



LUNDS UNIVERSITET

Musikhögskolan i Malmö

Masteruppsats i musikpedagogik 30 hp

Vårterminen 2018

Lena Ekman Frisk

Att lära kör på gehör

En studie om körledares metoder

Handledare: Eva Sæther

Förord

Jag vill framföra ett stort tack till min handledare Eva Sæther, som med kompetens och stort engagemang har stöttat mig professionellt genom hela skrivprocessen. Dessutom vill jag särskilt tacka mina fyra deltagare: Brita Björs, Jonas Engström, Eva Kunda Neidek och Almaz Yebio för att ni så generöst har ställt upp och delat med er av era kunskaper.

TACK!

Malmö 2018-06-05

Lena Ekman Frisk

Medvetandet avspeglar sig i ordet, så som solen i en liten vattendroppe. Ordet förhåller sig till medvetandet som den lilla världen till den stora, som en levande cell till organismen och som atomen till kosmos. Så är det också medvetandets lilla värld. Det meningsfulla ordet är det mänskliga medvetandets mikrokosmos. (Vygotskij, 1999, s. 474)

Sammanfattning

I denna uppsats efterforskas svar på frågan om hur körledare gör för att lära ut körmusik på gehör. Inledningsvis presenteras tidigare studier som berör körlivet i Sverige samt gehörsinstuderingen i kör. Den teoretiska basen utgår ifrån sociokulturell teori, i synnerhet det sociala samspelet. I teorikapitlets avslutande del introduceras den didaktiska triangeln och begreppet distribuerade resurser i ett framåtsträvande resonemang.

Fyra körledare har medverkat i intervjuer, med körövningar som har filmats och vid stimulated recall-samtal kring vad som hände under körövningen. Tio typer av metodiska överväganden har framkommit vid kategorisering av intervjuresultaten. I diskussionskapitlet diskuteras resultaten.

I det avslutande kapitlet framförs synpunkter på behov av framtida forskning inom ämnesområdet samt förslag på olika inriktningar som är speciellt intressanta.

Nyckelord: kör, gehör, körsång, körledare, memorera, flerstämmighet, körmetodik, socialt samspel i kör.

Abstract

While it can be argued that learning music by ear is an essential and important element of modern choral practice in Sweden, it is a subject area that is widely ignored in music teacher training programs and higher music education generally. Furthermore, there has been relatively little research in Sweden on choral learning-by-ear practices.

This study investigates what methods choral directors use when teaching choral music by ear. Four choral directors have participated with interviews, with choral rehearsals and furthermore with conversations about actions during the rehearsals. The theoretical framework has its base in social-cultural theory, mainly discussing the concept social interaction. Progressive thoughts concerning distributed resources and the didactical triangle was considered particularly relevant for the purpose of this study.

The study found that participants used teaching methods that could be categorized into ten types of methodical considerations. Findings reveal the need for future research within this field and suggest certain areas of particular interest.

Key words: choir, choral singing, choral director, memorize, aural transmission, by route, choral pedagogy, social interaction in choir.

Innehållsförteckning

1 Inledning	- 9 -
1.1 Förförståelse och definitioner	- 10 -
1.2 Studiens upplägg och innehåll	- 12 -
1.3 Avgränsningar	- 12 -
2 Forskningsöversikt och litteraturgenomgång	- 13 -
2.1 Tidigare körforskning	- 13 -
2.2 Körforskning och läroböcker om gehörsinstudering	- 14 -
2.2.1 Körledares val av metoder	- 14 -
2.2.2 Musikalisk genre och gehörsinstudering	- 17 -
2.2.3 Förebildande kroppsspråk	- 18 -
2.2.4 Lärstilar hos körsångare	- 19 -
2.2.5 Noter eller gehör – en pågående debatt	- 20 -
2.3 Sammanfattning	- 21 -
3 Syfte och frågeställning	- 23 -
4 Teori	- 24 -
4.1 Inledning	- 24 -
4.2 Vygotskijs sociokulturella teori i korthet	- 25 -
4.3 Kännetecken	- 26 -
4.3.1 Interaktioner	- 26 -
4.3.2 Kreativitet	- 27 -
4.3.3 Lärandets utvecklingszoner	- 28 -
4.3.4 Mästare – lärling	- 28 -
4.4 Efter Vygotskij	- 29 -
4.4.1 Selander och den didaktiska triangeln	- 30 -
4.4.2 Körledarens roll	- 31 -
4.4.3 Ett utvidgat synsätt	- 32 -
4.5 Sammanfattning	- 34 -
5 Metod	- 35 -
5.1 Kvalitativa intervjuer	- 35 -
5.2 Kvalitativ, strukturerad forskningsintervju	- 36 -
5.3 Malmletare eller resenär	- 36 -
5.4 Filmad observation och video stimulated recall	- 37 -
5.5 Deltagaren – anonym eller inte	- 37 -
5.6 Studiens design	- 38 -
5.6.1 Analys	- 38 -
5.6.2 Fyra deltagare	- 39 -
5.6.3 Intervjuer med deltagarna	- 39 -
5.6.4 Frågor	- 40 -
5.6.5 Observation av körövning	- 40 -
5.6.6 Stimulated recall	- 41 -
5.6.7 Transkription och kategorisering	- 41 -

5.7 Sammanfattning	- 42 -
6 Resultat	- 43 -
6.1 Körledarnas metodiska överväganden.....	- 43 -
6.1.1 Presentation av musik och text	- 43 -
6.1.2 Att välja det första momentet.....	- 46 -
6.1.3 Härmning.....	- 47 -
6.1.4 Direktsång	- 48 -
6.1.5 Visuella hjälpmedel	- 49 -
6.1.6 Korrigering.....	- 49 -
6.1.7 Olika moments längd.....	- 50 -
6.1.8 Vagar in i flerstämmighet	- 51 -
6.1.9 Aktiv minneshjälp	- 52 -
6.1.10 Att hålla alla aktiva	- 52 -
6.2 Att påverka en kör – fem inriktningar	- 54 -
6.2.1 Kören ska må bättre	- 54 -
6.2.2 Kören ska bli självständig	- 55 -
6.2.3 Körsångarna ska vilja lära sig.....	- 55 -
6.2.4 Körsångarnas självförtroende ska stärkas.....	- 56 -
6.2.5 Körledaren ska skapa en stämning.....	- 57 -
6.3 Körledarnas frågor	- 58 -
6.4 Sammanfattning	- 59 -
7 Diskussion	- 60 -
7.1 Målbild och inriktningar.....	- 60 -
7.2 Mästare – lärling.....	- 61 -
7.3 Det sociala samspelet.....	- 63 -
7.4 Utvecklingszoner	- 64 -
7.5 Distribuerade resurser.....	- 66 -
7.6 Sammanfattning	- 67 -
8 Framtida forskning	- 68 -
9 Referenser.....	- 71 -
10 Bilaga	- 75 -

1 Inledning

Det är en mörk februarikväll i Helsingborg. Gatorna är tomma, det är kallt och blåsigt. Några vissna höstlöv ligger kvar under buskarna. Att komma promenerande här känns nästan kusligt, då Öresundsvinden tilltar allt mer och river tag i löven, som prasslande far runt på gatan. Känslan av ensamhet växer och det känns ganska dystert att ingen väntar där hemma ikväll med levande ljus och varm mat. Bara en mörk bostad utan sällskap. Så hörs plötsligt flerstämmig sång, som strömmar ut från ett fönster på glänt på första våningen i ett stort hus en bit fram. Skenet som lyser ut genom fönstren är gult och skimrande och sången som klingar blir starkare och starkare. Fönstren sitter så lågt att det går att se in genom fönstren och där syns en grupp människor i olika åldrar som sitter i en stor cirkel och sjunger ihop, samma sång, i flera stämmor. Många av dem blundar och ger sig hän åt musiken, men de flesta har blickarna riktade mot körledaren, som sitter vid pianot i centrum av ringen så att alla ser och alla syns. Ingen har papper, böcker eller pärmar i händerna. Det är uppenbart en kör som övar tillsammans och stämningen i rummet är påtagligt varm. Vem som helst känner antagligen en lust att tillhöra gruppen och få lov att njuta av sången och gemenskapen. Men – vem kan vara med i en kör? Även den som inte kan läsa noter?

Denna ögonblicksbild skildrar atmosfären som jag upplevde i Helsingborg tisdagskvällen 9 februari 2016 då jag besökte kören One Nation för att filma en stund av deras repetition. Deras ledare Jonas Engström pratar särskilt engagerat om hur betydelsefullt det är för många människor, som inte kan läsa noter, att få möjlighet att vara med i en kör, där man lär sig musiken på gehör.

Det sägs att humlan har för små vingar i förhållande till sin stora kropp för att egentligen kunna flyga. Men detta vet inte humlan om, så den flyger ändå. Sångare, som inte kan läsa noter, kan tydligen lära sig väldigt mycket musik, och dessutom ganska svår musik på gehör, musik som skulle givit sångaren skrämselhicka om ledaren hade visat fram notbilden. Fast körsångaren sjunger ändå – utan att veta hur svår notbilden skulle sett ut.

Jag frågar mig hur många av körsångarna i dagens körliv som egentligen kan läsa noter. Enligt min bild av det omfattande amatörkörlivet är det en ytterst liten andel av

körsångarna, som har dessa förkunskaper. Att ha riktigt användbara kunskaper i notläsning är förunnat dem, som har gått någon form av musikskola eller musikutbildning och dessutom lagt ner mycket eget arbete på att öva. Sverige är ett land med väldigt många körer, som uppenbart fungerar trots att bara några få eller ingen alls i kören egentligen kan läsa noter. Jag utgår från att körledare har mycket kunskap om hur de studerar in musik på gehör, men denna kunskap har sällan formulerats, dokumenterats och formaliserats. De studerar in musiken på gehör, men hur gör de?

1.1 Förförståelse och definitioner

Musikpedagogen och kompositören Daniel Helldén besökte Musikhögskolan i Malmö 1985, och gjorde en gästföreläsning på musikhöskolan där jag var student. Ett av mina tydligaste minnen från denna, är när han mycket bestämt menade att frasvis, systematisk sånginlärning med hjälp av förebildande och härmning är något av det tråkigaste små barn vet. Han förespråkade att ledaren bara sjunger sången från början till slut och så småningom kommer barnet att börja sjunga sången. Jag vill kalla denna metod för *direktsång*. Jag har också sett exempel på små barn som sitter tysta och lyssnar på hela sånger när de lärs ut i sällskap med många andra barn. Först senare, när barnet är ensamt kan man höra hur barnet sjunger för sig själv, hela sången alldeles rätt.

Jag har arbetat som körledare sedan 1982 och har därför lång erfarenhet i yrket. När jag började arbeta som ledare för min första kör, Husets Kör i Malmö, var det en ny insikt för mig när jag upptäckte hur lite körsångarna kunde vad gäller notläsning, och jag började metodiskt att lära ut körsånger på gehör. Efterhand har jag medvetet valt att leda körer där det förutsätts att körsångarna läser noter. Som lärare i körledning vid Musikhögskolan i Malmö har jag hos studenter sett behovet av och intresset för att lära ut körmusik på gehör. På gehör, på örat, utan noter, utantill, memorera, by heart, nöta in – uttrycken som beskriver arbetssättet där körledaren studerar in musik med en kör utan att de läser noter är ganska många. Det finns några läroböcker i kördirigering och körledning, men jag tycker det är underligt att aspekten gehörsinstudering i allmänhet inte behandlas alls eller ytterst kortfattat i dessa läroböcker. Min utgångspunkt är att det går att undervisa blivande körledare i konsten att lära ut körmusik på gehör, och sedan år 2000 har jag, i en ständigt pågående dialog med studenter och kollegor, arbetat med denna metod.

Körmusik vill jag definiera i detta arbete som sjungen musik som framförs a cappella med eller utan text och med minst två stämmor av en grupp människor med minst tio personer. Att studera in körmusik på gehör definierar jag i detta arbete som att lära ut körmusik till körsångare utan att körsångarna läser noter samtidigt. Min inställning till denna metod är att den är effektiv, eftersom den överför mycket musikalisk information på kort tid utan krav på musikteoretiska kunskaper hos körsångarna. Jag har sett att metoden därför upplevs positiv, både för att den är ändamålsenlig och för att den aktiverar flera aspekter av lärande. Metoden har också en begränsning i och med att den inte går att använda när stor mängd noterad musik ska studeras in, eftersom det då tar för lång tid i relation till hur lång en körövning brukar vara.

Som ett led i att skaffa mig mer kunskaper och strukturera kunnandet föreligger här denna mastersuppsats i musikpedagogik. Min frågeställning rör hur körledare gör för att lära ut körmusik på gehör. Körledare, som studerar in körmusik på gehör arbetar med en metodisk progression, alltså med medvetna val av musikaliska strategier i arbetet med att leda körsångarna i instuderingen med inslag av spontana, i stunden fattade beslut om nästa framåtskridande steg, baserade på körsångarnas respons. Men hur ser dessa olika metoder ut och hur arbetar körledarna fram sin progression?

Då och då debatterar musikpedagoger och körledare gehörsinstudering kontra notläsning. Ofta får sådana diskussioner, enligt min mening en förenklad och snedviden vinkling som förutsätter att det är barn som behöver gehörsinstudering och att med vuxenkörer använder man noter. Men vilka tar hand om utbildningen av de unga på väg in i ett vuxet musikliv? Vem bryr sig om alla de olika inlärningsstilar som karakteriserar människan, oavsett om hen är barn, ungdom eller vuxen?

Jag har så länge jag kan minnas lyssnat efter ordval och språkbruk. I mitt barndomshem blev jag tidigt uppmärksam på sådana frågor av mina musikerföräldrar, som också är språkintresserade. Jag minns också hur min morfar korrigerade mitt språk ibland. Språket som redskap blir mer och mer värdefullt för mig i arbetet som körledare och pedagog. I musikläraryrket har jag efterhand insett vilken betydelse språkbruket har för undervisningen och relationen mellan lärare/körledare och elever/sångare. Därför ger jag mig i kast med att i akademisk, skriftlig form försöka dokumentera svaren på de frågor jag ställer. Körledarpraktiken är det viktiga för mig och jag önskar att körledare och

körsångare ska vilja läsa vidare i min text. Därför väljer jag ofta ord och uttryck som jag antar att de flesta förstår, även utanför en akademiskt skolad läsekrets.

1.2 Studiens upplägg och innehåll

Uppsatsen inleds med beskrivning av syftet och frågeställningen jag har utgått ifrån. I kapitel 2 görs en översikt över tidigare forskning, som är relevant för ämnet. Kapitel 3 presenterar studiens syfte och frågeställningar och följs av kapitel 4 om uppsatsens teoretiska bas. I kapitel 5 beskriver jag metodologi samt de forskningsmetoder jag valt. I kapitel 6, Resultat, presenteras det jag har funnit vid analyserna av materialet och i diskussionskapitlet låter jag dessa resultat möta teoretiska begrepp. Avslutningsvis ger jag mina synpunkter på behovet av framtida forskning inom ämnet.

1.3 Avgränsningar

Det är inte mitt fokus i denna studie att undersöka hur körsångare lär sig, och jag har inte gjort någon del av studien med jämförelser mellan instudering på gehör och instudering med hjälp av notläsning. Då jag har valt ut mina deltagare har jag valt körledare, som har sin tillhörighet genremässigt inom folkmusik och gospel. Jag har valt bort att tillfråga deltagare som främst arbetar med klassisk musik, eftersom det där är vanligast att man utgår ifrån att körsångarna kan läsa noter eller ska lära sig läsa noter. Jag har valt bort kvantitativa forskningsmetoder, eftersom de undersöker empiri som är mätbar i exempelvis siffror, tabeller och statistik, och den typen av efterforskningar är inte användbara för de musikpedagogiska frågor denna studie omfattar.

2 Forskningsöversikt och litteraturgenomgång

I detta kapitel redogör jag först för några tidigare forskningsstudier inom körområdet. Därefter presenterar jag det jag har funnit i tidigare forskning som mer specifikt berör mina frågor kring gehörsinstudering.

2.1 Tidigare körforskning

I samband med att Körcentrum Syd inrättades som en centrumbildning vid Lunds universitet 2007 initierades två stora körforskningsprojekt som fått stor betydelse i körlivet. Ursula Geisler åtog sig att göra en global inventering av körforskningen mellan åren 1960 och 2010. Detta resulterade i bibliografin *Choral Research – A Global Bibliography 1960-2010* (Geisler, 2010). Körforskningen systematiseras här och presenteras under olika teman i sökbart format. Samtidigt fick Karin Johansson uppdraget att göra en större intervjustudie med körledare med koppling till musikhögskolorna i Sverige. Temat var körledarnas synsätt på olika frågor som berör den högre musikutbildningen och behovet av körforskning (Johansson, 2011). Studien presenterades vid forskningskonferenser och utkom även i populärvetenskaplig form i boken *A cappella – tjugofem körledares röster* (Johansson 2015). Geisler och Johansson startade också det internationella körforskningsnätverket Choir in Focus, som resulterade i flera konferenser och tre antologier (Geisler & Johansson, 2010, 2011, 2015).

Det finns exempel på avhandlingar som fokuserar främst på hur körsångare kan förbättra sin notläsningsförmåga. Anderson (1995) beskriver hur aktiv gehörsträning hjälpte körsångare på gymnasiet i Arizona, U.S.A. att mätbart höja sina kunskaper i notläsning. Ett avgörande resultat var att musikalisk begåvning hos barn omfattar både kognitiva och perceptuella processer.

Ett annat exempel på körforskning är en artikel skriven av Powell (1991). Den handlar om körers intonationsproblem och undersöker hur körledare kan arbeta för att få köerna att bättre hålla sig kvar i tonarten.

Reimers (1993) beskriver Sverige som ett land med internationellt rykte kring körens speciella klang. Fagius (2009) ger en historisk översikt över hur körlivet i Sverige har växt fram i folkrörelserna från 1800-talets senare hälft och så småningom fått en alldeles särskild status genom den högre utbildningen av körledare. Hedell (2009a, 2009b) skriver också om den så kallade svenska körklangen. Zadigs avhandling *Ledarna i kören: Vokala samarbeten mellan körsångare* (2017) fokuserar på vokala samarbeten mellan körsångare. Jansson (2013) undersöker vad det musikaliska ledarskapet innebär och hur kördirigentens roll kan förstås, särskilt utifrån körsångarens perspektiv.

2.2 Körforskning och läroböcker om gehörsinstudering

Jag hittar en del, för min studie, relevant material i tre avhandlingar av Sandberg Jurström (2009), Haugland Balsnes (2009), Bygdéus (2015) samt i ett examensarbete av Carlsson (2012). Jag vill också nämna vad som sägs om gehörsinstudering i tre läroböcker i körledning, eftersom alla de tre författarna är mycket kända inom svenskt körliv: Eriksson (1981), Caplin (2000) och Fagius (1990). Två av böckerna, de av Fagius och Caplin, används så vitt jag vet flitigt som läromedel inom högre musikutbildning på musikhögskolor i Sverige och Norge. De teman jag väljer att lyfta fram här är körledares val av metoder, koppling mellan musikalisk genre och gehörsinstudering, lärstilar hos körsångare, samt debatten om att lära sig efter noter eller på gehör.

2.2.1 Körledares val av metoder

När jag började använda Caplin (2000) som läromedel i min undervisning på Musikhögskolan i Malmö noterade att ämnet gehörsinstudering var sparsamt behandlat. I endast ett kort stycke på tio rader om gehörsinstudering i en för övrigt fyllig bok på 156 sidor nämner han att körledare även kan använda gehörsinstudering för att skapa variation till instudering med hjälp av noter. Caplins bok används på flera av Sveriges musikhögskolor och notbaserad instudering i kör verkar vara den vanligaste metoden. Det

finns dock musikhögskolelärare som arbetar även med andra metoder. Ett exempel är Gunnar Eriksson, verksam i många år som lärare vid Högskolan för scen och musik i Göteborg. Han betraktas av många körledare och körsångare som en stor och viktig förebild när det gäller att frigöra kören och dessutom sig själv som körledare från den noterade bilden av körmusiken. Han är född 1936 och verkar mestadels i Göteborg, men också i många internationella sammanhang sedan 1950-talet. Han har intervjuats många gånger om sitt synsätt och sina pedagogiska metoder. I *Kör på gehör* (1981) har han samlat ett antal exempel på musikaliska övningar för kör, där kören och körledaren experimenterar med, undersöker och utvecklar körmusik. Detta är inte en lärobok i gehörsinstudering utan ett praktiskt arbetsmaterial och på sätt och vis en lärobok i körimprovisation. På ett ställe i häftet kommenterar han dock själva metodiken i att lära ut körmusik till körsångare utan att de samtidigt har noter framför sig.

Den äldsta formen för inläring är härmning, som när mamman sjunger för sitt barn – ”mun mot öra-metoden”. Allt material i detta häfte fungerar bättre och går djupare in om det lärs in på detta sätt, även om det tar längre tid. Oftast är väl körledaren den naturliga försångaren, men ”preparerade” körmedlemmar kan förstås också uppträda i den rollen, till exempel vid inläring av flerstämmiga satser. Tillämpa detta instuderingsätt (...), alltså härmning omväxlande med envis upprepning, inmalning, där var och en får ansluta på eget initiativ. (...) Envis ”primitiv” upprepning kan vara mer stimulerande än avbrott med nog så pedagogiska kommentarer. (s. 3)

Här använder Eriksson ett par begrepp, som jag inte tror är särskilt vanliga bland körledare. Det första är *inmalning*. Oftare har jag hört begreppet nötning eller nöta in, vilket verkar betyda samma sak. *Mun mot öra-metoden* anspelar troligen på begreppet mun mot mun-metod, som används vid hjärt- och lungräddning. Eriksson använder i sitt häfte bortåt fyrtio olika körmusikexempel, alla med förslag på många olika varianter, men endast på detta ställe betonar han en konkret körpedagogisk metod: envis ”primitiv” upprepning. Det är intressant att han sätter ordet primitiv inom citationstecken. Ordet primitiv har ibland använts för att beskriva till synes outvecklade kulturer och metoder. Hans citattecken kring ordet visar att han är medveten om detta och inte vill att metoden upprepning ska betraktas som gammaldags eller förlegad, utan tvärtom som en effektiv och naturlig metod som körledare måste vara medvetna om.

Genom ingående studier av sex olika körledares arbete i sex olika körer identifierar och beskriver Sandberg Jurström (2009) sex olika kategorier av handlingsrepertoarer: pantomimisk, performativ, prototypisk, associerande, konceptuell och evaluerande.

De sex olika handlingsrepertoarerna används av alla sex körledarna, ibland separata och ibland i kombination med varandra. Sandberg Jurström (2009) granskar hur körledarna använder olika teckensystem samt vilka funktioner dessa resurser har i arbetet med musiken. En av de sex körledarna i studien, kallad Berit, arbetar med att lära ut en gospelsång på gehör vid en körövning som Sandberg Jurström dokumenterar på film och sedan transkriberar, och detta berör min forskningsfråga om hur körledare gör för att lära ut på gehör. Hon beskriver noggrant körledarens gester, rörelser, blickar och röstkaraktär. Hon beskriver också hur Berits kroppsrörelser förstärker och förtydligar främst rytmen i hennes sång.

I Bygdéus avhandling (2015) undersöks fyra barnkörledares arbetssätt och metoder. Hon presenterar åtta kategorier för att beskriva olika arbetssätt (a) lyssnande attityd; (b) prövande av metoder; (c) musikaliska rutiner; (d) förebildande; (e) koncentrerade uttryck; (f) reflektion i praktiken; (g) historieberättande och (h) målbilder. Hon ringar in två viktiga begrepp som rör gehörsbaserat lärande i kör, härmning och inre föreställning.

Härmning är basalt för lärande och den inre föreställning om musiken körledare ger uttryck för är ett av de tillvägagångssätt som framkommer som stark grund och motor för allt musicerande. Härmning utifrån förebilder är ett sätt att närma sig körledaryrket. (s. 22)

Det är körledarens egen inre föreställning om musiken som direktöverbärs när hen förebildar för kören vad som ska sjungas. Det sätt som körledaren har uppfattat musiken på tar körsångarna efter, medvetet och omedvetet. Det gäller toner, texter, rytmer, tempo, frasering, nyanser, attityd och stilkänsla, både för musikaliska och textliga faktorer. Det verkar uppenbart att härmning är basalt för lärande. Körsångare som har kunnande att lära sig körmusik med hjälp av att läsa noter kan bilda sig sin egen uppfattning om musiken. Detta material har körledaren sedan att arbeta med. Vid gehörsinläring ligger en större del av inlärningsprocessen under körledarens kontroll.

Call and response är ett etablerat begrepp inom afro-amerikansk kultur. Det betyder inte bara inläring på gehör utan används också för att beskriva musikaliska situationer där det pågår en växelsång mellan försångare och kör, eller kanske mellan en mindre grupp och en större grupp. Bygdéus beskriver begreppet som en musikpedagogisk term för gehörsinstudering: ”Ny text övas in genom exempelvis ”call and respons” [!], text som läses och melodifraser som sjungs före och som barnen härmar” (s. 116). Begreppet används även av Jonas Engström, som jag har intervjuat för denna studie. Läs mer om vad han säger om detta under rubriken *Härmining* i resultatkapitlet.

Sammanfattningsvis finns det vetenskaplig dokumentation om de metoder som körledare använder, men jag saknar mer ingående beskrivningar av teknikerna för att lära ut på gehör, till skillnad från teknikerna att studera in musik där körsångarna läser noter. Det saknas forskning om körledarens medvetna val av musikaliska strategier i arbetet med att leda körsångarna i instuderingen med inslag av spontana, i stunden fattade beslut om nästa framåtskridande steg, baserade på körsångarnas respons.

2.2.2 Musikalisk genre och gehörsinstudering

Genom hela Erikssons gärning strömmar ett starkt släktskap mellan å ena sidan körmusiken och å andra sidan jazzen och folkmusiken. Han skriver (1981) ”Som körsångare har man ofta skäl att avundas folkmusiker och improviserande musiker som är tillsammans i sin musik” (s. 1). Denna mening fångar en central olikhet mellan olika musikkulturer. Den notbundna körsången, vilande inom den västerländska konstmusikens tradition, bygger på att körsångare kan läsa notbilden, förstå den, lära sig körstämmorna med notbilden framför ögonen och sedan framföra musiken för publik med noterna i händerna. Inom folkmusik och jazz finns förvisso också strukturer, formler och regler, men musiken lärs oftast in och framförs utan att man behöver kunna läsa noter. Eriksson kommenterar här specifikt att musicerande utan noter i mycket högre grad innebär en upplevelse av att vara ”tillsammans” i musiken. Denna upplevelse är något som syns och hörs och påverkar omgivningen. Omgivningen kan få en känsla av avundsjuka, de vill också vara med i musicerandet, tillsammans med dem som framträder. En ganska uppenbar effekt av Erikssons körledargärning, verkar ofta vara att han lyckas ge körsångare och publik en stark känsla av gemenskap när han introducerar olika

modeller att gehörsbaserat leka och improvisera med körmusik, arbetsmodeller där körsångare upplever att de är delaktiga och medskapande.

Släktskapet mellan improviserad musik och traditionen att lära ut musik på gehör är stark och tydlig, och detta lyser igenom i Erikssons (1981) förord. ”Målet kan reduceras till att hjälpa sångarna uppträda naturligt och tryggt utan noter i händerna – som om händerna hör till kroppen även när det inte sitter noter i dem. Då behövs det vissa ramar” (s. 1). Eriksson ägnar sedan hela boken till att just ge många exempel på sådana ramar. Jag hittar förvånansvärt lite skrivet om gehörsinstuderingens koppling till genrer. Hos Eriksson verkar metoden användbar främst när vi musicerar i folkmusik eller jazzstil. Här saknas tankar och undersökningar om gehörsinstudering inom den klassiska, notbaserade körmusiken. Även om körmusiken är dokumenterad och traderad med hjälp av notskrift är det inte självklart att alla körsångare som ska sjunga musiken är notläsningskunniga.

2.2.3 Förebildande kroppsspråk

Bygdéus (2015) resonerar kring det subtila i körledares kroppsspråk i den förebildande situationen. Detta verkar vara en svårgripbar del i gehörsinstuderingsprocessen:

Förebildande är kommunikation som pågår kontinuerligt under en körövning. (...) Kroppsspråksmötet är subtilt. Alla handlingar, uttryck, kroppslig hållning sker på ett för körledaren mer eller mindre medvetet plan och alltid i rummet där koristerna ständigt ser och kan lägga märke till körledarens förhållningssätt. (s. 117 - 118)

Begreppet förebilda är ett ord som innehåller en komplett beskrivning av körledarens roll för instudering av körmusik med körsångare. Att förebilda betyder att kunna visa i alla avseenden både vad som ska sjungas och hur det ska sjungas. Att Bygdéus beskriver förebildande som kommunikation kan innefatta den levande mellanmänskliga processen; det som förebildas studsar tillbaka i form av härmning och blir till en spegelbild som körledaren måste reagera på.

2.2.4 Lärstilar hos körsångare

Haugland Balsnes (2009) genomförde en forskningsstudie på kören Bel Canto i byn Søgne i Norge, en kör hon själv var dirigent för. I avhandlingen *Å Lære i kor, Belcanto som praksisfellesskap* undersöker hon sociala aspekter på körverksamhet, där relationer inom kören och mellan kören och resten av samhället står i fokus. Hennes huvudfråga lyder: Hur beroende är den musikaliska samklangen i Bel Canto av det sociala samspelet och hur bidrar deltagandet i kören till medlemmarnas lärande och identitetsarbete? Haugland Balsnes berör ett mycket stort musikpedagogiskt område, nämligen hur körsångaren lär sig den körmusik som ska sjungas och diskuterar kring att människor som är lärande i en musikpedagogisk situation lär sig mer än bara musik. Hon använder också resonemang från Sandberg Jurströms studie av rollidentiteter (2001) med fyra olika lärstilar: visuell, auditiv, kinestetisk och emotionell. Haugland Balsnes (2009) utvecklar resonemanget ganska långt kring körsångares olika, mer eller mindre medvetna lärstrategier, men den enda koppling som hon gör till frågan om inläring med eller utan noter verkar vara att de som har eller väljer en auditiv inlärningsstil föredrar att lära sig körmusik på gehör.

En av Bygdéus (2015) informanter menar att lyssning och härkning är starkare strategier för vissa barn än inläring med hjälp av notläsning: ”Anna menar att det kan finnas barn som sjungit i kör tre gånger i veckan under sju år och ändå inte läser noter därför att lära sig genom att lyssna och härma är en starkare strategi för vissa barn” (s. 88). Detta uttalande säger någonting om den variation i inlärningsstilar som kan finnas i en barngrupp trots att alla är samlade för att sjunga körmusik.

Anna menar också att den stora glädjen med barnen är att de snabbt lär sig utantill och fortfarande kommer ihåg efter ett halvår. Det kan vi som körledare räkna med, till skillnad från vuxna, menar hon. För vuxna kan texten vara som bortblåst så att när en sång plockas upp igen får arbetet med textinläring tas upp på nytt. (s. 104)

Barn lär sig nästan alltid sånger utan att läsa noter, och ofta sitter dessa sånger kvar i minnet livet ut. I detta citat nämns också skillnaden mellan vuxna och barn när det gäller att komma ihåg sångtexter. Bygdéus har också med resonemang kring utantilläring i förhållande till människors ålder. Denna skillnad beror troligen inte bara på att barn oftast lär sig på gehör och vuxna ofta med hjälp av att läsa. Det mänskliga minnet fungerar

också olika hos barn och hos äldre eftersom närminnet försämras hos äldre (Fastbom, Fors & Lövdén, 2014).

Dessa texters innehåll är inriktade på körsångarnas profiler och inte på vilka strategier körledaren väljer. Genomgående saknas kopplingar mellan körledares val av metoder utifrån vad de vet eller inte vet om sina körsångares lärstilar.

2.2.5 Noter eller gehör – en pågående debatt

Under de senaste decennierna har det pågått en debatt om hur instudering på gehör integreras även när körledare arbetar med körer som läser noter. Detta berör Sandberg Jurström (2009) i sitt resultatkapitel.

Vare sig det musikaliska arbetet handlar om att använda ett tryckt notmaterial eller att lära sig en sång utan noter (vilket förekommer i gospelkören), använder körledarna både visuella och auditiva resurser som verktyg för att synliggöra musikaliska strukturer, former och möjliga uttryckssätt så att körsångarna ska kunna lära sig gestalta musiken på ett för körledarna och körsångarna önskvärt sätt. (s.157)

Sandberg Jurström går sedan inte vidare med jämförelser mellan instudering på gehör och instudering med hjälp av notläsning.

Ett exempel på en intressant debatt kan vi läsa om i *Barn i kör*, en antologi med Gunnel Fagius (1990) som redaktör. Helldén (1990) berättar om debatten som ägde rum i Dagens Nyheter i mars 1972. Musikern och musikpedagogen Carl-Axel Dominique menade att ”noterna tyranniserar vårt musikliv” (s. 145). Helldén svarade med att lovprisa ”de underbara noterna” (s. 145). Debatten slutade dock i en sorts samförstånd kring att noterna ofta är outhärliga men inte alltid nödvändiga. Fagius har samlat ett antal musikpedagogers synpunkter på körledning i denna antologi, allt med fokus på barnkörverksamhet. Just när det gäller notläsning kontra gehörinstudering kan vi, förutom artikeln om ovan nämnda debatt, läsa om musikpedagogerna Emile Jaques Dalcroze, Carl Orff, Zoltan Kodály och Shinichi Suzuki som alla på olika sätt har etablerat musikträning gehörsmässigt hos barn för att så småningom med olika metoder koppla detta till träning i notläsning. Fagius sammanfattar i sin redaktörsinledning till kapitlet om gehördebatten:

I barnkörarbetet kommer man förr eller senare till det stadium när man måste ta ställning till vilket inlärningssätt – Gehörsinlärning eller notläsning som stöd för minnet – som är realistiskt att arbeta med och hur man ska gå tillväga. De båda inlärningssätten är inte helt skilda från varann. Det är dock i grunden fråga om två olika attityder. Något förenklat skulle man kunna säga, att Gehörsinlärningen sätter känsla och helhet i första rummet; man hör något som man omedelbart försöker reproducera. Notläsningen däremot kräver ett intellektuellt arbete, som förutsätter att man tar ett moment i taget. Vår musiktradition är beroende av såväl Gehörsträdning som av noter för att förmedla och lagra musik, och det vore olyckligt om ett motsatsförhållande dem emellan leder till, att man väljer bort den ena sidan. (s.128)

Fagius betonar alltså att båda metoderna behövs. Kodály (1882 - 1967) skapade ett mycket stort undervisningsmaterial för vokalt bruk inom området Gehörsträning-notläsning. Hans principer för sång på tonstavelser – solmisation – är vida känt i världen, men inte så etablerat i Sverige. Vi får i denna bok ta del av flera exempel på metodens användbarhet, kopplad till Gehörsinlärning och Gehörsutveckling.

En undersökning om hur barnkörledare leder körsångarna från unison sång till flerstämmighet gjordes i ett examensarbete av Carlsson (2012). Hon undersöker i första hand hur körledare lär ur flerstämmighet och den unisona sångens betydelse för flerstämmigheten. Hon jämför också körledares val mellan Gehörsinstudering och instudering med hjälp av noter och konstaterar att Gehörsinstudering dominerar i vanlig skolklass medan noter har större betydelse i musikklass och körer med antagningsprov, där högre krav ställs på barnen. Ett annat examensarbete inom detta område skrevs av Josephsson (2015) och handlar om på vilka sätt elever i musikklasser lär sig notläsning. Resultatet visar att teorilektionerna är den största källan till notläsningskunskaper och studien innehåller inga särskilda jämförelser mellan Gehörsinstudering och notinstudering.

2.3 Sammanfattning

Förutom min översikt över ett urval av körforskning har jag i detta kapitel refererat till avhandlingar av Sandberg Jurström (2009), Haugland Balsnes (2009) och Bygdéus (2015), två examensarbeten av Carlsson (2012) och Josephsson (2015), samt till tre läroböcker i körledning av Eriksson (1981), Caplin (2000) och Fagius (1990). Det är i

dessas olika skrifter jag har funnit en del intressant material som handlar om mitt fokusområde. De teman jag har valt att lyfta fram här är körledares val av metoder, koppling mellan musikalisk genre och gehörsinstudering, lärstilar hos körsångare, samt debatten om att lära sig efter noter eller på gehör. Min forskningsfråga handlar om metoder för gehörsinstudering i kör. När jag söker efter vad som tidigare skrivits om gehörsinstudering i forskning, uppsatser och läromedel är resultatet magert och jag blir stärkt i min bild av att detta område verkligen behöver utforskas och beskrivas noggrannare. Det verkar saknas studier med huvudfokus på jämförelser mellan gehörsbaserad och notläsningsbaserad instudering i kör. Jag ser att denna fråga verkar komplex att undersöka eftersom så många faktorer är inblandade. Förutom körledarens val av metoder behöver man antagligen då också beröra bland annat körsångares olika lärstilar, körsångares förkunskaper, omständigheter kring själva instuderingssituationen, musikalisk genre, samt traditioner i olika kulturella och sociala sammanhang.

3 Syfte och frågeställning

Traditionen att lära ut körmusik på gehör är lång men delvis utforskad. Metoderna behöver synliggöras framförallt med sikte på att utbildningen av framtidens körledare ska bli mer komplett. Syftet med denna masteruppsats är att undersöka hur olika körledare arbetar när de lär ut körmusik på gehör. Det finns en väl etablerad tradition och mycket dold kunskap hos körledare, som arbetar med gehoarsinstudering. Dock finns i körutbildningarna en brist på forskning och litteratur som handlar om metoder för gehoarsinstudering. När ämnet gehoarsinstudering ska läras ut blir det nödvändigt att kunna beskriva konkreta metoder, underbyggda med forskning och beprövd erfarenhet. Detta syfte utmynnar i följande frågeställning:

Hur gör körledare för att lära ut körmusik på gehör?

4 Teori

Teorikapitlet omfattar hur jag utgår ifrån Vygotskijs (1999) sociokulturella teori för att stödja sökandet av svar på mina frågor. Jag utgår också ifrån Strandberg (2006) som definierar ett par typiska kännetecken för Vygotskijs tänkesätt samt applicerar dessa kännetecken på min egen erfarenhet som körledare. Till slut i detta kapitel vänder jag med hjälp av Selander (2017) blicken framåt och tillämpar hans utvidgade didaktiska triangel på min studie.

4.1 Inledning

I denna uppsats teoretiska del tar jag avstamp i Leo Vygotskijs (1896 - 1934) sociokulturella teori. Vygotskij dog ung, endast 38 år gammal och hans teorier har inspirerat många författare, forskare, psykologer och pedagoger att utveckla detta tänkande vidare. Det är två delar i Vygotskijs teori som är orsak till att jag väljer att utgå från den. Dessa anknyter till min forskningsfråga ”Hur gör körledare för att lära ut körmusik på gehör?”.

För det första är Vygotskijs syn på det sociala samspelet är tillämpbar på det sammanhang där mina informanter arbetar. Körledaren och körsångarna möter varandra i ett mänskligt, musikaliskt samspel där många sociala faktorer har betydelse för instuderingen, exempelvis ögonkontakt, önskan om samhörighet och gemenskap, trygghet/otrygghet, maktfaktorer, gruppens traditioner och rutiner, engagemang och solidaritet. För det andra har vi den starka betoningen av språkets betydelse vid inläring.

Medvetandet avspeglar sig i ordet, så som solen i en liten vattendroppe. Ordet förhåller sig till medvetandet som den lilla världen till den stora, som en levande cell till organismen och som atomen till kosmos. Så är det också medvetandets lilla värld. Det meningsfulla ordet är det mänskliga medvetandets mikrokosmos. (Vygotskij, 1999, s. 474)

Vygotskij formulerar detta i de sista raderna i sin allra sista bok *Tänkande och språk*, se citatet ovan. Ett enda ord kan ändra en hel betydelse. Ordet som begrepp kan också poetiskt symbolisera hela språket. Säljö (2014) förklarar

Språket är det redskap med vilket individen kan låna insikter, färdigheter och kunskaper av andra. Vygotskij gav uttryck för språkets centrala ställning genom att referera till det som ”redskapens redskap”. I det sociokulturella perspektivet är språk, som jag redan har påpekat, centralt också i relation till mänskligt tänkande som ett slags inre samtal. (s. 81)

En mycket central tanke i Vygotskijs teori handlar om språkets och handlingarnas samverkan, här beskriven av Strandberg (2006) ”Det han säger här är att det händer något mycket viktigt när praktiska handlingar strålar samman med språk” (s. 114 - 115). Körledaren som lär ut körstämmor på gehör arbetar också i en tätt sammanflätad symbios mellan alla försjungna och förspelade fraser som lärs ut och de verbala instruktioner som hänger samman med dessa.

4.2 Vygotskijs sociokulturella teori i korthet

Vygotskij (1995) valde själv att benämna sin teori som kulturhistorisk psykologi, men den har oftast kommit att rubriceras som sociokulturell teori eller sociokulturellt perspektiv (Säljö, 2014). Strandberg säger: ”Vi använder inte bara de givna verktygen – i den givna kulturen – vi skapar också nya verktyg – vi gör historia. Det är därför Vygotskij gav sin teori namnet kultur-historisk psykologi” (2006, s.97 - 98). Strandberg vill kalla teorin sociokulturell-historisk psykologi. Han hänvisar till att alla tre beståndsdelar i begreppet är viktiga och hänger ihop. Människors utveckling är beroende av interaktion (socio) med andra människor och med artefakter (kulturell), likväl som att människor formar om världen (historisk). Jag väljer att fortsättningsvis i denna text använda begreppet sociokulturell teori.

Vygotskij såg människan som en individ som alltid är lärande i ett socialt och kulturellt sammanhang, alltså i ständigt samspel med sin omgivning. Han beskrev också att det alltid används redskap eller artefakter när lärande sker. Artefakter kan vara såväl fysiska föremål som mer abstrakta symboler, exempelvis bokstäver och notskrift. Språket i sig betraktades också som en samling artefakter. Säljö (2014) påpekar att språket, enligt Vygotskij, har en central roll vid lärandet. Artefakterna – redskapen – fungerar medierande, det vill säga de omsätter omvärldens intryck till oss, så att dessa intryck omvandlas till att utgöra vår kunskaps- och färdighetsutveckling. Vygotskij förklarade också att människan som en lärande individ är kreativ.

Det finns en mycket utbredd uppfattning om att skapandet är något som tillkommer ett utvalt fåtal, och att bara den som har begåvats med en speciell talang bör utveckla denna och kan räkna sig såsom kallad att skapa. Denna uppfattning är inte riktig /.../ skapandet är något som tillkommer alla i mer eller mindre grad. Det är en normal och ständig följeslagare i barnets utveckling. (Vygotskij, 1995, s. 45)

I fantasin kommer människans kreativitet till uttryck och fantasin står alltid i relation till verkligheten på något sätt. Fantasin kan ta vid där verkligheten slutar, samtidigt som den har sin grund i tidigare erfarenheter. Olika intryck i omvärlden kan stimulera fantasin och fantasin kan i sin tur påverka omvärlden när den har kommit till uttryck. För en utförligare redogörelse för Vygotskijs teori i musikpedagogiska forskningsprojekt, se Johansson (2008) eller Di Lorenzo Tillborg (2015).

4.3 Kännetecken

Strandberg (2006) betonar några kännetecken i Vygotskijs sociokulturella teori, bland annat interaktioner och kreativitet. Jag vill applicera dem på min studie och dessutom tillämpa tankar om utvecklingszoner samt resonemang om relationen mästare-lärling.

4.3.1 Interaktioner

Strandberg (2006) säger: ”Imitation är en väsentlig del i det interpsykologiska samspelet” (s 51). Överfört till körområdet tänker jag att imitationen är själva grundpelaren inom traditionen att lära ut och att lära sig körmusik på gehör. En basal fråga i detta sammanhang handlar om körsångarnas vilja att ta efter körledaren. Så här skriver Strandberg om Vygotskijs texter och teoribildning:

Det märkvärdiga med hans ibland ganska tunga texter är att de implicerar en väldigt praktisk, enkel och i mitt tycke självklar pedagogik där vi inte längre stirrar in i den enskilda individens huvud utan hellre betraktar de aktiviteter som sker mellan huvuden, det vill säga, vad människor faktiskt gör tillsammans. (s. 10)

Den aktivitet eller interaktion, som det talas om här, menar jag är en beskrivning av körsångarnas vilja att imitera, den vilja som verkar vara en grundförutsättning för att gehörsbaserat körmusicerande ska fungera överhuvudtaget.

Vygotskij skriver: ”Every function in the child’s cultural development appears twice: first on the social level and later, on the individual level; first between people (interpsychological), and then inside the child (intrapsychological)” (Vygotskij, 1978, s. 57). Vygotskij benämner också den intrapsykologiska processen inne i huvudet som ett inre samtal med mig själv, *inner speech*.

Jag tänker att denna teori också kan stämma in på situationen när körsångare lär sig stämmor på gehör. Det första som händer är en social situation där körledaren presenterar materialet och stämmor sjungs före. Körsångare lyssnar, härmar, körledaren lyssnar och upprepar fraser tills körsångare har lärt sig. Körsångare lyssnar också på varandra och har möjlighet att interagera socialt – interpsykologiskt – genom att hjälpa varandra att komma ihåg rätt. Det är en alltigenom social situation när flera människor tillsammans lär sig. Först i steg två, när körsångaren ensam kan återge sin stämma rätt kan körsångaren sägas ha lärt sig – intrapsykologiskt. Om en människa sitter ensam och lär sig ny musik så är det inte en social situation. Olika hjälpmedel så som exempelvis en inspelning kan förvisso användas, men utan andra närvarande människor, kan det inte sägas vara en social situation.

4.3.2 Kreativitet

Begreppet kreativitet är intressant att diskutera när det gäller gehörsbaserad körmusik. Strandberg (2006) menar att kreativitet handlar om ”barnets möjligheter att delta i förändringar av den givna kulturen” (s. 35). I körverksamhet kan detta relateras till exempelvis körledarens signaler till körsångarna och deras möjligheter att påverka dels skeendet i inläringen dels det musikaliska och sceniska slutresultatet. Körledare har olika syn på hur körsångarnas kreativitet ska tas tillvara och det finns skillnader mellan olika traditioner. Ett utmärkande drag för körmusik som lärs ut på gehör är att den ofta förändras när körsångarna sedan lär musiken vidare till andra. Musiken förändras också bara av att utövare glömmer bort en del av det inlärdas och sedan repeterar det igen. Då kan en del bli annorlunda helt enkelt därför att människor minns fel. Strandberg (2006) säger så här: ”Det som är utmärkande för relationen människa – kultur är att den är ömsesidig och i ständig förändring” (s. 19). Kulturen förändras i och med att människor gehörsmissigt för över musik till andra.

4.3.3 Lärandets utvecklingszoner

Körsångaren kan möta något i inlärningssituationen som är betydligt över hans förmåga, men som ändå utövar inflytande. Begreppet *agera huvudet högre* är en träffsäker metafor för den situationen, vilket Strandberg kommenterar här:

Barnet möter alltså något som är betydligt över dess förmåga men som likafullt utövar inflytande för dess utveckling och medverkar till att det kan agera långt utöver sin aktuella, individuella förmåga. Barnet gör vad det inte kan. Men kan likafullt. Tillsammans med andra. Nyckeln är jämlik och asymmetrisk relation. Denna barnets förmåga att i asymmetriska relationer kunna "agera huvudet högre" (...) än vad det är, är också den aktivitet eller situation som Vygotskij kallar för utvecklingszon. (s. 52)

Vygotskij-begreppet "agera huvudet högre än vad man är" betyder att man agerar i en zon där man egentligen inte har tillgång till den nya kunskapen eller de nya verktygen, men det bryr man sig inte om. I leken – det kreativa tillståndet – kan personen behärska saker hen egentligen inte klarar av. Vygotskij-begreppet "utvecklingszoner" handlar om skillnaden mellan det jag kan själv och det jag kan tillsammans med andra. Den beskrivna situationen är direkt tillämpbar på körledaren som öppnar upp en zon där körsångarens stämma sätts i ett sammanhang. Körsångare säger ibland att de upplever att de själva kan sjunga mycket bättre tillsammans med resten av kören än ensamma. Kören kan ses som ett mänskligt instrument, där helheten är enormt mycket större än summan av rösterna. Alla i en kör kan sjunga "huvudet högre" med hjälp av stödet från sångkamraterna.

4.3.4 Mästare – lärling

Den grundläggande frågan i mitt arbete gäller hur körledare gör för att lära ut på gehör. Strandberg (2006) skriver apropå lärande:

Lärande är ett hantverk oavsett inom vilket område vi rör oss. Lärande är något mycket praktiskt, där yttre aktiviteter bildar råmaterial och transformeras till inre processer. Lärande är verkligen att likt lärlingen lära av mästarens metoder. Problemet i skolan är att mästarens metoder ofta är förborgade i den enskilde läraren som en hemlighet. Eleven ser ju inte vilka metoder som läraren har använt för att bli så duktig som han eller hon är. (s. 74)

I linje med detta utvecklas kompetensen att lära ut – liksom förmågan att lära in - stämmor på gehör utvecklas när en person övar på detta många, många gånger och, viktigast av allt, dessutom reflekterar över lärandet. Framförallt noterar jag att Strandberg berör begreppet mästare-lärling, som är väldigt relevant på situationen körledare-körsångare. Mästaren visar lärlingen hur ett arbete ska utföras, körledaren visar körsångarna hur en stämma ska sjungas. Lärlingen har sökt upp mästaren eller placerats i lära hos denne. Körsångaren har sökt sig till en kör, inte sällan för att hen vill lära sig av just den körens ledare.

4.4 Efter Vygotskij

Konsten att undervisa och förmedla – didaktiken – förutsätter och kräver ständiga möten mellan människor. Selander (2017) skriver både om att det idag finns en stabil acceptans för att ”medvetande, lärande, meningsskapande, språkutveckling med mera utvecklas i ett socialt samspel” (s. 19) och att begreppet didaktik handlar om hur människor utvecklar intellektuella redskap och perspektiv på lärande, och utifrån detta uppfinner miljöer och resurser, aktiviteter och bedömningspraktiker. Selander utropar ganska kraftfullt att ”vi kan inte nöja oss med att upprepa fraser som att lärande eller språkande är sociokulturella företeelser. Vi behöver komma vidare!” (s. 19). Jag tilltalas av denna framtidsinriktade strävan och väljer därför att använda Selanders text som hjälp att se framåt i min studie. Boken har två delar där den första beskriver historiska och teoretiska perspektiv på lärande. Den andra delen handlar om designorienterat perspektiv som kan bidra till att se lärande på nya sätt. Nedanstående citat fungerar som en effektiv sammanfattning av vad ett designorienterat synsätt innebär:

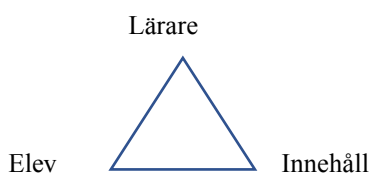
Ett designorienterat perspektiv på lärande är därför också en bra metafor för lärande i bred mening, inte minst för att lärande handlar om att utveckla sitt tänkande med nya redskap i nya sammanhang, där man (med hjälp av fantasi) kan behöva föreställa sig framtida engagemang och verksamheter. Men allt lärande innebär också en utmaning, där man ibland blir provocerad, varför man också behöver utveckla förmågan att reflektera över det för givet tagna och de ramar inom vilka man tänker. Ett designorienterat perspektiv handlar om att stödja och vidareutveckla (andras såväl som den egna) förmågan att tänka och förmågan att använda sina kunskaper. (s. 180)

Selander diskuterar hur lärande och undervisning fungerar idag jämfört med på 1800-talet, då skolan skapades. Det är enorma förändringar som skett. Idag har inte läraren kontroll över klassrummet och undervisningens innehåll på samma sätt som läraren hade då. I dagens samhälle är tillgången på information i det närmaste totalt obegränsad och lärarens roll har mycket kraftigt förändrats i och med detta. Selander menar att läraren är ännu viktigare idag!

Selanders beskrivning av samhällsförändringen kan kopplas till musiklivet i undervisningssfären. Körutbildningen i akademierna var under många decennier helt dominerad av notbaserad kunskapsöverföring. På Kungliga Musikhögskolan i Stockholm i slutet på 1950-talet fanns överhuvudtaget inga inslag av gehörsbaserat musicerande eller gehörsbaserade instuderingsmetoder. Jag kom tidigt i kontakt med intresset för både notbaserat och gehörsbaserat musicerande genom mina föräldrars musikpraktik. När SÄMUS-utbildningen (Särskild ämnesutbildning i musik) startade i Malmö 1970 efter OMUS-utredningen (Organisationskommittén för högre musikutbildning) var det ett markant nytt inslag i musiklejarutbildningen att de studerande skulle förberedas för att kunna leda musicerande i många fler genrer än bara den klassiska, exempelvis visor, folkmusik, jazz, pop, rock och musikal. Idag är det självklart i musiklejarutbildning i Sverige att alla ska kunna använda dessa genrer.

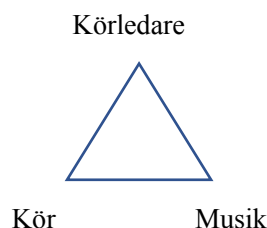
4.4.1 Selander och den didaktiska triangeln

Selander (2017) refererar till den didaktiska triangeln, som vanligt förekommande i didaktiska standardverk. Han citerar Bronäs & Runebou (2010) som använder triangeln med följande nyckelord:



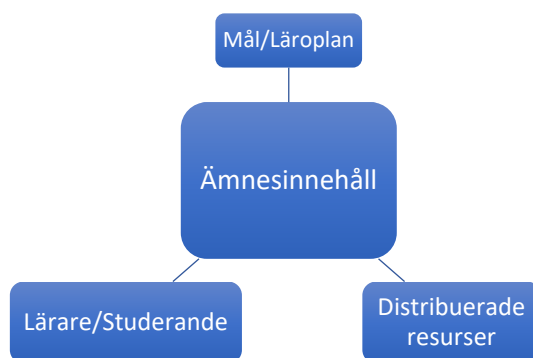
Figur 1: Den didaktiska triangeln.

Selander kritiserar svagheter i denna illustration, exempelvis när det gäller ordet ”innehåll”, som är oprecist och när det gäller orden ”lärare” och ”elev” som går att tolka i för många olika kategorier. Om jag överför denna illustration till körverkligheten jag undersöker, skulle den kunna se ut så här:



Figur 2: Didaktisk triangel illustrerande körkontexten.

För mig framstår idag denna figur som förenklad och förklarar inte något speciellt när det gäller mina problemformuleringar. Selander (2017, s.46) utvecklar därefter resonemanget till en designorienterad didaktisk triangel och illustrerar med följande figur



Figur 3: Designorienterad didaktisk triangel.

Innehållet ska här inte ses som absolut givet, utan som något föränderligt i socialt samspel. Lärare och studerande är placerade i samma hörn, men lärare står först och detta markerar ett steg i hierarkin; läraren kommer före den studerande men det finns ett samspel, en samverkan och ett samarbete mellan parterna. Med distribuerade resurser menas läromedelssituationen i dagens samhälle, där det används oerhört många fler källor och redskap än bara en lärobok.

4.4.2 Körledarens roll

Först vill jag teoretisera synsättet på körledarens roll. Figur 4 visar det synsätt på dirigentens roll som jag fick lära mig av professor Dan-Olof Stenlund 1992 - 1993, då jag studerade för honom på körpedagogutbildningen vid Musikhögskolan i Malmö. Denna illustration är min konstruktion av Stenlunds resonemang.

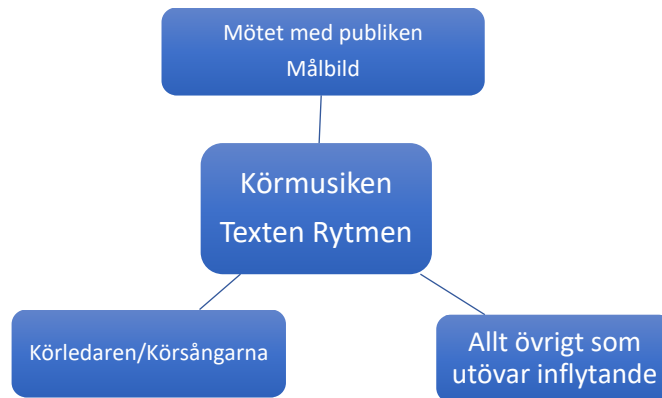


Figur 4: Stenlunds syn på dirigentens roll.

Det viktigaste, enligt Stenlunds synsätt, är att en körledare alltid ska starta sina egna studier av ett nytt stycke musik i texten. Stenlunds syn på dirigentens roll är att dirigentens uppgift är att försöka förstå så nära som möjligt hur kompositören har valt att tonsätta textens innehåll och budskap. Dirigenten ska därefter, genom att läsa partituret, skapa sig en klingande bild inne i huvudet av hur musiken ska låta, allt enligt tonsättarens intentioner, och därefter arbeta med kören i riktning mot det resultatet. Det yttersta målet är att publiken ska ta emot textens budskap så som kompositören har tänkt sig det. Kören är redskapet för detta och körledaren har ansvaret för att det blir rätt. Kören är samtidigt körledarens redskap. Stenlund menar att texten styr hela kompositionsprocessen och att det är körledarens uppgift att tränga in i kompositörens huvud för att förstå hur kompositören valde att tonsätta texten. Därefter är det körledarens plikt att följa tonsättarens intentioner.

4.4.3 Ett utvidgat synsätt

Jag vill applicera min problemformulering på Selanders figur (se figur 3). Inom traditionen att lära ut körmusik på gehör verkar det finnas helt annat synsätt än det Stenlund för fram. Låt mig teoretiskt pröva förhållandet mellan de ingående faktorerna musiken, körledaren, körsångarna, mötet med publiken samt övriga faktorer som påverkar processen och resultatet (se figur 5).



Figur 5: Utvecklad didaktisk triangel illustrerande körkontexten.

Huvudfokus i denna studie är körledaren. Jag vill undersöka hur körledaren väljer att arbeta för att lära ut körmusik på gehör och vilka medvetna strategier och metoder de använder.

I körledarens huvud skapas under förberedelsearbetet en klingande målbild. Målbilden kan säkerligen också utvecklas även under arbetet med kören. Målbilden kan vara olika klart utkristalliserad beroende på graden av förberedelsearbete, tillgången till inspelning av den aktuella musiken och tillgången till exakt notation av den aktuella musiken. Jag skriver målbild i samma ruta som mötet med publiken, vilket oftast i körlivet sker i form av en konsert eller en inspelning som ska spridas.

Processen med skapandet av målbilden och överförandet av målbilden präglas av vilket synsätt körledaren har på sin yrkesroll, och jag uppfattar att många körledare inte alls delar det synsätt som Stenlund vill göra gällande.

Texten placerar jag i samma ruta som körmusiken. Det finns många exempel på ordlösa sånger. Texten har inte alltid en berättande funktion. Ofta verkar toner och text ingå en symbios med varandra. Vi vet inte alltid om musiken eller texten kom först. Människor har olika relation till ord, ton, och rytm; somliga lyssnar först på melodier, andra reagerar direkt på vad texten handlar om och många får först och främst en rytmisk upplevelse av musiken. Patrik Svensson intervjuar Peps Persson, Sydsvenskans Kulturpristagare 2017, som konstaterar ”Rytm är allt. Man kan inte förklara det på annat sätt.” (Sydsvenskan 14 maj 2017). Här talas det om genrer som blues och reggae, genrer som ligger nära det gehörsbaserade även i körmusiken. Jag vill benämna det klingande som Körmusiken –

Texten – Rytmen, både för att få med alla dessa beståndsdelar, men också för att se dem som en möjlig helhet och enhet.

När kören har lärt sig att sjunga det som körledaren har planerat är processen långt ifrån slut. Mötet med publiken skulle kunna betraktas som ett slutmål, och javisst; någon enstaka gång kanske en sång studeras in och framförs för publik en gång. Men - glöms den sedan helt bort och försvinner? Jag tycker det ser ut som att sångerna får ett nytt liv när körsångarna har lärt sig att sjunga dem. Inuti människorna i publiken sker också många känslor och intryck. Sångerna kan också få ett nytt liv inuti publiken. Publiken kan få ett intryck av musiken i sig, av kören som helhet som sjunger, av enstaka körsångare och kanske ibland även ett intryck av körledaren, beroende på hur mycket de ser av körledaren under en konsert.

Begreppet distribuerade resurser används av Selander (2017). Jag resonerar vidare kring detta begrepp i diskussionskapitlets avsnitt med samma rubrik.

4.5 Sammanfattning

Vygotskijs sociokulturella teori är min utgångspunkt för denna mastersuppsats, men jag har också haft stor nytta av Strandbergs sätt att förklara Vygotskijs teorier för en undervisningspraktik, där jag känner mig hemma som musikpedagog. Hans beskrivning av ett par olika kännetecken är tillämpbar på körledarverkligheten. Det är framförallt Selander, som hjälper till att rikta blicken mot hur lärande fungerar i dagens samhälle, och detta har jag nytta av i min analys och diskussion.

5 Metod

I detta kapitel beskriver jag först de metoder jag har använt: kvalitativa forskningsintervjuer, filmade observationer och video stimulated recall. Därefter följer ett avsnitt som handlar om fördelar och nackdelar med att deltagarna inte är anonyma. Nästföljande stycke om studiens design innefattar även beskrivning av hur frågan om kvalitetskriterier har hanterats. Analysprocessen beskrivs, därefter kommer avsnitten om hur deltagarna valts ut, hur intervjuerna har gått till, vilka frågor de har fått, hur observationer och video stimulated recall har utförts. Slutligen redovisas hur transkribering och kategorisering har gjorts.

5.1 Kvalitativa intervjuer

Det finns flera former av kvalitativa intervjuer. Kvale & Brinkman (2014) beskriver exempelvis datorstödda intervjuer, faktaintervjuer och begreppsintervjuer. Datorstödda intervjuer bygger på att informanten skriver sina svar. En fördel kan vara att intervjun kan genomföras även om intervjuare och informant befinner sig på olika platser, men en nackdel kan vara svårigheten att få fram detaljrika berättelser, beroende på hur skicklig informanten är på att uttrycka sig i skrift. En faktaintervju ska få fram så exakt information som möjligt och sådana intervjuer ställer specifika krav på att intervjufrågorna är noggrant formulerade för att tjäna detta syfte. En begreppsintervju har som mål att ”klargöra ett begrepp /.../ Då kan man avslöja undersökningens personernas diskursmodeller, det vill säga deras förgivettagna antaganden om vad som typiskt, normalt eller lämpligt” (Kvale & Brinkman 2014, s. 192 – 193).

En annan form kallas samtalsliknande intervju och används bland annat av Fjärstedt (u.å.). Intervjun spelas in för att sedan analyseras. Resultatet redovisas som kvantitativa data och sammanställs för att presenteras för den intervjuade under samtalsliknande form. Den intervjuade får på så sätt möjlighet att diskutera och ställa frågor.

En strukturerad intervju kräver användning av en serie standardiserade frågor som forskaren skapat i förväg. Detta beskrivs bland annat av Sallnäs (2007). Ofta finns det

också några öppna frågor i en strukturerad intervju. Det är också typiskt för strukturerade intervjuer att samma frågor används till flera olika intervjuer.

Kvantitativa forskningsmetoder undersöker empiri som är mätbar i exempelvis siffror, tabeller och statistik, men den typen av efterforskningar är inte användbara för de musikpedagogiska frågor denna studie omfattar.

5.2 Kvalitativ, strukturerad forskningsintervju

Informanternas erfarenheter, åsikter och synpunkter är utgångspunkten i sökandet efter svar på forskningsfrågor. Kvalitativa forskningsintervjuer används ofta i detta syfte, där utvalda informanter intervjuas. Det handlar om att ”utveckla mening ur deras erfarenheter” (Kvale & Brinkman 2014, s. 17). Målet med intervjuerna är att skapa ny kunskap, och kunskap kan sägas produceras i samtalet mellan intervjuaren/forskaren och informanten/deltagaren. Man kan se på intervjuerna som ”social produktion av kunskap” (Kvale & Brinkman 2014, s. 34). Det är ett ömsesidigt samspel, där forskaren styr samtalet med sina frågor, men svaren kan leda till följdfrågor som får både informanten och forskaren att upptäcka nya aspekter på ämnet eller inse nya bottnar och vinklar på det redan uttalade.

5.3 Malmletare eller resenär

Kvale & Brinkman (2014) presenterar två olika metaforer för intervjuarens roll: malmletaren eller resenären. Malmletaren ser intervjun som en möjlighet till insamling av data där målet främst är att samla in informanternas kunskap. Resenären har ett annat perspektiv, nämligen att analysen av intervjun och själva intervjuandet i sig är nära sammankopplade i processen att bygga kunskap som också ska vara lämpligt att presentera för en läsekrets eller publik. Det var självklart och naturligt i denna studie att välja resenärsperspektivet och detta blev mer och mer uppenbart under tiden arbetet med analysen av intervjuerna pågick. Under den processen kom många intressanta samband fram, uttalanden, erfarenheter som deltagare gav uttryck för och som inte hade noterats under pågående intervju. Kvale & Brinkman framför också liknelsen med resenären, som möjlig att betrakta som två olika inriktningar, pilgrimen respektive turisten. Pilgrimen

strävar efter att i sitt vandrande söka sanningen, medan resenären är på jakt efter upplevelser. Pilgrimsliknelsen stämmer bäst in på denna studie, men även turistperspektivet är ganska relevant, speciellt då det har varit flera öppna frågor som givit tid för deltagarna att berätta fritt ur hjärtat. Den kvalitativa intervjun kan både vara medel för att locka fram redan befintliga kunskapsområden inom informanterna men även som en process där forskaren kan konstruera en berättelse där man läser ut mening i informanternas uttalanden. Ett viktigt karaktärsdrag för en kvalitativ intervju är att ställa öppna frågor, som inbjuder till utvecklade och varierade svar.

5.4 Filmad observation och video stimulated recall

För att i forskning kunna studera en aktivitet gång på gång utifrån olika frågeställningar, används ofta filmad observation (Rienecker & Stray Jørgensen 2014). Vid observationstillfället filmas informanten under pågående aktivitet, i denna studie var det under körrepetitioner. Video stimulated recall (Nguyen, McFadden, Tangen & Beutel 2013) innebär att informanten genom att se filmen med det inspelade observationstillfället, ges möjlighet att reflektera över det som skedde under observationen i ett samtal med forskaren.

5.5 Deltagaren – anonym eller inte

Det är mycket vanligt i akademiska studier att informanter är anonyma, men i denna studie var det intressant att hitta deltagare som inte ville eller behövde vara anonyma.

Forskare skriver ofta för andra i forskarsamhället, men det mina deltagare berättar är värdefullt även för kollegor i körlivet, där många troligen är nyfikna på uttalanden och resultat som kommer fram i denna studie, just för att de vet vilka deltagarna är. Ibland kan också anonyma informanter i korrelaterade studier vara ganska lätta att känna igen eftersom kretsen av körledare i Sverige är relativt begränsad. Jag påstår att ger ett öppet och ärligt intryck på läsarskaran när deltagarna går ut med sina namn. Det var också betydelsefullt att tillfråga deltagare som har en gedigen erfarenhet och respekterad kunskap inom körledaryrket. Jag väljer att kalla mina informanter för deltagare i denna studie, eftersom deras roll i studien är aktiv på flera sätt. De fick välja ut ett stycke musik för observationstillfället, ett stycke som var nytt för kören. De deltog också delta i video

stimulated recall och därmed fick de möjlighet att föra fram synpunkter och tankar kring sitt eget arbete.

Det finns vissa komplikationer med att deltagarna inte är anonyma (Bryman 2004, Silverman 2001). Att deltagarna och forskare är körledarkollegor innebär i och för sig en potential att förstå varandra bra. Det finns ett förtroende, samtalen flyter på bra, forskaren kan ställa rätt följdfrågor och förstå även sådant deltagarna inte säger. Alla deltagarna har fått skriva på en samtyckesblankett (Bilaga 1), där det tydligt framgår att forskarens slutsatser kanske inte kommer att stämma överens med deltagarens, men deltagarna tänker sannolikt inte speciellt på detta under tiden samtalet flödar på. Situationen innebär alltså att forskaren ges en maktposition där kollegans arbete granskas. Det finns en risk att deltagaren i intervjusituationen eller vid observationstillfället säger saker eller agerar på ett sätt som hen egentligen inte skulle vilja ha publicerat. Förtroendet kan skapa en så förtrolig samtalston, att normala gränssättningar för den egna integriteten rubbas. En annan risk kan vara att deltagaren i efterhand upplever sig missförstådd, framställd på ett dåligt sätt eller illa till mods för att ha varit för öppen. Ytterligare en risk kan vara att forskaren, som ska vara granskande och neutral, väljer att lyfta fram allt positivt ur materialet och undvika att belysa ofördelaktiga sidor hos deltagaren. Detta kan försvaga trovärdigheten i en akademisk studie. Argumenten för att vara öppen med deltagarnas identitet har ändå bedömts överväga i denna mastersuppsats.

5.6 Studiens design

När denna studie designades planerades intervjuer, observation av körövningarna och video stimulated recall. Vid intervjutillfället hade deltagarna inte fått frågorna i förväg.

5.6.1 Analys

Intervjuerna transkriberades ordagrant. Jag sökte efter svar på min frågeställning: Hur gör körledare för att lära ut körmusik på gehör? Hur de arbetar beskrivs i resultatkapitlet under rubriken Körledarnas metodiska överväganden.

Därför valdes analysmetoderna kategorisering och meningskoncentrering, som beskrivs av Kvale & Brinkman (2014). Deltagarna har fritt fått berätta om de metoder de använder

och jag har under analysen kategoriserat dessa. Kategorisering skapar struktur och överblick över musikpedagogiska överväganden körledarna gör. För att göra texten överblickbar och intressant för en läsare har jag tillämpat meningskoncentrering i citaten i resultatkapitlet. Meningskoncentrering innebär att långa, talspråksbetonade uttalanden har dragits ihop till kortare formuleringar, som lämpar sig för skrift.

Att använda filmad observation är en vanlig forskningsmetod. Det inspelade materialet kan gås igenom gång på gång med olika analysmetoder för att titta på vad som sker i rummet i den sociokulturella kontext, där körledare och körsångare samverkar. För att ytterligare fördjupa användandet av observationen gjorde jag också video stimulated recall, vilket innebär att deltagarna fick titta på filmen från körövningen tillsammans med mig för att spontant reflektera över det som skedde under repetitionen. Över de filmade observationerna och video stimulated recall-sessionerna gjordes en översiktlig notering av de mest intressanta momenten respektive synpunkterna. Jag beskriver detta utförligare i följande avsnitt.

5.6.2 Fyra deltagare

De fyra tillfrågade körledarna; Brita Björs, Jonas Engström, Eva Kunda Neidek och Almaz Yebio svarade alla ja direkt på frågan om att medverka i denna studie. Brita Björs arbetar främst med folkmusik och är förutom musiklärare även sångerska och körledare. Jonas Engström arbetar främst inom kyrkan och leder gospelkör. Eva Kunda Neidek är både musiklärare och diakon och leder många olika musikaliska verksamheter bland annat en kör med speciellt fokus på musik från Västafrika. Almaz Yebio är sångerska, körledare och lektor i sång på Musikhögskolan i Malmö. Hennes främsta inriktning är olika afro-amerikanska traditioner. Jag valde inte några deltagare inom konstmusikgenren eftersom traditionen att lära ut musik på gehör inte är så etablerad där.

5.6.3 Intervjuer med deltagarna

För att samla in empiri som berör min frågeställning ”Hur gör körledare för att lära ut körmusik på gehör?” utfördes kvalitativa intervjuer. Varje deltagare intervjuades under cirka en timme och ljud spelades in vid detta tillfälle. Körledarna hade inte fått frågorna

i förväg. Intervjuerna genomfördes följande datum: Almaz Yebio: 2016-02-03, Jonas Engström: 2016-02-04, Eva Kunda Neidek: 2016-02-04 och Brita Björs: 2016-02-09.

5.6.4 Frågor

De frågor informanterna fick under intervjun var följande:

- Beskriv hur du arbetar med kören när du lär ut ett stycke körmusik på gehör!
- Vill du benämna din metod/dina metoder på något särskilt sätt?
- Om du har flera metoder - finns det någon som är viktigare/bättre än de övriga?
- Beskriv fördelar och nackdelar med olika metoder!
- Hur har du kommit fram till detta sätt att arbeta?
- Har du några förebilder inom detta arbetssätt?
- Vilka överväganden gör du när du är mitt inne i arbetet med kören framför dig?
- Vilka alternativ ser du?
- Ge exempel på instruktioner du brukar ge kören!
- På vilka sätt ger du instruktioner?
- Beskriv hur du förbereder dig själv!
- Vilka överväganden gör du när du förbereder dig?
- Vilka alternativ ser du?
- Strävar du efter att påverka kören på något sätt?
 - I så fall: i vilken riktning?
 - Hur gör du det?

5.6.5 Observation av körövning

Ganska snart efter intervjutillfället besökte jag körledaren vid en körövning för att filma ett arbetspass på 20 - 40 minuter, då körledaren studerade in ett stycke körmusik med kören, ett stycke de aldrig hade hört förut. Före övningen informerades kören om syftet med studien och de fick alla ge sitt skriftliga medgivande att bli filmade. Det är viktigt att i framtiden kunna visa klipp ur filmerna vid presentationer av detta arbete. Vid alla fyra tillfällena ville samtliga körsångare medverka och fyllde i varsin medgivandeblankett. Körövningen filmades med två kameror, en som var riktad på körledaren och en annan som visade kören eller en del av kören. Om det i framtiden

uppstår en möjlighet att göra en utvidgad studie som också innefattar hur körsångarnas agerande och reaktioner, så kan detta material användas, eftersom kören även har filmats framifrån. Videofilmerna, som dokumenterade körledarnas arbete gick jag sedan igenom, jag noterade de olika momenten och hur lång tid körledaren ägnade åt varje moment. Jag lyssnade också specifikt efter körledarnas sätt att ställa frågor till kören, samt reflekterade över vilka syften körledarna hade med sina frågor och hur de fungerade i den sociala situationen med kören.

Körledarna hade själva helt fritt valt vilket stycke körmusik de skulle arbeta med. Här följer titlarna på de olika sångerna samt datum för observationerna: Almaz Yebio, Edola bayaya: 2016-02-03, Jonas Engström, Praise Be To God: 2016-02-09, Eva Kunda Neidek, Hälsningslåt till Ghana: 2016-02-04 och Brita Björs, Jag vet en flicka fin: 2016-03-03.

5.6.6 Stimulated recall

Med alla fyra körledarna genomfördes också en uppföljande intervju där de, i ett samtal med mig, fick se på filmen från körövningen och reflektera över vad de såg. Detta samtal spelades in med ljudupptagning. När jag gick igenom dessa ljudupptagningar gjorde jag anteckningar för att fånga in de reflektioner som anknöt till det som kom fram i intervjuerna med körledarna. Jag valde ut de viktigaste uttalandena och tog med några av dem i resultatkapitlet. Video stimulated recall genomfördes följande datum: Almaz Yebio: 2016-03-02, Jonas Engström: 2016-03-01, Eva Kunda Neidek: 2016-02-18 och Brita Björs: 2016-04-21.

5.6.7 Transkription och kategorisering

Intervjuerna har transkriberats fullständigt. I det arbetet gjordes ett urval av vissa talspråksuttryck som skrevs om till skriftspråk, och andra ord, som skrevs ut exakt som uttalat. Den transkriberade intervjun med Almaz Yebio omfattar 6970 ord, med Brita Björs 6388 ord, med Eva Kunda Neidek Brita 7454 ord samt med Jonas Engström 7979 ord. Med hjälp av kategorisering uppstår en inventering av de metoder som körledarna använder. Metoderna beskrivs i resultatkapitlet. Deltagarna fick ganska mycket tid i intervjuerna, och det märks tydligt i transkriptionen att deras olika karaktärer och

personligheter lyser igenom i deras talspråk. I citaten har deras språk redigerats för läsbarhet.

5.7 Sammanfattning

I inledningen berättades om olika typer av kvalitativa intervjuer samt att det finns olika inriktningar på forskarens roll, där den i denna studie kan liknas vid en resenär. De metoder som har använts i denna uppsats är kvalitativa, strukturerade intervjuer, filmad körövning samt video stimulated recall. Intervjuerna transkriberades ordagrant. Övriga inspelningar gick igenom, det väsentligaste valdes ut och kommenterades i resultat- och diskussionskapitlen. Som analysmetoder har använts kategorisering samt meningskoncentrering.

6 Resultat

Vid kategorisering av deltagarnas beskrivningar av hur de arbetar när de lär ut körmusik på gehör beskriver jag i denna studie tio metodiska överväganden. Jag tar också upp vad som har kommit fram i intervjuerna kring hur körledarna tänker att de påverkar kören i inlärningsituationen. Där har det framkommit särskilt intressanta svar, och de handlar i stor utsträckning om sociala faktorer. Slutligen lyfter jag fram en speciell vinkel när det gäller körledarnas språkbruk: hur de använder frågor på olika sätt i sitt ledarskap.

6.1 Körledarnas metodiska överväganden

Deltagarna har beskrivit för mig hur de arbetar med gehörsinläring i intervjuerna. Min analys av detta material tillsammans med de filmade observationerna och körledarnas kommentarer vid stimulated-recallsessionerna redovisas nedan som en beskrivning de tio metoder eller metodiska steg som används.

6.1.1 Presentation av musik och text

Körledarna väljer för det mesta att på något sätt presentera musiken för kören innan instuderingen startar. Det kan handla om att ge kören en målbild som ger motivation att anstränga sig för att kunna lära sig sången. Det kan också handla om att ge kören en speciell upplevelse och ett intryck av musiken som etablerar en stämning som körledaren önskar. Ytterligare en ingång är att körledaren berättar något om i vilket sammanhang och med vilken avsikt sången har kommit till.

Jag börjar med ett sammanhang. Någonting för dem att fästa upp det som de ska få lära sig. Det kan vara att jag sjunger igenom alltihop om det inte är för långt och för besvärligt för det. Det kan vara att jag bara spelar igenom det harmoniska förloppet, själva formen, bara klangerna, inga melodier. Någonting att hålla sej i. Det kan också vara berättelsen om texten. Om den har väldigt mycket att göra med inlärningsfasen i sig så tänker jag att det är en särskilt bra startpunkt. Att minnas är det viktigaste och då kan det vara att översätta nån del av texten. (Almaz Yebio)

Melodin är ofta det viktigaste att starta introduktionen med, och Brita Björs berättar: ”Jag brukar oftast börja med att lära ut melodin. Jag jobbar med folkmusik så melodin är traditionellt material.” Jonas Engström använder gärna pianot vid introduktionen för att kunna sjunga melodin och ackompanjera sig själv.

Först brukar jag spela igenom sången, så de får höra den och få en känsla för den. Sedan brukar jag gå igenom texten. Inte hela på en gång utan lagom långa bitar av texten. Jag går igenom rytmen då också, först texten och sen texten som läses i rytm. (Jonas Engström)

Det är inte alltid ett självklart val att presentera hela sången för kören.

Oftast brukar jag sjunga igenom sången själv först, och sedan brukar jag stycka upp den i fraser. De ska få höra sången i sin helhet först och det kan både vara bra och dåligt. Det beror på vad det är för svårighetsgrad på sången och hur lång den är. Är sången ganska lång och har många delar och innehåller en hel del finesser så vet jag att vissa körmedlemmar tycker det verkar lite jobbigt, och då kan jag känna att det ibland är ett pedagogiskt misstag att introducera en hel sång från början till slut. Men ibland – och när det är en lite kortare sång – så är det roligt att göra det. (Eva Kunda Neidek)

Körledarna behöver ta ställning till: ska det vara underhållning för stunden eller med mål att minnas och kunna framföra på konsert? Båda varianterna finns, men i de körer jag har besökt i denna studie är alla inställda på att sången så småningom ska framföras för en publik. Konserten är den viktiga, gemensamma målbilden, den bild som körledaren redan har och som körsångarna ska komma in i. De flesta färgerna och strukturerna i målbilden överförs från körledaren till körsångarna i denna introduktion av musiken och detaljerna blir tydligare efterhand som arbetet fortgår. Kanske behöver körsångarna hjälpmedel för sitt minne? Almaz Yebio uppmanar sina sångare att själva anteckna med penna och papper under tiden de lär sig för att bättre minnas.

Om meningen är att koristerna ska minnas detta till nästa vecka, då krävs det ju något annat än att bara låta. Jag brukar vilja att de ska ha en penna tillhands och skriva minnesbilder så att de kan sjunga den själva hemma efter fyra dagar. Där är målet. (Almaz Yebio)

Många körsångare föredrar att spela in med sina mobiltelefoner. Under instuderingen verkar det för många körsångare och körledare vara lustfyllt och underhållande samtidigt som kravet finns att alla verkligen ska lära sig sina stämmor.

När jag mötte Almaz Yebio för video stimulated recall en månad efter intervjun hade hon funderat över en sak som inte kom fram i intervjun. Hon tycker sig se att i många gehörsbaserade körer delar körledaren ut inspelning med körstämmor och sen får varje körsångare sitta hemma och lära sig sin stämma själv innan kören samlas.

Kanske detta är det vanligaste sättet att jobba med gehörsinstudering, tror jag, men det gör nog helt andra saker med samklngen. Inlärningsprocessen är borta. Allt det som klingar på inspelningen är förebilden och det finns ingen interaktion mellan körledaren och kören när det gäller klangfärg och klangbild under inläringen. Man påverkar klangfärg och uttryck i ett betydligt senare skede. Om jag använder detta arbetssätt så sjunger jag absolut själv på inspelningen. Mina tankar kan förändras under processen för att jag uppfattar något i kören under instuderingen. Att lära sig tillsammans främjar också gemenskapen i gruppen. (Almaz Yebio)

Flera viktiga fördelar med gehörsinstudering går alltså förlorat när man arbetar så, menar hon.

Jag hör inte att någon av mina deltagare vill definiera texten som generellt överordnad själva musiken, men körledarna vill många gånger presentera och kanske översätta sångens textinnehåll vid inledningen av arbetet. Körledaren berättar och läser gärna textfraser som kören härmar.

Jag börjar med att läsa texten rytmiskt, så som det är tänkt att den ska vara. Om det är rytmiskt besvärligt, då blandar jag inte rytmik och tonhöjd direkt. När det är komplicerat rytmiskt så vill jag börja med det. Då finns det redan på plats och sedan blir det tonala helt plötsligt mycket enklare. (Almaz Yebio)

Texten tydliggörs för kören, speciellt om det är text på främmande språk. Texten översätts och sätts i ett sammanhang. Ibland behöver körledaren ge texten till kören på ett papper eller anslå den på duk med hjälp av exempelvis datorprojektor.

Jag skriver texten på tavlan om det är konstig gammal svenska eller om det är på ett språk som man inte kan. Jag sjunger till exempel några irländska låtar på gaeliska, och den irländska stavningen gör att man inte förstår hur ett ord uttalas. (Brita Björs)

När jag observerade Brita Björs körövning illustrerade hon texten med rörelser för att påminna kören om innehållet och underlätta inläring.

6.1.2 Att välja det första momentet

I denna studie är det vanligaste tillvägagångssättet att körledaren lär ut melodin först.

Jag brukar lära ut melodin först. I nästan alla körer jag har lett är det faktiskt sopranerna som har melodin. Jag brukar lära ut melodin så att den i alla fall är bekant för alla. Jag får för mig att kan alla sjunga melodin även om man inte har just den stämman så blir det bäst och då kommer man medvetet att vilja framhäva den i helheten. (Eva Kunda Neidek)

Jonas Engström förklarar: ”Även om inte alla stämmor lär sig att sjunga melodin så ska de aktivt lyssna när melodin instuderas”. Även Brita Björs poängterar att hon brukar starta med instudering av melodin. Ibland kanske det är ändamålsenligt att lära ut slutet av sången först, och detta tar Almaz Yebio upp.

Jag tänker väldigt noga innan jag börjar huruvida jag ska börja från början av låten eller inte. Om det finns nånting i början som kommer tillbaka som har bäring för igenkännandets goda kraft, så börjar jag där, men jag aktar mig för att börja från början om det finns nånting annat längre fram i låten som egentligen är det som är utgångspunkten. Det är också skönt när man lär sig utantill att man kommer till någonting efter ett tag som är bekant. (Almaz Yebio)

Ett par av mina deltagare varnar för att tro att alla kan en ”känd” sång när man startar att lära in något nytt. Det existerar tusentals melodier som betraktas som så allmänt kända att det är lätt att tro att alla då sjunger den likadant. Det kan leda till att körledaren inte spenderar tid på att arbeta med melodin utan går direkt till att studera in en stämma. När den sedan ska sjungas ihop med melodin visare det sig att körsångarna har väldigt många olika uppfattningar om hur melodin egentligen ska vara.

Flera gånger har man varit med om att man utgår ifrån att låten är känd för de flesta. Det skapar väldigt stora bekymmer när man inte har petat i folks föreställning om melodin. Man har börjat med stämmorna för man har tänkt att alla redan kan melodin. Sedan när man väl sätter ihop slutresultatet är där ingen gemensam nämnare. Detta ser man mycket ofta i ensemblesituationen med studenter. (Almaz Yebio)

Almaz Yebio tycker alltså det är viktigt med körledarens noggrannhet med alla delar från början i instuderingen, så att man inte upptäcker efter ett tag att det finns oklarheter om hur melodin ska sjungas.

6.1.3 Härmning

Den vanligaste metoden vid gehörsinstudering är att körledaren sjunger före en fras som kören sedan härmar. ”Jag sjunger före och de får härma. Det är korta fraser och jag lägger ihop det till större och större bitar”, säger Brita Björs. Körledaren kan då föra över mesta möjliga information på kortast möjliga tid gällande toner, melodi, rytmer, tajming, text, fraser, nyanser, dynamik, karaktär, tolkning m.m. Körledaren påverkar kören med sin klang. Då behöver körledaren vara medveten om sitt musikaliska beteende om det klingande resultatet ska stämma överens med körledarens inre, klingande målbild. Om körledaren inte sjunger med när kören härmar så hör körledaren bättre om kören sjunger rätt. ”Jag sjunger med kören ibland när dom härmar mig, och det är inte alltid medvetet. Jag tycker att jag överlag sjunger med för mycket”, berättar Almaz Yebio. Körledarna funderar i allmänhet mycket över pianots funktion. Almaz Yebio föredrar att inte använda pianot speciellt mycket.

Nästan allting utgår ifrån att jag sjunger före. Jag gör det med alla stämmor även om jag kanske inte sjunger i rätt oktav till basar eller tenorer. Mitt arbete utgår väldigt mycket från att jag sjunger före, vilket ju har både för och nackdelar. Det ger både tajming, det ger en del av uttrycket, naturligt. Men det ger ju inte utrymme för felsjungning. Det ger inte heller utrymme när man inte är så bra i rösten och inte kan förmedla det som det var tänkt. Då brukar jag spela istället men jag känner det alltid som en sämre metod. Jag har haft perioder i livet när försökt att kombinera det, att pianot och sången arbetar tillsammans men jag tycker jag missar så mycket av kontakten med kören när jag sitter vid instrumentet. (Almaz Yebio)

Eva Kunda Neidek använder tydligen pianot mer än Almaz, men ser en skillnad i användandet beroende på om sången sedan ska framföras a cappella eller med pianoackompanjemang.

Om jag lär ut en sång som har ett tydligt ackompanjemang från pianot, då lär jag ut sången från pianot. Vi har också många sånger som ska vara a cappella, och då använder jag mer pianot som ett verktyg för att göra stämmorna tydliga när jag lär ut stämmorna. (Eva Kunda Neidek)

Pianot betraktas som ett bra hjälpmedel när det används rätt. Om körledaren spelar en fras på pianot som kören härmar utan att kören har fått information om exempelvis text, stavelser, sångsätt så fungerar det däremot mycket begränsat. Det går helt enkelt inte att förevisa många av de musikaliska, kör- och sångmässiga parametrarna på ett piano.

Jag har suttit i kör flera gånger i mitt liv där jag har tänkt att det här fungerar inte. Till exempel bara pianospel som förevisar hur melodin går men text finns på ett blad och ingen sjunger texten. Kören får själv förstå hur text och ton som kommer från pianot ska hänga samman. (Almaz Yebio)

Begreppet call and response, hämtat från afro-amerikansk musik har betydelse inom gehörsbaserad körtradition. Detta rör relationen mellan solisten/försångaren och gruppen, där gruppen och försångaren turas om att sjunga fraser. Det finns härmningssituationer där gruppen härmar försångaren och detta liknar en instuderingsituation. En annan situation är att gruppen hela tiden sjunger samma omkväde och försångaren improviserar olika solistiska fraser. Så här svarar Jonas Engström på min fråga om han benämner sin instuderingsmetod på något särskilt sätt.

Det som är centralt i gospel är call and response, alltså samspelet mellan kör, solist och publik och musiker. Det utnyttjar man redan under instuderingen, men jag kallar det inte metodik. Jag menar att det här samspelet, det finns i bakgrunden och det innebär att det ska vara kul också under körövningen. (Jonas Engström)

Jonas Engström är den enda av mina deltagare som för fram begreppet call and response. Det verkar inte vara ett så vanligt begrepp bland körledare i allmänhet, utan används troligen mest inom gospeltraditionen.

6.1.4 Direktsång

Det som beskrivs här om frasvis inläring och metodiskt medvetna instuderingar kan också bli helt överflödigt i en situation där kören och körledaren känner varandra väl och kören är van vid en viss musikstil där många musikaliska koder ständigt kommer igen, exempelvis gospel. Vid observationen av Jonas Engströms repetition med gospelkören One Nation noterade jag att de flesta i kören började sjunga med Jonas direkt när han sjöng igenom sången Praise Be To God första gången. Likadant var det med flera av stämmorna, de som var parallella med melodin och hade samma text, rytmik och

frasering. Jonas satte igång och kören sjöng med. Endast mindre fel uppträdde och Jonas behövde uppmärksamma detta, rätta till och förtydliga. Efter endast cirka 15 minuter kunde kören sången i tre stämmor så bra att de sjöng rätt.

6.1.5 Visuella hjälpmedel

Alla de fyra körledarna i denna studie använder händerna som visuellt hjälpmedel för att illustrera skalans tonplatser i luften. Händerna markerar positioner i luften framför kroppen för att visa melodins rörelser. När melodin rör sig uppåt går handen uppåt, när melodin flyttar sig neråt går handen neråt. Särskilt Brita Björs gjorde detta ofta under instuderingen.

6.1.6 Korrigerings

I studien korrigerar körledarna felsjungningar genom att repetera endast de felaktiga tonerna tills det blir rätt, inte hela frasen eller hela sången från början. Det krävs att ledaren sjunger bara den korta biten av frasen helt rätt, låter kören härma, upprepar några gånger och sedan sätter in det i sitt sammanhang genom att sjunga hela frasen igen. När det är etablerat rätt verkar det vara omöjligt att sjunga fel igen.

Hos körledarna i studien finns en klar bild av att de ska se till att kören lär sig stämman rätt, exempelvis så som Jonas Engström menar ”om det är lite mer kluriga stämmor eller så, då vill jag köra så att sopranerna verkligen har fattat det så att dom sätter den.” Jag såg ett speciellt moment när jag observerade Eva Kunda Neideks repetition, där det var tydligt att hon inte gav sig förrän tenorerna hade lärt sig rätt. I video stimulated recall kommenterade hon själv detta moment så här:

Det tog tid att sätta synkopen. De flesta tenorer är nya i kören. Jag gav mig inte förrän synkopen blev rätt. Jag gjorde vissa gester för att visa synkopen, klappade pulsen och sjöng synkopen och gjorde den tydligare genom att ändra klangfärg på synkopen. Jag är ganska fysisk för att visa musikaliska saker. Man får stanna upp vid speciella ord eller speciella fraser. Försöka vara lagom petig från början så att inte det blir fel från början. (Eva Kunda Neidek)

Hon verkade nöjd med att hon hade envisats med att öva tills tenorerna sjöng helt rätt.

6.1.7 Olika moments längd

Hur länge körledaren ska hålla på med ett moment är en intressant fråga.

Det får inte gå för lång tid innan kören hör vad det ska bli av musiken. Efter ett tag så måste man komma fram till någonting som är bekant. Det handlar också om hur mycket man tar i sträck. Jag har varit med om många gånger att det har varit för långt. För lång tid med bara altarna. Och sen minns inte sopranerna hur deras stämma var. Och sen tjugo minuter senare får en mansstämma öppna sin mun och då har dom tappat sugen. Längden är viktig. (Almaz Yebio)

Många olika parametrar är inblandade i besluten som körledaren ska fatta ideligen. Hur långa fraser i taget ska körledaren sjunga före?

Det är ofta bara två meningar. Ibland vara en halv refräng. Det beror på hur mycket text det är. Om man hör det första eller andra gången så kan man röra ihop texten. Om det är en berättande text så kanske man inte riktigt kommer ihåg den. Då kan det vara mer motiverat att man har kortare bitar. (Jonas Engström)

Att lära ut hela sången på en kväll är inte självklart.

Det handlar väldigt mycket om längd. Hur mycket mer orkar vi idag? Ska vi inte lära oss hela utan bara halva? Hur uttrycker jag det så att det inte blir till en känsla av misslyckande? Var går gränsen? Det vet jag aldrig när jag börjar, inte ens med en kör jag känner väl. (Almaz Yebio)

Körledaren fattar många snabba beslut under instuderingen beroende på körens reaktioner. Det handlar exempelvis om att bedöma om kören kan lära in mer nytt material, eller om det är ett bättre val att stanna upp och repetera det nyss inlärd.

Jag vill gärna att det ska ha fäst i minnet om det är meningen att det ska sitta kvar till konserten om en månad. Annars kan man ju sjunga rätt mycket på gehör om det inte är meningen att det ska vara kvar nästa vecka. Det är nog det där minnesorket, jag pratar om när jag pratar om att orka. Jag måste alltid ha något annat i bakfickan om det gick snabbare än jag trodde. De besluten tar jag alltid i stunden. Det handlar om att stoppa innan det blir för mycket och hellre ta det vi kan en gång till, för att befästa det. Då avbryter jag inläring av nytt och tar det vi kan en gång till och byter hellre tonart eller byter tempo. (Almaz Yebio)

Brita Björs ser i körsångarnas blickar när det är dags att repetera istället för att lära sig något nytt.

Först tar man små stycken och repeterar, sen tar man större och större. Men man kan se när folk börjar bli lite tomma i blicken, och då märker man att nu kommer det inte in mer nytt. Då bara lämnar jag det där och går in i övnings-mode i stället för lära sig nytt-mode. (Brita Björs)

För speciellt svåra passager eller med människor som har svårt att lära sig kan det vara effektivt att använda en ”förlängnings-metodik”. Det innebär att körledaren sjunger före bara en kort bit av en fras, kanske 3 toner, som kören härmar. Därefter upprepar körledaren dessa 3 toner och förlänger frasen till 4 toner, som härmas av kören. Frasen förlängs sedan med 1 ton i taget tills hela frasen är instuderad och sjungs rätt. Ibland används det systematiska instuderingsättet att studera in fras 1, sedan fras 2, därefter sätts fras 1 och 2 ihop. Sedan gör man likadant med fras 3 och 4 tills de sitter och till slut kan man sjunga alla fyra fraserna.

6.1.8 Vägar in i flerstämmighet

Det verkar ofta vara så att körledarna låter alla sjunga med i allas stämmor när de studeras in. Brita Björs förklarar att ”alla får vara med och sjunga stämmorna så att alla lär sig allt, det är grundmetoden.” En mycket vanlig metod är också att låta några sjunga den instuderade melodin samtidigt som övriga får lyssna på en stämma, som körledaren sjunger. Därefter studeras stämman in samtidigt som melodin klingar.

Det vanligaste är att alla har lärt sig melodin innan det kommer stämmor. Det vanligaste tillvägagångssättet sen är att jag låter några av dem som ska sjunga melodin vidare hålla den konstant så att de utgör en stabilitet för mej när jag sjunger en annan stämma. Sedan tar jag de andra stämmorna tillsammans med melodin, en i taget. (Almaz Yebio)

Melodin bildar alltså ett klingande referensmaterial som kan stabilisera tonart och harmonisk uppfattning i kören.

Är det en vanlig stämma som går parallellt och rytmiskt helt homofont, då låter jag sopranerna fortsätta sjunga. Samtidigt som dom sjunger så tycker jag det är fint att kunna introducera den nya stämman för tenorerna, till exempel. Är det en annorlunda stämma, som är arrangerad på ett helt annat sätt än det här vanliga parallella, då vill jag inte att sopranerna sjunger melodin samtidigt. (Eva Kunda Neidek)

Körledarna låter gärna flera stämmor klinga i rummet samtidigt som nytt material studeras in.

När sopraner och altar kan sina stämmor så låter jag ett par sopraner och ett par altar sjunga vidare så de andra ändå hör mig och så får tenorerna höra sin i samklang med de andra. Om alla stämmor har fått sina åtta första takter då låter jag gärna stämmorna öva kombinerat på olika sätt. (Almaz Yebio)

Då hör kören hur melodin och stämmorna relaterar harmoniskt och rytmiskt till varandra. Istället för att slipa på en speciell svårighet i en stämma så kan körsångarna få bättre stöd genom att höra det stället i samklang med melodin eller en annan stämma.

6.1.9 Aktiv minneshjälp

När körledarna har jobbat med en annan stämma och sedan ska gå tillbaka till den första, repeteras gärna den första igen. Den har då ofta glömts bort, trots att det kanske bara har gått några minuter. Brita Björs använde medvetet en strategi för att försöka väcka minnet till liv hos körsångarna. När hon ansåg att övandet av stämman var tillräckligt bra och det var dags att koppla ihop det med den tidigare instuderade melodin, ställde hon frågan till kören ”Hur började låten?”. Därefter väntade hon in körens tankeverksamhet och gav dem tid att tänka efter. Det var uppenbart att hon inte slängde ut frågan slentrianmässigt utan hennes avsikt var att hjälpa körsångarna minnas. Det dröjde ändå inte mer än cirka fem sekunder innan någon av dem började gnola melodin. Brita upprepade detta sätt att ställa minnesfrågor till kören flera gånger under observationstillfället.

Jag såg också att körledaren gärna gnolar starten av en fras för att hjälpa kören att minnas. Det går fortare om körledaren påminner, men Britas frågor verkar ha fördelen att körsångarna blir mer aktiverade.

6.1.10 Att hålla alla aktiva

Det finns många exempel på att körledarna vill hålla körsångarna aktiva så mycket som möjligt under hela körövningen. De berättar om det i intervjuerna och jag ser det under observationerna. När körsångarna är aktiva lär de sig mer och har roligare under körövningen. Tiden upplevs gå fortare. Det verkar omöjligt för körledare att ge alla körsångare aktivitet och uppmärksamhet hela tiden, men helt klart finns bilden av att det är en avsiktlig metod att hålla körsångarna så aktiva som möjligt. De har inte kommit till

övningen på två timmar för att bara få sjunga i 15 minuter. Eva reflekterade över detta vid video stimulated recall: ”Jag ger sopranerna alldeles för lite uppmärksamhet. Stackars sopraner! Jag skulle kunna uppmuntra dem mer och öva dem mer i melodin.”

Att lära ut en stämma samtidigt som melodin sjungs och att låta alla sjunga med i allas stämmor, tekniker jag beskrev tidigare, verkar bidra till att hålla körsångarna aktiva. Att körledaren pratar så lite som möjligt under instuderingen verkar också vara ett medvetet metodiskt övervägande Om körledaren pratar mindre så får körsångarna sjunga mer.

Jag tycker det är bra att jag pratar så lite som möjligt när man ska lära sig något nytt. När det är ny musik blir det meningslöst att prata om det som ska låta. De har ingen relation till det för de har aldrig hört det. Instruktion ska komma först efter att man har en upplevelse av musiken. Detta är helt klart jätteviktigt. (Almaz Yebio)

Körledarna strävar efter att hålla pulsen igång under inläringen, och detta verkar fungera som en metod för att hålla körsångarna aktiva. Det sker genom att pulsen och underdelningen markeras någonstans i kroppen under inläringen.

Jag tycker det är skönt att hålla igång ett slags rytmiskt flöde under tiden man lär ut så att det blir en känsla av att man musicerar även under själva inlärningsprocessen. (Eva Kunda Neidek)

Körledarna verkar också vilja hålla sig till de perioder musiken är indelad i. Kören härmar fraserna periodvis utan onödiga avbrott och nya inräkningar. Körledaren ger korta instruktioner i frassluten utan att bryta det musikaliska förloppet.

Jag vill hålla pulsen inplanterad hela tiden. Jag talar i puls och ger instruktioner i puls. Ibland sjunger jag mina instruktioner i flödet medan dom sjunger. Om där är en taks paus så passar jag på att stoppa in mina instruktioner i paustakten. Annars försöker jag tala så kort som möjligt och när saker uppstår. Jag försöker verkligen att inte prata innan nånting har hänt – förebyggande. (Almaz Yebio)

Instruktionen handlar ibland om att bara påminna kören om texten. Att körledaren påminner kören om hur nästa textrad startar genom att ropa första ordet just i pausen i frasslutet – det beskriver Jonas Engström som ”våldigt gospligt och en del av bönen”.

6.2 Att påverka en kör – fem inriktningar

När jag frågar körledarna hur de vill påverka kören är den vanligaste reaktionen att de värjer sig lite mot att svara på den. Uppenbarligen kan det verka lite obehagligt att körledaren faktiskt har makt att påverka kören, men det sker hela tiden. I detta sociokulturella sammanhang blir människorna i kören uppenbart påverkade av allt som körledaren gör och körledaren påverkas tillbaka. Körledarna verkade tycka att detta är en intressant och svår fråga. Tydligt är det ofta på ett omedvetet plan som mycket påverkan sker, men de kunde alla fyra efter en stunds betänketid förklara några inriktningar de har och några tankar om hur de vill att människorna i kören ska känna eller vara. Deltagarnas svar har jag kategoriserat i fem inriktningar.

6.2.1 Kören ska må bättre

Körövningen ska enligt körledarna påverka körsångarna och publiken så att de får del av musikens kraft.

Det är därför jag håller på med musik, att få uppleva musikens kraft. Det är klart att man vill att körsångarna ska känna att dom går mer upplyfta från kören än när dom kom till kören. Jag vill också att kören ska vara ett ställe man kommer till för att orka med och inte något man måste stanna hemma ifrån för att man inte är på topp. Sedan tänker jag att jag vill att kören ska känna samma sak med vår publik. (Jonas Engström)

Jonas pratar här också om betydelse av kören som social grupp, där det är viktigt för honom att alla medlemmarna förutom att sjunga tillsammans, också stöttar varandra i situationer där människorna behöver gemenskap eller tröst. Körledarna ser att sångarna ofta kommer trötta efter arbete och studier till körövningen, men vid övningens slut har många fått mer energi än de hade när de kom.

Det är måndagskvällar. Man undrar om man verkligen orkar ta sig dit. Och så kommer man dit och så blir det så härligt. Vi sjunger tillsammans och man kommer ut med en helt annan stämning än den man kom in med och jag värnar om det. Jag tycker att den här kören är till för det. (Brita Björs)

Brita beskriver det alltså som ett av körens huvudsakliga syften; hur körsångarna blir positivt påverkade av att sjunga tillsammans.

6.2.2 Kören ska bli självständig

Körledarna önskar att körsångarna ska klara sig själva och hjälpa varandra. Musik som studeras in på gehör rör sig ofta i genrer som folkmusik och gospel, där det inte alltid är nödvändigt att körledaren dirigerar. Eva Kunda Neidek uttrycker det så här: ”Något som jag vill påverka är att de ska samarbeta med varandra. Jag försöker kommunicera att vi gör detta tillsammans”. I dessa uttalanden kopplar körledarna också körens självständighet både till deras förmåga att samarbeta och att det i förlängningen kan bli mindre press på körledaren.

Jag strävar verkligen efter att kören så fort som möjligt ska bli självständig från mig, och med det menar jag att dom litar på varandra. Om Åsa är jättebra på de fyra första takterna så strävar jag efter att hon lär sig att hon kan lita på Petra som är jättebra på de fyra nästa så att makten i stämman, så att säga, kan fördelas lite. Att folk har olika styrkor och att dom kan få spela med i det där inlärningskedet också. Det är nånting som jag jobbar med medvetet, men som jag oerhört sällan sätter ord på. (Almaz Yebio)

Maktbegreppet, som Almaz tar upp här, har också att göra med vilket ansvar körsångarna förväntas ta och att körledaren i detta fall också är beredd att lämna ifrån sig makt och kontroll över instuderingsprocessen.

6.2.3 Körsångarna ska vilja lära sig

Om körsångarna skulle ha attityden att de inte vill lära sig, då skulle ju hela instuderingsituationen bli omöjlig. Men hur kan körledaren påverka kören så att sångarnas inställning blir så öppen för lärande som möjligt? Almaz Yebio säger så här:

Att försätta körsångarna i ett tillstånd där de accepterar det de hör istället för att först ifrågasätta det. Det handlar väldigt mycket om att jag behöver byta fokus ofta för att se till att alla känner sig sedda. Att man så snabbt som möjligt förstår att snabbast vinner finns inte! (Almaz Yebio)

Jag läser in att det är relationen mellan körsångarna och körledaren det hänger på för att förtroende ska uppstå, förtroendet som gör att körsångaren vill imitera ledaren.

Jag försöker nog hålla en balans mellan att lyssna och försöka bemöta de förslag eller åsikter som kommer upp, samtidigt som jag ska vara tydlig i min ledarroll. Här vill de ändå sjunga under någons musikaliska ledning och känna att de litar på ledaren. (Eva Kunda Neidek)

Även Eva Kunda Neidek tänker på körsångarnas vilja att sjunga under ledning av körledaren och att det handlar om körledarens förmåga att vara tydlig i sin roll som ledare.

6.2.4 Körsångarnas självförtroende ska stärkas

I arbetssättet att lära ut körmusik på gehör verkar det vara viktigt att värna om körsångares självförtroende. Budskapet är att alla i gruppen behövs.

Jag försöker växla fokus från det lilla till det stora för att väja undan från sådant som snabbt kan byggas in i kören och som gör att vissa känner att de inte riktigt kan vara med på tåget. Istället utforskar vi klang eller kanske stannar på någon ton för att alla ska känna att deras röst är viktig. Att man får vara med och bidra med sitt ljud. Det blir en röst mindre om nån är tyst. (Almaz Yebio)

Alla-kan-sjunga är numera ett välkänt begrepp i Sverige, och det innebär att alla är välkomna oavsett förkunskaper. Jag har hört många gånger om människors starka och obehagliga minnen av skoltiden, då de har fått höra att de inte kan vara med och sjunga för att deras röst inte duger. Gehörsinstudering är en metod som innebär att dessa människor kan få återupprättelse.

Jag försöker göra allt lustbetonat och roligt eller intressant och greppbart. Jag jobbar med musik som jag själv känner lust och passion för så jag önskar att dom ska vara så här öppna och bejakande och följa med i det som jag förmedlar. Jag är väldigt mycket för att alla-kan-sjunga och vill uppmuntra folk så att dom ska känna att jag kan. (Brita Björs)

Att få sjunga på sin dialekt kan också stärka självförtroendet.

Jag vill att dom ska vara sig själva väldigt mycket. Jag uppmuntrar att man ska sjunga på sin dialekt om man vill det. Jag jobbar ju oftast med repertoarer där det fungerar. För många människor kan det vara ett sätt att komma nära sig själva att sjunga en sång på sin egen talade dialekt. Att få den känslan att sången är min. Det kanske man aldrig har fått göra i hela sitt liv, för man har sjungit som Carola sedan man gick i mellanstadiet. (Eva Kunda Neidek)

Eva var väldigt tydlig med att hon tycker att sång på sin egen dialekt påverkar körsångarnas självförtroende.

6.2.5 Körledaren ska skapa en stämning

Körledarna verkar ofta vilja ha en speciell, önskvärd stämning som passar ihop med den musik som sjungs för tillfället.

Jag får med mig så mycket av uttrycket och stämningen om jag kan göra det rättvisa när jag sjunger före. Jag använder min egen sång för att gestalta det som jag vill att vi ska komma till sen, den stämning vi ska in i eller den ton som jag tänker mig att sången ska förmedla. Där kan man sätta en stämning som kören förhoppningsvis kan falla in i. Själva musiken skapar stämningen för inläringen. (Almaz Yebio)

En atmosfär av lugn vill Eva Kunda Neidek skapa, förklarar hon i följande citat:

På nåt vis kan man få lov att ha ett lugn. Jag tycker det är skönt om man kan hålla oro borta från den här kören. Jag har upptäckt att vissa kan utveckla en viss ängslighet om det är nånting som dom känner sig osäkra med. (Eva Kunda Neidek)

Budskapet i sångtexten är ibland väldigt starkt. Sången kan komma till sin rätt först när alla i kören ha kommit in i den stämning som texten kräver.

Man kan slipa musikaliskt och textmässigt på en sång hur länge som helst men man hittar inte rätt klang. Sedan så berättar jag något om min mormor som har dött, och helt plötsligt så finns det, i sången. Vad det är som sker där, det vet jag inte. Tyvärr tror jag att vi i Sverige är dåliga på att lägga in det tidigt. Vi tänker mycket att vi ska öva toner, text, fraser, intonation, och sen lägga till det. Det tar vi kanske på konsertdagen. I USA är det annorlunda. Det är som att texten betyder någonting från första stunden. En körövning kan stanna upp för att någon säger: "Kan vi bara tänka på mej? Nu har min systerson blivit skjuten!". Då får man vara kring det och det visar att det finns andra värden är toner och texter. Det är kanske därför vi håller på. (Jonas Engström)

Jonas har upplevt att människorna inom gospeltraditionen i U.S.A. lägger mer tid tidigare i processen på att skapa den stämning som en sång behöver.

6.3 Körledarnas frågor

När jag analyserade filmade observationstillfällena och körledarnas språk lade jag omedelbart märke till att de fyra deltagarna använde frågor på fyra olika sätt i sin interaktion med kören.

Brita Björs hade arbetat i cirka tio minuter med att lära ut melodin och kommit till slutet på detta moment. Då ställde hon frågan till kören: ”Hur började låten?”. Hon var tyst och väntade in svaret från någon i kören. Det var öppet för vem som helst att svara och jag ser och hör hur körsångarna letade i sitt minne. Det tog cirka fem sekunder innan någon började gnola på något som liknar starten av melodin. De flesta i kören började också sjunga med då och Brita förstärkte att det var rätt. Den filmade körövningen varade i 40 minuter och Brita ställde denna typ av fråga tre gånger, och syftet verkar vara detsamma varje gång: att hjälpa körsångarna att väcka minnet till liv genom att med frågan stimulera dem till att tänka efter. Frågan användes aktivt i processen när det började bli dags att repetera det som nyss studerades in.

Eva Kunda Neidek använde också denna frågeteknik cirka 41 minuter in i den filmade körövningen, som totalt varade i 65 minuter. Hennes fråga lød: ”Kommer ni ihåg introt?”. Eva ställde också frågor på ett annat sätt till kören flera gånger under övningen. Hennes frågor var formulerade som frågor, men fungerade i själva verket som instruktioner. Två exempel är: ”Kan ni ta det?”, ”Ska vi stå upp?”. Eva väntade inte på något svar och kören gjorde omedelbart det som hon frågade efter. Detta verkade som retoriska frågor, alltså ställda frågor där svaret är givet eller där man själv ger det.

Jonas Engström ställde många gånger frågan ”Funkar det?” till körsångarna under instuderingens 18 minuter. Frågan ställdes i samband med att ett moment verkade färdiginstuderat och Jonas ville gå vidare till något nytt. Frågan verkade avsedd att få bekräftelse på att körsångarna hänger med men samtidigt gav det möjlighet för körsångarna att ge signal om att de ville höra frasen om igen eller öva den fler gånger. Jonas väntade inte in körsångarnas svar, så jag uppfattar även detta som retoriska frågor. Jag tror också att situationen präglades av att Jonas och körsångarna känner varandra väl. Körsångarna verkade trygga och vana i situationen och det verkar som om de också tillfälligtvis kunde släppa på någon liten detalj som är aningen oklar. De visste nog att de

kommer att få höra sin stämma igen. Stycket kommer att repeteras många gånger innan det blir dags för konsert och allting ska sitta perfekt. Körsångarna kan, om de är rutinerade, välja att inte avbryta flödet och fråga om små detaljer, som för tillfället inte är så viktiga.

Almaz Yebio verkade undvika att ställa frågor till kören vid det tillfälle jag filmade hennes instudering. Endast en gång ställde hon frågor, efter cirka 15 minuter: ”Vad säger ni - är det besvärande när jag har flyttat den i tonhöjd? Ska jag flytta ner den igen?”. När hon tittade på filmen vid video stimulated recall menade hon att hon vid detta tillfälle borde ha talat om för kören att hon höjde tonarten istället för att bara ge ny ton och räkna in. Situationen är ett tydligt exempel på att en allmän fråga som körledaren ställer till kören tenderar att inte få något svar eftersom alla i kören tycker/känner/uppfattar olika.

6.4 Sammanfattning

I detta kapitel har jag kategoriserat körledarnas metoder för att lära ut körmusik utan hjälp av noter. Jag har lyssnat på inspelningarna från video stimulated recall och noterat speciellt intressant uttalanden. Frågan om hur deltagarna vill påverka kören resulterade i många funderingar, som jag därför valde att göra till en särskild rubrik i detta kapitel. Jag har studerat filmerna från observationstillfällena, lyssnat särskilt efter körledarnas språkbruk och särskilt lagt märke till på vilka olika sätt körledarna ställer frågor till kören.

7 Diskussion

I denna studie ställer jag frågan ”Hur gör körledare för att lära ut körmusik på gehör?”. Körledarna har förklarat att de gör överväganden när de exempelvis väljer hur de ska introducera ny musik eller när de väljer var i sången de startar instuderingen. Dessa metodiska överväganden verkar vara avgörande val i körledarens arbete fram mot målbilden. Huvudresultatet väljer jag att kategorisera i tio metodiska överväganden: presentation av musik och text, att välja det första momentet, härmning, direktsång, visuella hjälpmedel, korrigerande, olika moments längd, vägar in i flerstämmighet, aktiv minneshjälp samt att hålla alla aktiva. Utifrån dessa överväganden identifierar jag fem teman: målbild och kvalitetskriterier, mästare-lärling, det sociala samspelet, utvecklingszoner samt distribuerade resurser, som jag diskuterar vidare i detta kapitel.

7.1 Målbild och inriktningar

Jag har inte ställt frågor till mina deltagare om deras syn på kvalitetskriterier och ifall de ser särskilda fördelar med gehörsinstudering jämfört med andra metoder. I intervjumaterialet är det dock tydligt att deltagarna har målbilder och inriktningar. Deltagarnas målbild verkar oftast vara att kören ska lära sig musiken så att musiken låter bra vid framträdande för en publik, men det finns också inriktningar som exempelvis handlar om att körsångarna ska samarbeta, få olika upplevelser och stärkas i sitt självförtroende. I teorikapitlet under rubriken Selander och den didaktiska triangeln har jag skrivit ett förslag till en utvidgad didaktisk triangel, se figur 4. Där framgår det tydligt att köraktiviteterna strävar uppåt mot målbilden, som främst kommer till uttryck i mötet med publiken. Jag placerar körledaren och körsångarna i samma hörn av triangeln, eftersom jag ser att körledare och körsångare strävar mot samma mål. Körledaren vill ha körsångarna med sig. Troligen vill körsångarna uppleva att körledaren blir nöjd.

Sandberg Jurström (2009) betraktar det som omöjligt att svara på frågor kring vad som fungerar bäst när det gäller körledares agerande. Hon hänvisar bland annat till hur komplext det är när olika handlingsrepertoarer och resurser används samtidigt och hur svårt det är att veta vad körsångarna tar emot av alla uttryck som erbjuds.

Jag hävdar att det i mitt material går att läsa ut vad deltagarna anser fungerar bäst. Eftersom de ska förebilda genom att sjunga före så att körsångarna kan härma, blir det bättre kvalitet på processen ju bättre körledaren behärskar materialet, eftersom mer uppmärksamhet då kan ägnas åt att lyssna på hur kören härmar. Ju mer uppmärksamhet deltagarna fokuserar på att lyssna på hur kören imiterar desto effektivare kan misstag korrigeras. Under förutsättning att deltagaren från början är medveten om ett antal musikaliska finesser och införlivar dessa redan vid det första inlärningsstillfället påverkas körsångaren i sin spontana imitation. Det kan handla om exempelvis nyanser, textuttal, frasering, andningar, överbindningar, stilkänsla och tempo. I gehörsinstuderingens effektivitet ingår också att körsångare hålls aktiva hela tiden under processen. En annan fördel är att gehörsinstuderingen innebär att musiken från början lärs in för att framföras utantill, och utantilläring blir inte en besvärlig process som läggs till när man närmar sig konsertstillfället. Eftersom gehörsinstudering inte kräver förkunskaper i notläsning finns det särskilda förutsättningar att locka nybörjare in i körsång, vilket särskilt Jonas Engström talade om. Gehörsinstudering innebär en flexibilitet i hur körledarna använder sitt material, eftersom körsångarna inte har en färdig notbild framför sig som skapar en möjligtvis orealistisk bild av ett slutresultat. När som helst kan en provisorisk konsertversion av de instuderade stämmorna skapas för att ge körsångarna en känsla av ett lyckat slutmoment, även om kören inte alls kom så långt som planerat, och Almaz Yebio tog speciellt upp detta. Brita Björs menar att det är positivt att människor kan uppleva en anspråkslös attityd i gehörsmusicerandet. Eva Kunda Neidek betonar hur gehörsmusicerandet går raka vägen in i sinnen utan att ta omvägen via intellektuellt arbete och detta innebär möjligheten att människor blir berörda och får starkare musikupplevelser.

7.2 Mästare – lärling

Begreppet mästare-lärling är, som jag nämnde i teorikapitlet är en illustrativ metafor för hur relationen körledare-körsångare fungerar. Strandberg (2006) skriver om detta begrepp och förklarar lärandet som ett praktiskt hantverk där ”yttre aktiviteter...transformeras till inre processer” (s.74). Mästaren visar hur arbetet ska utföras, körledaren demonstrerar hur en stämma ska sjungas. Körsångaren har ofta sökt sig till en viss körledare. Jag anser att liknelsen passar extra bra in på en kör, där instuderingen av ny körmusik främst sker på gehör, eftersom körsångarna ofta saknar

teoretisk utbildning i hantverket. De ser och hör direkt hur körledaren förebildar, härmar och får praktiska och musikaliska instruktioner på ett konkret sätt efterhand som lärandet fortgår. Betyder detta att lärlingen blint lyder allt som mästaren instruerar? Kanske är det så i vissa fall. Ju mer kunskap man har i notläsning, desto större förutsättningar har man troligen att kunna bilda sig en egen uppfattning om hur den noterade musiken ska utföras. Min bild är att det finns en tendens inom gehörstraditionen att det inte är så noga med exakt hur körsångarna lär sig en stämma. Den uppfattningen har jag fått efter att ha undervisat blivande musiklärare i körledning. Detta inbegriper frågan om hur pass klar bild körledaren har av det färdiga klingande slutresultatet. Det inbegriper också frågan om ifall körledaren lyssnar tillräckligt noga på kören och har musikalisk kompetens att avgöra vad som är rätt och fel. Jag frågar mig om körledare betraktar sig själv som "mästaren" som ska undervisa "lärlingarna" så att allt blir rätt. Min spekulation är att gehörsstudering ofta sker i sammanhang där ledaren inte har så hög kompetens och inte tror sig själv om att kunna läsa svårare körpartitur på noter, men det kan också handla om att körmusik i gehörstradition är så levande i sig själv och ofta existerar i så många versioner att ingen kan göra anspråk på att äga "rätt" version. Kan körledaren bestämma vilken version som ska gälla just nu i denna kören? Ja, det beror på exempelvis om körledaren har den kunskap och auktoritet som krävs för att det ska fungera. Kan det ibland vara så att körledaren själv har lärt in vissa fel? Kan körsångarna bidra till inlärningsprocessen genom att komma med synpunkter och förslag? Kan då körledaren ta till sig nya förslag och ändra det som behöver ändras? I levande traditioner ingår också att musiken är levande material som förändras över åren. Här anser jag att körledare och kör tillsammans förvaltar ett kulturarv där många kan bidra.

När vi diskuterar begreppet mästare-lärling i ett körsammanhang, menar jag att vi ska fundera över körledarens och körsångarnas roller i förhållande till varandra. Vygotskij (1995) hävdar att den lärande människan alltid är kreativ. Material omstöps och förändras. I enlighet med detta menar jag att det är omöjligt att slaviskt hålla sig till Stenlunds synsätt att körledaren endast är ett redskap för kompositörens intentioner. Det måste pågå en kreativ process när körledare och körsångare lär sig ny musik. Ord ska uttalas, toner ska frambringas, rytmer ska hamna i sitt sammanhang och det är levande människor som musicerar. Vem bestämmer hur körmusiken ska låta? Körledaren kan utföra ett fantastiskt väl förberett och noggrant arbete men kan aldrig ha alla påverkande faktorer i sin kontroll. Körledare och körsångare påverkar och påverkas. Körsångare blir sjuka, körsångare låter

inte som körledaren har tänkt sig, planerade hjälpmedel som exempelvis instrument kanske slutar att fungera eller låter på ett oväntat sätt, kören kommer till ett rum med helt annan akustik än vad körsångarna är vana vid och så vidare. Om körledaren omfamnar synsättet att körsångarna får vara med och påverka slutresultatet kan många förändringar inträffa under processens gång. Inom gospelmusiken, exempelvis, är det en tydlig tradition att formen och utförandet av en sång inte är förutbestämd utan körledarens dirigerings utgår ifrån beslut som fattas i stunden kring exempelvis hur långa olika delar av en sång ska vara, eller hur nyanser och karaktärer ska utföras i olika delar i sången.

7.3 Det sociala samspelet

Körledaren, som lär ut musik på gehör möter körsångarna i ett mänskligt, musikaliskt samspel där många sociala faktorer har betydelse för instuderingen. Vygotskij (1995) beskriver människan som en lärande individ i ett socialt och kulturellt sammanhang och alltså i ständig samklang med sin omgivning. I intervjuerna uppmanade jag deltagarna att beskriva hur de arbetar. Jag ställde också några specifika frågor. De frågor som gav i särklass mest utvecklade svar var ”Strävar du efter att påverka kören på något sätt?”, ”I så fall: i vilken riktning?”, samt ”Hur gör du det?”. Svaren var möjliga att kategorisera i fem olika inriktningar: kören ska må bättre, kören ska bli självständig, körsångarna ska vilja lära sig, körsångarnas självförtroende ska stärkas samt körledaren ska skapa en stämning. Eftersom alla körledarna först värjde sig för frågan och verkade nästan ovilliga att svara på den, förvånade det mig att det ändå kom fram så substantiella svar på dessa frågor, men mot bakgrund av Vygotskijs teorier går detta att förstå. Det kulturella sammanhang där körsångarna och körledaren befinner sig i, är en lärande, social situation och därigenom ett tydligt exempel på ett sociokulturellt sammanhang. Aspekter som jag menar spelar in är exempelvis önskan om samhörighet och gemenskap, trygghet/otrygghet, maktfaktorer, gruppens traditioner och rutiner, engagemang och solidaritet. Körledaren och körsångarna är inblandade i en alltigenom social struktur och de mångfacetterade svaren på frågan om hur kören ska påverkas demonstrerar detta med flera exempel. Körledarna förklarar vad de önskar och vill och därigenom framträder deras målbilder i analysen. De önskar arbeta med en kör som visar att de mår bra av att sjunga, som är självständig, som vill lära sig nya saker, som växer till i självförtroende och som tar emot körledarens initiativ att skapa en speciell stämning för varje sång. Jag tolkar det som att körledarna, samtidigt som de ser målet för hur körsångarna ska

påverkas, också har behov av att få en bekräftelse på att det går att påverka körsångarna i dessa fem inriktningar, som alla verkar ha en positiv effekt på verksamheten i kören. I förlängningen har det antagligen också en positiv inverkan på körens musikaliska resultat.

Nära kopplat till språket som ”redskapens redskap”, är den klassiska retoriken, talekonsten. Inom retoriken behandlas konsten att övertyga, och Selander (2017) menar att didaktiken i meningen konsten att undervisa har sitt ursprung i just retoriken. Han pratar också om förmågan att kommunicera med sin publik, som en viktig del av denna konst. I materialet kan jag utläsa fyra förmågor en körledare ska ha för att vara övertygande. För det första en egen musikalisk kunskap om det aktuella materialet. För det andra skicklighet i att läsa av körens behov. För det tredje förmåga att bedöma den rätta tidpunkten då kören är mottaglig för textens budskap. För det fjärde förmåga att inspirera kören att leverera textens budskap till en publik. Dessa fyra förmågor hos en körledare stärker det sociala samspelet mellan körledare och kör.

7.4 Utvecklingszoner

Vygotskijs begrepp ”agera huvudet högre” (Vygotskij, 1978, s. 102) ser jag som en intresseväckande beskrivning på det som händer i gehörsinstuderingsituationen. Jag skriver om detta i teorikapitlet under rubriken Lärandets utvecklingszoner. I korthet innebär begreppet att människan i inlärningssituationen förmår möta något som är avsevärt högre än förmågan, men att detta ändå utövar inflytande så att människan, i denna sociala situation, kan agera över sin individuella förmåga. När körledaren förebildar genom att frasvis sjunga före och körsångarna härmar befinner sig körsångarna i en zon, där lärandet sker. Körsångarna hjälper varandra vid inlärningen och situationen är alltigenom social. Jag menar att det är särskilt i jämförelse mellan gehörsinstudering och instudering med hjälp av noter, som begreppet ”agera huvudet högre” är träffande. Körledaren har i allmänhet professionella kunskaper i notläsning och kan skriva ner och teoretisera det som kören ska lära sig. Körsångarna har oftast inte denna teoretiska bas att stå på. Med hjälp av gehörsinstuderingen lotsas körsångarna rakt in i musiken så som den skall utföras. Många gånger skulle den körmusik som ska sjungas vara fullständigt omöjlig för körsångaren att läsa i notskrift, men det visar sig gå bra att lära sig om någon, som kan musiken, förebildar. Det kan bero på att körsångaren har begränsade kunskaper i notläsning, men också på att musiken har en så komplex struktur att den inte låter sig

nedtecknas i notskrift. Körsångare kan bli häpna när de får se i notskrift på den musik de just ha lärt sig att sjunga. I denna utvecklingszon av inläring agerar körsångarna ”huvudet högre”. Ett exempel på att få med sig körsångarna att ”agera huvudet högre” är när Almaz Yebio menar att hon redan vid instuderingen kan få med musikaliska element såsom: toner, melodi, rytmer, tajming, agogik, text, fraser, nyanser, dynamik och karaktär. Den sammantagna musikaliska bilden av alla dessa beståndsdelar är komplicerad och till och med ibland omöjlig att notera i notskrift. I körens utvecklingszon går det ändå att få med mycket av detta.

I det interpsykologiska samspelet sker lärandet i aktiviteten mellan människor. I nästa steg i proceduren, den intrapsykologiska flyttas aktiviteten in i människans huvud och lärandet går in i ett nytt skede. Vygotskij kallar detta för inre prat – ”inner speech” (Vygotskij, 1999). I analysen av mitt material ser jag att om inte kravet på konsertframträdande finns, kan sjungandet och härmandet mest vara en musikalisk, social samvaro som liknar underhållning. Körledaren underhåller och de som härmar, körsångarna är mottagare eller en allsångs publik. I det fallet ser jag lärandet som interpsykologiskt i Vygotskijs mening.

Mina deltagare använder dock gehörsinstuderingen som en metod för att lära in körmusik, som senare ska framföras för en publik. I resultatkapitlet under rubriken Olika moments längd talar Almaz Yebio om gehörsinstudering. Hon vill gärna att körstämmorna ska ha fastnat i körsångarnas minnen, så att det sitter kvar till veckan därpå. Hon kallar det ”minnesork”. Hon läser av kören och bedömer hur mycket nytt material hon kan lära ut innan det är dags att bromsa och istället repetera redan instuderade stämmor. Hon beskriver hur hon utmanar det kören redan har lärt sig genom att utföra sången och stämmorna med olika varianter, såsom att byta tonart eller tempo. Hon förklarar också att hon uppmanar körsångarna att anteckna under tiden instuderingen pågår för att medvetandegöra sin egen inläring och för att kunna repetera de nya stämmorna hemma inför övningen veckan därpå. Dessa metodiska överväganden ser jag som körledarens aktiva strävanden för att förflytta instuderingen från interpsykologisk till intrapsykologisk, från bara förebildande och imiterande till medvetandegjord inläring repetition och befästande.

7.5 Distribuerade resurser

Almaz Yebio problematiserar i video stimulated recall situationen där körledare i vissa fall sänder ut ljudfiler till sina körsångare för att de själva ska lära sig stämmorna före körövningen. Hon är kritisk både till att inläringssituationen är statisk för att körledaren inte kan påverka exempelvis klang i ett tidigt skede och till att upplevelsen av gemensamt arbete i gruppen kan utebli. Att gehörsbaserad körmusik florerar i ett otal inspelningar är dock ett faktum som körledare måste förhålla sig till, vare sig de tycker om det eller inte. Körsångare kan lyssna och påverkas från många olika håll, inte bara genom att härma sin körledare. I dagens körliv är tillgången till inspelningar och möjligheterna att sprida dem i stort sett obegränsad, men så har det inte alltid varit. I 1800-talets tidiga körliv började körnoter i särskilda utgåvor säljas till kyrkoförsamlingarna och till föreningsverksamheten. Grammofonen uppfanns på sent 1880-tal av Emile Berliner men det dröjde till långt fram på 1900-talet innan folk i var mans hem kunde lyssna på inspelningar av körmusik. Sveriges Radio startade 1925 och samma år bildas också Radiokören (Wikipedia). Därmed sattes vi denna tid i system att spela in och sända körmusik på ett sätt som aldrig dessförinnan hade förekommit. Spridning av inspelningar av körmusik sker idag med helt andra kanaler där jag menar att internet står för den stora tillgången. I vårt samhälle kan nästan alla körsångare söka och finna ett antal inspelningar av körmusik och alla de versioner som finns utövar inflytande på körsångare. Körledare måste orientera sig själva och sina körer i denna flodvåg av körmusikinformation.

I teorikapitlets avsnitt Selanders problematiserande av triangeln nämns Selanders begrepp distribuerade resurser som en beskrivning av nutida läromedelsförhållanden. Om det i skolans tidiga historia enbart handlade om läroböcker och lärarnas katederföreläsningar över dessa, har samhället idag en oändlig tillgång till källor och redskap tack vare bland annat spridning via internet. Distribuerat lärande är ett begrepp som Selander (2017) använder flitigt för att beskriva förhållanden i dagens skola/utbildning och lärandesituationer. Dels har vi ett läge där elever/studerande mycket enkelt kan använda alla de redskap som finns tillgängliga med nutidens olika teknologiska hjälpmedel. Dels har vi situationen att dagens oändliga tillgångar på material gör att lärarens roll förändras till att främst vara stödjande för elevernas/studenternas lärande. Här finns ett visst mått av självstyrt lärande. I analysen av denna studies resultat ser jag att distribuerat lärande har stor betydelse både för kören och för körledare att förhålla sig till på olika sätt, och

att detta är speciellt intressant inom gehörsbaserade körmusikgenrer. Dessa genrer är inte notbundna. De som utövar denna musikform är inte generellt notläsningskunniga, och därför blir inspelningar av körmusiken desto viktigare.

7.6 Sammanfattning

I detta kapitel har jag speglat körledarnas metodiska överväganden mot tidigare forskning och teorier. Körledarnas målbilder och inriktningar framkommer i analysen. Begreppet mästare-lärling kan vara en illustrativ metafor för hur relationen körledare-körsångare fungerar. I mitt material framkommer många exempel på hur mångfacetterat det sociala samspelet är i situationer där gehörsbaserat körmusicerande sker. Begreppen utvecklingszoner och agera huvudet högre fungerar för att beskriva att körsångare vid gehörsinstudering förmår agera över sin individuella förmåga. Begreppet inre prat illustrerar hur lärandet vid gehörsinstudering förflyttas från ett interpsykologiskt plan till ett intrapsykologiskt. Slutligen diskuterar jag distribuerade resurser, vilka utövar inflytande på gehörsmissigt lärande i kör.

8 Framtida forskning

Det finns ytterligare spår inom ämnesområdet gehörsinstudering, som det vore mycket intressant att få veta mer om, och här följer några förslag. Körsångare har olika lärstilar och gehörsinstudering fungerar säkerligen olika för olika människor. Vidare går det säkert att utvinna mer ur frågan om kvalitetskriterier vid gehörsinstudering. Solmisation är en musikpedagogisk metod som vore värd att sprida mer kunskap om. En jämförande studie mellan gehörsinstudering och instudering med hjälp av noter skulle ge mer specifik kunskap om olika metoders fördelar och nackdelar. Olika instuderingsmetoder kan fungera på olika sätt men hur minnet fungerar påverkar ju också hur och hur länge körsångare minns vad de lärt sig. Kanske framtida studier kring körmusikinstudering och minne kan vidga kunskapshorisonten.

Sandberg Jurström (2001) berör i sin körforskning fyra olika lärstilar: visuell, auditiv, kinestetisk och emotionell. Haugland Balsnes (2009) utvecklar resonemanget ganska långt i kring körsångares olika, mer eller mindre medvetna lärstrategier, men den enda koppling som hon gör till frågan om inläring med eller utan noter verkar vara att de som har eller väljer en auditiv inlärningsstil föredrar att lära sig körmusik på gehör. Kapitlet är inriktat på körsångarnas profiler och inte på vilka strategier körledaren väljer, alltså hämtar jag inte något här som är tillämpbart på min nuvarande studie. Jag tänker mig att det i framtiden kan bli aktuellt för mig att göra jämförande studier mellan inläring på gehör kontra med hjälp av noter, och i så fall kommer jag säkerligen att gå tillbaka till dessa teorier.

I en kommande studie vore det spännande att få borra djupare i frågan om vad bra kvalitet innebär när det gäller gehörsinstudering, och jag uppfattar att körledare och även många körsångare är enormt intresserade av att diskutera vad som är bra kvalitet i körledararbetet i allmänhet.

I avsnittet Noter eller gehör – en pågående debatt i forskningsöversikten refererar jag även till den musikpedagogiska metoden solmisation enligt Zoltan Kodaly. Som visuell hjälpmedel för att tydliggöra det musikaliska förloppet är det vanligt att körledare, som använder solmisation, illustrerar skalans tonplatser i luften med händerna. Denna

musikpedagogiska metod används inte av någon av mina deltagare. Det är synd, enligt min mening, att användningen av solmisation inte är så utbredd i Sverige. Solmisation har många fördelar när det gäller gehörsbaserat, musikaliskt lärande. Exempelvis ger den visuella bilden av intervallens absoluta plats en specifik gehörsträning, som kan kopplas både till minne och till notläsning. Det vore intressant att studera solmisation specifikt när det används i gehörsinstudering. med körer.

Det vore intressant att blåsa liv i 1970-talets debatt om notläsning kontra gehörsinstudering. Är det laddat /konfliktfyllt att höra till ena eller andra lägret när det gäller notläsning eller gehörsinstudering? Jag skulle vilja göra jämförande undersökningar mellan gehörsinstudering kontra inläring med hjälp av noter. Jag tror dels att det vore spännande om samma kör fick göra experiment med gehörsinläring av ett stycke och notbaserad instudering av ett annat, liknande stycke. Att återkomma till samma kör efter en tid och kontrollera vad de minns skulle antagligen vara mycket intressant. Jag tror också att två liknande körer som lär sig samma stycke, fast med olika metoder skulle kunna användas för en motsvarande, jämförande studie.

Flera gånger under detta arbete har jag kommit i kontakt med informanternas funderingar kring hur körsångarna minns vad de lärt sig, och informanterna verkar väldigt intresserade av denna fråga. Tänk så spännande det vore om det gick att göra en studie kring gehörsinstudering i kör och samarbeta med forskare med expertis inom minnesforskning med medicinsk eller psykologisk inriktning!

Ur specifika behov av utbildning skrivs ofta läromedel. Med tanke på hur ofta använd gehörsinstudering av körmusik är förvånar det mig att ingen hittills har skrivit en lärobok i detta ämne. Jag kan nämna att Daniel Zangger Borch utifrån sina vetenskapliga studier gav ut en lärobok Stora sångguiden – vägen till din ultimata sångröst (2005), en bok som används i undervisning i rock-, pop- och soulsångteknik. Jag tänker mig att mina studier inom ämnet gehörsinstudering i kör skulle kunna bli en lärobok, som förhoppningsvis kan fylla en viktig funktion för utbildning och kompetensutveckling av körledare i framtiden.

Förhoppningsvis kan denna studies resultat och diskussion och även framtida forskning inom fältet gehörsinstudering i kör bidra till ökad medvetenhet om alla didaktiska

metoder och speciella kvaliteter som står till körledarens förfogande och vilken nytta de kan ge, oavsett musikalisk genre. Utforskandet av ämnet har bara precis påbörjats. Det finns mycket, mycket mer att ta reda på!

9 Referenser

Anderson, D. P. (1995). *Integrating Instructional Ear-Training Techniques into a High School Choral Music Performance Class Curriculum to Improve Student's Sight-Reading Skills*. Doktorsavhandling. Phoenix: Nova Southeastern University.

Bryman, A. S. (2004). *Social research methods*. Oxford: Oxford University Press.

Bygdéus, P. (2015). *Medierande verktyg i körledarpraktik – en studie av arbetsätt och handling i körledning med barn och unga*. (Doktorsavhandling nr 20). Malmö: Musikhögskolan i Malmö, Lunds universitet. Tillgänglig: <https://lucris.lub.lu.se/ws/files/3846198/8166401.pdf>

Caplin, T. (2000). *På slaget! En bok om körledning*. Stockholm: SK - Gehrmans Musikförlag AB.

Carlsson, J. (2012). *Vägen från barns unisona sång till flerstämmighet*. Stockholm: Kungliga Musikhögskolan, Institutionen för musik, pedagogik och samhälle.

Di Lorenzo Tillborg, A. (2015). *Kulturskolan i hetluften - såld till marknaden eller bunden till traditionen?* (Opublicerad mastersuppsats) Malmö: Lund University, Malmö Academy of Music.

Eriksson, G. (1981). *Kör på gehör*. Stockholm: Sveriges Utbildningsradio AB.

Fagius, G. (1990). *Barn i kör*. Stockholm, Verbum. Andra upplagan (2016) Göteborg: Bo Ejeby Förlag.

Fagius, G. (2009). *Det svenska körundret. Om svenskt körliv. Varför, hur och vad sjunger man i kör?* Stockholm: Körsam – Rikskonserter.

Fastbom, J., Fors, S., Lövdén, M. (2014). *Forskning i korthet - Åldrande och minne*. Hämtad 2017-09-25 från <http://forte.se/app/uploads/2014/10/forskning-i-korthet-aldrande-och-minne.pdf>.

Fjärstedt, E. (u.å). *Samtalsliknande intervju*. Hämtad 2018-01-15, från <http://www.e-o-s.se/index.php/stresshantering/11-diagnostiskintervju?format=pdf>.

Geisler, U. (2012). *Choral research 1960 – 2010 Bibliography*. Lund/Malmö: Körcentrum Syd.

Geisler, U. & Johansson, K. (Red:er) (2010). *Choir in focus 2010*. Göteborg: Bo Ejeby Förlag.

Geisler, U. & Johansson, K. (Red:er) (2011). *Choir in focus 2011*. Göteborg: Bo Ejeby Förlag.

Geisler, U. & Johansson, K. (Red:er) (2015). *Choral singing. Histories and practices*. UK: Cambridge Scholars Publishing.

Haugland Balsnes, A. (2009). *Å Lære i kor, Belcanto som praksisfelleskap*. Doktorsavhandling. Oslo: Norges musikkhøgskole. Tillgänglig: <https://brage.bibsys.no/xmlui/bitstream/handle/11250/172411/BalsnesKor.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Hedell, K. (2009a). *Klang i kör. Uppfattningar om körsång och klang i efterkrigstidens Sverige*. STM–Online 12. Hämtad 2017-09-25 från http://musikforskning.se/stmonline/vol_12/hedell/index.php?menu=3

Hedell, K. (2009b). *Körsång som folkrörelse. Signums svenska kulturhistoria, 1900-talet*. Lund: Bokförlaget Signum.

Jansson, D. (2013). *Musical leadership. The choral conductor as sensemaker and liberator*. Oslo: Norwegian Academy of Music. Tillgänglig: <https://brage.bibsys.no/xmlui/handle/11250/172455>

Johansson, K. (2008). *Organ improvisation - activity, action and rhetorical practice*. (Doktorsavhandling nr 11). Malmö: Musikhögskolan i Malmö, Lunds universitet. Tillgänglig: <http://lup.lub.lu.se/record/1022426>

Johansson, K. (2015). *A cappella – Tjugofem körledares röster*. Malmö: Musikhögskolan i Malmö/Körcentrum Syd, Lunds universitet.

Josephsson, M. (2015). *Då känns det som att noterna kommer som ett brev på posten: om musikklasserelevs upplevda kunskaper inom notläsning*. Stockholm: Kungliga Musikhögskolan; Institutionen för musik, pedagogik och samhälle.

Kvale, S. & Brinkman, S. (2014). *Den kvalitativa forskningsintervjun*. Lund: Studentlitteratur.

Nguyen, N.T., McFadden, A., Tangen, D., Beutel, D. (2013). *Video Stimulated Recall Interviews in Qualitative research*. Queensland University of Technology, Brisbane. Artikel hämtad 2018-04-24 från <https://www.aare.edu.au/data/publications/2013/Nguyen13.pdf>

- Powell, S. (1991). More than meets the ear. *Music Educators Journal*. May 1991, Vol.77, (9), p 40 - 43.
- Reimers, L. (1993). A Cappella–The Story Behind the Swedish “Choral Miracle”. I L. Reimers & B. Wallner (Red:er). *Choral Music Perspectives*. The Royal Swedish Academy of Music No. 75. Uppsala: Almqvist & Wiksell.
- Rienecker, L & Stray Jørgensen, P. (2014). *Att skriva en bra uppsats*. Stockholm: Liber
- Sallnäs, E-L. (2007). Strukturerad intervju. Hämtad 2018-01-17 från <http://www.nada.kth.se/kurser/kth/2D1630/Intervjuteknik07.pdf>
- Sandberg Jurström, R. (2001). *Sång i samspel – lärande i kör*. Opublicerad mastersuppsats, Göteborg: Högskolan för scen och musik.
- Sandberg Jurström, R. (2009). *Att ge form åt musikaliska gestaltningar: En socialsemiotisk studie av körledares multimodala kommunikation i kör*. Doktorsavhandling nr 14. Göteborg: Musikhögskolan vid Göteborgs universitet. Tillgänglig https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/20893/1/gupea_2077_20893_1.pdf
- Selander, S. (2017). *Didaktiken efter Vygotskij – Design för lärande*. Stockholm: Liber AB
- Silverman, D. (2001). *Interpreting qualitative data*. London: Sage.
- Strandberg, L. (2006). *Vygotskij i praktiken*. Piteå: Norstedts.
- Svensson, P. (2017). *Uddlingen och världen*. Intervju med Peps Persson. Malmö: Sydsvenskan <https://www.sydsvenskan.se/2017-05-14/uddlingen-och-varlden>.
- Säljö, R. (2010). *Lärande och kulturella redskap: om lärprocesser och det kollektiva minnet*. Första upplagan. Stockholm: Norstedts akademiska förlag.
- Säljö, R. (2014). *Lärande & kulturella redskap: om lärprocesser och det kollektiva minnet*. Tredje upplagan. Lund: Studentlitteratur AB.
- Vygotskij, L. S. (1978). *Mind in Society*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.
- Vygotskij, L. S. (1995). *Fantasi och kreativitet*. Göteborg: Daidalos AB.
- Vygotskij, L. S. (1999). *Tänkande och språk*. Göteborg: Daidalos AB.

Wikipedia. *Grammofon*. Hämtad 2018-01-19 från
<https://sv.wikipedia.org/wiki/Grammofon>

Wikipedia. *Radiokören*. Hämtad 2018-01-19 från
<https://sv.wikipedia.org/wiki/Radiok%C3%B6ren>

Zadig, S. (2017). *Ledarna i kören: Vokala samarbeten mellan körsångare*.
(Doktorsavhandling nr 21). Malmö: Musikhögskolan i Malmö, Lunds universitet.
Tillgänglig: http://portal.research.lu.se/ws/files/21811410/e_spiknings_PDF_Zadig.pdf

Zangger Borch, D. (2005) *Stora sångguiden – vägen till din ultimata sångröst*.
Stockholm: Notfabriken

10 Bilaga



LUNDS UNIVERSITET
Musikhögskolan i Malmö

Lena Ekman Frisk - Universitetslektor i körsång/körledning
lena.ekmanfrisk@mhm.lu.se
0733 - 89 20 84

Till medverkande körledare

Information om studien och samtyckesformulär

Tack för att du väljer att delta i min studie! Här följer information i enlighet med etikprövningslagens och personuppgiftslagens riktlinjer.

1. Bakgrund och syfte

Syftet med min blivande mastersuppsats är att undersöka hur körledare arbetar när de lär ut körmusik på gehör och därefter beskriva detta. Det planeras också en fortsättning för att studera hur körsångare lär sig körmusik på gehör jämfört med att lära sig körmusik med hjälp av notläsning.
2. Förfrågan om deltagande

Att just du blivit tillfrågad att delta i studien beror på att Lena Ekman Frisk har lagt märke till din kompetens och erfarenhet som körledare
3. Hur går studien till?

Du kommer att bli intervjuad enskilt. Vid ett tillfälle leder du en kör och lär ut en körsång på gehör under cirka 20 minuter. Du ges tillfälle att se filmen från körövningen och reflektera. Avslutningsvis görs ett fokusgruppsamtal där du får diskutera tillsammans med tre andra körledare. Vid alla tillfällen görs ljudupptagning och/eller filmning.
4. Vilka är riskerna?

I denna studie kan du inte vara anonym. Klipp från intervjuer och/eller observationstillfällen kan komma att visas i samband med presentationer på konferenser där

forskare och körledare är publik och kan framföra synpunkter på ditt arbete. Lena Ekman Frisk kommer att göra en analys av materialet och det är inte säkert att analysen överensstämmer med din egen analys.

5. Finns det några fördelar? Undersökningen kan ge tillfälle till reflektion, bidra till utbyte av erfarenheter mellan deltagarna och således kompetensutveckling.
6. Vem är forskningshuvudman? Musikhögskolan i Malmö/Lunds universitet
7. Hantering av data Det inspelade materialet, transkriberingarna samt samtyckesformulären kommer att förvaras så att inte obehöriga får tillgång till dem.
Datamaterialet i sin helhet kommer inte att lämnas vidare till några andra. Musikhögskolans handledare kommer att få tillgång till delar av datamaterialet.
andra.
8. Hur får jag information om studiens resultat? Du kan få ta del av studien vid publicering.
9. Frivillighet Deltagande i forskningsprojektet är frivilligt och du har rätt att avbryta när som helst, utan särskild förklaring. Redan insamlad data förstörs inte och kan komma att användas ändå.

Samtyckesformulär

Jag har informerats, fått tillfälle att ställa frågor och fått dem besvarade.

Jag deltar i studien frivilligt och samtycker till att Lena Ekman Frisk behandlar personuppgifter om mig i enlighet med vad som beskrivits i punkterna 1 - 9.

Underskrift

Ort

Datum

Namnförtydligande