att flera stämgrupper blir sysslolösa under repetitionen. Dahl (2002) problematiserar också metoden av anledningen att sångarna lär sig sin egen stämma som en melodi och går då miste om helhetsbilden.

Jackie utgår mycket från pianot under sina repetitioner och använder det bland annat för att ge en musikalisk överblick till gruppen. Hen säger sig undvika att använda pianot som

intonationsreferens åt sångarna, något Alldahl (2008) anser är oundvikligt om körledaren väljer att stötta kören med hela klanger och ackord istället för harmoniska referenstoner på det sätt som Robin gör. Detta gör att sångarnas intonation styrs mot pianots temperering. Även det faktum att Jackie använder pianot för att träna sångarnas gehör och förståelse borde därför innebära att ensemblen formas av instrumentets stämning.

Bortsett från Alldahls (2008) och Dahls (2002) lösningar, att endast spela referenstoner och undvika pianots terser, skulle en alternativ metod för att träna sångarnas harmoniska uppfattning kunna vara den solmisationsmetod som Dahl (2002) förespråkar och Robin säger sig använda i sin amatörcör. Här spelar inte pianot in och sångarna får endast förhålla sig till varandra och tonsystemet.

Både Alldahl (2008) och Dahl (2002) menar dock att det inte finns något rätt eller fel i frågan om kören ska sjunga tempererat eller renstämt men att körledaren behöver göra val i repetitionsarbetet och vara medveten om hur pianot påverkar sångarnas intonation. Studiens resultat överensstämmer med författarnas tankar och visar att samtliga körledare lägger större vikt vid att körsångarna stämmer med varandra än att de av principskäl strävar efter att sjunga med en viss typ av intonation.

6.2 Arbetsområden och tillvägagångssätt

De tre arbetsområden som kan ses som gemensamma för informanterna är klangfärg och tonproduktion, harmonik och intonation samt rytmik. Det har framkommit en del likheter i Robin och Jackies arbetssätt och under intervjun berättar Jackie även att hen har inspirerats av Robins metoder.

6.2.1 Klangfärg och tonproduktion

Det klangideal och sound som de tre körledarna arbetar med stämmer på många sätt överens med det som tidigare nämnts i litteraturkapitlet. Jackies utsagor avspeglar det ideal Fredrickson (2004) beskriver som en ljus, fokuserad tonproduktion utan vibrato och Jackie säger precis som författaren att läckage i tonen inte är eftersträvansvärt. Jackie säger dock att kören kan använda en luftig kvalitet som effekt eller kontrast men har uppfattningen att den luftiga tonproduktionen hindrar förstärkningen av sångarnas övertoner och gör det svårare

att uppfatta när ackorden klingar rent. Hen är också överens med Fredrickson (2004) om att den luftiga tonproduktionen försämrar sångarnas sångtekniska förmåga. I Robins professionella grupp är en luftig tonproduktion en av de saker som kännetecknar ensemblen och det är något hen tydligt eftersträvar i sitt arbete. I frågan om en luftig tonproduktion är problematiskt eller ej anser jag att sångsättet inte behöver orsaka besvär om sångarna har ett väl grundat stödarbete, något som är upp till körledaren att förse dem med.

Kim å andra sidan uttrycker inte att hen har något tydligt ideal mer än att hen föredrar att arbeta med sångare som ”sjunger på” och har ett solistiskt sångsätt. Som tidigare forskning nämnt (Alldahl, 2008; Fredrickson, 2004; Emerson, 2015; Spradling, 2009) angående gruppens samklang, menar även Jackie och Robin i kontrast till Kim att en stämning måste vara en enhet för att genretypiska dissonanser och harmonik ska kunna klinga på rätt sätt. Ett solistiskt sångsätt tolkar jag även som att sångaren i fråga har som vana att sjunga individuellt. Emerson (2015) skriver till exempel att en körledare ska vara försiktig med att placera ”stora” röster i ensemblen eftersom dessa sångare kan vara svåra att passa in i samklang. Jag undrar därför om Kims strävan efter att sångarna ska sjunga solistiskt riskerar att generera ett klangideal som inte är enhetligt och rent av stökigt. Å andra sidan skulle sångarnas solistiska sångsätt kunna tyda på medvetna val som också innebär att sångarna har en förmåga att samarbeta och anpassa sig efter gruppen på det sätt som bland annat Spradling (2009) förespråkar.

Studiens resultat visar att Kim inte arbetar på ett lika detaljerat sätt med klangfärg och tonproduktion som de andra körledarna. Dock gör Kim uppvärmningsövningar med sin kör där hen tränar sångarnas förmåga att härma olika variationer i klang och tonproduktion, något som Rigtrup och Kjær (2013) förespråkar. För att skapa en enhetlig klang använder sig Robin och Jackie av två metoder som de kallar ”shadowing” och ”square singing”. Robins metod ”Shadowing” som innebär att sångarna tar efter så många musikaliska aspekter som möjligt från en ”leadsångare” kan liknas vid ”Simon says” i Rigtrup och Kjær (2013) samt Karlssons (2014) ”Floor-Roof Games”. Litteraturen lyfter dock inte någon metod som motsvarar det Robin kallar för ”Square Singing”. Syftet med metoden är att eliminera ordens diftonger eftersom dessa påverkar förstärkningen av övertoner och genast avslöjar om en kör är överens om när vokalbytet sker eller ej, något som Dahl (2002) anser är en viktig del av körledarens arbete. Min uppfattning är att ”Square singing” är en effektiv metod för att samla

körsångarnas uttal och deras vokalfärg. Dock kan jag föreställa mig att en överdriven användning av denna metod resulterar i att kören uppfattas ha ett dåligt uttal. Vidare tänker jag att detta kan förhindras av att någon eller några i kören, exempelvis den stämman som sjunger melodin, fortfarande sjunger med diftonger i sitt uttal. Körledaren skulle då kunna utgå ifrån ”Shadowing” för att samla uttalet även i melodistämman.

(Rigtrup & Kjær, 2013; Emerson, 2015; Dahl, 2002; Fredrickson, 2004) betonar vikten av att både körledare och körsångare bör ha en sångteknisk förståelse för att kunna ge instruktioner för att påverka klangfärg och tonproduktion och samtidigt främja en god sångteknik. Studiens resultat tyder på att Kim är den enda av körledarna som aktivt arbetar med någon typ av sångteknisk uppvärmning. Något som kan vara värt att ha i åtanke är att Kim arbetar med sin kör på ett estetiskt gymnasieprogram och undervisningens innehåll präglas därför av styrdokument och kursplaner. Robin och Jackie arbetar till största del med professionella och semiprofessionella sångare och det är inte orimligt att de därför anser att sångarna redan besitter den kunskap som krävs för att utvecklas på egen hand och bibehålla en fri och hälsosam röst användning.

Dahl (2002) skriver att det är lätt hänt att vi påverkas av övriga sångare i kören när vi sjunger och jag funderar över hur mycket körledarnas sångteknik och röst användning påverkar deras val av sound och i sin tur sångarnas röst användning. Från mina besök hos körledarna inför deras intervjuer kan jag konstatera att Kim har en stark, rak röst med stort mått av resonans och förstärkta övertoner. Hen säger sig utgå mycket ifrån sig själv i undervisningen och sjunger före för att sedan låta gruppen härma likt den instuderingsmetod som Rigtrup och Kjær (2013) kallar för ”Simon Says” och formar på så sätt sångarnas tonproduktion efter sin egen. Robin har en läckande, ljus och lätt röst kvalitet som hen använder sig av för att förevisa i arbetet med sin amatörcör. I sin professionella grupp arbetar hen mer med den metod som Rigtrup och Kjær (2013) kallar för ”Energizing”. Jackie säger att hen medvetet använder sig av samma metod för att inte påverka sångarnas röst användning på ett negativt sätt. Även om resultatet visar att Robin och Jackie inte arbetar med att låta sångarna härma deras sång på samma sätt som Kim gör, så drar jag slutsatsen att samtliga informanternas egen röst användning skapar ett ideal som projiceras på kören.

6.2.2 Harmonik och intonation

Jackie har uppfattningen att en försämrad intonation i de flesta fall beror på att sångarnas tekniska förmåga är otillräcklig. Detta påstående stöds av Dahl (2002), Fredrickson (2004) och Alldahl (2008). Även Robin och Kim menar att intonationsproblem uppstår när sångarna inte är fokuserade eller aktiva och alla tre körledare menar att det krävs en harmonisk förståelse och medvetenhet samt ett individuellt arbete inom gruppen för att bibehålla en god intonation. Även ovan nämnda författare betonar vikten av denna harmoniska medvetenhet för att möjliggöra finjusteringar i körens intonation.

Den trestegsmodell som Robin har arbetat fram för att korrigera intonationsproblem stämmer väl överens med litteraturen och kan ses som en sammanfattning av de tankar som författarna lyfter fram. Modellens tre steg är:

- 1, 2, 3

Precis som Alldahl (2008) anser Robin att sångarnas intonation förbättras genom att de öppnar sina öron för andra saker än att endast sjunga rätt och löser detta med en instruktion till sångarna om att vara samtidiga i attack och avslut samt eftersträva en enhetlig klangfärg och vokalplacering. Även Jackie arbetar med att sångarna ska lyssna aktivt på sina körkamrater genom det hen kallar för intention, en gemensam energi och riktning i musiken. Att Robin ber sångarna fokusera på att vara enhetliga gällande klangfärg och vokalplacering stöds av Fredrickson (2004) och Dahl (2002) som skriver att det annars uppfattas som att sångarna sjunger olika toner på grund av variationer i övertonsserien.

- Harmonic understanding

Kim, Jackie och Robin menar precis som Dahl (2002), Fredrickson (2004) och Alldahl (2008) att den harmoniska förståelsen och medvetenheten är ett måste för att kunna arbeta med intonationen på ett detaljerat sätt och har olika tillvägagångssätt för att träna sångarna inom detta område. Robin arbetar med solmisation, en som även förespråkas av Dahl (2002). Metoden kan liknas vid Fredricksons (2004) "Visualization" som innebär att körledaren fysiskt förmedlar hur sångarna ska sjunga genom till exempel dirigering. Det är inte ovanligt att sångarna själva får spegla körledarens solmisationstecken för att på så sätt skapa en egen fysisk koppling till detta system. Att förkroppsliga något på detta sätt kan liknas vid det

Fredrickson (2004) kallar för ”Actualization”. Jackie berättar att hen tränar sångarnas förståelse och medvetenhet genom att förse dem med ackordanalys på all repertoar i syfte att hjälpa körsångarna repetera musiken på egen hand. Hen menar att denna metod tränar sångarnas inre hörsel såväl som harmonisk förståelse och är inte helt olik från Robins harmoniska förenkling där hen med hjälp av förklaringar och ledtoner på pianot utvecklar sångarnas förståelse. Studien visar att även Kim arbetar med harmonisk medvetenhet i ett förebyggande syfte men arbetar inte med förståelsen genom den musik kören sjunger på samma sätt som de två andra.

Fredrickson (2004) visualiserar tonhöjd genom sitt ”tonal window” för att öka sångarnas förståelse för harmonik och intonation. Ingen av studiens informanter nämner ett arbetssätt som liknar författarens visualisering vilket jag reagerar på då denna metod enligt mig är ett utmärkt sätt att hjälpa sångarna förstå något som annars många uppfattar som både abstrakt och subjektivt. Förutom att fönstret är en metod för att öka körens förståelse för harmonik och det tonala systemet ger den en förståelse för vikten av en samlad klangfärg och ett enhetligt uttal.

- Square singing

Det Robin och Jackie kallar för Square singing kan ses som ett sätt att minimera chanserna för att körsångarna inte är samtida i sina vokalskiften. Vid ordets start går sångaren så snabbt som möjligt över till ordets vokalljud och sjunger detta utan diftong eller möjligtvis med en antydning till diftong precis vid tonens slut. Ordet ”you” kommer då att uttalas som svenskans ”ju”. Som nämnts tidigare anser både Fredrickson (2004) och Dahl (2002) att sångarna aktivt behöver arbeta med uttal av sina vokaler för att förhindra olikheter i övertonsserien.

Kim arbetar inte isolerat med vokaluttal i sin kör på samma sätt som Jackie och Robin men det är fortfarande tydligt att hen har ett ideal som liknar de andra körledarnas när hen förevisar fraser för kören. Detta beror troligen på att Kim har en bakgrund inom Barbershoptraditionen där sångare lägger stor vikt vid just uttal av vokaler och att gruppens övertoner ska vara enhetliga.

6.2.3 Rytmik

Fredrickson (2004) förklarar att sångarna behöver tolka det som står på notbladet och skapa musik utifrån de stildrag som genren står för och detta kräver att sångarna har en medvetenhet och förståelse för hur puls, underdelning och rytmik förhåller sig till varandra. Bland de rytmiska förhållningssätt Fredrickson (2004) lyfter fram finns det två modeller, *Ahead of the beat* och *Behind the beat*, som Jackie och Robin säger sig arbeta med i sina grupper. De två informanterna är överens om att denna förskjutning som sker mellan puls och rytmik är ett vanligt inslag inom jazzgenren. Mina erfarenheter från de körer jag själv sjungit i visar att det finns en brist på förmåga till rytmisk tolkning från notbladet. Ofta upplever jag ett alltför envist fokuserande på att rytmik och frasering ska ske *on the beat* vilket jag, precis som Fredrickson (2004) anser lätt resulterar i en brist på musikalisk autenticitet.

De tre informanterna arbetar på olika sätt för att träna sångarnas rytmiska medvetenhet. Likt Fredrickson (2004) arbetar Jackie visuellt och liknar på så sätt puls och underdelning vid ett rutnät som rytmen förhåller sig till. Kim arbetar i första hand auditivt genom härmning där sångarna kopierar hens rytmik och frasering. Robin arbetar med att sångarna ska känna puls och underdelning kroppsligt utifrån metoderna *Basic steps* och *Vocal Painting*. Gemensamt för Jackie och Robin är att de också använder vocal percussion under repetition och framförande. Genom detta arbetssätt förser de sångarna med puls och underdelning samt musikalisk energi och frasering.

Min uppfattning är att alla människor lär sig på olika sätt och att vi tar hjälp av olika sinnen för att lära oss något nytt. Om vi utgår ifrån att stimulera så många sinnen som möjligt under en repetition kommer arbetet med all säkerhet underlättas för oss som körledare samtidigt som det upplevs som lättare och mer lustfyllt för sångarna. Därför tror jag att en kombination av informanternas tillvägagångssätt, det vill säga variation genom härmning, visuella eller mentala bilder och förkroppsligande av rytmen är nyckeln till en förtrogen medvetenhet och förståelse.

6.3 Ledarskap och Dirigering

Ett musikaliskt samarbete mellan körledare och sångare kräver att körmedlemmarna är aktiva under repetitionsprocessen och de författare som lyfts fram i denna studie betonar

tillsammans med mina informanter vikten av att sångarna känner ett individuellt ansvar och förstår sin betydelse inom gruppen. Karlsson (2014) skriver att körledaren inte bör sätta sina egna idéer över gruppens och vara noga med att skapa musik tillsammans med körsångarna. Vidare skriver han att körledaren behöver arbeta fram ett tillåtande klimat där alla sångare känner emotionell säkerhet för att sångarna ska känna sig bekväma med att uttrycka nya idéer och våga gå bortom trygghetszonen. Både Jackie och Robin uttrycker under sina intervjuer att de arbetar mot denna typ av gruppdynamik. Jackie försäkrar sig om att gruppen är medveten om att alla medlemmar har olika erfarenheter, bakgrund och utgångslägen och hen ser detta som en styrka. Hen uttrycker att det i en grupp finns sångare som är experter inom olika områden och att det är något körledaren bör lyfta. Hen delar även ut ansvarsområden till sångare och skapar administrativa grupper inom kören och låter på så vis sångarna vara en aktiv del av den skapande processen. Även Dahl (2002) skriver att det krävs en trygg arbetsmiljö och ett tillåtande gruppklimat, framförallt för att kunna ge individuell feedback till sångarna. Kim berättar exempelvis att hen i syfte att förbättra gruppens samklang och medvetenhet delar upp kören i kvartetter och låter sångarna sjunga ensamma i sina stämmor för att sedan få feedback på hur samklngen kan förbättras. Jackie säger sig arbeta på ett liknande sätt där hen öppet talar om för sina sångare om de inte blir *ett* med körklngen och ber dem träna på detta. Dahl (2002) skriver att utvecklande feedback kan stärka både självkänsla och gruppkänsla.

Likt Karlsson (2014) menar Robin att ett roterande ledarskap bland sångare och körledare bidrar till att stärka sångarnas självkänsla och dynamik inom gruppen tack vare att medlemmarna känner inflytande över det slutgiltiga resultatet. Vidare menar hen, precis som Karlsson (2014), att det blir lättare för sångarna att ta till sig instruktioner om de själva tidigare har fått vara ledare och att detsamma gäller för shadowing-metoden.

De tre informanterna är överens om att det inom alla grupper finns personer som naturligt tar en mer ledande roll än andra och inom körsången är det inte ovanligt att dessa fungerar som stämledare. Kim ser detta som en tillgång och sprider gärna ut dessa sångare i olika stämmor. Risken med detta är, precis som Robin antyder, att övriga sångare anpassar sig så mycket till dessa stämledare att hela körens sound påverkas. Detta gör att körledaren såväl som sångarna själva tappar bort och går miste om de oändliga variationer och färger som hade varit möjliga om sångarna musicerat tillsammans.

Körledarna är överens om att taktering i många fall är överskattat inom den rytmiska musiken och som Fredrickson (2004) anser de att körledarens arbete till största del sker under repetitionerna. Jackie berättar att hen dirigerar så lite som möjligt vid framträdanden och utgår ifrån att musiken står i centrum, inte ledaren. Därför använder hen också vocal percussion som ett sätt att ge musikalisk riktning och stöd åt sångarna. Jackie har även uppfattningen att hen får en snabbare respons genom vocal percussion än den traditionella dirigeringen. Jag har inte funnit någon litteratur som stödjer denna metod men anser att det hade varit intressant att undersöka detta område mer ingående då jag kan se fördelar med att variera arbetet och fördela intrycken mellan körsångarnas olika sinnen.

För att minska sångarnas beroende av körledaren ser Jackie till att hens inräkningar förser gruppen med tempo, volym, stil och intention samtidigt som hen ger en känsla för musikens puls och underdelning. Åstadkommer ledaren detta menar hen att musiken får eget liv och att sångarna kan "ta över" den från körledaren.

Robin berättar att hen tidigare haft åsikten att en kör alltid behöver dirigeras men att denna uppfattning har förändrats med åren. Hen har kommit till slutsatsen att dirigeringen i de allra flesta fall ska fungera som en påminnelse och stöttning för sångarna. Som komplement till den traditionella dirigeringen är Robin den enda av informanterna som använder sig av Vocal Painting metoden som hen menar skapar nya möjligheter under såväl repetition som konsert.

6.4 Framträdande

Alla informanter använder mikrofonförstärkning i sina grupper. Undantagen är Kims större grupp och Robins amatörkör som oftast sjunger akustiskt. Kim säger dock att det förekommer enskild förstärkning av solister när detta är nödvändigt. Informanterna är även överens om att det krävs anpassningar i övergången från akustiskt till förstärkt. Heil och McCurdy (2016) skriver att det krävs förändringar i sångarnas artikulation, alltså hur de anpassar sitt ansatsrör i förhållande till det mikrofonen fångar upp. De skriver dessutom att sångarens kroppsliga arbete och projektion kan påverkas negativt av att sångaren istället förlitar sig på att mikrofonen gör jobbet åt dem.

Precis som Emerson (2015) uttrycker, ger Robin sina sångare möjligheten att repetera med den utrustning som ska användas vid framträdandet och får på så sätt lära sig lyssna in

varandra via In-Ear. Specifikt för Robins professionella ensemble är att hen föredrar det ett mer energiskt sound och ger därför sångarna ton via In-Ear i 443 Hz istället för 440 Hz. Detta innebär att tonerna är stämnda nästan 12 cent högre än pianot. Detta kan liknas vid det Fredrickson (2004) skriver om att sångarna bör intonera mot den övre delen av det tonala fönstret för att skapa spänning och energi.

Jag anser att när en grupp sjunger förstärkt har ljudteknikerns val en direkt inverkan på gruppens sound och samklang. Om ljudtekniker har andra referenser och ideal än ensemblen i fråga finns det en risk att gruppens bestämda klangfärg- och tonproduktion inte längre kommer till sin rätt i det nya sammanhanget. Därför borde mixningen göras i samråd med gruppen eller en musikalisk ledare och det är ett av skälen till att repetera med teknisk utrustning och det är också en av anledningarna till varför alla informanter är övertygade om att en professionell grupp behöver ha sin egen ljudtekniker som förstår sig på de enskilda rösterna och gruppens ideal.

Rigtrup och Kjær (2013) anser att det bör finnas tydliga rutiner för och skillnader mellan konsert och repetition eftersom det skapar tydliga förväntningar på alla inblandade. Jackie har rutiner för hur hen förmedlar information om konsertdag och dagsschema till sina sångare. Hen har även en rutin för hur soundchecken ska gå till där det är Jackie själv som sköter kommunikationen med ljudteknikern. Kim berättar att hens sextett inte har lika detaljerade rutiner men att det alltid utgår ifrån samma musik vid soundcheck för att ge dem själva och ljudteknikern en tydlig referens att arbeta utifrån. Eftersom Robin själv är ljudtekniker för sin grupp är det väldigt lätt för hens ensemble att alltid ha samma rutiner för alla förberedelser såsom upp- och nedriggning och soundcheck. Robin har även en rutin där hen samlar sångarnas fokus precis innan konserten.

Alla informanter använder sig av In-Ear monitorer i någon av sina grupper och är överens om att det finns både för- och nackdelar med denna typ av medhörning. De fördelar som informanterna uttrycker är den klara ljudbilden samt möjligheten att förse gruppen med ton och tempo utan att påverka publikens musikupplevelse. De största nackdelarna är hörlurarnas eventuella påverkan på sångarnas intonation samt att gruppen kan förlora ensemblekänslan eftersom hörlurarna ibland gör att de känner sig fränkopplade från varandra. Jackie säger i sin intervju att hörlurarnas vibrationer och tryck i hörselgången kan göra att sångaren uppfattar en annan tonhöjd än den som egentligen sjungs. Detta akustiska fenomen är även

något som Dahl (2002) lyfter i sin litteratur. Baserat på dessa nackdelar är informanterna överens om att de bästa förutsättningarna skapas genom en kombination av In-Ear och golvmonitorer.

Den grupp Jackie leder gör ibland framträdanden tillsammans med kompgrupp. Jackie berättar att hen ger noter och information till instrumentalisterna i god tid men att de ses och repeterar under konsertdagen. Fredrickson (2004) skriver att detta är vanligt förekommande och att instrumentalisterna istället borde göras till en del av gruppen och ta del av gemenskapen. Detta gör att sångare och kompgrupp musicerar bättre tillsammans och motiveras till att upprätthålla samma musikaliska kvalitet.

6.5 Slutsats och förslag till vidare forskning

Studien visar att körledarnas huvudsakliga repetitionsarbete kan tematiseras i klangfärg och tonproduktion, harmonik och intonation samt rytmik. Av dessa kategorier är samtliga av studiens körledare överens om att det rytmiska arbetet bör utgöra grunden för de övriga arbetsområdena. Genom att först skapa sig en musikalisk överblick och vision kan körledarna därefter kartlägga och ta beslut gällande det kommande arbetet inom dessa tre arbetsområden.

Vidare visar studiens resultat att samtliga informanter har skapat sig uppfattningar och tankar kring den problematik som kan uppstå inom de tre huvudsakliga arbetsområdena och har funnit metoder och övningar för att korrigera dessa. En stor del av det korrigerande arbetet kan delas in i rytmisk samtidighet, enhetlig klangfärg och vokalplacering samt harmonisk medvetenhet. De observationer och intervjuer som har gjorts visar att körledarna ofta åstadkommer detta genom skuggning eller härmning av antingen körledaren eller en enskild sångare inom gruppen. Det visar sig att det inom genrerna pop och jazz finns en strävan efter att kören ska låta som en röst, ett arbete som kräver att sångarna anpassar sig till helheten och gör kompromisser i sin röst användning. För att förbättra denna del av körens arbete fokuserar körledarna på att vidga sångarnas trygghetszon då det krävs att sångarna lyssnar på och härmar varandra.

Resultatet visar även att två av de tre körledarna har ett grundläggande ideal för gruppens klangfärg och tonproduktion som liknar varandras. Detta ideal karakteriseras av en vibratofri och lätt tonproduktion med ljus klangfärg och en vardaglig diktning vilket stöds av flera

författare som lyfts fram i studiens litteraturkapitel. Den tredje körledaren har ett ideal som på vissa sätt ställer sig i direkt motsats till författarnas åsikter då hen förespråkar ett solistiskt sångsätt, större röster och en kraftfull tonproduktion. Vidare anser flera av författarna i studiens litteraturkapitel att både körledare och sångare bör ha sångteknisk kunskap och förståelse för att skapa variationer i körens klang och tonproduktion på ett hälsosamt sätt. Detta är inget som stärks av studiens informanter då det endast är en av körledarna som arbetar med sångtekniska inslag i sin verksamhet.

Alla informanter anser att körsångarna behöver ha harmonisk förståelse och medvetenhet kring hur deras toner förhåller sig till helheten. De menar att sångarna behöver ha förmåga att anpassa sin intonation till den harmonik de sjunger. Denna förståelse och medvetenhet skapas på olika sätt men generellt för alla tre körledare är att det görs ett förarbete innan musiken sjungs. Antingen görs förberedelse av sångarna på egen hand med instruktioner från körledaren, genom uppvärmningar med intonationsövning eller genom prepwork som förenklar och isolerar ett problemområde. Detta görs för att skapa rätt typ av kunskap och erfarenheter som sedan kan ligga till grund för kommande arbete.

En av mina slutsatser är att arbetet med rytmik och rytmisk tolkning från notbladet är något som saknas i de körer jag själv sjungit i och att detta orsakat en brist på genrespecifik autenticitet. Körledarna berättar och visar att de alla arbetar med rytmik på olika sätt och studien visar att fokus ligger på att skapa en förståelse för förhållandet mellan puls och rytm. Jackie använder sig av visuella hjälpmedel för att öka sångarnas förståelse, Kim fokuserar på att kören ska få en rytmisk säkerhet genom härmning och Robin arbetar med att förkroppsliga rytmiken hos sina sångare. Vidare är min uppfattning att en kombination av deras arbetssätt skulle vara det bästa tillvägagångssättet för att inkludera alla sångare och olika lärstilar i undervisningen.

Pianot används flitigt i körledarnas arbete och informanterna ser både för- och nackdelar med pianot som repetitionsinstrument. Ytterligare en av de slutsatser som kan dras utifrån studiens resultat är att körledarna undviker pianospel som främjar en tempererad stämning men prioriterar i första hand en god intonation sångarna sinsemellan.

Informanterna anser att ett demokratiskt musikskapande bör eftersträvas och att detta skapas i ett tryggt klimat med roterande ledarskap. I ett tryggt klimat kan sångare och körledare dela med sig av sina musikaliska idéer och prova nya metoder och

tillvägagångssätt. Detta stöds av litteratur från flera författare som lyfts fram i studien. Vidare kan slutsatsen dras att den individuella körsångaren behöver känna ansvar i processen och förstå hur viktig den är för att gruppens repetitionsarbete ska nå ett önskat resultat. För mig finns det en stor skillnad i hur dessa körledare arbetar jämfört med de körer jag själv har varit del av. Det har i dessa ensembler funnits ett tydligt glapp mellan körledare och sångare i en slags mästare-lärling-anda. Detta är framförallt märkbart inom den klassiska traditionen och troligtvis kommer detta arbetssätt från orkestertraditionen där jag upplevt att det finns en hierarkisk indelning.

Studien visar att musiken bör framföras med mikrofoner inom genrerna jazz och pop och att sångarna förstärks individuellt. Detta ställer höga krav på en ljudtekniker eftersom teknikerns arbete har en direkt inverkan på den musikaliska produkten. Samtliga informanter är överens om att en professionell grupp behöver en egen ljudtekniker som förstår sig på gruppen. I de fall det inte finns en sådan gör körledarna ett grundligt arbete för att förbereda ljudteknikern på vad som förväntas vid framträdandet. Mikrofonförstärkning innebär också att sångarna behöver anpassa sitt sångsätt för att göra sin röst mikrofonkompatibel. Därför strävar en av informanterna efter att hans kör alltid ska repetera med mikrofon, In-Ear monitorer och ljudsystem. Alla informanter arbetar med In-Ear monitorer i någon av sina grupper och i intervjuerna väger de både för- och nackdelar med denna teknik. En slutsats som kan dras är att sångarna behöver träna på att använda denna utrustning och att en kombination av In-Ear monitorer och golvmonitorer är den bästa lösningen som även tillåter en flexibilitet hos sångarna.

Studiens informanter är överens om en traditionell dirigering med fokus på taktering sällan fyller en funktion inom genrerna pop och jazz då musiken ofta har en tydlig puls som kören kan förhålla sig till utan visuell information. Som ett komplement till den visuella dirigeringen använder sig vissa av körledarna utav vocal percussion för att leda kören. Studien visar att körledarens största arbete sker under repetitionerna och att detsamma gäller mängden dirigering. Vid framträdanden väljer studiens körledare att i huvudsak använda sig av dirigering för att påminna sångarna om vad som avtalats under repetitioner och för att förstärka körens musikaliska uttryck.

I sökandet efter litteratur om arbetssätt och metoder för att arbeta med pop- och jazzkör är det tydligt att det saknas forskning inom detta område. Självklart är stora delar av den

litteratur som finns inom den traditionella körsången även relevant för den inom pop- och jazzgenrerna. Min uppfattning är dock att det då krävs att läsaren känner till det som sångtekniskt skiljer dessa genrer åt, något som inte fått särskilt mycket utrymme i denna studie men som hade varit ett intressant område att utforska. I studien lyfts även tankar kring extern påverkan på sångarnas röst användning och vilken inverkan körledarens egen sångröst och ideal har på den individuella sångaren. Jag har tidigare dragit slutsatsen att informanternas egen röst användning skapar ett ideal som projiceras på kören och detta fenomen hade varit intressant att undersöka djupare. Under mina observationer med studiens körledare har jag uppmärksammat att arbetet växlar mellan ett auditivt, visuellt och förkroppsliggande fokus. För mig som pedagog är detta ett klokt tillvägagångssätt i alla lärandesituationer men det är dock sällan jag kommit i kontakt med detta i ett körsammanhang. Flera av körledarna använder sig av vocal percussion i sin ledarroll och menar att detta fungerar som ett komplement till den traditionella, visuella dirigeringen. En av körledarna anser också att detta auditiva tillvägagångssätt är mer effektivt än ett visuellt. På grund av att jag även har velat studera andra delar av körledarnas arbete har ledning genom vocal percussion inte kunnat ges en djupare analys men är uppenbart en viktig del i arbetet hos vissa körledare och förtjänar därför att undersökas djupare.

Denna studie stärker mina inledande tankar kring behovet av särskilda kunskaper för att leda körer inom genrerna pop och jazz. Detta innebär i sin tur att det bör ställas högre krav på genrebredd i lärarutbildningarna på Sveriges musikhögskolor så att studenter, som jag, inte upplever att de går miste om viktiga kompetenser. Jag ser en vinst i att studenter får möjlighet att välja genreinriktning under sin körledarutbildning så att vi som tidigt vet vilken typ av körsång vi vill arbeta med får möjlighet att specialisera oss. Jag anser att musikhögskolorna bör samarbeta med yrkesverksamma ensembler och körledare för att tydliggöra sambandet mellan teori och praktik. För att motverka den kunskapsbrist som jag upplevt anser jag även att musikhögskolorna bör anställa fler pedagoger med spetskompetens inom olika genrer, så att dessa kan samarbeta för att skapa bredd i utbildningen.

Referenser

Alldahl, P. (2004). *Intonation i körsång*. Stockholm: Gehrmans musikförlag.

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

Dahl, T.B. (2003). *Körkonst: om sång, körarbete och kommunikation*. Göteborg: Ejeby.

Eliasson A. (2006). *Kvantitativ metod från början*. Lund: Studentlitteratur

Emerson, R. (2015). *Starting a vocal jazz ensemble*. *The Choral Journal*, 55(11), 53–59.

Hämtad 2019-05-02, från

<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=rih&AN=A926068&site=eds-live&scope=site>

Fredrickson, S. (2004). *Popular choral handbook: new techniques for pop, jazz, and show choir directors*. [New Orleans, La.: Scott Music Publications].

Heil, L. & McCurdy, R. (2016). *Building Vocal Technique and Aural Acuity in the Vocal Jazz Ensemble*. *The Choral Journal*, 57(4), 65. Hämtad 2019-05-02, från

<http://search.ebscohost.com.ludwig.lub.lu.se/login.aspx?direct=true&db=edsjsr&AN=edsjsr.24883862&site=eds-live&scope=site>

Karlsson, P. (2014). *Workshop at Jyske Musikkonservatorium Oct 3rd, 2014*. The Royal Academy of Music: Aarhus/Aalborg. Hämtad 2019-05-28, från https://www.pfi-culture.org/wp-content/uploads/sites/1052/2016/04/organicchoirs_aalborg_oct3.pdf

Kvale S. & Brinkmann S. (2009) *Den kvalitativa forskningsintervjun*. Lund: Studentlitteratur

Lindblad, P. (1992). *Rösten*. Lund: Studentlitteratur.

Nationalencyklopedin. *Intonation*. (2019) hämtad 2019-04-28, från [http://www.ne.se.ludwig.lub.lu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/intonation-\(tonplatser-på-instrument\)](http://www.ne.se.ludwig.lub.lu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/intonation-(tonplatser-på-instrument))

Rigtrup, M. & Kjær, M. (2013). *Modern vocal music: handbook for choir leaders*. Aarhus: Gule Plader.

Sadolin, C. (2009). *Complete vocal technique*. Copenhagen: Shout Publishing.

Spradling, D (2009). *Vocal Jazz: A Definition of the Vocal Jazz Group: An Ensemble of Solo Singers, One-on-a-Mic*. *The Choral Journal*, (1), 50. Hämtad 2019-05-02, från <http://search.ebscohost.com.ludwig.lub.lu.se/login.aspx?direct=true&db=edsjrs&AN=edsjrs.23560171&site=eds-live&scope=site>

Vetenskapsrådet (2002). *Forskningsetiska principer inom humanistisk-samhällsvetenskaplig forskning*. Stockholm: Vetenskapsrådet.

Zangger Borch, D. (2012). *Stora sångguiden: vägen till din ultimata sångröst*. (3. rev. uppl.) Danderyd: Notfabriken.

Bilagor

Bilaga 1

Intervjufrågor

- Hur kommer det sig att du har börjat arbeta med den här typen av körsång och vad är det som fångar dig?
- Hur länge har du arbetat inom genren?
- Varifrån kommer din kunskap inom området?
 - Musikhögskola?
 - Egna erfarenheter?
- Hur ser du på ledarskap i gruppen?
 - Behövs en dirigent?
 - Vad är dirigentens uppdrag och roll?
 - Vad behövs annars?
- Hur ser du på arrangering inom genren?
- Vilken typ av röster föredrar du att ha i din kör/grupp?
- Tänker du på något särskilt angående körens formationer och placeringen av sångare inom kören?
- Vilka egenskaper anser du är viktiga för att arbeta som körledare inom genren?
- Har du något typiskt repetitionsupplägg?
- Hur tar du dig an nytt material med en grupp?
 - Vad påverkar dina val?
- Vilka musikaliska aspekter eller arbetsområden lägger du vikt under en repetition?
 - Vad påverkar dina val?
- Vad tror du är största anledningen till att intonationsproblem uppstår?
- Hur medvetandegör du intonation?
- Har du tankar kring hur du använder pianot under repetitionen?
- Har du några konkreta övningar eller metoder som du utgår ifrån?
- Vad är groove för dig?
- Hur medvetandegör du rytmik och groove?
- Har du några konkreta övningar eller metoder som du utgår ifrån?

- Hur arbetar du med klang och samklang?
 - Vem sätter idealet?
 - Har du några konkreta övningar eller metoder som du utgår ifrån?
- Hur ser förberedelserna ut inför ett framträdande?
- Har du några särskilda rutiner inför ett framträdande?



LUNDS UNIVERSITET
Musikhögskolan i Malmö

Johannes Rückert Becker – lärarstudent, Musikhögskolan i Malmö
johannesruckertbecker@gmail.com
tel. 073 056 88 87

Information om studien och samtyckesformulär

Tack för att du väljer att delta i min studie!

1. *Bakgrund och syfte*

Syftet med studien är att undersöka hur ett antal körledare och vokalensembler arbetar med genrerna pop och jazz för att ta reda på vilka repetitionstekniker som används samt för att förstå hur körledarens arbete kan nå resultat på ett effektivt sätt.

2. *Förfrågan om deltagande*

Du har blivit tillfrågad om att vara med i min studie eftersom du har stor erfarenhet inom genren och jag vill ta del av din expertis.

3. *Hur går studien till?*

Du kommer att bli intervjuad enskilt. Intervjun spelas in och transkriberas av mig. Du har möjlighet att läsa transkriberingen av intervjun för att säkerställa att jag uppfattat dig rätt.

4. *Hantering av data och sekretess*

Den insamlade datan kommer behandlas konfidentiellt och kommer endast användas i forskningssyfte. Du kommer vara anonym i studien och presenteras med ett fingerat namn.

5. *Hur får jag information om studiens resultat?*

Det färdiga arbetet kommer publiceras Lunds Universitets publiceringstjänst LUP. Studiens resultat kommer presenteras under opponeringen som äger rum v. 21 på Musikhögskolan i Malmö.

6. *Frivillighet*

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

Samtyckesformulär

Härmed intygar jag att jag tagit del av informationen om studien samt godkänner min medverkan i studien som utförs av Johannes Rückert Becker, Musikhögskolan i Malmö, Lunds Universitet.

Namnteckning: _____

Namnförtydligande: _____

Ort & datum: _____