



# LUND UNIVERSITY

## Ledarna i kören

### Vokala samarbeten mellan körsångare

Zadig, Sverker

2017

[Link to publication](#)

#### *Citation for published version (APA):*

Zadig, S. (2017). *Ledarna i kören: Vokala samarbeten mellan körsångare* (Studies in music and music education 2017:1 uppl.). [Doktorsavhandling (sammanläggning), Lärare (Musikhögskolan)]. Malmö: Lund University, Malmö Academy of Music.

*Total number of authors:*

1

#### **General rights**

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

#### **Take down policy**

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117  
221 00 Lund  
+46 46-222 00 00



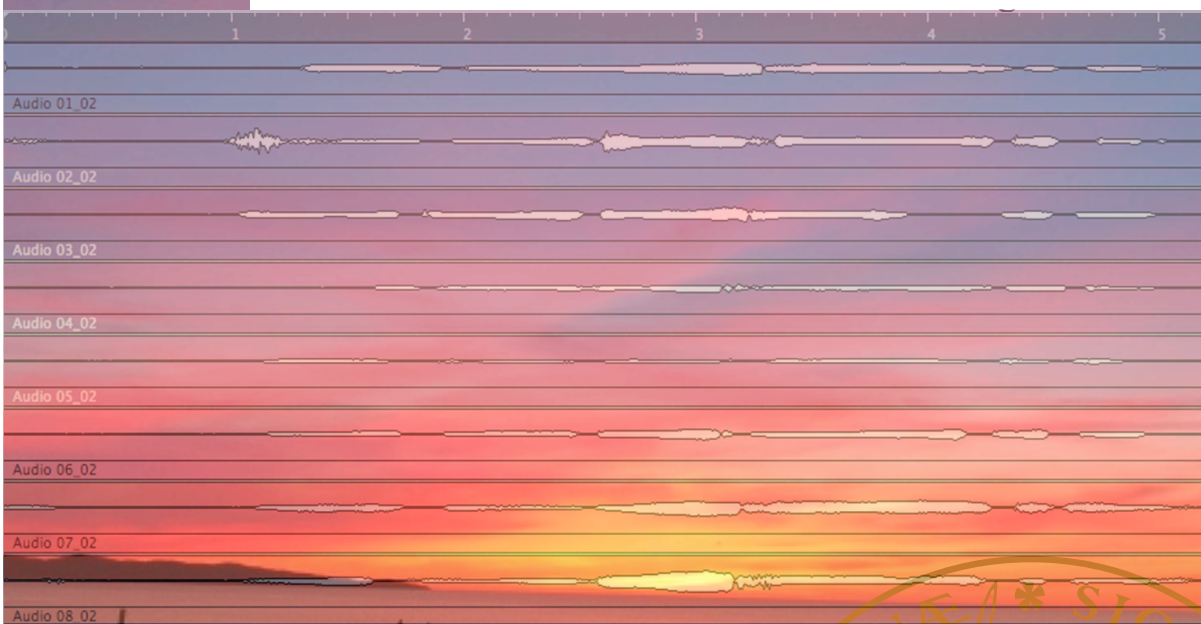
# Ledarna i kören

## Vokala samarbeten mellan körsångare

STUDIES IN MUSIC AND MUSIC EDUCATION NO 21

SVERKER ZADIG

MALMÖ ACADEMY OF MUSIC | LUND UNIVERSITY 2017



## STUDIES IN MUSIC AND MUSIC EDUCATION

Editor:  
Göran Folkestad

1. Gunnar Heiling: Spela snyggt och ha kul. Gemenskap, sammanhållning och musikalisk utveckling i en amatörorkester, Malmö 2000. Pp 238.
2. Cecilia Hultberg: The Printed Score as a Mediator of Musical Meaning. Approaches to Music Notation in Western Tradition, Malmö 2000. Pp 144.
3. Maria Karlsson: Musikelever på gymnasiet estetiska program. En studie av elevernas bakgrund, studiegång och motivation, Malmö 2002. Pp 247.
4. Claes Ericsson: Från guidad visning till shopping och förströdd tillägnelse. Moderniserade villkor för ungdomars musikaliska lärande, Malmö 2002. Pp 241.
5. Bo Nilsson: "Jag kan göra hundra låtar". Barns musikskapande med digitala verktyg, Malmö 2002. Pp 238.
6. Eva Sæther: The Oral University. Attitudes towards music teaching and learning in the Gambia, Malmö 2003. Pp 151.
7. Claes Ericsson: Terapi, upplysning, kamp och likhet till varje pris. Undervisningsideologier och diskurser hos lärare och lärarstudenter i musik, Malmö 2005. Pp 199.
9. Göran Folkestad (Ed): A Decade of Research in Music Education, Malmö 2007. Pp 244.

# Ledarna i kören

Vokala samarbeten mellan körsångare

Sverker Zadig



**LUND**  
UNIVERSITY

DOCTORAL DISSERTATION

by due permission of the Faculty of Fine and Performing Arts,  
Lund University, Sweden. To be defended at Malmö Academy of Music.  
March 24, 2017 at 10.00 am.

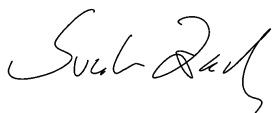
*Faculty opponent*

Førsteamanuensis Live Weider Ellefsen, Høgskolen i Hedmark

Organization LUND UNIVERSITY, Faculty of Fine and Performing Arts, Malmö Academy of Music, Department of research in Music Education, Box 8203, SE-200 41 Malmö, Sweden	Document name DOCTORAL DISSERTATION	
	Date of issue: March 24, 2017	
	Sponsoring organization	
Author: Sverker Zadig		
Title and subtitle: The leaders within the choir: Vocal collaborations among choir singers		
<p><b>Abstract:</b></p> <p>In Western European choral traditions, the ambition of most choirs is to attain an equalized blend of sound and to perform well together with regard to timing and intonation. In order to be able to synchronize this the choir members need to cooperate musically and listen to each other. Choirs often have close bonds, both socially and with regard to their common musical aim to perform well in concerts.</p> <p>The aim of this doctoral thesis is to explore and describe musical cooperation between choral singers. A reason to join and sing in a choir may be that you don't have to be a soloist but rather can fit in the weave of voices, relying on other choir singers for support.</p> <p>This thesis focuses on the existence of informal leaders in the choral voice, a field that has so far not been very much researched. The thesis is built on four articles focusing in different ways on informal leaders. The research has been carried out as qualitative studies based both on interviews and on recordings of choral singers.</p> <p>Article I was an interview study on how experienced Swedish choral conductors understand musical collaborations between the singers and consequences of such collaborations for choral work. Article II and III both examined how singers act in the choir while singing together. Article II was trying out a method to record the individual singers on separate tracks by using head-set microphones and then by using a computer software converting these tracks into graphs that could be analysed. By way of this method, Article III examined how individuals can take the lead and how other singers follow along. Finally, Article IV was built on focus group interviews with stimulated recall from earlier sessions with the singers.</p> <p>As a theoretical framework, <i>Communities of Practice</i> as presented by Wenger was used. The results showed that there are informal leaders in the choral voices, although sometimes they are not even aware of this themselves. Also, the social practice field was useful to find that choral singers and choirs share the three main concepts of (i) mutual engagement, (ii) joint enterprise and (iii) shared repertoire.</p> <p>Highlighting informal musical leadership in choirs can help improve choral work and to develop choirs with regard to precision, articulation and blend, aspects that can be controlled by an informal musical leader.</p>		
Key words: Choir, choral singing, informal leader, voice, stimulated recall, leaders, followers		
Classification system and/or index terms (if any)		
Supplementary bibliographical information		Language: Swedish/English
ISSN and key title: 1404-6539 Studies in music and music education		ISBN: 978-91-88409-07-2
Recipient's notes	Number of pages 216	Price
	Security classification	

I, the undersigned, being the copyright owner of the abstract of the above-mentioned dissertation, hereby grant to all reference sources permission to publish and disseminate the abstract of the above-mentioned dissertation.

Signature



Date 2017-02-16

# Ledarna i kören

Vokala samarbeten mellan körsångare

Sverker Zadig



**LUNDS**  
UNIVERSITET

Coverphoto by Sverker Zadig

Copyright Sverker Zadig

Faculty of Fine and Performing Arts  
Music Education  
Malmö Academy of Music, Lund University

ISBN 978-91-88409-07-2

ISSN 1404-6539

Printed in Sweden by Media-Tryck, Lund University  
Lund 2017



*Slösa inte bort din kraft.  
Använd den till konstnärligt skapande!  
Ha tålamod, det tar sin tid...*

Orest Koslowsky



# Abstract

In Western European choral traditions, the ambition of most choirs is to attain an equalized blend of sound and to perform well together with regard to timing and intonation. In order to be able to synchronize this the choir members need to cooperate musically and listen to each other. Choirs often have close bonds, both socially and with regard to their common musical aim to perform well in concerts.

The aim of this doctoral thesis is to explore and describe musical cooperation between choral singers. A reason to join and sing in a choir may be that you don't have to be a soloist but rather can fit in the weave of voices, relying on other choir singers for support.

This thesis focuses on the existence of informal leaders in the choral voice, a field that has so far not been very much researched. The thesis is built on four articles focusing in different ways on informal leaders. The research has been carried out as qualitative studies based both on interviews and on recordings of choral singers.

Article I was an interview study on how experienced Swedish choral conductors understand musical collaborations between the singers and consequences of such collaborations for choral work. Article II and III both examined how singers act in the choir while singing together. Article II was trying out a method to record the individual singers on separate tracks by using head-set microphones and then by using a computer software converting these tracks into graphs that could be analysed. By way of this method, Article III examined how individuals can take the lead and how other singers follow along. Finally, Article IV was built on focus group interviews with stimulated recall from earlier sessions with the singers.

As a theoretical framework *Communities of Practice* as presented by Wenger was used. The results showed that there are informal leaders in the choral voices, although sometimes they are not even aware of this themselves. Also, the social practice field was useful to find that choral singers and choirs share the three main concepts of (i) *mutual engagement*, (ii) *joint enterprise* and (iii) *shared repertoire*. Highlighting informal musical leadership in choirs can help improve choral work and to develop choirs with regard to precision, articulation and blend, aspects that can be controlled by an informal musical leader.

# Innehåll

Förord .....	9
Publikationslista .....	12
<i>Kapitel 1</i> Inledning och syfte .....	13
1.1. Bakgrund och introduktion .....	13
1.2. Övergripande syfte och forskningsfrågor.....	16
<i>Kapitel 2</i> Forskningsöversikt: Kommunikation inom ensembler .....	19
2.1. Körsångstradition i Sverige .....	20
2.1.1. Körsång i Sverige, tradition och framåtblickande .....	20
2.1.2. Den svenska körklangen.....	21
2.2. Körforskning .....	23
2.2.1. Vokala samarbeten mellan sångare .....	23
2.2.2. Körforskning om kommunikation mellan sångare .....	23
2.2.3. Musikaliska samarbeten inom andra typer av ensembler .....	28
2.2.4. Forskning kring samarbeten socialt och i grupp.....	30
2.2.5. Forskning kring icke verbal kommunikation.....	32
2.2.6. Forskning kring kommunikation på neurologisk nivå.....	33
2.3. Forskning kring röst- och körklang .....	34
2.4. Rummets och akustikens betydelse för körsången.....	35
2.5. Köruppställning och körformation .....	36
2.6. Sammanfattning om musikalisk kommunikation.....	38
<i>Kapitel 3</i> Teoretiska utgångspunkter: Körsång som Communities of practice .....	41
3.1. Communities of practice .....	41
3.1.1. Mutual engagement .....	43
3.1.2. Joint enterprise.....	45
3.1.3. Shared repertoire .....	46
3.2. Sammanfattning av teorikapitlet .....	50

<i>Kapitel 4</i> Metod och design.....	51
4.1. Design .....	51
4.2. Metoder, insamling av undersökningsmaterial .....	52
4.3. Deltagare i studierna.....	53
4.4. Validitet och reliabilitet.....	53
4.5. Etiska överväganden och godkänd etikprövning.....	56
<i>Kapitel 5</i> Sammanfattning av artiklarna .....	59
5.1. Artikel I .....	59
5.2. Artikel II.....	60
5.3. Artikel III .....	61
5.4. Artikel IV .....	62
<i>Kapitel 6</i> Slutdiskussion: Körsång som musikalisk praxisgemenskap.....	65
6.1. Körsång som Community of Practice .....	65
6.1.1. Körsång och mutual engagement .....	66
6.1.2. Körsång och joint enterprise.....	68
6.1.3. Körsång och shared repertoire .....	72
6.1.4. Sammanfattning av kör och praxisgemenskap .....	73
6.2. Körsång och förutsättningar för informellt ledarskap .....	74
6.2.1. Körsångares resurser eller redskap .....	74
6.2.2. Körens möten.....	77
6.3. Sammanfattning och konklusion av diskussionskapitlet.....	80
<i>Kapitel 7</i> Körmetodiska konsekvenser samt fortsatt forskning.....	83
7.1. Körmetodiska konsekvenser och förslag.....	83
7.2. Fortsatt forskning kring ledare inom körstämman .....	85
7.3. Slutord.....	86
Sammanfattning av avhandlingen .....	87
Referenslista .....	89
Bilagor .....	99



# Förord

Denna doktorsavhandling avslutar den forskarutbildning jag fått förmånen att ta del av först genom det så kallade lärarlyftet sedan med en doktorandtjänst vid Musikhögskolan i Malmö. Detta har inneburit att jag parallellt fortsatt min tjänst i Lunds kommun på gymnasieskolan Spyken och samtidigt varit inskriven forskarstudent vid Musikhögskolan vid Örebro universitet respektive vid Musikhögskolan i Malmö vid Lunds universitet.

Lärarlyftet var ett initiativ och en satsning från dåvarande regering med syftet dels att öka kompetensen för aktiva lärare vid skolor i hela landet och göra dem bättre rustade att undervisa med ett mer forskningsinriktat arbetssätt, dels att formellt göra fler lärare lektorsbehöriga.

Det har varit en fantastiskt stimulerande resa. En sådan inspiration att som kurskamrater få möta verksamma musiklärare från hela landet vid de olika kurstillfällena. Ett stort tack till alla er fina klasskamrater, Annette Mars, Annika Falthin, Carina Borgström Källén, Fredrik Pålsson, Jens Ideland, Joakim Hellgren, Johan Nyberg, Karl Asp, Katharina Dahlbäck, Peter Falthin, Susanna Leijonhufvud och Tina Kullenberg för alla våra kloka, roliga, galna och inspirerande möten. Det har varit underbart att i samband med delkurser även få bli bekant med studenter, lärare och personal vid de olika lärosätena, ingen nämnd och ingen glömd. Forskarskolans omtänksamma koordinator Cecilia Ferm Almqvist och forskarskolans ledare professor Cecilia Hultberg måste dock få alldeles egna tackkramar! Att få bli del av ett kontaktnät som omfattar i princip hela fältet studerande och lärare inom svensk musikpedagogisk forskning har varit och fortsätter vara en stor förmån. Det är naturligtvis ingen slump att vi som ingick i forskarskolan i musikpedagogik fick ett behov att fortsätta träffas, mer eller mindre regelbundet och att vi gemensamt bildade *Vejbystrandsgruppen*. Namnet i sig förklarar också för somliga var dessa möten oftast äger rum (och många förstår därigenom troliga ”beståndsdelar” i mötena).

Jag vill gärna passa på tillfället att också blicka bakåt lite och fundera över varför denna resa blev av. Det var under 1990-talet, när forskarutbildningen startade vid Musikhögskolan i Malmö, som framförallt Sverker Svensson lockade mig att ta del av musikpedagogiska seminarier. Jag gick ner i musikleartjänst vid Spyken för att få utrymme för dessa. Det ledde till först en B- och sedan en C-uppsats vilket var en förutsättning också för att bli antagen till forskarskolan. Att jag redan tidigt

intresserade mig för att reflektera och diskutera kring musikpedagogik hoppas jag också ska inspirera och locka nuvarande och kommande kolleger och vänner att följa i spåren. Inspirationen att reflektera över musicerande och musikskapande har jag också många andra att tacka på vägen, jag vill gärna nämna några av de lärare, pedagoger och körledare som, på olika sätt, betytt mycket för hela min konstnärliga utveckling; Inga Törnblom, Orest Koslowsky, Knut Sitell, Wolfgang Laufer, Stanislav Knor, Folke Bohlin, Dan-Olof Stenlund, Jan Harrington, Thomas Binkley, Margaret Hillis, Robert Shaw, John Aldis, Norman Luboff, John Rutter, Eric Ericson och många, många fler.

Tack för att ha fått ingå i den varma och kloka gemenskapen med Örebros doktoranders seminarier, med professorerna Eva Georgii-Hemming och Christer Bouij. Ett speciellt varmt tack till min huvudhandledare under licentianttiden i Örebro, professor Øivind Varkøy med biträdande handledare Teresa Mateiro och Gunnar Heiling.

Jag vill även rikta ett tack till Lunds kommun och gymnasieskolan Spyken, främst fd. gymnasiechef Karin Stavne som gjorde denna resa möjlig inom den nationella forskarskolan i musikpedagogik och sedan för fortsatt positiv uppbackning från skolledning och alla, såväl musklärare som övriga kolleger på Spyken.

Ett fantastiskt stort tack för ett outtröttligt uppbackande, tolerant överseende med alternativprioriteringar, och framförallt all kunnig och konstruktiv kritik och inspiration vill jag rikta till professor Göran Folkestad som huvudhandledare och docent Viveka Lyberg Åhlander som biträdande handledare, och även till professor Karin Johansson som varit handledare under en period. Varmt tack till hela musikpedagogiska forskarutbildningen i Malmö med professor Eva Sæther, gästforskarna och lärarna Liora Bresler och Petter Dyndal icke att förglömma, samt prefekt och rektor Lotta Carlén tillsammans med övriga forskare vid musikhögskolan. Slutligen tack till alla övriga forskarstuderande som funnits, inspirerat och stöttat under resans gång, Kristina Holmberg, Ylva Hofvander Trulsson, Anna Houmann, Sven Bjerstedt, Lia Lonnert, Karl Asp igen (!) Pia Bygdéus, samt Adriana Di Lorenzo Tillberg, Camilla Jonasson, David Johnson och Markus Tullberg. Tack också till Ursula Geisler och Karin Johansson för Choir in Focus nätverket men inte minst den mycket inspirerande AVaCO-gruppen (Artistic Vocal and Choral Orders).

Allt kursarbete, alla dessa böcker och artiklar, dessa konferenser och möten, för att inte tala om alla dessa spännande resor (många, under Örebrotiden, med en stunds uppehåll i Mjölby!), har gett stora insikter och kunskaper om såväl musikpedagogisk som annan forskning. Hela begreppet forskning som disciplin och arbetsfält har blivit en ny verklighet för mig.

Jag hoppas jag får möjlighet att dela med mig till andra av något av vad jag lärt mig, kanske inspirera fler att ägna tid åt reflektioner, funderingar och ibland sena nätter till bokbläddrande, artikelsökande, läsande och googlande, och inte minst de djupa tankarna kring formuleringar, slutsatser och skrivande.

Ett stort varmt tack till många nära vänner som alltid kommit med stöd, tips och påhejande. Särskilt vill jag rikta ett djupt tack till min familj för omtanke och kärlek och all support. Mamma Anna-Tora som, också tidigare tillsammans med pappa Are och min bror Erland, alltid på ett fullständigt självklart sätt stöttat alla idéer och projekt jag haft helt oavsett om de egentligen var så kloka eller genomtänkta från min sida. Ni har alltid bejakat allt jag gjort och ställt upp i alla sammanhang med tid, hjälp och avlastning. Ester, Matilde och Annika som också både hejat på mig och inte minst stått ut med min både fysiska och mentala frånvaro vid många tillfällen. Ni har avlastat och hjälpt i alla möjliga och kanske framförallt de omöjliga situationerna.

Varmt tack även till Susanna Whitling och Sven Bjerstedt som hjälpt med värdefulla språkgranskningar.

Tack också till Kungliga Musikaliska Akademien för bidrag till konferensresor.

Slutligen vill jag tacka Doktor Åke Olssons stiftelse, för de bidrag och det stöd jag fått som kompensation för lönebortfall jag haft, för stöd till resor till studieorter och konferenser, till litteratur och andra resurser som krävts.

## Publikationslista

Denna sammanläggningsavhandling bygger på följande artiklar, refererade till i texten med respektive romerska siffra.

- I. Zadig, Sverker och Folkestad, Göran. Informella stämledare. Körledares erfarenheter av samarbete mellan sångarna i körstämman. I E. Georgii-Hemming, S.-E. Holgersen, Ø. Varkøy & L. Väkevä (Red.), Nordisk musikkpedagogisk forskning. Årbok 16 2015, (s. 183-207).
- II. Zadig, Sverker; Folkestad, Göran och Lyberg Åhlander, Viveka. Multi-track recordings of choral singers: Development and validation of a method to identify activities and interaction in the choral voice, based on recordings of the individual singers. Bulletin of empirical music education research. Vol. 7, Nr. 1 December 2016. (pp. 1-20).
- III. Zadig, Sverker; Folkestad, Göran och Lyberg Åhlander, Viveka. Choral singing under the microscope: Identifying vocal leaders through comparison of individual recordings of the singers. In press, Finnish Journal of Music Education.
- IV. Zadig, Sverker; Lyberg Åhlander, Viveka och Folkestad, Göran. Körsångares erfarenhet av informellt ledarskap i körstämman. Svensk tidskrift för musikkforskning, Vol. 98 2016 - Swedish Journal of Music Research, Vol. 3 2016, (s. 23-44)

## *Kapitel 1*

# Inledning och syfte

I detta kapitel presenteras först bakgrunden och mitt intresse för avhandlingen följt av övergripande syfte och forskningsfrågor, samt syfte och forskningsfrågor för de fyra ingående artiklarna.

## 1.1. Bakgrund och introduktion

Jag kan minnas hur och när mina funderingar kring ledarskap och samarbete inom körstämmor startade. Det finns tre olika situationer, som fått mig att fundera kring företeelsen: två i olika roller som körsångare och en som körledare. Det första tillfället var när jag började sjunga i Malmö Kammarkör och kom rakt in i en produktion med avancerad körmusik. Efter endast en repetition skulle jag medverka i konsert med kören där bland andra verk Max Regers motett *Ach Herr Strafe mich nicht*, opus 110:2 (Figur 1), skulle sjungas. Det är ett minst sagt snårigt stycke med mängder av tillfälliga förtecken och en massivt tjock klangväv. Jag försökte verkligen förbereda mig hemma och öva på min stämma, men det kändes omöjligt att komma igenom stycket själv. Till min stora överraskning fungerade dock detta i kören. Jag var säkert ett irritationsmoment för mina körgrannar, men med hjälp av deras ”musikaliska knuffar” hit och dit, upplevde jag det som om jag sjöng i princip allt helt korrekt. Denna upplevelse gav mig en rejäl tankeställare om hur körsångare tillsammans hjälps åt.

Figur 1:  
Ett parti ur Max Regers motett Ach Herr Strafe mich nicht, opus 110:2.

Den andra betydelsefulla situationen var när jag som repetitör och instuderare i Malmö Symfoniorkesterns kör, i konsertveckornas orkesterrepetitioner med gästdirigenten på plats, själv stod i körstämman som ”vanlig” sångare. Där, som körsångare, kunde jag mycket medvetet ”styra” andra sångare i stämman genom att lägga på lite extra klangfärg, ligga tidigt i alla insatser, och ”dra” stora delar av stämman, utan att för den skull sticka ut ur den gemensamma körklngen.

Den tredje reflektionen kring körsångarnas samarbete och också deras självständiga arbete gjorde jag som dirigent för Helsingborgs Kammarkör, där vi bröt upp den mer traditionella köruppställningen med de fyra stämmorna i sina grupper, till att stå helt blandade – som individuella sångare i hela kören. Detta innebar flera avgörande saker för kören och körsångarna. Varje sångare fick ta ett större individuellt ansvar för sin roll och sin personliga stämma. Sångarna ville själva stå blandade och ta eget ansvar, och det var efter något projekt då vi stod blandade som de önskade fortsätta så, eftersom de tyckte det var en större utmaning för dem själva. Intonationen blev bättre i kören, i synnerhet om vi befann oss i en lokal med sämre akustik (eftersom ackordtonerna i de olika stämmorna fanns utspridda bland alla sångare). I en mer traditionell uppställning med varje stämma var för sig finns det, speciellt vid sämre akustik med dämpad reflektion och återkoppling, risk att felintoneringar inträffar. För mig som körledare innebar det några andra förhållningssätt rent dirigerings-tekniskt. Jag kunde exempelvis inte längre fysiskt vända mig till eller adressera en speciell stämma lokaliserad tillsammans utan jag fick markera, exempelvis gemensamma stämsatser, på annat sätt. Det fanns också en viss risk att någon sångares röstklang lättare kunde urskiljas ur kör- eller stämklngen, men om vederbörande placerades relativt centralt i gruppen blev den samlade körklngen för publiken ändå homogen. Samtidigt blev

det också lättare för mig att uppfatta individuella felsjungningar som annars maskerades i den gemensamma stämman mellan sångarna.

Att sjunga i kör är populärt i Sverige och svenska körer och körledare har rönt stort internationellt rykte för vad som beskrivits som ”The Swedish Choral Miracle” (Sparks, 1998). Körsång och gemensam sång har också under senare decennier blivit ännu bredare folkligt omtyckt alltifrån Kjell Lönnås populära TV-program med kören i fokus, till ”Allsång på Skansen” som nytändande och gränsöverskridande sångglädje tillsammans och nu de senaste åren tävlingsprogram på TV som ”Körslaget”. Det har även dykt upp och etablerats väldigt populära ”Vi som inte kan sjunga”-körer, vilka genom sin blotta existens bevisar motsatsen eftersom de genom att bilda en kör faktiskt lär sig sjunga. Från 1970-talet har i växande grad också influenser från andra kulturers körmusik påverkat svenska körer och tidigare rådande körklangsideal. Förutom gospelkörsång har svenska körer även sjungit musik från Afrika, i första hand Sydafrika, men också Haiti med ett ursprungligt afrikanskt idiom. Influenser har också kommit från Balkan med helt andra körklanger, exempelvis vassa dissonanser och annan tonbildning, och annorlunda sångsätt än tidigare svensk och nordisk tradition. Även inhemsk folkmusik i körarrangemang har öppnat möjligheter för nya klanger för många körer. Glädjen att vara tillsammans socialt i körer – med skilda målsättningar för olika körer och grupper – och det gemensamma uttrycket, budskapet, och skapandet, beskrivs i tidigare forskning som betydelsefullt och det samlande kittet.

Även hälsoeffekten anges som motiv för att sjunga i kör och flera forskare har påvisat positiva fysiska och psykiska effekter av körsång, bland andra Clift och Hancox (2001) som visat att en stor majoritet av tillfrågade körsångare angående eventuella personliga hälsoförtjänster av körsångsdeltagande svarade jakande (87% socialt, 75% känslomässigt, 58% psykiskt och 49% själsligt). I en liknande kvantitativ och kvalitativ studie med över 600 körsångare bekräftas att en stor majoritet av de tillfrågade håller med om att effekterna av att sjunga är generellt positiva när det gäller upplevt förbättrat hälsotillstånd, där huvudfaktorerna var förbättrat humör, förbättrad livskvalitet, större glädje, stressminskning och känslomässigt välbefinnande (Clift, Hancox, Morrison, Hess, Kreutz & Stewart, 2010). Grape, Sandgren, Hansson, Ericson och Theorell (2003) konstaterade i en studie med såväl professionella som amatörer att under en sånglektion ökade värdena för hjärtfrekvens, serumkoncentrationen av TNF-alpha<sup>1</sup> för de professionella sångarna, och båda grupperna kände sig mer energiska och avspända. Intervjuer visade att de professionella var mer teknikinriktade på sin sång medan amatörerna snarare släppte loss känslomässig anspänning.

---

<sup>1</sup> TNF-alpha, tumörnekrosfaktor alfa, finns i celler i immunförsvaret och fungerar nekrotiskt på tumörceller. Huvudsakliga funktionen är att aktivera kroppens immunförvar dels genom att inducera feber via hypotalamus dels förmågan att koagulera blod. (Esposito & Cuzzocrea, 2017)

Körsång är således en viktig sysselsättning för många människor av olika orsaker. Körsång praktiseras också på många olika sätt, men gemensamt får nog anses vara att sjunga tillsammans, och då menar jag ”så mycket tillsammans som möjligt”! Alltså så väl synkroniserat som möjligt.

Med min egen bakgrund som både körsångare och dirigent är jag angelägen om att detta samarbete – ”tillsammans” eller ”synkroniserat” – fungerar så bra som möjligt. Det är avgörande för det musikaliska och kvalitativa resultatet.

Att undersöka möjligheter att förbättra dessa förutsättningar för såväl körsångare som körledare är angeläget, och inte mycket utforskat ännu. Därför har jag intresserat mig för att studera hur körledare och körsångare resonerar kring samarbete mellan körsångare, samt även undersöka vad som händer i sången, tillsammans.

Körsång som musikpedagogiskt forskningsområde kan ge resultat och insikter med stor betydelse, på alla nivåer av musicerande från amatörer till professionella. Att vidga kunskapen om hur samarbete sker mellan körsångare kan vidareutveckla metodik och pedagogik i ensemble- och körarbete. Denna kunskap har stort värde såväl för arbete inom och utom skolan, bland barn och ungdomar, som inom det stora spektrum av körer som finns utanför klassrummen, allt från samfund och föreningar bland både nybörjare och amatörsångare till rutinerade och etablerade körsångare. Resultaten kan ha betydelse för hur körarbete och körundervisning planeras och bedrivs framöver, och det kan inspirera till ytterligare musikpedagogisk forskning och utveckling.

## 1.2. Övergripande syfte och forskningsfrågor

Det övergripande syftet med denna doktorsavhandling är att undersöka det musikaliska samarbetet mellan körsångare och förekomsten av informella musikaliska ledare i de olika körstämmorna.

För att uppnå detta övergripande forskningssyfte har följande delsyften och forskningsfrågor formulerats, vilka besvaras genom resultaten av fyra olika studier presenterade i de fyra artiklar som ingår i denna sammanläggningsavhandling:

1. Syftet med studien för artikel I var att undersöka erfarna körledares upplevelse och förståelse av eventuellt samarbete mellan körsångarna. För att uppnå syftet formuleras två forskningsfrågor: (i) Hur beskriver körledarna samarbetet mellan körsångarna? och (ii) vilka praktiska konsekvenser för arbetet med kören beskriver körledarna att samarbetet mellan körsångarna får?
2. Syftet med artikel II var att utforma och prova en metod som kunde ge individuella grafiska avbilder av inspelad sång från körsångare, vilka sjunger tillsammans. Särskilda forskningsfrågor är: (i) Är det möjligt att

göra objektiva jämförelser mellan vokala insatser av olika sångare i en unison körstämma genom individuella inspelningar av en hel grupp av sångare och (ii) är det möjligt att visualisera vokala insatser via grafer av rösterna?

3. Syftet med artikel III var att undersöka möjligheten att identifiera eventuell förekomst av informella ledare i körer genom att spela in körsångare, på individuella kanaler med den metod som utvecklats och undersökts i artikel II), och analysera resultaten genom att jämföra dessa inspelningar med varandra. De specifika forskningsfrågorna för denna undersökning är: (i) Kan informella musikaliska ledare identifieras i kör och (ii) går det att identifiera olika strategier för informella ledares sätt att agera avseende melodik, rytmik, intonation, eller på annat sätt avseende tonkvalitet eller körklang?
4. Syftet med artikel IV var att undersöka om körsångare själva är medvetna om att några av dem agerar som musikaliska ledare och hur de i så fall förhåller sig till detta. Forskningsfrågorna är: (i) Hur medvetna är körsångare om att det finns informella musikaliska ledare i körstämmorna samt (ii) hur formulerar sig körsångare om sig själv, i egenskapen av antingen ledare eller följare?



## *Kapitel 2*

# Forskningsöversikt: Kommunikation inom ensembler

I detta kapitel presenteras en översikt över forskning inom ensemblemusicerande, och då i synnerhet i körer, som ansetts relevant för denna avhandlingsstudie. Urvalet har gjorts från den litteratur som behandlat körforskning och körledning samt också andra ensembleformer, med särskilt fokus på eventuell förekomst av aspekter på musikaliskt ledande. Litteratur och litteraturtips har också kommit fram i samband med kurser och konferenser kring körsång och körledning som bevistats liksom i samband med kurser kring musikpedagogik. Vid konferenser där jag själv haft egna presentationer eller posters har jag också funnit litteratur som andra presentatörer liksom konferensdeltagare delat med sig av. Konferenser som bevistats, med egna presentationer, har under forskartiden varit Föreningen Sveriges Körledares körledarkonvent, Nordiskt Nätverk för MusikPedagogisk Forskning (NNMPF), nätverket Choir in Focus, SSM-Svenska Samfundet för Musikforskning, Körforum, Röstforum, SMPC-Society for Music Perception & Cognition, ICMPC-International Conference on Music Perception and Cognition, PEVOC-Pan-European Voice Conference, RIME-Research in Music Education samt deltagande i en Advanced Study Group vid Pufendorfinstitutet-Lunds universitet (AVaCO-Artistic Vocal and Choral Orders).

Sökningar har gjorts på internet och via bokleverantörer samt till stor del via Lunds universitetsbiblioteks gemensamma söktjänst, *LUB search* samt för elektroniska tidskrifter och böcker *LUB search ePublications*. Dessutom har sökningar också gjorts i medline, databas och sökmotor för medicinska artiklar. En stor del av materialet har också hittats i referenslistor till redan funna artiklar, avhandlingar och andra böcker. Titlar och författare med anknytning till forskningsområdet har då varit anledning till att söka reda på denna nya litteratur. Sökning har också gjorts via körledarföreningar i såväl Sverige som USA och i deras tidskrifter liksom internetsidor.

Sökstrategier har varit att finna kombinationer av ord och begrepp som varit intressanta för studierna dels sådana som beskrivit ledarskap dels musicerande och kör. Eftersom detta är en sammanläggningsavhandling har sökningar skett successivt inför och under skrivandet av varje artikel. Dessutom har sökningar gjorts

för forskningsöversikten liksom generellt för den sammanbindande kappan. Sökord för sökregister har varit sådana som choir, chorus, choral leading, choir leading, informal leading, formal leading, choral singing, choir singing, musical leadership, musical leaders, musical followers, mirror neuron, mirror neuron + körmusik, kör, körledning, körledare, informell ledare och formell ledare.

## 2.1. Körsångstradition i Sverige

Här presenteras först en fördjupning inom några faktorer vilka berör den kontext som är relevant för forskningen i avhandlingen, den svenska körsångstraditionen. Dessa skilda faktorer har därigenom också betydelse för avhandlingen.

### 2.1.1. Körsång i Sverige, tradition och framåtblickande

Körsång i Sverige har en lång och stark tradition sedan mitten av 1900-talet. Det finns körer på alla musikaliska nivåer från avancerade professionella körer till så kallade ”Vi som inte kan sjunga”- körer. Det finns körer i skolor av alla slag och stadier, kyrkor och samfund, på arbetsplatser, inom studieförbund (Fagius, 2009). Körsångens position som en viktig del inom folkrörelser såsom nykterhetsförbund, arbetarrörelse, frikyrkor och samfund och också svenska kyrkan samt inom akademierna började redan under mitten av 1800-talet (Hedell, 2009b). Denna position för körsången inom folkrörelserna, kyrkan och akademien är än idag betydelsefull. Att sjunga i kör är för många främst en social verksamhet som kan spela mycket stor roll i ett mindre samhälle där mer eller mindre hela bygden blir engagerad i körens verksamhet (Haugland Balsnes, 2009). Men det finns också körer i Sverige som framträtt i samband med internationella turnéer och körtävlingar och där haft stora framgångar vilket renderat Sverige rykte som en körnation med ett speciellt ”sound” (Reimers, 1993). Fagius (2009) beskriver, i skriften *Det svenska körundret*, kursverksamhet inom körförbunden som växte efterhand som det utbildades fler duktiga körledare vid Kungliga Musikhögskolan, inte minst från 1953 då Eric Ericson blivit utbildningsansvarig. Fler duktiga körledare önskade ytterligare fortbildning. Fagius (2009) beskriver hur Karl-Erik Andersson, en av ledarna vid en av de första fortbildningskurserna för dirigenter på Mems slott i Söderköping 1956 uttalade sig: ”Det finns inte några dåliga körer, bara dåliga körledare” (s. 7). Sparks (1998) sammanfattar det som beskrivits som ”det svenska körundret” som en unik kombination av att det under 1950 och 60-talen skrevs ny- och specialskriven körmusik för svenska körer och institutioner och att det både fanns duktiga körer och körledare som kunde framföra dessa verk och dessutom

institutioner som backade upp detta både ekonomiskt och genom att erbjuda konserttillfällen.

The key elements which created the "Swedish Choral Miracle" are still in place: composers with the experience and interest in writing for the a cappella choir, conductors and choirs capable of performing advanced new music and interested in nurturing and performing it, and institutions which support and nourish this activity. The work that Eric Ericson began in the middle of the 1940s (itself built, as he insists, on the work of his predecessors), combined with the work of extraordinary composers and administrators, has borne the fruit of a rich and diverse contemporary choral culture. The work of the many composers, choirs, and conductors outlined in this thesis continue that development. Despite current challenges and those that will inevitably come, Sweden appears still to be rich with the talents that are at the heart of this "miracle". (Sparks, 1998, s. 153)

Dessa möjligheter blev till sporrande utmaningar för ytterligare fler körer och körledare och tillsammans med den speciella svenska körklangen (Hedell, 2009a) rönt svenska körer uppmärksamhet såväl nationellt som internationellt.

Viktigt var således dels både traditionen bakåt i tiden, dels framåtblickande med nyskriven körmusik som inspirerande utmaningar för körer och tonsättare. En ytterligare bidragande orsak till utvecklingen av svenskt körarbete var när Eric Ericson tog över Radiokören 1952 och därigenom öppnade för de beställningar som gjordes till tonsättare av Sveriges Radio och körens producenter.

### **2.1.2. Den svenska körklangen**

"Den svenska körklangen" beskrivs ingående i en artikel av Hedell (2009a) där hon kort sammanfattar att när det gäller de stora framgångarna för körsång under efterkrigstiden i Sverige så har det funnits en tradition av historiskt körklangligt medvetna svenska körledare såsom David Åhlén, Johannes Norrby och inte minst Eric Ericson. Det är tiden efter andra världskriget som begreppet "den svenska klangen" etableras genom bland annat internationella framgångar i tävlingar och turnéer utomlands. Reimers (1993) gör en gedigen genomgång av de specifika förutsättningar och ingredienser som gör att folk från andra länder talar om ett "Swedish choral miracle". Hedell (2009a, s. 429) översätter och sammanfattar beståndsdelarna i den svenska körklangen som (i) noggrannhet i intonationshänseende, (ii) förkärlek för svaga nyanser, (iii) sparsamhet vid användande av vibrato, (iv) förandet av en homogen körklang (den enskilda körsångarens klangmässiga anpassning till sina medsångare), (v) precision i artikulation, samt (vi) precision i utförande (i synnerhet vad gäller rytmik).

De egenskaper som tycks stå ut är precisionen, att sjunga "tight" och nära varandra när det gäller intonation, rytm och artikulation samt vokalklangen.

I körledares praktik är kommunikationen med kören och körsångarna självklart central. De flesta körledare i Sverige arbetar med sin egen kör med vilken de också framträder. Några få körledare har möjlighet att komma som gästdirigent eller workshop ledare till andra körer, och några körledare arbetar med instuderingar av körmaterial som sedan någon annan kommer att leda vid konsert eller inspelning. I vissa körer är det förhållandevis stor genomströmning av sångare, framförallt de som finns i olika stadier av utbildningar, åter andra har kanske samma sångare i kören under en mycket lång tid.

Några av de viktigaste aspekterna för körinstudering är att, förutom att lära in det rena stämmaterialet, också skapa en homogen klangkropp av hela kören, att få rösterna att klinga samman, så att de kan låta som en röst, även när flera sjunger tillsammans i en stämma. Inom västerländsk konstmusik är denna ambition ett ideal för homogen klang och kvalitet på röst och klangfärg. Kördirigenter strävar efter att utveckla kören och körklngen exempelvis genom att placera sångare på optimala positioner för att få dem att ”klinga tillsammans” med målet att röstklang och artikulation smälter samman. Detta är svårt, även för mycket kunniga och erfarna körledare eftersom det inte alltid är självklart att uppfatta vilken röstklang som kommer från respektive sångare, och i blandningen av flera sångare finns en stor risk att ta fel. Det är lätt att lura sig av någon sångares fasta och säkra blick som ger sken av total vokal kontroll, men i nästa ögonblick – kanske i en paus i musiken – just denna personens röst råkar höras i ett oönskat solo, och det visar sig att den första uppfattningen var helt felaktig. Vidare är det viktigt att körsångarna känner sig socialt trygga med sina körgrannar, vilket inte med självklarhet betyder att alla sjunger bra tillsammans med sin bästa vän. Även dessa omständigheter kan lura en kördirigent. Blandningen av sångarna när det gäller placeringar i kören, kan vara avgörande för såväl körstämman och körklngen liksom för körsångarnas individuella förmåga och röststatus/röstskondition.

I alla dessa olika aspekter på samtidighet för en kör och körstämma handlar det om synkronisering av sångarna och av rösterna. Det kan även handla om ytterligare detaljer såsom rörelser, från mindre gester till genomförd koreografi. Synkroniseringen gäller precision i timing, i attack av nya toner, artikulering av fraser och text, liksom frasslut, intonation både inom den egna stämmans melodik men också i förhållande till övriga stämmor och hela körens samklang, och det handlar om klangfärg. För att uppnå dessa mål måste rösterna och stämmorna koordineras.

## 2.2. Körforskning

Här presenteras olika forskningsområden som är relevanta för de olika studierna, dels närliggande körforskning som område, dels körforskning med fokus på motsvarande tematik kring relationer mellan körsångare samt relevant forskning kring de teorier och metoder som använts vid studierna.

### 2.2.1. Vokala samarbeten mellan sångare

I avhandlingsarbetet har det varit svårt att finna annan forskning just kring körsångares eventuella samarbete och eventuell förekomst, eller diskussion kring eventuell förekomst av informella ledare i körstämman. Underförstått, men inte oviktigt är att en konsekvens av att det finns informella ledare är att det då också finns följare. För att få en överblick av det musikpedagogiska aktuella fältet undersöktes fem internationella musikpedagogiska forskningstidskrifters samlade utgåvor de senaste fem åren, 2010-2014<sup>3</sup>. I dessa fanns endast två studier som var relevanta för körområdet och informella ledare, två studier som jag redan tidigare kände till och använder som referens. Dels Einarsdóttir (2014) som i artikeln om ledare och följare själv refererar till mig och mina tidigare fynd (Zadig, 2011a) där möjligheten att identifiera ledare/följare presenteras, dels en artikel av Daugherty (2013) som egentligen är en jämförelse över olika körgradånger och främst berör betydelsen av avstånd mellan körsångarna för kommunikation.

### 2.2.2. Körforskning om kommunikation mellan sångare

Området musikalisk kommunikation eller utbyte mellan körsångare har inte direkt utforskats. Det tas ofta mer som en underförstådd självklarhet att det finns de som tar initiativ eller leder i körstämman, men som sagt finns ingen forskning specifikt om detta. Studier som omfattar körsångare handlar oftast om varför någon sjunger i kör eller andra mer sociala aspekter på körsång. Henningsson (1996) beskriver att deltagandet i en kör ofta för med sig olika sociala aktiviteter tillsammans med övriga körmedlemmar. Att ingå i kollektivet stärker den egna identiteten och självförtroendet. Traditioner, men också körklang och kunskap, förs vidare mellan kördeltagarna. Man ”hänger på” någon, och blir del av en helhet. Detta är inte nödvändigtvis specifikt för just körsång.

---

<sup>3</sup> (i) British Journal of Music Education; (ii) International Journal of Music Education; (iii) Journal of Research in Music Education; (iv) Music Education Research; (v) Research Studies in Music Education

Tunsäter (1982) beskriver körsång utifrån Maslows (1954) behovstrappa och varför körsångare kan ha olika behov och agerar på olika sätt. Han beskriver om vårt behov av trygghet (Maslows andra steg) ”koristen söker sig till en viss kör därför att han ser en trygghet i att tillhöra kretsen kring en viss körledare, som har en stark personlig utstrålning (Tunsäter, 1982, s. 41) En förutsättning som nämns hos Linzander (1982) för att kören ska arbeta optimalt, är att ju öppnare körmiljön är desto större är också förutsättningarna för att de enskilda sångarna känner sitt ansvar för helheten. Han beskriver det som om alla körsångarna står tillsammans på det översta trappsteget i Maslows behovstrappa, enligt Tunsäters nyss nämnda modell. Översta trappsteget i behovshierarkin beskriver självförverkligande behov. Enligt Linzander (1982) är självförverkligandet maximalt, liksom den musikaliska upplevelsen, när all samstämmighet fungerar och alla uppfattar kören som en gemensam körkropp.

Varje körledare och korist med någon erfarenhet har upplevt den hisnande känslan när plötsligt allting stämmer. När alla i kören från högsta sopran till lägsta bas inklusive dirigenten vill och uttrycker exakt samma sak och publiken-församlingen andlöst tar emot musiken. När 20-30 personer under intensiv koncentration riktar sin psykiska energi åt samma håll, ja då upphör man som korist att vara individ och man flyter in i ”körkroppen”. (Linzander, 1982, s. 10)

Jag tolkar denna beskrivning som att begreppet ”när plötsligt allting stämmer” i realiteten innebär att koordinationen, i alla avseenden, är optimal mellan körsångarna. Det ses ofta som en vedertagen uppfattning och självklarhet att sångarna i kören följer någon som är bättre eller säkrare. Detta uttrycks på olika sätt i Bergström (2000), Stenbäck (2001), Knudsen (2003), Sandberg Jurström (2001), Sandberg Jurström (2009) och Haugland Balsnes (2009). Deras studier kring körsång och lärande i kör har gjorts utifrån ett sociokulturellt perspektiv, ibland även med anknytning till symbolisk interaktionism, eller med mästare-lärling- metaforen (Nielsen & Kvale, 1999) som tolkningsram. Dessa studier har emellertid inte ett uttalat samarbete mellan körsångare i fokus utan detta nämns snarare i förbigående. Bergströms studie *att nudda musikens själ* (2000) handlar framförallt om kommunikation mellan kör och dirigent och det pedagogiska arbetet av körledaren. Vid några tillfällen nämns mer som en självklarhet samarbete eller utbyte av sängerfarenhet mellan körmedlemmarna. I sammanhang där körledarens gestik behandlas, grundat i Bergströms avstamp hos Blumer och symbolisk interaktionism, sägs det att ”körsångare kan även låta sig påverkas av en stämkamrat i samma ögonblick” (Bergström, 2000, s. 15). Det beskrivs också hur såväl tenorer som basar vid något tillfälle hjälps åt:

Bland tenorerna turas de om att ta ansvar inom stämman i det tidsskede som är just nu...När någon av tenorerna övat mycket, då märks det. Då lyssnar alla inom stämman på honom. “När någon sjunger fel, ja då sjunger även grannen fel”. (s. 60)

I ett avsnitt som behandlar stämrepetitioner talas om hur då alla sångarna i stämman hör varandra, till skillnad från den vanliga repetitionen: ”Basarna sitter vanligtvis på ett långt led och har svårt med kommunikationen inom stämman” (s. 68), men vari kommunikationen eller koordinationen består berörs inte närmare i denna undersökning.

I körgemenskapen finns många faktorer som också påverkar det musikaliska samarbetet, dels ingår sångarna i just en gemenskap på ett socialt plan men också som länkar i den gemensamma musikaliska kedjan. I alla dessa sammanhang och beröringspunkter finns aspekter av gruppsykologi och sociala hierarkier som har betydelse för när eller om det träder fram ledare. Det finns också neurologiska och fysiologiska aspekter på hur vi reagerar på signaler och stimuli.

Ett antal studier har undersökt repetitioner, med interpretation och repetitionsteknik som huvudfokus, framförallt ur körledarens perspektiv. Jansson (2013) studerar musikaliskt ledarskap med körledaren i fokus men säger också inledningsvis att i alla sammanhang då en grupp människor sjunger eller spelar tillsammans ”some kind of leadership is exercised, even if only to synchronise the start of the music session” (s. 3). Relationer, och kören som ett socialt sammanhang med relationerna mellan sångarna är i fokus hos Knudsen (2003) och Myrmet Henschien (2010). Bergström (2000) studerar huvudsakligen kommunikationen mellan körledare och sångare, liksom Sandberg Jurström (2009) som undersöker körledarens gestik och sätt att kommunicera med kören. Sandberg Jurström talar om den kollektiva kunskapen och den kollektiva kapaciteten hos kören.

Med fokus främst på hur läraren-körledaren arbetar för att hjälpa eleverna att lära diskuterar Stenbeck (2001) även hur individerna i en kör lär sig, liksom lärandet mellan individerna. Att det finns elever med större körvana och erfarenhet är tydligt och likaså att dessa också är drivande. Drivande som begrepp innebär här att dessa elever med sin säkra sång också påverkar andra mindre säkra att följa dem och bli bättre koordinerade i hela kören eller körstämman. Det gäller ”att sjunga rätt” det vill säga både rytmiskt, intonationsmässigt och dynamiskt liksom i artikulation. Informellt lärande i kör beskrivs av Stenbäck (2001) utifrån tre perspektiv: (i) genom lärande i handling, där hon hänvisar till Vygotsky (1934/1986) och Molander (1996), (ii) ur sociokulturellt perspektiv främst enligt Säljö (2000) och (iii) med traditionen ur ett mästare-, gesäll- och lärlingsperspektiv enligt Sandberg Jurström (2001). I mästare-lärlingsmodellen överförd till kören har körledaren den styrande rollen och även vissa körsångare, medan andra körsångare agerar som lärlingen som lär sig följa efter. Det är till och med så att det är en förutsättning för körverksamheten, såsom det beskrivs i undersökningen, att det finns drivna körsångare vars uppgift blir att stötta de mindre körvana eleverna. Genom att få sjunga tillsammans med de mer körvana når så småningom nybörjarna också förmågan att själva ta ansvar för sitt lärande i kören. Elevintervjuer visar också att blotta vetskapen om att någon i körstämman är pålitlig och sjunger rätt, gör att även andra vågar sjunga ut och då inspirerar de varandra ytterligare. På så sätt, menar

Stenbäck (2001), kan lärandet äga rum såväl på individuell som på en kollektiv nivå och hon betraktar lärande i kör både som individuellt och kollektivt lärande. Körkunskaper är förutom förmågan av de individuella sångarna också beroende av gruppens gemensamma ansträngningar.

Sandberg Jurström (2009) undersöker huvudsakligen hur kommunikationen sker från körledare till kör och körsångare, men vid några tillfällen nämns även samarbetet mellan körsångarna. I första hand är det de tecken och rörelser som körledaren visar som styr koordinationen, men även rörelser från andra körsångare, exempelvis en notpärm som gungas i takt, kropps-rörelser vid snabb inandning för sångattack, nickningar med huvud och andra mer eller mindre medvetna signaler har betydelse för koordinationen.

I sin text använder Sandberg Jurström begrepp som *gemensamt* och *kollektivt* om körsångarnas egen samlade förmåga. Hon menar att körsångarna tillsammans med varandra koordinerar sig och i det samarbetet finns det både de som ger och tar initiativen. Sandberg Jurström (2001) ser rollspelet i kören som avgörande för vilka lärostilar och strategier som väljs för att förhålla sig till kören som helhet. Hon identifierar fyra lärstilar eller lärostrategier där sångarna själva prioriterar någon av dem: visuell, kinestetisk, auditiv eller emotionell. Vilken eller vilka som väljs är avhängigt det sociala samspelet i kören där också mer erfarna sångare hjälper och stödjer mer ovana. Dessutom konstaterar Sandberg Jurström att det finns en gemensam kunskap, en kollektiv erfarenhet, både tyst och uttalad, vilken etableras och förs vidare genom deltagandet i kören. Hon påpekar också att mästare-lärling-gesäll-systemet kommer ur det gamla skråväsendet.

Mästare-lärling är en metafor för lärande i en social praxisgemenskap, där de som är mindre erfarna lär av de mer erfarna, genom att ”gå” vid deras sida. Nielsen och Kvale (2007) beskriver lärande genom handling där: ”mesterlære medfører en kompleks og differensiert struktur hvor det er mulig å observere og imitere det arbeidet som mesteren, fagarbeiderne og de andre lærlinger utfører” (s. 19).

I sin doktorsavhandling *Å lære i kor* behandlar Haugland Balsnes (2009) ett lärande mellan körsångare: ”hvor læringen skjer gjennom samspill og aktiv deltagelse i korets virksomhet. I praksisfellesskap lærer individene gjennom å tolke, reflektere og forme mening relatert til egen deltagelse i fellesskap med andre” (s. 61). Med hänvisning till Lave och Wengers begrepp *legitimt perifert deltagande* om praxisgemenskap, där de nya och oerfarna tar intryck och lär av andra mer erfarna, beskriver Haugland Balsnes (2009) hur denna process kan se ut i körsammanhang:

Nye medlemmer blir plassert direkte inn i koret og deltar med sine ressurser på lik linje med veteranene. I starten vil de være uerfarne og trenge mye hjelp og støtte, etterhvert blir de mer selvstendige. Begrepet legitim perifer deltagelse gir blant annet muligheten til å diskutere relasjoner mellom nyankomne og veteraner. (s. 68)

I citatet ovan talas om koordination utifrån några – veteranerna – som påverkar de oerfarna att följa. Därigenom kommer de senare att successivt ingå mer och mer i praxisgemenskapen, alltså bli koordinerade med hela kören. Hon beskriver vidare de olika kompetensnivåerna och hur de visar sig i lärostrategier och lärstilar där den som har ”lärlingsrollen” använder sig av relationen till gruppen och dirigenten kombinerat med ett auditivt lärande.

Ett annat begrepp som påminner om mästare-lärlingmetaforer är kamratlärande (*peer-learning*) fast denna är snarare dubbelriktad, så att det uppstår ett gemensamt givande och tagande. Bonshor (2016) studerar sammanhållning, samarbete och kamratlärande och visar att ”interactions between singers have a strong influence on communal learning, performance quality, enjoyment and confidence levels during participation in amateur choral activities” (s. 300).

Några ytterligare undersökningar som har viss beröring med föreliggande studie och som även nämner något kring ett utbyte mellan sångarna är Knudsens *Koret – et rom for dannning?* (2003) och en kortare artikel av Myrmel Henschien, (2010). Dessa fokuserar huvudsakligen på relationerna inom kören som ett socialt fält enligt Bourdieus kultursociologiska teorier och kördeltagarnas förhållningssätt till kapital och habitus. Dock tar ingen av dessa studier närmare upp hur det går till när körsångare kommunicerar musikaliskt mellan och med varandra.

Ganska nyligen har det presenterats forskning kring kommunikation och samarbeten inom körer och körstämmor. Einarsdóttir (2014) beskriver kommunikation från informella ledare till nya körmedlemmar (följare) som en läroprocess i vilken ”new members get support from more experienced singers while learning new and challenging works and thus benefit from collective learning process” (s. 290). Hon talar både om en kollektiv kraft av lärande och stöd genom att sångare med olika specialförmågor hjälper varandra.

Thus, different choral singers have different skills, strengths and weaknesses – as is evident in the narratives, some have good pitch, others are good in counting and they can thus help each other and use the collective force of learning and support. Strong, experienced singers sometimes automatically take on a leading role within their voice part (“leaders”) and take initiative in singing, while other less experienced singers follow the leaders and learn from them (“followers”). (Einarsdóttir, 2014, s. 292)

Även Bonshor (2014) beskriver kören som en kollektivt lärande miljö där han jämför mer etablerade lärmiljöer som skolor eller college med en amatörkör vilken normalt kanske inte uppfattas som i första hand en utbildningsinstitution. Han visar att vuxna amatörkörsångare ofta sätter värde på att involveras i ett gemensamt mer aktivt deltagande i en lärandemiljö, vilket han använder *Community of Practice*<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Här använder jag begreppen så som de presenteras i refererade avsnitt, i det fortsatta används de engelska begreppen kring communities of practice med motsvarande undergrupper. Se utförligare förklaring i avsnitt 3.3.

(Wenger, 1998) som ramverk för. Bonshor ser flera fördelar för körsångarna i att lära från varandra, dels bygger det självförtroende såväl som förtroende för varandra, dels stärker det samtidighet i textning och timing, och även både uttal och inläring av ord, samt komplex rytm, melodi och harmonik.

Bonshor (2013) understryker hur betydelsefull köruppställningen är för den enskilde körsångarens trygghet och självförtroende, inte minst för möjligheten att höra stämkamraterna. ”A recurring theme was the importance of being able to hear their fellow singers, and the interaction of acoustics and choir configuration was seen as having a significant effect upon this” (s. 5).

Av ovanstående forskningsöversikt framgår att relativt sett lite tidigare forskning ägnas åt samarbetet mellan körsångare i själva sångtillfället, men senare års studier har tangerat området. Palmer, Spidle, Koopmans och Schubert (2013) har studerat sångares förmåga att koordinera sina stämmor i duetter och menar att ”it is more likely that Leaders preceded Followers as a means of optimizing coordination by signaling tempo in the absence of a conductor, typical of behavior in small ensembles where one person is designated leader.” (Palmer et al. s. 681), och åter några har beforskat just samarbete mellan körsångare såsom Einarsdóttir (2014) och Bonshor (2014).

Sammantaget har således tidigare körforskning i viss mån bekräftat förekomsten av formella och informella ledare som en del i processen att åstadkomma en bättre koordination mellan körsångarna. Den tidigare körforskningen har också betonat såväl vikten av tillhörighet, trivsel och gemenskap, liksom körledarens roll. I många av ovan nämnda texter talas det också om olika aspekter av att kören får ett gemensamt uttryck och en samtidighet i all slags artikulation. Med större insikt och kunskap om hur denna koordination fungerar, skulle körledare bättre kunna hjälpa kören till dessa resultat.

### **2.2.3. Musikaliska samarbeten inom andra typer av ensembler**

Tidigare forskning kring samarbete inom andra ensembler än körer inom området instrumentalt ensemblermusicerande har gjorts i studier kring samspel, kommunikation och synkronisering. Körsång är en form av ensemble och dessa studier och deras resultat är därför relevanta i avseende på koordination mellan sångarna som önskvärt mål i körarbetet. En av dem som tidigast intresserat sig för *timing* och samarbete mellan ensemblermusiker är Rasch (1979). Han har studerat hur musiker koordinerar sitt musicerande och lyckas komma samtidigt med sina insatser i det som enligt notbilden ska ske simultant. Han konstaterar att det inte är möjligt att spela helt samtidigt: ”In reality, perfect synchronization is never realized and there will always be some asynchronization” (s. 122). Ett viktigt påpekande är att det egentligen inte heller är önskvärt att uppnå total synkronisering då musiken därigenom skulle tappa det artistiska och vitala inslaget. ”In every artistic musical

performance there is constant deviation from what is prescribed in the score in all respects (time, pitch, duration, level etc.)” (s. 131). Experiment har gjorts att försöka precisera den mänskliga förmågan att med agogiska dragningar göra musik uttrycksfull, genom att skapa en ”syntetisk lyssnare” (*synthetic listener*) (Vercoe, 1990, s. 5) som utvecklas till en ”syntetisk musikanter” (*synthetic performer*) (s. 1). Denna skapade ”musikanter” måste kunna analysera snabba förändringar i det rytmiska flödet för att ”lära sig” att återge musiken i ett nytt sammanhang, ”combining multiple terms will also suggest rhythmic patterns that are the harmonics of the actual stimuli” (Vercoe, 1990, s. 5).

Inte heller i körsång går det att uppnå total synkronisering och samtidighet, dock finns det vitala tillfällen då koordinationen måste vara i det närmaste total, till exempel då slutkonsonanter skall sättas gemensamt.

Weman Ericsson (2008) beskriver hur viktigt samarbetet och flexibiliteten i samspelsituationen är. Musikern måste vara trygg i vetskapen om att en medmusikanter är lyhörd, uppmärksam och beredd att följa ”allehanda infall” (s. 115). Hon talar också om att hitta ett gemensamt uttrycksätt när man musicerar tillsammans i mindre ensembler: ”Man når en uttalad eller outtalad överenskommelse om vem som skall dominera interpretationen” (s. 125). Även körsångare måste kunna lita på varandra och sina närmaste grannar, och känna trygghet i samarbetet med dessa.

Lärande i grupp beskrivs av Green (2005) som mer effektivt än individuellt lärande när det gäller ungdomar som spelar populärmusik, framförallt äger detta lärande rum utan vuxnas inblandning som lärare eller förebildare. Hon ser tre tillvägagångssätt: (i) oftast i ensamhet och hemma, genom att öva på instrument och kopiera inspelningar, (ii) medvetet tillsammans med andra, genom tips och instruktioner från medmusiker, och (iii) omedvetet tillsammans med andra, genom observation och imitation samt samtal med medmusiker. Hon fortsätter med att ”the other main learning practice takes place in groups and involves conscious peer direction and unconscious learning through peer observation, imitation, and talk” (s. 28). Båda dessa senare tillvägagångssätt kan förekomma i körmiljöerna.

Sawyer (2005) betonar att helheten är större än summan av delarna för bandmedlemmarna som musicerar tillsammans:

...when the group dynamic is flowing, the performance that results is greater than any one individual; the whole is greater than the sum of the parts. Each individual performs at a higher level than he or she would have been capable of alone. (s. 49)

Motsvarande upplevelser av att bli en del av helheten, en kugge i maskineriet, beskrivs av körsångarna i Linzanders (1982) studie. Sawyer (2005) uttrycker liksom Weman Ericsson (2008) ovan, vikten av att vara på samma våglängd, att vara fokuserade på varandra på samma nivå.

Group musical performance can only work when the performers are closely attuned to each other. They have to monitor the other performers' actions at the same time that they continue their own performance, to be able to quickly hear or see what the other performers are doing, and to be able to respond by altering their own unfolding, on-going activity. (s. 51)

De som eventuellt fungerar som musikaliska ledare i körstämman får således ut något av detta: de bidrar till ett förbättrat framförande men utvecklas också själva av sitt ledarskap och sin kommunikation med andra sångare.

Heiling (2000) säger i sin undersökning om ett brassband att det inte är helt ovanligt att de rutinerade musikerna cirkulerar mellan olika positioner och byter instrument. Detta är också lite av en utmaning även om det här är en helt annan sak än om någon i en kör skulle byta stämma. De flesta instrumenten i ett brassband fungerar i princip likadant även om anblåsning och munstycke kräver olika teknik. Han beskriver också hur nya medlemmar placeras intill mer rutinerade. Motsvarande förhållande gäller även inom vokalt musicerande, såväl när det gäller att ta emot nya sångare som ska skolas in i en körgemenskap, som hur en erfaren körledare väljer att placera och eventuellt placera om körsångare (Haugland Balsnes, 2009; Sandberg Jurström, 2001).

För att musicera tillsammans förutsätts vissa resurser av musikalisk kapacitet. Sloboda (1985) beskriver tre olika nivåer av musikalisk kunskap eller skicklighet (*musical learning skill*): (i) Den rena notläsningen, där musiker kan återge notbilden innantill; (ii) de som behöver en tids övningstid och träning över en viss tidsperiod och (iii) expertnivån där musikern eller sångaren genom omfattande repetitioner slipat sitt framförande och till och med kan framföra musiken utantill, ”This we will call expert performance, although it must be pointed out that some musicians can perform much music well without extensive rehearsal. Good sight reading (and indeed, good rehearsal) are forms of expertise in their own right” (Sloboda, 1985, s. 67). Här är det framförallt tal om den individuella musikern eller sångaren och inte tillsammans i grupp eller ensemble, men poängen är att Sloboda fäster vikt vid att individen måste ha en viss kapacitet. I många av våra svenska körer arbetar körledare till stor del med gehoarsinlärning av sånger och stämmor. Av egen erfarenhet känner jag också till att många amatörskörsångare nästan stoltserar med att de inte kan läsa noter.

#### **2.2.4. Forskning kring samarbeten socialt och i grupp**

I alla grupper med gemensamma aktiviteter uppstår ett utbyte av erfarenheter och kunskaper, framförallt från ”experterna” till ”nykomlingarna”, vilket beskrivs av Lave och Wenger (1991) som legitimt perifert deltagande. Definitionen av Wenger stämmer väl in på flera av de grundläggande aspekterna av körsångsgemenskap: *Communities of Practice* är grupper där deltagarna delar ett engagemang eller en

passion för något de gör tillsammans och de lär sig att bli bättre genom att regelbundet interagera kring denna passion (Wenger och Trayner, 2015). Sångare i vilken kör som helst blir delaktiga i en större körpraxisgemenskap liksom körsångarna i en viss specifik kör blir delaktiga just i den specifika körpraxisgemenskapen. I den större körgemenskapen kan sångarna ha olika kapacitet och erfarenhet relaterat till kör, sång och sångröst. Kapaciteterna kan vara sådant som berör skicklighet i rytm, intonation, artikulation, dynamik och andra kvaliteter i ensemblesång.

Detta befästs också av Bonshor (2014) som dels påpekar att först nyligen har forskning börjat undersöka inbördes samspel mellan instrumentalister till skillnad från tidigare forskning med samspelet till en dirigent, dels ser han värdet att också i körforskning ändra fokus från individuellt dirigentledd process till en mer kollaborativ: ”This approach shifts the locus of learning from an individual teacher-led process to a more collaborative undertaking, in which the interactions between group members make a significant contribution to the learning process” (s. 187). Han menar att en ny syn på lärandet i en kör, som situerat lärande, i stället för den äldre tolkningen med en mer passiv kör som leds av en dirigent, bör öppna för och fokusera snarare på inbördes samspel, ”reciprocal peer learning” (s. 199).

Although traditional apprenticeship models implied a linear relationship between learners and a master, more complex relationships exist in which additional learning occurs between novices and other apprentices. This social aspect of learning is present even in the absence of formal apprenticeship systems, and learning is not limited to novices; learning is part of the experience of all members of a community of practice. (s. 199)

Aspekten kring kommunikation är situerad på gruppnivå. Så som Lave och Wenger (1991) beskriver det finns det ett utbyte av kunskap, lärande och förmågor mellan gruppens medlemmar. Denna kunskap och dessa erfarenheter, egentligen sätt att kommunicera, agera och erkänna en (formell eller icke formell) ledare, delas med följarna (eg. nykomlingarna efter Lave och Wengers *newcomers*) genom dessas legitima perifera deltagande (Lave & Wenger, 1991).

Begreppen formell och ickeformell ledare används etablerat i Sverige i orkestersammanhang. Formell ledare kan vara dirigenten såsom chef (Andersson, 2015), men även de ”...formella roller som måste besättas för att orkesterspelet skall fungera på bästa sätt. Dessa är de olika stämledarroller som orkestern äger för att underlätta samspel, interpretation och ledning av orkestern” (s. 48). Andersson (2015) beskriver hur framförallt de koristiskt besatta stämmorna, såsom stråksektionerna, är beroende av en [stäm]ledarroll. Men det kan också finnas konflikter kring ledarskapet, exempelvis i en amatörorkester där denna formella stämledarroll inte besätts efter provspelning, utan går till den som spelat längst i orkester. Om en ny musiker som håller högre nivå börjar i orkestern ”kan problem uppstå gällande det formella och informella ledarskapet när nu den nye musikern, i

kraft av sin kapacitet, övar större inflytande än den formellt utsedde stämledaren” (s. 60). Inom psykologilitteratur kan synas en förväntad underliggande konflikt mellan begreppen formell och ickeformell ledare. Nämligen så att det kan uppfattas som att en informell ledare uppträder i opposition mot den formelle, eller till och med revolterar. Svedberg (2007) talar om det som ”den klassiska maktkampen mellan chefen och den informelle ledaren” (s. 364) och gör jämförelsen med ett myteri där ”kaptenen får mäta sina muskler med besättningens informelle ledare” (s. 364). Lika våldsamt är förhoppningsvis inte förhållandet mellan formella och informella ledare i körstämmorna.

### **2.2.5. Forskning kring icke verbal kommunikation**

Flera studier har undersökt musikaliska samarbeten inom instrumentensemble och då också kring icke verbal kommunikation. Det finns flera olika aspekter på vad som verkligen händer mellan musiker i ensemble, vilket poängteras i en omfattande metaanalys över studier kring musikernas icke-verbala interaktion (Marchetti & Jensen, 2010). Några av de fynd de presenterar handlar om tyst kunskap erövrade genom att spela tillsammans med andra och de ser icke-verbalt interagerande kraftigt påverkat av schismogenes, det vill säga det kan också finnas motsatta och motsägelsefulla förhållningssätt till ledarskapet i en ensemble. För att kommunikationen inte ska missförstås behöver de som berörs vara medvetna om sina roller vid respektive tillfälle. Musiker kan ha såväl samma ambitioner och beteenden som olika ambitioner och beteenden, vilket kan skapa missförstånd och konflikter i en grupp. Davidson och Good (2002) beskriver en stråkkvartett de studerade, där musikerna vid ett tillfälle missförstod varandra och vem som agerade som ledare. Marchetti och Jensen (2010) föreslår också att det är dags att etablera, eller göra det accepterat vedertaget, att icke-verbalt interaktion ska räknas som en musikalisk förmåga, tillsammans med sociala och artistiska kompetenser i att bli musiker och vid musicerande: ”Non-verbal interaction is recognised nowadays as a musical skill, supporting social and artistic aspects in the act of becoming a musician and of playing music” (s. 1).

Goodman (2002) beskriver fyra aspekter som är viktiga för ensemble-musicerande: ”coordination (keeping time), communication (aural and visual signals), the role of the individual and social factors” (s. 165). Oavsett vilken konstnärlig nivå en kör befinner sig på är kommunikationen grundläggande, kommunikation mellan kördirigent och kör, mellan kör och publik, och inte minst körsångarna emellan. För körsångares koordination, det vill säga förmågan att synkronisera sin sång i första hand tidsmässigt-rytmiskt och i förlängningen som ett resultat av detta även intonationsmässigt med varandra, ingår också synliga tecken. Ytterligare en studie kring sätt att kommunicera är Frimodt-Møller et al. (2011), vilka identifierar tre olika i en studie om orkestermusikers kommunikation under ett

framträdande: (i) verbal, (ii) icke verbal, och (iii) musikalisk (tecken förmedlade musikaliskt klingande). De slår fast att i professionella musikersammanhang är den huvudsakliga kommunikationen inte visuell ”a performance of music based on notation (scores, parts etc.) contains very little visible communication” (s. 5).

En av de som tidigast undersökte synkronisering musiker emellan var Rasch (1988/2005) som också undersökt olika instrumentala mindre ensembler, trios, och funnit att det mest melodiförande instrumentet oftast legat tidigast i attack och därigenom agerat ledare: ”This corresponds to our intuitive notion that in most of the music for these ensembles the melody part is the leading, ‘first’ voice. Recorder ensemble music is more polyphonic as a rule, and the bass is the most fundamental voice” (s. 77). Överfört till körsång skulle detta vara närmast jämförbart i mindre vokalensemblar där alla sångarna också har visuell kontakt med varandra, men visar på betydelsen för koordination även i en kör att uppfatta melodi och baslinjerna.

Studier kring musikaliskt samarbete har huvudsakligen gjorts på instrumentalmusiker. Oavsett detta kan resultaten från Davidson och Good (2002) liksom Blank och Davidson (2007) troligtvis överföras också inom körsångskontext om samarbete. Båda dessa studier understryker betydelsen av att ha en social och känslomässig relation likaväl som en professionellt musikalisk till sina medmusikanter.

Den första av dessa är en studie om koordination, både social och musikalisk, mellan medlemmarna i en stråkkvartett (Davidson & Good, 2002) vilken visar att musikerna förlitar sig till sina individuella förmågor för att skapa ett homogent framförande, men med stor vikt på deras möjlighet att samarbeta socialt. Betydelsen av ögonkontakt nämns men inte för att ge insatser eller för att synkronisera något musikaliskt, utan för den sociala effekten det har att skapa känslan av samhörighet. Dessutom kunde det vid vissa tillfällen uppstå en social hierarki, speciellt under repetitioner, men gruppen kunde också hitta vägar att underlätta för varandra, som samarbetande kollektiv, genom att anpassa sig till ett visst tempo.

Blank och Davidson (2007) slår fast att ”it is apparent the two are interlinked” (s. 245) i sin studie om musikaliska och sociala faktorer i pianoduo samarbeten. Det musikaliska samarbetet skedde genom icke-verbal kommunikation, och med eventuella konflikter avvärjda genom ”well-defined channels of communication as well as recognized methods of notation” (s. 245). Dessa studier med endast en duo är naturligtvis helt annorlunda från körsituationen, men de visar tydligt behovet av social respekt och samarbete.

### **2.2.6. Forskning kring kommunikation på neurologisk nivå**

Intressant forskning har påbörjats kring kommunikation på neurologisk nivå i musiksammanhang. Spegelneuroner kan ha betydelse för musikalisk kommunikation menar Molnar-Szakacs och Owery (2006) som säger: ”We propose

that the human mirror neuron system may subserve some of these effects, linking music perception, cognition and emotion via an experiential rather than a representational mechanism” (s. 239). Mycket är fortfarande outforskat men Rizzolatti, Fogassi och Gallese (2001) öppnar för att det i spegelsystemen finns fundamentala kognitiva funktioner såsom tankeläsning. Människan lär sig genom att imitera, och experiment visar hur spegelneuroner utgör den neurologiska grundmekanism som kopplar kommunikation och förståelse mellan individer (Rizzolatti & Craighero, 2004).

## 2.3. Forskning kring röst- och körklang

Fredrik Ullén (personlig kommunikation, 13 maj 2009) påpekar att vi exempelvis ibland tar efter någon annans dialekt eller tonläge vid tal. Detta är väsentligt bland annat för hur vi lär oss språk och det är värt att reflektera över vilket samband det kan finnas till att även ”spegla” oss i någon annans röst när vi sjunger i kör.

En grundläggande problematik i att fundera kring hur vi som sångare försöker härma någon annans röst eller röstklang ligger i att vi inte hör oss själva så som vi låter för andra. Många har säkert upplevt att det kan vara svårt att känna igen sin egen röst som inspelad. Vi tror eller tycker inte att vi låter ”så” eftersom vi hör vår röst på andra sätt än genom enbart ytterörat.

Sundberg (2001) beskriver hur deltonerna i röstljudet från vår egen mun når våra öron på olika sätt beroende på frekvens. ”Låga frekvenser har långa vågor som böjer fint runt hinder. Höga frekvenser har däremot korta vågor som inte viker av lika bra” (Sundberg, 2001, s. 204). Detta innebär att vi hör våra egna högre deltoner eller röstfrekvenser sämre än de låga. En ytterligare faktor som påverkar hur vi uppfattar vår egen röst är att röstljudet även sprider sig genom kroppens vävnader och genom huvudets benstruktur till örat. Även i benledningen fungerar de lägre frekvenserna bättre och blir mest dominanta.

En sångare utvecklar en förmåga att ”lära sig översätta från vad man själv hör av sin egen röst till vad andra hör av den” (s. 205). Självavlyssningen är således inte tillförlitligt utan en sångare lär sig uppfatta vibrationer till exempel i näsan, skallen, halsen och bröstet.

Ternström (1987) nämner som exempel på klangen, sångröster emellan, att vi kan känna oss ansträngda i halsen av att lyssna på någon som talar med spänd röst – det får oss att själva känna en liknande spänning som ger upphov till den röstklangen. Vi reagerar således spontant på röster vi hör och faller lätt in i att spegla dessa och låta likadant. Sundberg (1980) beskriver detta på följande sätt: ”Rent generellt verkar det som om vår upplevelse av en röstklang i hög grad bestäms av intrycket hur man skulle bära sig åt och känna sig, om man själv producerade den eller motsvarande röstklang” (s. 104).

Detta får naturligtvis också betydelse för hur en körsångare anpassar sin egen röstklang till andra sångares röstklang. Av stor vikt för anpassningen till andra sångare är också hur en körsångare hör och uppfattar sig själv i relation till andra sångare. Ternström (1999) har undersökt detta och använder begreppet SOR, Self-to-other ratio där medelvärdet uppgick till +6,1 dB för hur mycket starkare körsångare av olika stämmor föredrog att höra sig själv i förhållandet till andra sångare. Som jämförelse kan nämnas att Lombardeffekten (Lane & Tranel, 1971) vilken anger hur mycket vi förstärker vår röst för att överrösta ett bakgrundsljud, ligger kring ca. 10dB. Det presenterade värdet på +6,1dB kan antas förstås av att i detta sammanhang, i körsången, gäller det att inte överrösta kören utan ha möjligheten att samtidigt höra den. En liknande studie av Ternström, Cabera och Davis (2005) över SOR gjordes med operasångare under genrepet av en operaföreställning, dock undersöktes här ingenting om eventuellt samarbete mellan sångarna.

Förmågan att intonera kan också påverkas av deltonerna (partialtonerna eller övertonerna) till en ton, eller grundfrekvens, från andra körsångare. I detta fallet är det de högre deltonerna som blir tydligast att intonera emot eftersom de egna lägre frekvenserna ger en maskeringseffekt. ”Therefore, the high partials of the sound from the other choir singers may be more useful to the singer than the low ones, since they are less likely to be masked by the singer’s own voice” (Ternström & Sundberg, 1988, s. 64).

## 2.4. Rummets och akustikens betydelse för körsången

Även akustiska förutsättningar och körsångares placering är avgörande faktorer för det musikaliska samarbetet.

För att undersöka vad som händer med den vokala klangen och det vokala ljudet mellan körsångarna, är det viktigt att också förstå hur ljudet propagerar, sprids, inom kören och i repetitionslokalen. En studie av särskilt intresse för denna avhandlingstext, när det gäller placeringar i kören, visar att rösten från en sångare är påverkad, inte så mycket av kroppen från en annan sångare vid sidan, men av sångaren framför (Jers, 2007). Dessa undersökningar gjordes i ett ekofritt rum med en dummy/docka som sångare, med högtalare i ”munnen”. Fjorton mikrofoner plockade upp ljudet, placerade i en vid cirkel runt den sjungande dockan, och omplacerade för varje inspelning upp till 27 olika positioner. Som slutledning, understryker Jers kraftfullt att sångare borde placeras på olika nivåer, på gradänger, vid konserter. Ekholm (2000) framhåller i sin studie över körplaceringar hur viktig denna är för såväl homogen röstklang, dynamiskt omfång, frasering och överlag klangkvaliteten, och dessutom gynnar den körsångarnas röstproduktion, röstkomfort liksom konstnärlig tillfredsställelse “arranging choristers so that voices

are acoustically matched may enhance blend, dynamic range, phrasing, and overall tone quality. Moreover, acoustic seating may benefit choristers' vocal production, vocal comfort, and aesthetic satisfaction" (s. 123).

För att förstå informellt ledarskap i körsång är det dessutom väsentligt att förstå hur och när en sångare kan höra andra körsångare. Grell, Sundberg, Ternström, Ptok och Altenmüller (2009) visade hur snabbt körsångare kan reagera på andras sång "most singers have a rather quick reaction to a shift in an external auditory pitch reference. In a choir the fellow singers generally provide this reference and it is important that the entire ensemble synchronize their pitch changes" (s. 412). I studien fick informanterna höra en given ton att sjunga, tonen ändrades plötsligt och tiden det tog för sångarna att anpassa sig till den nya tonen mättes. Undersökningen visade att mycket skickliga sångare reagerade snabbare än måttligt skickliga sångare. En snabb reaktion kunde gå så fort som 50 ms medan medelreaktionen för samtliga sångare i studien var 223 ms (omfånget 206-251 ms).

## 2.5. Köruppställning och körformation

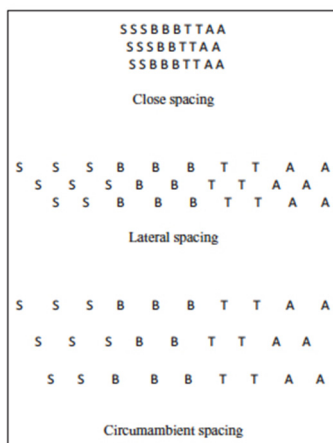
Placeringen av sångarna i kören är ett viktigt ämne vilket har undersökts i ett antal studier. Det är nödvändigt för körledare att vara medvetna om hur viktigt det är för sångarna att kunna höra såväl sig själva som andra sångare. Flera faktorer påverkar hur sångare upplever var de är placerade, sittande eller stående, i kören, hur de hör övriga i kören och också och främst hur de hör och uppfattar sina närmaste körgrannar. Langner (2002) påpekar att det är viktigt för sångare att kunna behålla sin normala röstproduktion oavsett var de står, och att körledaren inte ignorerar körproblem som vuxit fram ur dåliga körplaceringar: "The conductor should not rely on placement alone to solve problems caused by technically poor singing; however, it is also important that the conductor not ignore problems arising from poor placement" (s. 9-10).

I studien *Choir Spacing and Formation* undersöker Daugherty (2003) skillnader i hur en blandad universitetskör kan låta vid olika uppställningar och formationer: herr- och damstämmorna i tre varierade uppställningar med olika avstånd mellan sångarna, såväl i sidled som djupled. I sidled var varianterna antingen (i) med överarmen någon centimeter (en inch) från nästa sångares överarm, (ii) med avståndet ca 60 cm mellan överarmarna (24 inches). För uppställningen användes körgradänger (körtrappor) i tre nivåer och sångarna stod för de olika undersökningarna antingen tätt på två av dessa eller med ett tomt gradängsteg emellan första och sista steget. Daugherty använder följande begrepp, vilka jag översätter med motsvarande: Closed – Samlat; Lateral – Sidleds; Circumambient – Utspritt (även i djupled med tomma trappsteg emellan raderna av sångare). Dessutom varierades stämfördelningen så att sångarna antingen stod helt blandade

eller tillsammans med övriga sångare i samma stämma. Därefter gjordes objektiva utvärderingar av en jury med lyssnare som slumpvis fick höra olika utdrag och bedöma vilka versioner de föredrog. Körsångarna själva fick göra subjektiva bedömningar över vilken eller vilka formationer/uppställningar de föredrog.

Resultaten från båda grupperna visade att utspridd uppställning föredrogs, men med olika preferenser när det gällde formation: sångarna föredrog utspridd och blandad uppställning. Körsångarna tyckte också om övningen att prova olika uppställningar och svarade att utspridd uppställning påverkade deras sång, *vocal production*, positivt sett, både när det gällde deras anspänning i rösten och körklngen. Denna undersökning hade dock inget fokus kring informella ledare i kören. Detta faktum att sångarna föredrog att inte stå nära någon annan indikerar att de fick en bättre uppfattning om sin egen sång när de var utspridda.

I en senare undersökning (Daugherty, Manternach & Brunkan, 2012) görs liknande utvärderingar men med noggrannare fokus på hur gradängerna (körpodierna/-trapporna) är utformade, till höjd och avstånd. Dessa undersökningar görs enbart med blandad kör, men även här i tre olika uppställningar och i variationen mellan att stå i stämmor tillsammans med övriga i samma stämma, och att stå helt blandade tillsammans med sångare från andra stämmor (Figur 2.).



**Figur 2**  
Placeringar av körsångare för Daugherty (2012, s 7).

Resultaten visar att det kan ha betydelse för körklngen att sångarna står på olika höga trappsteg men viktigast effekt blir det av att de står blandade, och skälet till detta anses vara att sångarna hör sig själva bättre i relation till övriga sångare.

In sum, results of this investigation: (1) suggest that spread chorister spacing contributes primarily to choral sound at an audience position in this auditorium by diffusion of certain higher frequency partials; (2) indicate that increased riser step height may possibly boost this effect by about 1dB; and (3) confirm findings of previous studies with respect to singer and auditor preference for spread spacing. (s. 14)

Forskare har vidare studerat effekterna av olika körformationer och placeringar, och hur körsångare själva upplever relationen till sina sjungande grannar. Resultatet för körklangen och de individuella sångarna utifrån köruppställning är exempelvis studerat hos Ekholm (1999, 2000). Langner (2002) presenterar en översikt på olika studier om köruppställningar för blandade körer. Även Daugherty (2003) undersöker olika spridning mellan körsångarna, såväl utrymmet mellan sångarna som i olika formationer av körer. En liknande studie av Aspaas, McCrea, Morris och Fowler (2004) tar också upp körklang i olika körformationer, liksom körsångarnas preferenser och upplevelse av kontrasterande köruppställningar. Jers (2007) undersöker påverkan av närstående sångare i en kör på ljudet från en sångare, som ljudkälla, alltså inte med hänsyn till vare sig artikulation, klangfärg eller samklang.

I körer står sångarna oftast tillsammans sida vid sida, axel mot axel och de har egentligen ganska små möjligheter att vare sig ha ögonkontakt eller se på varandras munnar vilket skulle hjälpa att koordinera samsång och artikulation. Körsångarna måste lyssna till varandras sång och andning, samtidigt som de själva också sjunger.

## 2.6. Sammanfattning om musikalisk kommunikation

Som sammanfattning kan sägas att ovan nämnda forskning handlar om körsångares ljud och röstklang, och hur ljudet sprids och blir emottaget av andra sångare. I körer är i princip allt som handlar om ljud – för såväl kördirigent som sångare – grundat på lyssnande, och genom att använda sina öron för att placera, identifiera och förstå vad de närstående grannsångarna gör. Emellertid, även om örat är ett synnerligen känsligt instrument så har det sina begränsningar i att sortera och välja bland alla intryck. För att kunna identifiera exakt vad de individuella sångarna faktiskt gör, behövs en alternativ metod.

Langner (2002) föreslår en metod för körledare att bättre få insikt om de enskilda sångarna, förutom via auditions vid inträden i kören eller vid återkommande kontroll av sångarna. Han föreslår att ”an efficient way to discover information about the individual singer during a rehearsal is to use a small cassette recorder wherein each singer speaks their name, sings their part along with the choir for a minute or two, and then passes it on to the next singer” (s. 9). Denna metod ger dock

ingen information som kan användas för att direkt jämföra sångarna med varandra när det gäller eventuellt ”ledande” eller ”följande”.

Forskning kring gruppprocesser och relationer inom grupper föreslår också att delat ledarskap är positivt och att ett team eller en organisation har allt att vinna på att deltagarna blir delaktiga också i ansvar och ledarskap “Developing leadership in all team members may result in better team functioning” (McIntyre & Foti, 2013, s. 55).

Att synliggöra ledare och att ge alla sångare möjlighet att ta ansvar och agera som ledare, skulle kunna vara ett sätt att stärka och utveckla samarbetet inom körstämmor. Körledare kan ”driva” sångare att ta ansvar för sin egen stämma genom att blanda körsångarna så att ingen har någon i sin egen stämma nära sig.

Samtliga ovan nämnda studier har betydelse för körsång och ger viktiga ledtrådar till samarbete, ”timing” och samklang, men ingen av dem fokuserar på ledarskap inom körstämman eller kören. Veterligen finns det ingen systematisk studie presenterad ännu inom området att objektivt registrera sångare. Dessutom, grundat i uttalanden från körledarna i studien av Zadig och Folkestad (2015), finns det ett behov hos körledare att objektivt kunna jämföra och se skillnader och likheter mellan varje sångare och hans eller hennes plats i kören.



## *Kapitel 3*

# Teoretiska utgångspunkter: Körsång som communities of practice

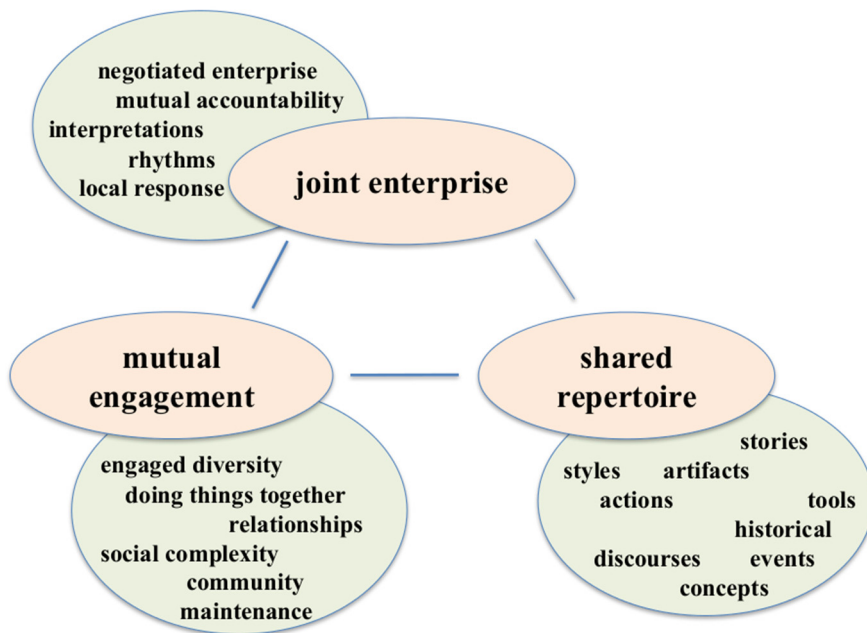
Att sjunga i kör är för många ett socialt projekt, att finnas i en gemenskap. Det finns många aspekter kring vad körsång och denna gemensamma verksamhet innebär för individerna i kollektivet. Utifrån detta kollektiva arbete kan kör ses ur ett sociokulturellt perspektiv. Säljö (2005) presenterar hur lärande förändras utifrån artefaktens förutsättningar och för körsångare är en notbild med alla de olika nivåer av information som där finns – tonhöjd, längd på tonen, dynamik ett exempel på en sådan artefakt. Vidare beskriver Säljö kulturella redskap som hjälper oss i vardagen genom att dessa representerar tidigare kunskaper och förståelser, de kulturella redskapen neutraliseras och approprieras, det vill säga blir till ett naturligt inslag i verksamheten. Även notbilden blir detta, till och med för den icke notkunnige. ”För att kunna hantera inskriptioner och kulturella redskap måste människor socialiseras in i tolkningsgemenskaper och får insikter i tolkningspraktiker. De måste lära sig att förstå hur man skall tolka informationen för att komma åt de erfarenheter som kodifierats” (s. 233).

Människor intar också olika roller i olika situationer, till exempel som körsångare med olika förväntade beteenden. ”Vi lär oss hur vi skall förhålla oss i olika sociala praktiker och vi vet i de flesta fall vad som förväntas när vi agerar med olika situerade identiteter” (Säljö, 2005, s. 226). I dessa situationer sker lärande också dels för att bevara och föra vidare kunskaper och färdigheter och dels för att själva uttrycka vår ”externalisering” (s. 226).

## 3.1. Communities of practice

Det överordnade teoretiska perspektivet för studierna och analyserna i denna avhandling är sociokulturellt. Körsångarna befinner sig i en gemenskap och social praktik som de själva valt, för att tillsammans engagera sig för den repertoar eller stil kören har. Denna gemenskap och praktik kan ses som en praxisgemenskap

(*communities of practice*) så som Wenger (1998) beskriver den, där körsångarna tillsammans alla blir delaktiga i gruppens förmågor (Figur 3).



**Figur 3.**  
Den teoretiska modellen av Communities of Practice efter Wenger (1998, s. 73).

Sångarna i körer kan sägas bilda en *community*, de delar många erfarenheter i grupp i en sociokulturell gemenskap. Wenger (1998) beskriver tre begrepp för att ingå i eller tillhöra en *community of practice* (i) *mutual engagement*, (ii) *joint enterprise* och (iii) *shared repertoire* (se Figur 3). Dessa begrepp gäller i hög grad körsångare vilka är delaktiga i en gemenskap där de på olika sätt delar dessa tre grundläggande dimensioner.

Wengers begrepp används inte sällan omtolkade eller översatta till svenska med ambitionen att förtydliga eller placera dem i en aktuell praktik eller diskurs. Bigestans (2015) använder, i sin avhandling om utländska lärare som återinträder i yrkeslivet i svensk skola, översättningen *görande* i olika kombinationer: (i) deltagande i gemensamt görande, (ii) gemensamt görande, (iii) förståelse av gemensamt görande i likartade termer och begrepp. Kenny (2016) preciserar begreppen för respektive kategori utifrån musicerande sammanhang: (i) *mutual engagement* preciseras med *domain*, det vill säga i vilket område, miljö eller

sammanhang det musiceras; (ii) *joint enterprise* relaterar till *process*, den som samlar alla deltagares gemensamt förhandlade mål; (iii) *shared repertoire* blir hos Kenny *practice*, den inarbetade rutin och de etablerade resurser som finns.

För att inte riskera att missförstås använder jag fortsättningsvis Wengers engelska begrepp genomgående och undviker såväl översättningar som andras uttolkningar till andra begrepp. Exemplifieringarna som presenterats är ämnade att bredda förståelsen och uppfattningen av de tre begreppen *mutual engagement*, *joint enterprise* och *shared repertoire*.

Begreppen är inte självklara, inte minst vid översättning till svenska. Speciellt riskerar *shared repertoire* att bli lite dubbeltydigt och att missförstås när det används kring körsång, där deltagarna självklart använder samma *musikaliska repertoar* i sitt musicerande – den körmusik och tonsättningar som sjungs i kören. Betydelsen hos Wenger är dock framför allt att körsångarna delar en gemensam *handlingsrepertoar*, det vill säga termen *shared repertoire* kan vara de olika sätt eller möjligheter körsångarna har att kommunicera med varandra, genom att titta på varandra, företrädesvis varandras munnar för att avläsa text och rytm, större kroppsrörelser, huvudnickningar, stampande med fot, gungande med notpärm eller genom att lyssna till varandras sång. Som jämförelse kan nämnas hur Sandberg Jurström (2009) i avhandlingen kring körledares multimodala kommunikation till körsångarna använder en identifierad handlingsrepertoar som hon i studien registrerar och analyserar. ”De olika handlingsrepertoarerna innehåller var för sig en uppsättning av olika samverkande och samtidigt förekommande teckensystem i form av tal, sång, pianospel, blickar, hand- och armrörelser och/eller andra kroppsliga uttryck” (s. 108) med hjälp av vilka körledarna interagerar med körsångarna. Inom varje område i Figur 3 samlas också underkategorier eller delfunktioner till grundbegreppen vilka i många fall hos Wenger förutsätter även ett språkligt och socialt samarbete. I denna avhandlings studier har dock inte språkliga samarbeten mellan körsångarna i sångsituationer specifikt utforskats, men det kan i några fall beröras i såväl de individuella intervjuerna som de i grupper. I den sociokulturella praxisgemenskapen samverkar för körsångarna individuellt flera olika förmågor vilka beskrivs inom de nämnda underrubrikerna. Nedan presenteras Wengers begrepp överförda och förklarade i körsammanhang och hur de används i denna avhandling.

### 3.1.1. Mutual engagement

Deltagare som uppfattar varandra som delaktiga i samma *mutual engagement* beskrivs av Wenger (1998) som individer som deltar i en gemenskap som bygger på att människor i praktiken är engagerade i gemensamma handlingar. Deltagandet eller ”medlemskapet” beror inte på yttre omständigheter utan definieras av att de som ingår själva har gjort ett val. ”Being included in what matters is a requirement

for being engaged in a community's practice, just as engagement is what defines belonging (Wenger, 1998, s. 74). Detta engagemang, att vara delaktig och deltagare i en körverksamhet, har beskrivits som den vanligaste anledningen för de flesta att sjunga i kör, att bli delaktig i en social gemenskap (Henningsson, 1996; Haugland Balsnes, 2009, 2014). Gemenskapen sker inte enbart på det musikaliska planet utan de uppdrag och uppgifter som kan fördelas mellan körmedlemmarna kan vara väl så viktiga för körsångare framförallt i amatörkörer. Såväl inom nybörjar- och amatörkörer som inom mer avancerade eller "ambitiösa" körer kan exempelvis styrelseuppdrag liksom diverse ansvarsområden, som att sköta notarkiv, söka sponsorer, ansvara för scenkläder, scenografi med mera även det anses bidra till bindningar och delat ansvar mellan deltagarna.

Underkategorierna i *mutual engagement* är: (i) *engaged diversity*, (ii) *doing things together*, (iii) *relationships*, (iv) *social complexity*, (v) *community maintenance*.

(i) *engaged diversity*, kan till viss del ses som körsång utvecklad i reflektion och självreflektion, gemensamt och individuellt. Även om Georgii-Hemming (2007) i sin beskrivning av behovet av teoretisk analys i narrativ musikpedagogisk forskning främst talar om analyserande utifrån det textliga innehållet berör hon också ögonblicket av musicerande. Hon exemplifierar hur kroppen involveras i musiken i reflekterande och självreflekterande kring tankar om hur man agerar,: "Music evokes images, bodily experience and imaginary narratives" (s. 15) och hon beskriver också interaktion med omgivningen "Reflecting on one's thoughts and actions involves not only interpersonal relations but also an orientation in relation to a larger group" (s. 15).

(ii) *doing things together* är grundpelaren i att sjunga kör tillsammans, också musikaliskt, men den sociala delen av körverksamhet är oerhört viktig också för det konstnärliga resultatet. Den delen av verksamheten beskrivs dock inte i denna avhandling.

På samma sätt förekommer (iii) *relationships* inte bara som social relationsbyggare utan det är en viktig förutsättning för musikaliskt samarbete med stämkamrater och närmaste stämgrannar att ha goda personliga relationer, motsatsen vore kontraproduktiv för resultatet.

(iv) *social complexity* kan vara motsättningar som eventuellt kan uppstå på ett socialt plan men utifrån musikaliska problem, nämligen *körsång och icke-kunskap* det vill säga felsjungning eller oförmåga att musikaliskt smälta in i kören. En aspekt på hela idén med att det i kören finns ledare och följare är naturligtvis att det också kan finnas en negativ sida. Det handlar inte bara om ett lärande för den som följer, det kan också vara en begränsning och hämsko likväl som irritation för den duktigare att "bogsera" någon annan efter sig. Förutom de rent sociala spelen som finns inom en körgemenskap kan det också finnas en uttalad eller outtalad hierarki av kunniga körsångare. Alvesson och Sköldberg (2008) tar upp maktaspekten enligt Foucault och resonerar kring makt och kunskap varpå de konstaterar att "kunskap

ligger till grund för maktutövande medan maktutövande också producerar kunskap” (s. 374). Utifrån detta uppstår frågor som om den duktige körsångaren till och med blir bättre av att vara just duktigare och duktigheten därmed kan användas till att positionera sig i körhierarkin.

(v) *community maintenance* förekommer naturligtvis som social eller verbal interaktion, vilka traditioner som byggts upp i kören, hur nya medlemmar tas upp i kören, hur repetitioner, men också hur fikapauser, ser ut. Det som ger ”vi-känsla” i kören, kanske konsertklädsel eller gemensamma uppvärmningsövningar och liknande. Dessa aspekter är dock inte studerade i körsångssituationen i denna avhandling.

### 3.1.2. Joint enterprise

*Joint enterprise* i en praxisgemenskap beskriver för körverksamhet det musikaliska samarbetet, det gemensamma musikaliska handlingsutrymmet som individer deltar i. Wenger (1998) säger att förutsättningarna är resultatet av en kollektiv förhandlingsprocess och deltagarnas absoluta vilja att göra något gemensamt ”in spite of all the forces and influences that are beyond their control” (s. 77). Här märks i köreorna de utvecklade rollerna för vem som ansvarar för vad, kanske underförstått också vem som i körstämman tar det musikaliska ansvaret och agerar som informell ledare.

Inom underkategorierna finns (i) *negotiated enterprise*, (ii) *mutual accountability*, (iii) *interpretations*, (iv) *rhythms*, (v) *local response*.

Den första (i) *negotiated enterprise* inrymmer de förhandlade överenskommelser i kören som oftast ytterst faller under körledarens eller en eventuell körstyrelses ansvar. Detta kan naturligtvis variera, det finns körer som fungerar som en mer platt organisation med gemensamma, demokratiska förhandlingar och beslut vid varje ställningstagande. Men i körpraktiken innebär också detta ambitionen att samarbeta, att alla sångare gör sitt yttersta för ett gemensamt resultat. Det kan kanske vara så att sångare inte tycker om en viss musikalisk tolkning som dirigenten gör, men i det gemensamma ansvaret som underförstått är ”förhandlat” gäller det att ställa upp tillsammans, körmedlemmarna måste hitta ett sätt att fixa tolkningen tillsammans. ”Their responses to their conditions – similar or dissimilar – are interconnected because they are engaged together in the joint enterprise of making claims processing real and livable” (Wenger, 1998, s. 79).

(ii) *mutual accountability* ses i avhandlingen som den aktiva handling körsångare gör och också förväntar sig att andra körsångare ska göra i spontana initiativ när något oväntat sker. Detta benämns här ”Körsångaren i ’öronblicket’ – Körsång i handling”, körsångarnas musikaliska agerande för att anpassa sig till de övrigas musicerande. I detta ligger också att kunna lita på varandras initiativ och ansvar. Eftersträvansvärda ideal inom skandinavisk körsångstradition är ofta en så homogen

såväl kör- som stämklång som möjligt. Varje körstämman skall mer eller mindre låta som en enda röst, såväl vad gäller precision horisontellt som vågrätt, det vill säga med samtidighet i tid, attack och insats liksom artikulation såväl som i intonation i melodik och harmonik. Dessutom, och icke minst, eftersträvas en homogen klång och klångfärg inom körstämman och kören, med samma vokalfärg i alla register och röstlägen. I dessa exempel samsas också de tre senare underrubrikerna (iii) *interpretations*, (iv) *rhythms*, (v) *local response*. (iii) *Interpretations* kan vara de personliga uttolkningar som görs, antingen påbjudet av körledaren eller spontant av någon sångare och som körsångarna gemensamt måste förhålla sig till. (iv) *Rhythms* ligger underförstått som en både samlande kraft och ett gemensamt ansvar att förhålla sig till. Wenger (1998) beskriver själv, som en liknelse för *joint enterprise*, rytmen som den koordinerande processen i musikedynamiken. ”It is a constitutive resource intrinsic to the very possibility of music as a shared experience. An enterprise is part of practice in the same way that rhythm is part of music” (s. 82). Den femte underkategorin (v) *local response* beskrivs av Wenger som det sammanhållande kittet som knyter ihop en grupp som en kör “as a locus of engagement in action, interpersonal relations, shared knowledge, and negotiation of enterprises, such communities hold the key to real transformation – the kind that has real effects on people’s lives” (s. 85).

De olika komponenter som ger förutsättningarna för att lyckas i detta måste, såsom jag ser det, återfinnas i vad körsångaren dels vet, eller kan, från tidigare körerfarenhet, men även i den påverkan, de impulser, instruktioner och föreskrifter (noter, föredragsbeteckningar etc.) som i varje stund körsångaren skall observera, analysera, fatta beslut om, samt producera med sin egen röst.

Det körsångaren observerar är dels det sedda, i första hand notbild och dirigent, dels impulser från andra, exempelvis andra körsångare. Körsångaren får även ljudliga intryck, allt det som hörs från såväl sångare i den egna körstämman som från andra sångare liksom från körledarens piano, och/eller andra instrument vilka kan finnas med vid repetitionen eller i konsertsituationen.

Det jag funnit intressant att fokusera på i denna avhandling är de intryck körsångaren hör och reagerar på. Det går inte att bortse från de övriga intrycken, framförallt inte notbilden och dirigenten, men jag vill undersöka hur de intryck sångarna får genom hörseln påverkar den egna sången och kan vara avgörande för musikalisk precision i framförandet.

### 3.1.3. Shared repertoire

Deltagare som talar om och förstår det gemensamma görandet i någorlunda likartade termer och begrepp, exempelvis hur kören har gemensamma rutiner för repetitioner, över hur man pratar eller skojar med varandra, gestik och traditioner utifrån en gemensam historia tillsammans har vad Wenger (1998) beskriver som en *shared*

*repertoire*. Traditionen i körsammanhagen handlar naturligtvis också om stil på repertoar, det vill säga om kören sjunger exempelvis gospelmusik, om det är en profän eller sakral kör. För att göra kategoriseringar av körer på detta viset är det underförstått att körerna då delar samma musikaliska diskurs, att deras stil eller genre är etablerad. Folkestad (2013) lyfter fram begreppen *discourse in music* respektive *discourse on music*. Det senare ligger närmast den traditionella uppfattningen av diskurs, det vill säga samtalet om något och forskningen över samtalet om musik, hur folk talar om musik. Men det kan också ses vidare "the concept of discourse also includes non-verbal forms of dialogue such as music, body movement, gestures et cetera" (s. 166). Johansson (2008) använder *discourse in music* som ett metodologiskt redskap för att forska över organisters improvisationer och begreppet synliggör då inte bara samtalen med dem utan också en intertextuell nivå som relaterar till och samspelar i dialog med all tidigare musikalisk kunskap och erfarenhet. Ett närliggande exempel till nämnda gospelmusik ger Folkestad (2013) i sin beskrivning av hur en genre som gospel kan användas eller härmas och då medbringa en diskurs eller förståelse från sitt ursprung. Han nämner sången "Let the sunshine in" ur musikal/filmen Hair, som är arrangerad och sjungs gospelaktigt liksom en svart baptistpastor kunde ha gjort det i sin kyrka till församlingen och därigenom skapas en upplevelse av hippierörelsen som den nya religionen. Naturligtvis gäller detta även vilka klangideal (och kanske även genusgemenskap) körsångarna vill sjunga i, såsom manskör eller damkör eller blandade ensembler. Wenger (1998) utvecklar begreppet *shared repertoire* också i perspektiv framåt, så att det val som är gjort också ska vara en slags trygghet för framtida "repertoarval". Om körmedlemmar tillsammans sjungit en viss typ av repertoar, exempelvis gospelmusik, har de också resurser att ta till sig nya gospelverk med samma karaktär och interpretationstraditioner. Dock kan nya instuderingar kräva annorlunda förhållningssätt, det är inte givet att all gospelmusik artikuleras och tolkas/framförs likadant som tidigare gjorts. Det måste i gruppen skapas en överenskommelse kring hur utförandet skall göras.

I call a community's set of shared resources a *repertoire* to emphasize both its rehearsed character and its availability for further engagement in practice. The repertoire of a practice combines two characteristics that allow it to become a resource for the negotiation of meaning: (i) it reflects a history of mutual engagement, (ii) it remains inherently ambiguous. (Wenger, 1998, s. 83)

Som underkategorier till *shared repertoire* finns (i) *stories*, (ii) *styles*, (iii) *artifacts*, (iv) *tools*, (v) *actions*, (vi) *historical events*, (vii) *discourses*, (viii) *concepts*.

Den första, *stories*, som står för den gemensamt delade historia och de etablerade rutiner som skapats i en kör, de "historier" och händelser som medlemmarna delar, ses inte som relevant att använda i denna avhandling. Som visats i forskningsöversikten har det skrivits en del kring den sociala gemenskapen i körer

och då också vad körens historia betytt för sociala sammanhang i nuvarande verksamhet.

(ii) *styles* berör för körsångarna den eller de stilar eller genrer som kören praktiserar, exempelvis om det är en gospelkör eller barockkör.

(iii) *artifacts* kan beskrivas som exempelvis de noter körsångarna har.

(iv) *tools* är de redskap den individuella körsångaren förfogar över, förmågan att sjunga i kör. Detta kan innebära att ha förmågan att läsa och sjunga efter noter, det kan också i vissa körer förutsätta förmågan att agera eller dansa utifrån en koreografi. Till notläsningsförmåga kommer också körsångarens praktiska gehörs-kunnande, röstteknik och förmåga att lösa tekniskt knepiga passager. Ett ytterligare redskap för åtminstone mer rutinerade körsångare är de erfarenheter från tidigare verk och situationer de bär med sig som en latent resurs. En rutinerad körsångare ”lär sig” hur Bachpassager och hans snabba melismer ofta sjungs, eller hur harmoniken i ett verk av Poulenc ”ofta” låter.

Till de redskap körsångare och informella körledare kan behärska finns också en hel rad med ställningstaganden som i stunden blixtnabbt ska beslutas: anpassning till helhet och detaljer, i ton och rytm och språk och artikulation. Exempelvis kan en överraskande situation ha något med notläsning att göra, och hur beslut tas för hur notbilden skall återges i sång. Tidigare erfarenheter från hur samma eller liknande notbild låter eller associationer i kroppen och strupen hur dessa toner ”ska kännas” kan eventuellt hjälpa i situationen. Kroppen bär också på kunskaper.

Polanyi (1966) som med benämningen tyst kunskap (the tacit dimension) först hänvisar till de båda begreppen ”veta vad” (*knowing what*) och ”veta hur” (*knowing how*) som han relaterat till dels från tyskans ”wissen” och ”können” (s. 7). Han påpekar också att det finns en minnesfunktion i kroppen, en ”functional structure of tacit knowing” (s. 10). En vanlig förklaring till kroppens ”kunnande” och en variant av absolut gehör, är muskelminne. ”Ett av resultaten av sångutbildning är uppenbarligen att sångaren utvecklar ett muskelminne för tonhöjdsändringar” (Sundberg, 1980, s. 46). Med detta menas att vi genom att många gånger ha sjungit en viss ton eller fras också omedvetet känner igen hur det känns i kroppen, i hals och mun, att sjunga just den tonen eller frasen. Merleau-Ponty (2006) talar om kroppens fenomenologi, hur vi genom att göra saker med kroppen också gör kroppens rörelse till ett minnesmönster. Som exempel på hur kroppens rörelser kan ”minnas” resonerar han kring hur man lär sig en dans:

...för att dansens formel ska kunna införliva vissa delar av den allmänna motoriken måste den först ha fått ett slags motoriskt godkännande. Som man ofta påpekat är det kroppen som ”fattar” (kapiert) och ”förstår” rörelsen. Förvärvandet av en vana är närmast begripandet av en betydelse, men det är det motoriska begripandet av en motorisk betydelse. (s. 106)

I beskrivningen av hur man vid träning i maskinskrivning införlivar tangentbordets rum i sitt kroppsliga rum säger han att ”det handlar om en kunskap som ligger i

händerna och som bara ger sig till känna vid en kroppslig ansträngning och inte kan förmedlas objektivt” (s. 162).

Polanyi och Merleau-Ponty talar båda om kroppens kunskap vilket också kan hjälpa till att förklara hur instrumentalmusikers mer synliga kroppsrörelser hjälper dem att spela olika toner och intonera. Så som trombonisten vet precis var de sju olika lägena för draget finns, eller cellisten vet precis var på greppbrädan de olika lägena och tonerna finns. På liknande sätt kan sångare också känna i strupen och i röstorganet var olika toner är placerade med hjälp av muskelminnet ”Detta [muskel-]minne gör sångaren mindre beroende av att hela tiden kunna höra sin egen röst” (Sundberg, 1980, s. 46).

För studier på körsångare med fokus på deras eventuella benägenhet att leda eller följa andra sångare, finns också som en självklar faktor deras individuella kapacitet att sjunga. De har alla en möjlighet att själva som individer sjunga olika toner och melodier. Detta förutsatt att de har sjungit tidigare och verkligen har förvärvat en kunskap om sin röst, sina muskler i sångapparaten (andning-ljudalstring-artikulation). Olika sångare i studien har olika grader av erfarenhet av egen sång och olika kunskap om sin röst. Ungdomar i gymnasieåldern har kanske aldrig tidigare sjungit i kör eller i väldigt liten omfattning.

Även intuition kan räknas som en förmåga som bygger på tidigare gjorda upplevelser och erfarenheter, men den kan också kopplas till Wengers underrubrik (v) *actions*, där körsångare inte bara individuellt utan också kollektivt bär på ett kunnande. Larsson (1982/1997) sökte formulera sig kring vad intuition är och vad som samverkar när vi ”få en fingervisning af instinkten? Hvad är det som sker, då vi i en sådan stund af klarhet se, hvar vägen ligger?” (s. 50). Hans slutsats är att detta sker då alla olika kända faktorer samlas och vägs emot varandra i olika kombinationer. Han förundras över att vanligtvis bara klara att hålla en eller ett par faktorer i medvetandet samtidigt, men när han ”nu i en stund lyckas hålla tag i allt på en gång – då är det just hvad jag kallat intuition som äger rum, den *comprehensio aesthetica* som i en blick sammanfattar en åskådning, hvilken Kant säger icke kan rymmas i ett begrepp” (s. 52).

På något vis påminner resonemanget kring begreppet intuition till förklaringsmodellen den hermeneutiska cirkeln som visar på kretsgången mellan olika stadier av förståelse, med reflektion som ger en ny förståelse vilken ger möjlighet till ytterligare ett nytt sätt att tolka och förstå. ”Vi går alltså från del till helhet och från helhet till del. Hermeneutik innebär på detta sätt en ständig kontextualisering och de-kontextualisering, en ständig totalisering och de-totalisering” (Ödman, 2007, s. 99). Detta då sett utifrån körsångarens förståelse utifrån sina egna begränsningar i notläsning och gehör vilken med hjälp av att uppfatta en sånginsats från en körgranne ger en ny insikt och upplevelse av ett eventuellt problem i notbilden, eller åtminstone ett annat sätt att sjunga detta än man själv egentligen skulle ha gjort.

De återstående underkategorierna (vi) *historical events*, saker som hänt tidigare i körens historia, kanske turnéer och konserter svetsar samman gemenskapen och (vii) *discourses*, den inre kultur av kommunikation som utvecklats i en kör, sättet, eller snarare sätten att tala med varandra, med körledare och andra relationer. Vissa traditioner kring detta kan finnas kvar från tidigare körmedlemmar, men berör egentligen inte den vokala/musikala kommunikation som registrerats och undersökts ur den gemensamma sången, (viii) *concepts*, begrepp som är etablerade i kören beskriver också tradition och historia bakåt. Nya begrepp kan etableras och sedan finnas kvar även när alla medlemmar bytts ut. Men *concepts* är inte heller aktuellt som fokusobjekt i denna avhandling.

### 3.2. Sammanfattning av teorikapitlet

Den överordnade teorin för avhandlingen är Wengers (1998) *community of practice* med de tre begreppen (i) *mutual engagement*, (ii) *joint enterprise* och (iii) *shared repertoire* med sina respektive underkategorier. I förhållande till eventuell förekomst av informella ledare i körstämman kan ses en koppling till: (i) *mutual engagement* som den gemenskap, framförallt socialt men även musikaliskt, som förstärks i bägge riktningar av varandra; (ii) *joint enterprise* – det projektet som i första hand är det gemensamma och kollektiva ansvaret rent musikaliskt och (iii) *shared repertoire* som omfattar de gemensamma redskapen körsångarna och de informella ledarna behärskar, även individuellt. Erfarenheter från tidigare situationer ger också redskap och minnesbilder både för öga och kropp så som även Polanyi (1966), Sundberg (1980) och Merleau-Ponty (2006) beskriver kroppens tysta kunnande. Redskap som god notläsningsförmåga, gehörskunnande, röst- och sångteknik tillsammans med självtillit i gruppen är väsentliga för en informell musikalisk ledare i kören.

# Kapitel 4

## Metod och design

Denna avhandling bygger på olika former av kvalitativa studier. Det finns också en explorativ ansats som präglat arbetet som helhet och även delar av resultaten, främst i artikel II. De kvalitativa studierna har genomförts med olika metoder, dels intervjuer med rutinerade körledare enskilt samt fokusgruppsamtal med körsångare och dels inspelningar av körsångare.

Här presenteras den övergripande designen för alla ingående artiklar i avhandlingen, och sambandet mellan dessa. Metoderna, med hänsyn till datainsamling, informanter och material, presenteras utförligare i respektive artikel samt i kappan kortfattat i respektive artikels sammanfattning.

Avslutningsvis diskuterar jag, med utgångspunkt i mig själv som körledare, avhandlingens validitet och reliabilitet, samt etiska överväganden.

### 4.1. Design

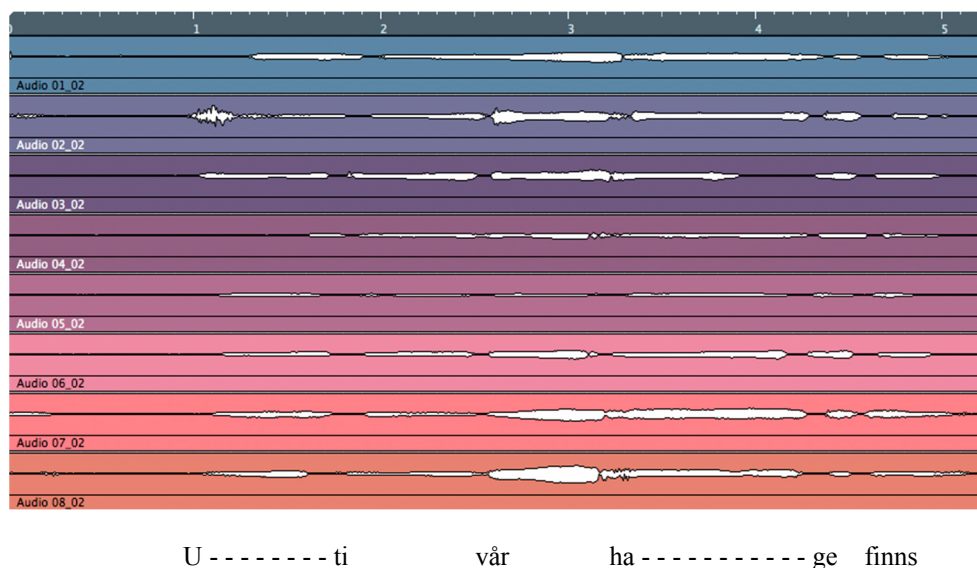
Avhandlingen är strukturerad i ett löpande flöde från artikel I, via II och III, till artikel IV. Utvecklingen börjar med utsagorna och resultaten från körledarintervjuerna (I), till framtagandet av en metod (II) för att undersöka och konstatera eventuell förekomst av informella musikaliska ledare och uttryck för informellt ledarskap i körstämmor (III), till att slutligen höra körsångarnas egna tankar kring ledarskap inom körstämman (IV) (Figur 4).

I	II	III	IV
Intervjuer med körledare	Metod att spela in körsångare på individuella kanaler	Inspelning av körsångare när de sjunger tillsammans	Intervjuer med körsångare i fokusgruppsamtal

**Figur 4**  
Flödesschema med de fyra artiklarnas tematik.

## 4.2. Metoder, insamling av undersökningsmaterial

Undersöknings- eller datamaterialet för artiklarna har skett på olika sätt, där artiklarna I och IV bygger på intervjuer: i artikel I individuella intervjuer med körledare (n=26); i artikel IV fokusgruppsamtal med körsångare (n=21) med *stimulated recall* som metod. Intervjuerna för artikel I genomfördes med erfarna körledare (Bilaga 1) som semistrukturerade intervjuer utifrån en intervjuguide som också gav alternativa följdfrågor (Bilaga 2). Som *stimulated recall* eller ”trigger” användes för artikel IV material med respektive grupp sångare vilket tidigare spelats in med dem. Artiklarna II och III bygger på inspelat material på separata spår med körsångare. Inspelningarna visar hur sångarna på sina respektive spår ligger olika tidigt i sina insatser. I Figur 5 syns starten på Uti vår hage. Artikel II (n=15) är en metodartikel för att undersöka möjligheten att analysera de inspelade spåren och grafiskt återge dem för jämförelse sinsemellan. Artikel III (n=38) är en utveckling och genomförd undersökning med hjälp av metoden.



**Figur 5**  
Spårbild med åtta inspelade tenorröster

### 4.3. Deltagare i studierna

Det samlade antalet informanter (n=89) som förekommer i de fyra artiklarna, presenteras i Tabell 1 med demografisk beskrivning.

Några av informanterna förekommer i flera artiklar, detta gäller tenorgruppen i gymnasiekör i artikel II som även finns med som en av gymnasietenorgrupperna i artikel III. Tenorstämman ur en blandad vuxenkör som finns med i artikel III förekommer också i artikel IV.

**Tabell 1.**

Beskrivning av undersökningsgrupper i avhandlingen. Antal samt demografiska data.

Studie	Antal och beskrivning	K/M	Ålder
I	26 körledare	9/17	30-90
II	2 sånglärare, sopraner	2/0	35-45
	6 gymnasister, sopraner	6/0	16-17
	7 gymnasister, tenorer	0/7	16-17
III	8 gymnasister, tenorer	0/7	16-17
	7 gymnasister, tenorer	0/8	16-17
	18 körsångare, blandad kör	11/7	24-60
	5 körsångare, tenorer i blandad kör	0/5	25-60
IV	4 körsångare, tenorer i blandad kör	0/4	25-60
	11 damkörsångare	11/0	20-50
	6 vokalensemble-medlemmar	0/6	35-50

### 4.4. Validitet och reliabilitet

För artiklarna som ligger till grund för denna avhandling är det två typer av undersökningar som gjorts, dels intervjuer och dels inspelningar av sångare. Alla undersökningarna har analyserats kvalitativt, de individuella intervjuerna utifrån en fenomenografisk forskningsansats och fokusgruppsamtalen med stimatled recall som metod. Även inspelningarna har analyserats kvalitativt, som grafer vilka okulärt jämförts med varandra och analyserats.

De båda artiklarna (I och IV) som bygger på intervjuer individuellt respektive i grupp är skrivna på svenska för att de citat som presenteras som underlag för denna empiri inte ska riskera att kunna missuppfattas. Risken, om citaten hade översatts, skulle vara stor att värdeladdningar och valörer av språket gick förlorade. Det hade inneburit att resultaten av dessa samtal inte längre varit helt tillförlitliga.

Artiklarna som redovisar resultat av inspelning av sångare är skrivna på engelska, då ingen språklig information – mer än möjligtvis texter i sångerna – förekommer. Språket i dessa texter är oväsentligt för förståelse av de presenterade graferna.

Alla dessa undersökningar är gjorda och bedömda såsom kvalitativ forskning. Intervjuer är självklart sådan och även inspelningarna har granskats, analyserats och diskuterats utifrån hur graferna och inspelningarna har bedömts med öga och öra. I vissa fall skulle det kunna vara möjligt att mäta skillnader i exakta mått, men de nu presenterade kvalitativa resultaten är inte mindre ”sanna”.

”Att vara pålitlig som kvalitativ forskare innebär allra minst att forskningsprocesserna utförs korrekt, att resultaten i största möjliga mån stämmer överens med de studerade personernas upplevelser” (Ely, Friedman, Gardener & MacCormack Steinmetz, 1991, s. 104).

I alla typer av intervjuer och kvalitativ empiri, där materialet kommer från människors samtal, finns det både risk och möjlighet att dessa kan påverkas av relationerna emellan dessa. I mina undersökningar måste jag reflektera över i vilken mån det haft betydelse att jag själv är körledare, och att jag samtalat med och intervjuat dels körledare, dels körsångare. Även inspelningarna av sångare behöver reflekteras över, om det kunde funnits någon möjlighet eller risk att sångare påverkats av att det var jag som gjorde inspelningar. Skulle sångare om de anade syftet med inspelningarna kunnat tillrättalägga sin sång för att vara ”till lags”? Skulle sångare kunna bli begränsade i sitt sätt att sjunga med vetskapen att jag skulle kunna lyssna på dem individuellt?

Dessa aspekter finns med i resonemang i de enskilda artiklarna men behöver lyftas upp även här.

Samtalen mellan körledarna – för artikel I – skulle kunna ha påverkats antingen genom att informanterna känt sig i beroendeställning eller på något sätt upplevt sig i någon maktposition gentemot mig, främst då tänker jag genom att jag varit aktiv som styrelseledamot och kassör i den nationella körledarorganisationen FSK, Föreningen Sveriges Körledare, och dess kvartalstidskrift ”Körledaren”. Upplevelsen av maktpositioner skulle i så fall kunna vara negativ om informanterna funderat över om resultat eller delar av våra samtal skulle kunna föras vidare på något för dem negativt sätt. Eftersom jag under samtalen också var medveten och observant på detta kan jag inte känna igen att något sådant förekom. Alla informanter var i förväg informerade både om möjlighet till anonymitet - vilket de inte krävde utan tvärtom gärna framstod med sina namn - och likaså var de informerade om möjligheten att avbryta medverkan i studien – vilket inte någon heller valde att göra. Snarare tror jag att vetskapen om att jag var en körledare, med samma eller motsvarande begreppsvärld, kunskap och förståelse kring kördirigering, var en bidragande faktor både att få möjlighet att göra intervjuerna och också genomföra dessa på ett naturligt och kollegialt sätt.

Även i gruppintervjuerna eller fokussamtalen för artikel IV upplever jag själv att det snarare var en fördel än på något sätt negativt att jag som körledare tog detta initiativ.

Sångarna hade här ingen beroendeställning till mig som körledare, jag arbetar inte med dem, även om några få av dem (3-4 stycken av de totalt ingående i samtalen

närmare 25) långt tidigare har sjungit i ensembler under min ledning. Snarare kunde jag känna att det fanns en uppskattning och ett verkligt intresse för frågeställningarna, liksom för att jag närmade mig och visade intresse för sångarnas situation. I något fall fanns det sångare som inte ville bli inspelad vilket innebar att den körstämman inte kunde analyseras, då det blev en lucka mellan andra sångare. Det är möjligt att några sångare upplevde sig begränsade av inspelningsapparaturen och vetskapen om avlyssning, men min upplevelse var att körsångarna snabbt vände sig och var ogenerade. Det var till och med så att det mellanprat som förekom mellan tagningar, visade annan aktivitet också, en sångare som övade ”privat” medan övriga småpratade. Det visade, menar jag, att de inte kände sig obekväma med att bli inspelade.

I resultatredovisningar och analyser av såväl intervjuer som inspelningar har jag vinnlagt mig om att presentera relevanta utdrag, med citat eller grafer, för att styrka och tydliggöra hur resultaten tolkats.

Kvale och Brinkman (2009) skriver om reliabilitet att för att forskningsresultat skall vara pålitliga skall andra forskare kunna komma fram till samma resultat med motsvarande studier: ”*Reliability* pertains to the consistency and trustworthiness of research findings: it is often treated in relation to the issue of whether a finding is reproducible at other times and by other researchers” (s. 245). Det är också viktigt att de frågor som ställs vid intervjuer inte är ledande.

Samtliga de transkriptioner som är gjorda utifrån såväl de individuella som gruppintervjuerna finns att tillgå, och alla samtal är också transkriberade. Det har varit mitt mål att vara så tydlig som möjligt med de resultat som presenterats. Analyserna är gjorda genom att läsa texterna ett stort antal gånger och markera och notera återkommande teman vilka småningom kunnat kategoriseras. De utsagor som citeras har också valts för att de varit representativa för samtalen.

Även inspelningarna med sångarna och motsvarande analyserade grafer finns tillgängliga. Långt fler än de exempel som presenteras är genomförda, men det urval som jag gjort är menat att vara illustrativt för respektive studie. Även dessa grafer är valda för att så tydligt som möjligt visa på vilka grunder mina tolkningar vilar.

När det gäller validitet, det vill säga hur sant och korrekt jag presenterar mina resultat utifrån det jag ämnade undersöka, har min ambition varit att återkoppla till frågeställningarna i de olika delstudierna: ”*Validity* refers in ordinary language to the truth, the correctness, and the strength of a statement” (Kvale & Brinkman, 2009, s. 246). Ett påstående som ger validitet måste enligt dem vara välgrundat, befogat, starkt och övertygande: ”*Validity* has in the social sciences pertained to whether a method investigates what it purports to investigate” (s. 246).

Min bakgrund som både körsångare och körledare har gett mig en förkunskap och förförståelse kring frågan om eventuella musikaliska ledare förekommer i körstämmor. Eftersom jag varit medveten om denna förförståelse har det varit min uppriktiga ambition och vilja att agera så objektivt som möjligt. Såväl när det gällt

intervjuer och samtal, som när mina undersökningar rört inspelningar av individuella sångare.

Jag har vid ett flertal seminarier, konferenser och forskarcirklar diskuterat och fått stor hjälp och inblick i mina forskarfrågor från kolleger och andra forskare, liksom med studiekolleger, lärare och handledare vid de institutioner jag varit knuten till under forskningsprocessen. Detta har varit en stor hjälp både för ett kritiskt och ett självkritiskt granskande i mina undersökningar, analyser och diskussioner, vilket också bidragit till att reliabiliteten i mina frågeställningar har prövats och konfirmerats.

I artiklarna och i denna text resonerar jag kring förhållandet mellan mig som körinitierad och informanterna och menar att reliabilitets och validitetskraven uppfylls.

## 4.5. Etiska överväganden och godkänd etikprövning

Enligt lagen och förordningen om etikprövning liksom rekommendationer om god forskningssed samt Helsingforsdeklarationen, skall etiska överväganden göras vid alla försök som inbegriper forskning på människor (Helsingforsdeklarationen, 1964; SFS, 2003:460; SFS, 2003:615; Vetenskapsrådet, 2011).

Vetenskapsrådet ställer upp fyra huvudkrav för dessa principer:

- Informationskravet: Forskaren skall informera uppgiftslämnare och undersökningsdeltagare om deras uppgift i projektet och vilka villkor som gäller för deras deltagande. De skall därvid upplysas om att deltagandet är frivilligt och om att de har rätt att avbryta sin medverkan. Informationen skall omfatta alla de inslag i den aktuella undersökningen som rimligen kan tänkas påverka deras villighet att delta.
- Samtyckeskravet: Forskaren skall inhämta uppgiftslämnares och undersökningsdeltagares samtycke. I vissa fall bör samtycke dessutom inhämtas från förälder/vårdnadshavare (t.ex. om de undersökta är under 15 år och undersökningen är av etiskt känslig karaktär).
- Konfidentialitetskravet: All personal i forskningsprojekt som omfattar användning av etiskt känsliga uppgifter om enskilda, identifierbara personer bör underteckna en förbindelse om tystnadsplikt beträffande sådana uppgifter.
- Nyttjandekravet: Uppgifter om enskilda, insamlade för forskningsändamål, får inte användas eller utlånas för kommersiellt bruk eller andra icke-vetenskapliga syften.

Samtliga deltagare i alla studierna har i förväg blivit informerade dels om studierna, dels om möjligheten att avbryta medverkande i studierna. Alla har också accepterat sin medverkan i samtyckesformulär (Bilaga 3, 4, 5). I förekommande fall har dessutom, när det gällt minderåriga, även vårdnadshavare samtyckt.

De inspelningar som gjorts inom ordinarie skolundervisning har ej kommit någon annan än de involverade i studierna till del. Ingen annan, exempelvis betygssättande lärare, har tagit del av inspelningar. Det har inte heller funnits någon skolrelation mellan mig och eleverna, de har inte ingått i något av mina tjänsteuppdrag, eller på annat sätt kunnat relateras till bedömning av eleverna.

Studierna har genomgått etikprövning (Dnr, 2015/791, 2016-01-13) vid den Regionala Etikprövningsnämnden, avdelning 3, Lund, och befunnits inte innebära någon anledning till åtgärd. Nämnden har lämnat det rådgivande yttrandet: ”Mot bakgrund av de ringa riskerna för inblandade forskningspersoner ser nämnden ser inga hinder för projektet från etisk synpunkt” (EPN, Beslut: 2015 791).



## Kapitel 5

# Sammanfattning av artiklarna

Avhandlingen bygger på fyra artiklar, där den första (artikel I) redovisar körledares uppfattningar av musikaliska samarbeten mellan körsångare. Den andra artikeln (artikel II) är en metodartikel om utvecklingen av en metod för att prova fram möjlighet att registrera och analysera individuella inspelningar av körsångare vilket sedan används för artikel tre (artikel III) som identifierar och beskriver uttryck för musikaliska ledare i körstämman. Den fjärde och sista artikeln (artikel IV) presenterar intervjuer med körsångare kring deras medvetenhet om ledare och följare i körstämman.

### 5.1. Artikel I

Informella stämledare. Körledares erfarenheter av samarbete mellan sångarna i körstämman. I E. Georgii-Hemming, S.-E. Holgersen, Ø. Varkøy & L. Väkevä (Red.), *Nordisk musikkpedagogisk forskning. Årbok. 16. 2015*, (s. 183-207). Oslo: NMH-publikasjoner.

I den västerländska körtraditionen är det en ambition hos de flesta körer och körledare att skapa så homogena körstämmor som möjligt, detta gäller såväl timing, synkronisering som klang. Syftet med denna studie var att utröna vad rutinerade körledare hade för erfarenhet och förståelse av eventuella musikaliska samarbeten mellan körsångare och vilka konsekvenser detta kunde ha för körarbetet.

Studien var kvalitativ till sin karaktär: semistrukturerade intervjuer genomfördes med erfarna svenska kördirigenter (n=26). Urvalet av informanter (Bilaga 1) gjordes med avsikten att få ett strategiskt urval: stor spridning på erfarenhet, kön, ålder, region och också de typer av körer som informanterna huvudsakligen arbetar eller arbetat med. Informanterna handplockades också med avsikten att få olika arbetsfält representerade och de arbetade med skol- och ungdomskörer, kyrkokörer, universitetskörer samt med fristående körer. Även grupperna av körsångare som informanterna arbetade med representerar ett brett område: amatörer och professionella, manskör, damkör, barnkör, ungdomskör och blandad kör.

Intervjuerna transkriberades ordagrant och analyserades.

Resultatet visar att samtliga av de intervjuade körledarna hade upplevt förekomst av informella ledare i sina körer. Alla svarade mer eller mindre omedelbart på huvudfrågan, vilken uppfattning informanterna hade om hur sångarna lär sig i körer, med hjälp av varandra, att det finns ledare i körstämorna, som andra kan ”hänga på” eller följa. Vid följdfrågan vad som händer i kören om denna ledare oväntat saknas, gav intressanta svar. De flesta av informanterna menade att då träder någon annan sångare fram som ledare i stämman. Två huvudkategorier svar identifierades: (i) dels med fokus på ledare av det musikaliska förloppet, ”musikanterna”, och (ii) dels med fokus på körklngen, ”klangspridarna”.

Diskussionen berör att en förutsättning för att kunna sjunga bra tillsammans är att sångarna också trivs tillsammans. En självklarhet men ändå värd att understryka är att, för att någon ska träda fram som en ledare måste det också finnas följare. Om följare också när en ledare saknas själv tar denna roll betyder det att denne före detta följare således även besitter en ledarkapacitet. Det är en intressant iakttagelse för körledare att begrunda.

Som en slutsats, i syfte att utveckla körer för att låta mer homogent, synkroniserat och klangligt, kan det vara värdefullt att identifiera informella stämledare och överväga var dessa placeras i körstämman, och även i vilken grad detta fenomen bör lyftas och diskuterats med körmedlemmarna.

## 5.2. Artikel II

Investigating informal leadership in choirs: Development and validation of a method to explore activities and interaction in the choral voice, based on recordings of the individual singers. *Bulletin of Empirical Music Education Research* (2016) Vol. 7(1), s. 1-20.

Metoder för att identifiera och utforska individuella körsångares musikaliska agerande är sällsynta och har inte tidigare beskrivits systematiserat.

Syftet med denna studie var att hitta, utveckla och utvärdera en visuell-auditiv metod för att samla och analysera data från enskilda körsångare. Multi-track inspelningar utfördes och analyserades. Två sånglärare registrerades på enskilda spår med handhållna mikrofoner. Med hjälp av ett datorprogram omvandlades inspelningarna till grafer för visuell analys.

Resultatet visade att metoden att registrera, jämföra och analysera data från enskilda sångare fungerade. Därefter gjordes ytterligare inspelningar för att utveckla metoden på en större grupp sångare. Urvalet av dessa gjordes bland ganska oerfarna unga körsångare på ett gymnasium. Flera längre inspelningsperioder gjordes med olika körstämor av sångare på gymnasiet. För att kunna påvisa förändringar i sångögonblick krävdes att förutsättningarna för de jämförande partierna var lika,

vilket innebar att inspelningar måste vara gjorda vid samma tillfälle, vid nästa repetition kunde någon person saknas eller ha tillkommit.

Diskussionen berör att metoden visade sig vara användbar för både insamling och analys av data från sångarna och att det även gick att tydligt se hur vissa sångare vokalt gjorde saker som andra sångare tog efter.

Körsångarnas stämmor och sångarnas individuella agerande kunde iakttas och därmed kunde informellt ledarskap identifieras. Metoden är följaktligen användbar inom körforskning där resultat kan ge värdefull kunskap om samarbete mellan körsångare, som ett redskap för körledares dagliga arbete.

### 5.3. Artikel III

Vocal leaders in choir singing. Choral singing under the microscope: Identifying vocal leaders through comparison of individual recordings of the singers. *In press. Finnish Journal of Music Education*

Körsång är en av de vanligaste gemensamma musikaktiviteterna, från barn och ungdomar i skolor och fritidssammanhang till mer avancerade och professionella körer. Tidigare studier har visat på behovet att kunna identifiera musikaliskt samarbete mellan körsångare.

Artikel III undersökte hur individer i en kör kan ta ledande initiativ och på vilket sätt musikalisk informellt ledarskap kan visa sig. Datainsamlingen skedde genom inspelningar på separata kanaler av de enskilda körsångarna med headsetmikrofoner. Grafer av inspelningar kunde jämföras och analyseras. I analysen kunde olika typer av informellt ledarskap identifieras: (i) i precision angående klang; (ii) precision angående intonation och (iii) hur ledare påverkar medsångare.

Med de analyserade grafer kunde stämledare respektive följare identifieras. Dessutom kunde olika typer av informella ledare identifieras. Det var möjligt att i grafer visa skillnader i precision vad gäller artikulation och intonation och även påverkan: när en informell ledare ligger på, något före de övriga, och andra följer. Med graferna gick det att följa påverkan och inflytande mellan sångare inte bara inom samma körstämman utan också mellan sångare i olika körstämmor. Den informella ledande rollen kunde vara såväl positiv som negativ. En trygg och självsäker sångare kunde tyvärr vilseleda sångare av misstag. Resultaten visar att det finns sångare som agerar som informella ledare i körer, och att dessa sångare inte alltid är medvetna om sin egen roll som ledare. Ett sätt att förbättra körsång, på alla nivåer och sammanhang, kan eventuellt vara att bekräfta och använda dessa ledare strategiskt placerade.

Diskussionen berör huvudsakligen betydelsen av att ledare och följare kan konstateras i körarbetet såväl när det gäller en informell ledare som sjunger fel och

får med sig stämkamrater som när en ledare faktiskt hjälper följarna. Även det i sig värdefulla att metoden på ett objektivt sätt gjorde det möjligt att identifiera ledare diskuterades. Dessa hade inte hade kunnat upptäckas med hjälp bara av öron och ögon av någon körledare.

En bieffekt som diskuterades var att inspelningarna pågick under större delen av ett repetitionspass och därigenom registrerades också vad som hände emellan de faktiska sångövningarna. Där iaktogs en sångare som själv fortsatte att tyst öva för att komma underfund med varför stämman inte sjöng rätt.

Speciellt intressant i diskussionen är också allt som berör den gemensamma klangen i kören. Även om körklangen inte kom att studeras fullt ut väcks nyfikenhet om hur klangen från en sångare kan påverka andra.

## 5.4. Artikel IV

Körsångares erfarenhet av informellt ledarskap i körstämman. *Svensk tidskrift för musikkforskning (Swedish Journal of Music Research)*. (2016), Vol. 98 s. 23-44.

Syftet med denna studie var att undersöka körsångares syn på informella musikaliska ledare och hur de relaterar till detta informella ledarskapet.

Med hjälp av fokusgruppintervjuer, och med *stimulated recall* som metod fick körsångare reagera och diskutera tillsammans. Som *stimulated recall* användes tidigare inspelat material från repetitioner och konserter med respektive fokusgrupp. En motettkör, en damkör och en professionell vokalensemble gav underlag för datainsamlingen. Analyserna och kategoriserandet från fokusgruppintervjuerna gav relativt likvärdiga resultat, även om de var sinsemellan olika starka i olika utsagor. Tenorstämmans svar kunde delas in i kategorier kring (i) ledande i stämman, både i avseendena kring rytmisk samtidighet, (ii) intonationsmässig samtidighet eller överensstämmelse, och (iii) klanglig överensstämmelse, det vill säga snarare där klangen inte blir homogen, samt (iv) problematik och önskemål kring arbets- och instuderingssätt i kören.

Fokusgruppintervjun med sångerskorna från damkören kategoriserades kring uttalanden om (i) ledare i kören, (ii) om andra som musikaliska ledare, (iii) om sig själv som musikalisk ledare, eller som potentiell ledare, (iv) om andra som följare i kören, samt även (v) generella tankar om körens uttryck och kommunikation, och (vi) generella tankar om körens klang och påverkan från sångare.

Kategorierna från vokalgruppen liknade delvis de från båda föregående grupperna, såväl den första med tenorstämman, vad gällde främst ledande och samarbete inom stämman, som även det damkörsångarna lyfte kring uttryck. Kategorierna landade kring (i) eget ledande rytmiskt, (ii) eget ledande

intonationsmässigt, (iii) eget ledande klangligt, men också mer generellt (iv) eget följande eller lyssnande efter andra, (v) uttryck och kommunikation främst med publik.

Resultaten visar att sångarna i olika hög grad är medvetna om sin egen funktion som ledare eller följare. De flesta av dem hade en klar uppfattning om vem i gruppen som fungerade som en musikalisk ledare, någon var omedveten om sitt eget ledarskap. Vidare konstaterades det att de som tog rollen som följare kunde ändra sig och ta en ledarroll. Diskussionen rörde också betydelsen av relationen mellan sångarna. Med hjälp av *stimulated recall* från tidigare körtillfälle blev det tydligt att en sångare tog initiativ som musikalisk ledare, vilket ledde till ett intressant samtal i fokusgruppen då sångaren inte uppfattade sig själv som ledare. En annan episod berör en konflikt mellan sångare som har olika uppfattning om klangidealen i gruppen. Ytterligare ett område som diskuteras är vad det musikaliska uttrycket betyder för körframträdandet och egentligen främst för sångarna själva, både hur man trivs på sin plats i kören och hur kören ”ser ut”. Det som betonas när det gäller placering gäller både att trivas socialt och att trivas musikaliskt, det vill säga att rösten harmonierar och fungerar tillsammans med körgruppen.

En slutsats av studien är att, i syfte att förbättra körarbete, kan det löna sig att göra körsångare medvetna om förekomsten av musikalisk ledare i körer. Det kan hjälpa kördirigenter och körsångare att utveckla körer såväl när det gäller precision, artikulation som klang, aspekter som kan styras av informella musikaliska ledare.



## Kapitel 6

# Slutdiskussion: Körsång som musikalisk praxisgemenskap

I detta kapitel diskuteras informellt ledarskap i körer, baserat på resultaten och diskussionerna från de olika delstudierna, artikel I-IV, samt de olika delresultatens relation till tidigare forskning och teori med speciellt fokus på *Communities of Practice* (Wenger, 1998).

Därefter diskuteras förutsättningar för informellt ledarskap i körer utifrån körens möten eller beröringspunkter med olika faktorer som påverkar körsångarna med hjälp av en analysmodell utvecklad efter Nielsen (1997). Med hjälp av denna modell lyfter jag fram en rad aspekter och förutsättningar som berör och påverkar körsångares musikaliska gemenskap. Detta för att ytterligare belysa mångfalden av intryck, möten och beröringspunkter som påverkar körsångare och informella ledare.

## 6.1. Körsång som Community of Practice

I detta avsnitt förs en diskussion kring de övergripande resultaten om förekomsten av informella ledare inom körstämmor utifrån de tre begreppen (i) *mutual engagement*, (ii) *joint enterprise* och (iii) *shared repertoire*. Dessa används som teoretiskt samlande begrepp för körsångarnas relationer till varandra och den gemensamma körpraktiken, såsom beskrivits i Kapitel 3. Begreppen beskriver olika delar av gemenskapen och samarbetet i körens praxisgemenskap (*community of practice*). Det utmärkande för dessa begrepp kan kortfattat beskrivas så att (i) *mutual engagement* innebär att körsångare valt att vara delaktiga i en gemenskap främst på det sociala planet men den musikaliska gemenskapen finns också – för olika körer kan det ena eller andra väga tyngre – medan (ii) *joint enterprise* främst omfattar det gemensamma projektet eller åtagandet, det musikaliska, det gemensamma resultatet och konstnärliga målet, samt (iii) *shared repertoire* som visar körens tradition och historia dels praktiska traditioner i arbetssätt och umgänge, dels inriktning eller musikalisk stil eller genre: körens diskurs.

### 6.1.1. Körsång och mutual engagement

Engagemang i en körverksamhet, att vara deltagare och att bli delaktig i en social gemenskap kan vara det viktigaste skälet för många att vara med i en kör (Henningsson, 1996; Haugland Balsnes, 2009, 2014 ). Det sociala sammanhanget presenterades utförligare i kapitel 3.

Underkategorierna i *mutual engagement* är: (i) *engaged diversity*, (ii) *doing things together*, (iii) *relationships*, (iv) *social complexity*, (v) *community maintenance*.

Körsångare är personligt engagerade i sina körer och i sina medsångare vilket framgick av såväl intervjuerna med körledare som med körsångarna. Henningsson (1996), Hedell (2009b) och Haugland Balsnes (2009) beskriver också sångares engagemang i sina körer. I en *Community of Practice* som körverksamhet, bygger relationer socialt på komplexa sammanhang och körsångarna är beredda att samarbeta för den gemensamma satsningen eller det gemensamma målet. Flera av underkategorierna kan relateras till gruppkänslan och omtanken om varandra i en kör: (i) *engaged diversity* visar sångarnas personliga engagemang såväl i den egna insatsen i musikskapandet som i gruppen genom att det ofta samlas människor från olika sammanhang i körer, det visade resultaten från båda intervjustudierna; (ii) *doing things together* liksom (iii) *relationships* är bra exempel på köraktivitet, körsångare gör saker, sjunger bland annat, tillsammans och de bygger relationer. I körsammanhang – framförallt de körer med mer konstnärliga ambitioner – förväntas alla ta ansvar för det gemensamma åtagandet, vilket också kan vara förutsättningen för att bli upptagen i kören efter att eventuellt ha genomgått inträdesprov. Wenger (1998) beskriver tillhörighet som en förutsättning för inkludering ”being included in what matters is a requirement for being engaged in a community’s practice, just as engagement is what defines belonging” (s. 74). Resultaten från såväl intervjuerna med körledare som med körsångare visar att körsångare tar medvetet ansvar för såväl sin sånginsats som sin aktiva medverkan i kören och i körstämman. Körsångarna talar om förberedelse för repetition liksom genomförande av en konsert. Engagemanget kan också vara en satsning på att lära in en ny repertoar eller åka på en gemensam turné. Kenny (2016) beskriver *Communities of Practice* i musikaliska sammanhang på denna nivå som den interaktion som sker vid repetitioner, workshops och konserter. Hon säger vidare att de relationer som bildas i kören mellan sångarna också är överenskomna, ”förhandlade” och ömsesidiga. Detta blir tydligt i resultaten från fokusgruppsamtalen med damkören när körsångarna beskriver inspelningstillfället och påpekar att det var ovant och skapade osäkerhet att flera sångare saknades.

I körer förekommer det också formella ledare, vilket framgick i samtal med körledare. Dessa ledare är utsedda på ett eller annat sätt till stämledare, eller stämfiskal vilket är ett förekommande begrepp. När dessa fått ett mandat att leda körstämman ifrågasätts det inte utan fungerar delvis likt orkestertraditionen med

utsedda konsertmästare. De ledarna visar ett engagemang för kören och körstämman och blir uppskattade och respekterade tillbaka.

Resultaten från fokusgruppsamtalen visar att det finns olika grader av medvetenhet bland de intervjuade körsångarna kring formella och informella ledare i körstämmor. Körsångarna ser dessa musikaliska stämledare som en resurs som de kan samarbeta med och följa. Vissa sångare är själva medvetna om att de är antingen ledare eller följare, och förhåller sig till dessa roller. Även de som ser sig själva som följare medger ibland att de också skulle kunna ta rollen som ledare, om det skulle behövas. Men någon har också ett blygsamt förhållningssätt till detta, och undrar för sig själv om ”någon skulle vilja följa mig, ja det skulle de kanske”.

Jansson (2013) beskriver i sin studie om musikaliskt ledarskap, främst med körledaren i fokus, en sångare som ställer höga krav på sig själv men som inte har självförtroende nog att våga tro på när han själv sjunger rätt om någonting i stämman blir fel. ”Sean puts very high demands on himself, and he quickly assumes responsibility when an error is attributed to his voice group, even when it is not his fault” (s. 175).

Klangen i en kör etableras i regelbundna repetitioner och konserter som gemensamt formas ”where regular interaction and sets of relationships form a common endeavour” (Kenny, 2016, s. 18). Omsorgen om klangen kan möjligen också finnas inom underkategorin *engaged diversity* (i) där individen tar eget ansvar för anpassning till gruppen. Klangen beskrivs av flera körledarinformanter som något vilket också kan spridas via informella musikaliska ledare. Körledarnas utsagor beskriver att körsångare kan ”ta hjälp av varandra”, ”lyssna på varandra” eller lyssna på någon särskild individ. Även att ”lyssna inåt mitten för att få samma klang” används, liksom lyssna ”med båda öronen” åt alla håll, även i detta fall för att hitta gemensam klang.

Att härma en klang eller någon annans röst, för att själv låta så lik som möjligt, verkar egentligen märkligt eftersom ljudet från rösten uppfattas även genom benledning genom skallbenen och inte enbart genom luften. Många kan säkert påminna sig att inte riktigt känna igen sin egen röst när den återges från en inspelning. Att då lyssna till en annan röst för att återge samma klang bygger på speglingseffekt som kan ge den fysiska känslan av att låta som någon annan eller åtminstone få någon upplevelse av detta. Både Ternström (1987) och Sundberg (1980) talar om upplevelsen av en annan röstklang och ”hur man skulle bära sig åt och känna sig, om man själv producerade den eller motsvarande röstklang” (Sundberg, 1980, s. 104). Nyfikenhet på körklang och sångarnas egen klang, liksom hur de förhåller sig till och påverkas av varandras klang gav anledning till den förstudie som beskrivs i artikel III, även om den efterföljande delstudien inte landade i något ”klangligt resultat”.

Flera av körledarinformanterna beskriver också hur de erfärit att vissa personer i deras körer kan ”sprida” sin röstklang så att den ”smittar av sig” på hela stämman och ibland till och med präglar hela kören.

I verksamheter med grupper av människor finns en komplexitet i umgänget där tolerans och överseende behöves när det kanske uppstår friktion. Flera av körledarinformanterna betonade hur viktigt det var att körsångarna trivdes tillsammans och i synnerhet med stämkamrater och närmsta grannar i kören vilket *social complexity* (iv) exemplifierar. I fokusgruppsamtalen framkom ett par situationer där en viss friktion mellan deltagarna i gruppen blev uppenbar. Några sångare, som tidigare sjungit tillsammans i andra sammanhang, hade tillkommit i kören och inom körstämman dök det då upp olika uppfattningar kring klangideal. En annan situation handlade om en sångare som genom det *stimulated recall* som presenterades, visade sig agera som informell ledare. Detta gav upphov till en rejäl diskussion inom gruppen kring vilka som ”drog” och ledde, vilket visade just på en komplexitet inom gruppen. Dessa händelser visar sig både inom (iii) *relationships* och (iv) *social complexity*. En underkategori som jag tycker ligger nära de rutiner som visar körens traditioner och gemensamma historia, som ytterligare diskuteras i 6.1.3. *shared repertoire*, är de tillfällen då kören skapar sociala aktiviteter (v) *community maintenance*. Detta kan vara allt från körfester till körhelg-läger med extrarepetitioner.

### 6.1.2. Körsång och joint enterprise

Det gemensamma görandet (*joint enterprise*), att tillsammans ”lyckas” med körsångsarbetet oavsett på vilken nivå detta är, bygger på ett slags förhandlat ställningstagande. Körsångarna räknar med att alla ställer upp för varandra och för kören. De fem underkategorierna beskriver (i) *negotiated enterprise*, (ii) *mutual accountability*, (iii) *interpretations*, (iv) *rhythms*, (v) *local response*.

*Joint enterprise* innebär i körsångsperspektiv att sångare är beredda att satsa och ta ansvar för vad som händer musikaliskt i varje situation oavsett om det är repetition eller konsert. Wenger (1998) beskriver detta som att ”their [daily] practice, with its mixture of submission and assertion, is a complex, collectively negotiated response to what they understand to be their situation” (s. 78). De överenskomna ambitionerna och hur medlemmarna/deltagarna löser och ”förhandlar” (i) *negotiated enterprise*, eventuella problem, menar Kenny (2016) också är exempel på *communities of musical practice*.

Informanter från fokusgruppsamtalen beskriver detta som att ”alla är där” eller alla ”fanns på plats” som uttryck för att alla satsar allt och det finns en trygghet i det kollektiva kunnandet ett exempel på (ii) *mutual accountability*. Andra informanter samtalade också i gruppintervjun om hur någon kunde ta ett medvetet ansvar ”så då kanske jag ligger på lite”.

Resultaten visar att körledarna uppfattar såväl formella som informella musikaliska ledare i körer. De menar också att dessa har betydelse för körers både instudering och framträdanden. Ibland används av körledarna begreppen

konsertmästare eller riktkarl i stämman, ibland stämledare. Oftast förklaras ledaren som den som är bäst notläsare och/eller duktigaste sångaren, men det måste inte vara så alltid att båda dessa förmågor följs åt. Olika egenskaper kan också fördelas bland flera sångare, och även skifta mellan dessa. Ledarskapet beskrivs ofta som att någon tar initiativ och ”ligger på”, tar initiativ i insatser och attacker, fraseringar, rytm och artikulation. Intressant är att detta ledande uppfattas av andra sångare främst från hörandet, vilket Goodman (2002) betonar i en studie om musiker. Det är ofta inte möjligt att ha ögonkontakt eller se kropps rörelser från medmusikerna: ”In effect, the individual’s concentration is divided between monitoring the sound produced from his or her own part and attending to the sound produced from the rest of the group” (s. 165).

Existensen av denna typ av ledarskap bekräftas i tidigare forskning av Bergström (2000), Stenbäck (2001), Haugland Balsnes (2009), Sandberg-Jurström (2001, 2009) och Jansson (2013). Både Einarsdóttir (2014) och Bonshor (2014, 2016a, 2016b) talar också om såväl ledare som följare i körer. I alla dessa sammanhang handlar det främst om ledare vad gäller intonation, artikulation och rytm/timing. När det finns ledare finns det naturligtvis då också följare i kören. Det är lika viktigt och intressant att fokusera på följare, och speciellt när det gäller metodiska och pedagogiska implikationer, vilket återkommer lite senare.

Denna möjlighet att agera som ledare – respektive följare – stämmer bra överens med det experiment av Grell et al. (2009) som visade att [rutinerade] sångare så snabbt som på 50 ms kunde byta ton efter en förspelad som byttes. Medeltalet i undersökningen för att reagera och ändra ton var 223 ms, vilket även det är snabbt och visar att körsångare är vana att anpassa sig till varandra.

Misstag händer i körer, exempelvis där någon sångare är på väg att göra en felaktig insats, och denna ansats – ofta kanske genom en snabb inandning – missuppfattas och lockar någon annan att börja sjunga. Det är som en tjuvstart som drar med sig hela startfältet, fast utan att den som gjorde ansatsen och lockade med övriga själv startade. Jag har själv upplevt detta flera gånger, den energi och laddning när sångarna så att säga står på tå för att prestera, är lätt att också felaktigt råka sätta igång. Einarsdóttir (2014) påpekar att ”it must be taken into consideration that those who are more skilled than others are not necessarily right all the time” (s. 291). Ett olyckligt exempel på samarbete uppstår där sångare ”litar” på varandra och faktiskt samarbetar även när det hela leder fel. En liknande händelse i empirin till inspelningarna av sångare, visade på en informell ledare som sjöng fel men som andra sångare följde efter. En körledare hade förmodligen uppmärksammat felsjungningarna och rättat till felet, men utan inspelningen hade denne inte kunnat förstå hur det uppstod. De analyserade grafernas exakta och tydliga bild påvisar på ett helt annat sätt detta fenomen än vad endast en ljudupptagning skulle kunna åskådliggöra den faktiska händelsen.

Ett slags ”misstag” som från sångarna nog var välmenta men ändå fel, var de personliga ”utsmyckningar” – ornamenteringar utöver vad som egentligen finns i

notbilden – som utan noggrannheten i inspelning och analysmöjlighet troligen hade passerat obemärkt i en ”vanlig” körsituation. De analyserade graferna visade på initiativ, oberoende av varandra, från ett par sopraner, som att sångarna hade en ambition att göra något ”bra”. Visserligen uppfattades eller etablerades inte initiativen hos andra sångare men jag ser ändå att inom kategorin *joint enterprise* är just initiativ exempel på musikaliska ambitioner för körens gemensamma framgång eller förbättring. Som en av underkategorierna kan detta kallas *interpretations* och Wenger (1998) poängterar att *joint enterprise* inte är någon statisk överenskommelse utan per definition en process. Initiativ behövs för att driva processen framåt: ”an enterprise both engenders and directs social energy. It spurs action as much as it gives it focus. It involves our impulses and emotions as much as it controls them. It invites new ideas as much as it sorts them out” (s. 82). Även ett dåligt initiativ är ett initiativ. Troligen hade dessa initiativ, det vill säga ornamenteringarna, missuppfattats eller feltolkats av en körledare om hen hade uppfattat dem. Sångerskorna skulle troligtvis uppfattats just som ambitiösa och rutinerade eftersom dessa utsmyckningar ibland förekommer enligt tradition när sången sjungs. Detta måste innebära att sångerskorna kände till melodin sedan tidigare vilket skulle kunna tolkats som att de var rutinerade. Inspelningarna och de grafiska analyserna visade däremot senare på grova felsjungningar och fundamentala misstag av båda dessa sopraner. Utan dessa inspelningar kunde en körledare alltså ha uppfattat dem som experter och som de mer säkra sångarna i körstämman.

Inspelningen som visar en sångare som genom att sjunga fel också får flera andra sångare att både bli osäkra och sjunga samma fel visade också en slags ”biprodukt” som är speciellt intressant. Inspelningarna gjordes under hela repetitionen/lektionen för att inte riskera att missa något. Därför kom också allt ”slag” in mellan en stämmas övningar, när körledaren kanske övade en annan stämman. I dessa inspelningar med felsjungningen som spred sig, fanns det en tenor i stämman som faktiskt sjöng korrekt hela tiden. Han vågade dock inte lita på sig själv och i alla stämpauser, när övriga kompisar mest sysslade med annat – småpratade, kollade på mobilen och liknande – då övade han på sin stämman. Han försökte komma underfund med varför det lät fel och hummade sig igenom noterna, ibland var han tyst. Det är troligt att det han gjorde kan liknas vid ”tyst repeterande” (Hickok et al., 2003, s. 674) eller som en variant av *inner speech* (Vygotsky, 1934).

Sandberg Jurström (2009) beskriver det hon benämner den kollektiva kunskapen i kören och menar att det ”samtidigt är körledaren i centrum som [är] den person som håller ihop musikens uttryck och kören som grupp” (s. 14). Det kollektiva kunnandet är den tysta kunskap (Polanyi, 1967), bland annat från gemensamma tidigare erfarenheter, som kan vara etablerad i en kör. Flera av körledarna använder i intervjusamtalen begreppet *kollektivt* om hur kören kan agera, en av den beskrev det så här: ”jag brukar ju säga att det finns nåt som heter kollektiv kunskap, nån slags ärvd erfarenhet i kören, men det handlar rätt mycket om hur man tolkar

dirigenten” en annan använder ordet kollektiv tillsammans med lärande ”det där har väl med det liksom det där kollektiva lärandet att göra att man utan att prata går in i olika typer av sångsätt”.

Haugland Balsnes (2009) anser att det finns ett lärande och samspel, (iv) *rhythms*, mellan körsångarna och hon beskriver en praxisgemenskap med nya och oerfarna sångare som lär av de mer erfarna ”veteranerna”. Det kan dock vara komplicerat att beskriva vad det är som lärs och hur, eftersom det är många olika faktorer som påverkar lärandet. Troligen är det också så att körsångare – även oerfarna – gör sina egna erfarenheter också av att ”sjunga fel” och kanske på egen hand rätta till detta vid nästa, eller åter nästa repetition. De resurser av tidigare erfarenheter av såväl melodik, harmonik och rytm som finns hos körsångarna hjälper också körsångaren att själv lära sig. Körledarens funktion för instudering, omtagningar och korrigeringar ska inte heller förglömmas.

Bergström (2000) som visserligen inte explicit uttalar sig om ett ledarskap beskriver det dock med exempel både från tenor- och basstämmorna hur det i de stämmorna finns någon som har en ledarroll genom att övriga lyssnar och följer. På liknande vis förhåller sig Stenbäck (2001) som menar att när det handlar om lite svårare musik för eleverna så gäller att ”enda sättet att lära sig är att lyssna på hur de andra gör och lita på att man kommer ihåg – och sedan härma” (s. 92).

Jensen et al. (2011) nämner tre olika sätt för musiker att kommunicera: (i) verbalt, när de talar med varandra, (ii) icke-verbalt, när de kommunicerar genom att ge signaler med nickar eller leenden, och (iii) musikaliskt, när de ger signaler eller tecken med sitt instrument. Det är således denna tredje funktion som identifieras i analyserna av graferna från det som sjungits tillsammans i körstämman. Körsångarna uppfattar stämgrannars sång i synnerhet när de gör något som är annorlunda mot den egna sången. Graferna ger en långt mer exakt bild av vad som händer än vad som är möjligt att uppfattas av en körledare, och det är möjligt att parallellt jämföra flera stämmor med varandra. Under intervjuerna med körledarna talade flera om dem som med bättre notläsningskunskap eller med mest rutin fungerar som ledare. De kan också vara flera ”då blir det så att det finns två-tre i varje stämma som är ledare, som dom andra kan stötta sig på” vilket kan ses som ett exempel på underkategorin (v) *local response*. Jensen et al. (2014) slår fast, i en studie om interaktion under konserttillfällen med en professionell ensemble, att den huvudsakliga kommunikationen är auditiv. Med det menas inte att deltagarna talar med varandra utan endast att de kommunicerar genom att lyssna till varandra. Detta sker ömsesidig musikerna emellan och i synnerhet inom en mindre kammarmusikensemble har alla en viktig roll i samarbetet för att få ett så bra konstnärligt resultat som möjligt. I större instrumentala ensembler finns utsedda stämledare men även där kan det ske ”lyssnade” samarbete i andra riktningar.

One important conclusion has been drawn from the initial observations: at the level of professional performance, a performance of music based on notation (scores, parts, etc.) contains very little visible communication. (s. 269)

I resultaten från inspelningsstudierna finns flera liknande situationer med tydliga ledare i stämman, även om denne ledare ibland egentligen hamnade galet och drog med sig fler. Tydliga exempel på en slags kollektivt skeende är när hela kören dalar i tonhöjd, i delstudien där de tvingades sjunga utan att höra varandra liksom när större delen av en tenorstämman råkade följa en informell ledare som ledde dem fel så att de föll in i att sjunga i oktaver med sopranstämman. Båda dessa exempel tyder på att sångarna valde att följa efter ett initiativ som de inte tillräckligt starkt först uppfattade, värderade och dömde ut som felaktigt. Att studera följarna är väl så intressant som att fokusera på ledarna. Att vara informell ledare är troligen oftast inte något medvetet val – i en av fokusgruppintervjuerna visade sig också i triggermaterialet en informell ledare som i konfrontation med detta förnekade att han hade denna roll. Det är snarare genom att några väljer, medvetet eller omedvetet, att följa någon som denna får funktionen som ledare. Följarna framstår hos Einarsdóttir (2012) ibland trots allt som delar av den större gruppen, när hon beskriver att skillnaden mellan ledare och följare inte är enbart svart-vit. ”...different individuals have different strengths and skills, and individuals contribute their talents to the group using the social force and dynamics to create something great” (Einarsdóttir, 2012, s. 193). Einarsdóttir ger på något sätt alla lite bonus av att kunna tillföra något.

### 6.1.3. Körsång och shared repertoire

Såsom beskrivits i Kapitel 3 innebär begreppet *shared repertoire* i en *community of practice* de i gruppen etablerade rutinerna och traditionerna, gruppens handlingsrepertoar. Underkategorierna hos Wenger (1998) till *shared repertoire* är: (i) *stories*, (ii) *style*, (iii) *artifacts*, (iv) *tools*, (v) *actions*, (vi) *historical events*, (vii) *discourses* och (viii) *concepts*.

Kenny (2016) menar angående *shared repertoire* att ”this consists of the practices or built-up communal resources that distinctly belong to each musical community” (s. 18). Det kan också innebära att deltagarna valt vilken typ av körverksamhet de vill dela. Noter och repertoar kan ses som artefakter, Kenny (2016) beskriver under *shared repertoire* i sina undersökningar med respektive en jazzgrupp, en kör och en chatt-grupp (*on-line community*) hur *learning tools* representerar *artifacts*. *Learning tools* för dessa olika grupper innebar olika saker: för jazzbandet var det skivinspelningar vilka för dem var lika viktiga att lyssna till som noter; för kören innebar *learning tools* även repetitionsteknik, körledargestik och de använde också nätet och inspelningar på YouTube och annat för instuderingar; *on-line communityn*

använde resurser på den gemensamma hemsidan samt diverse inspelningar över nätet.

Det kan finnas repertoar-råd eller styrelser i körer som har önskemål eller synpunkter på vad en viss kör ska inrikta sig på. På samma sätt kan det krävas överenskommelser och förhandlingar även när en kör vill prova något nytt projektområde. Om det är körledaren som väljer repertoar bekräftas hans ambition och stilintresse säkerligen också genom sångarnas intresse att ”ställa upp” på de valen. Begreppet repertoar skall alltså inte förstås endast som för körsångarna en not-repertoar utan berör en rad gemensamma attityder. ”The repertoire of a community of practice includes routines, words, tools, ways of doing things, stories, gestures, symbols, genres, actions, or concepts that the community has produced or adopted in the course of its existence, and which have become part of its practice” (Wenger, 1998, s. 83).

För att dela repertoar krävs också att körsångarna delar på samma värderingar eller värden av musikaliska stilar, liksom undergrupperna (i) *stories*, (ii) *style*, (vi) *historical events* och (vii) *discourses*. Sångarna måste kunna agera som ett kollektiv tillsammans vilket kommer fram både i intervjuerna med körledare och med körsångarna.

Även i några av samtalen med körledarinformanterna kom begreppet kollektivt kunnande upp när det gäller körer, och att körer kan föra med sig en tradition av såväl artikulation som klang och liknande, vilket kan ses som en gemensam repertoar. Denna förmåga eller gemensamma repertoar är troligtvis ursprungligen instuderad och präglad av en körledare. Sedan kan den ha blivit etablerad i kören hos körsångarna även efterhand som sångare i kören byts ut. Det går för någon som är van att lyssna på körmusik, att känna igen på klangen, vilken kör som sjunger, och detta även med en annan dirigent än den ordinarie.

De samlade resultaten visar att det finns informella musikaliska ledare i körstämmor. Såväl de individuella intervjuerna som fokusgruppsamtalen liksom resultaten från inspelningarna av sångare visar på förekomsten av informella ledare.

I den mer avancerade kören kan ledarskapet växla mellan sångare, på ett närmast omärkligt sätt. Dessa körledare beskrev också sina sångare som ett duktigt kollektiv där sångarna hjälps åt. Wenger beskriver motsvarande kapacitet där förmågan även kan användas i nya situationer. ”All have well-established interpretations, which can be reutilized to new effects, whether these new effects simply continue an established trajectory of interpretation or take it in unexpected directions” (Wenger, 1998, s. 83).

#### **6.1.4. Sammanfattning av kör och praxisgemenskap**

De tre begreppen *mutual engagement*, *joint enterprise* och *shared repertoire* har kunnat kopplas samman med resultaten från de fyra artiklarna och generaliseras

enligt följande: (i) *mutual engagement* representerar främst de sociala delarna av kördiskursen, (ii) *joint enterprise* motsvarar främst det musikaliska engagemanget och (iii) *shared repertoire* svarar främst för den stil, genre eller diskurs som kören arbetar inom.

## 6.2. Körsång och förutsättningar för informellt ledarskap

För att bättre förstå de många parametrar som körsångare och informella ledare möter diskuteras här variabler som spelar in av förståelse och förmåga. Dessa parametrar kan ytterligare tydliggöra vad som händer, både när allt fungerar i kören och när något problem uppstår. För att få bättre insikt i vad kan den enskilde körsångaren kan, hur hen kan tänkas agera inför problem eller svårigheter, vilka dessa problem, hinder och svårigheterna kan vara, behöver jag för mig själv tydliggöra vad som händer mitt under körsången. Denna reflektion är inte generellt gällande för alla körer eller körsångare eftersom det finns en väldig variation av bland annat kunskapsnivå och förkunskap, eller körvana hos sångarna.

### 6.2.1. Körsångares resurser eller redskap

En körsångares resurser handlar om i första hand de fysiska sångliga förutsättningarna och förkunskaperna, hur hela röstapparaten fungerar inklusive hörandet. Resurserna eller redskapen för körsångarna är också de teoretiska musiktekniska, i form av notläsningsförmåga och förståelse av musikalisk form et cetera och dessutom möjligheterna i körsångstillfället att förvalta och utnyttja dessa tillgångar.

Förmågan att läsa noter nämnde flera av körledarna som ett av de möjliga skälen till att vissa körsångare tar rollen som musikaliska ledare, underförstått då att de antog att de som tar rollen som följare inte har samma kapacitet som notläsare. Det behöver dock inte vara notläsningskapaciteten som avgör vem som blir ledare. Under datainsamlingen med körledarintervjuer svarade en informant på frågan om vad som händer om en säker sångare plötsligen är borta: ”Då flyttar ju ansvaret. Det är ju så i grupper att det uppstår alltid spontana ledare, vilken grupp man än har”. Därmed inte sagt att alla kan ta eller är beredda att ta en ledande roll, men om det behöver fattas beslut trots att en tidigare ledare försvunnit, blir det någon annan som tar över ansvaret, vilket Wenger och Trayner (2015) bekräftar:

*Myths about communities of practice:* ”There are no leaders in a true community of practice”

*Mostly false.* In many communities of practice decisions need to be taken, conditions need to be put in place, strategic conversations need to be had. Not all members see value in being involved in these processes. Whether you call them leaders, coordinators, or stewards, someone needs to do it – and it is as well to recognize them for the role they play. (s. 6)

Wenger och Tryner anser att inte alla har resurserna, eller i deras uttryck intresset, att ta ledansvar i sitt svar till det retoriskt ställda påståendet att det inte över huvudtaget finns ledare i en fungerande praxisgemenskap (*communities of practice*).

Att sjunga och träffa rätt tonhöjd kan vara svårt, såväl när det gäller längre intervallavstånd som kromatiska tonföljder. Det är väsentligt mycket enklare att spela en melodi på ett instrument, framförallt ett med fasta tonhöjder. Att läsa noter, i synnerhet för första gången, å vista, kräver en hel del teknisk träning såväl för röst som för instrument, förutom den teoretiska förståelsen av hur notskrift är kopplad till musicerandet. Även att musicera på gehör, utan noter, förutsätter träning. Den som tar initiativ som informell ledare behöver förmodligen besitta en del av motsvarande träning, annars riskerar resultaten för de eventuella följarna att inte bli bra. Med pålitliga ledare kan progression i inlärning gå snabbare vilket Kenny (2016) beskriver utifrån en ungdomskör:

It was apparent within rehearsals how much the choir relied on competent sight-singing from its members. With new pieces of music the notes were learned very quickly and attempted straight away, indicating much previous collective musical knowledge and experience of approaching music in this way. (s. 75)

För att kunna sjunga i kör måste sångare tränas att sjunga utan att egentligen höra sin egen röst, eller åtminstone inte höra den fullständigt. Sundberg (2001) skriver om hur en sångare kan dra viss nytta av att känna kroppsvibrationerna av sin sång. Den tränade sångaren lär sig känna igen hur hen ska intonera och sjunga specifika tonhöjder eller melodiska språng, också med hjälp av muskelminne i röstorgan och kropp (Merleau-Ponty, 2006; Sundberg, 2001). Merleau-Ponty (2006) beskriver hur en organist på relativt kort repetitionstid kan lära sig att spela på ett för hen helt nytt instrument (organister turnerar inte sällan och måste då snabbt anpassa sig till det nya instrumentet). Merleau-Ponty framhåller att denna förmåga att ändra och anpassa spel och rörelser till nya förållanden inte bygger intellektuellt på att minnas hur det nya instrumentet ser ut, utan ”att veta hur gestens musikaliska betydelse kan samlas i en bestämd plats så till den grad att organisten samtidigt som han är försjunken i musiken, förbinder de register och pedaler sin ger upphov till den” (s. 110). Muskelminne innebär inte att det är musklerna som minns utan lillhjärnan som

kommer ihåg framförallt muskelrörelser. Denna tysta kunskap (Polanyi, 1966) är också en form av intuition där igenkännandet i sång skapar säkerheten. Dessa egenskaper kan den erfarna och rutinerade sångaren ha förvärvat, vilket således kan ge en säkerhet att sjunga rätt jämfört med den som saknar denna rutin och erfarenhet. Detta försprång i säkerhet kan avgöra skillnaden mellan de som körledarinformanterna beskriver i ordalag som ”notsäker”, ”konsertmästare”, ”säkra kort”, ”körstark” att agera som ledare eller framför andra som följer.

Inspelningarna som registrerat skillnaden i timing mellan ledare och följare (artikel II och III) visar att de som följer reagerar på vad de hör. Vid alla inspelningar filmades också dessa tillfällen för att kunna kontrollera så att inga synliga tecken kunde uppfattas som ledande i stället för röst-hörandet som var i fokus för undersökningen.

Flera studier redogör för att det går fort att med hörseln uppfatta en förändring och ändra sin röst (Ternström & Sundberg, 1988; Zarate & Zatorre, 2008; Grell et al. 2009). Andra studier visar också att kommunikationen i musicerandet sker helt eller till stor del utifrån det som musikerna uppfattar med hörseln (Weman Ericsson, 2008; Fridodt-Møller et al. 2011) och inte enbart utifrån synliga rörelser eller gester. Detta stämmer också väl in på resultaten från flerkanalinspelningarna där de som leder andra i stämman också ligger först i attacker och ansats av tonen.

Körsångarna förfogar över tidigare gjorda erfarenheter som sina redskap, säkert till stor del avgörande för vem som tar ledarrollen. Gehöret och kapaciteten att snabbt ta till sig och uppfatta ett musikaliskt förlopp betyder mycket för initiativtagaren. För att träna sin musikalitet på ett instrument, är det värdefullt att utveckla sin förståelse och uppfattning av klang och musikaliska uttryck. ”Such activities may be entirely aural as well as connected to notation” (Hultberg, 2000, s. 7).

Det blir också självklart att sångarna i en kör som arbetat en tid tillsammans lär sig viss interpretationspraxis och stilar för artikulation, frasering och liknande. Sandberg Jurström (2009) nämner körens kollektiva kunnande, och att ”med sina utvecklade röster bidrar var och en av körsångarna till ett stort gemensamt kunnande” (s. 174-175). Intressant är också att klangen inte enbart är helt knuten till en viss körledare. Somliga körer har i sin rutin att gästas av olika dirigenter, jag arbetade själv under många år som repetitör och instuderare för Malmö symfoniorkesterns kör, men kan ändå behålla sitt ”sound” och sina förhållningssätt till de musikspecifika artefakterna såsom exempelvis frasering och artikulation. Bland intervjuerna med körledarna var det ett flertal som beskrev körens klang, hur den kunde hålla sig konstant trots att körsångare bytts ut. En av gymnasiekörledarna påpekade just detta i perspektivet att på tre år är hela kören förändrad eftersom de slutar efter att ha tagit studenten, men ändå låter den likadant. ”The fact that actions and artifacts have recognizable histories of interpretation is not exclusively, or even primarily, a constraint on possible meanings, but also a resource to be used in the production of new meanings” (Wenger, 1998, s. 83). En annan körledare som ofta

arbetar med varierade genrer och stilar av körmusik berättade i intervjun att han med bara en kort anvisning kunde få hela kören att byta klangfärg. De hade för mer än femton år sedan varit i Makedonien och ”det sitter i fortfarande så att om jag [säger] ”Makedonien” så kan egentligen hela damkören ställa om till en sån där Bulgarisk körklang på en sekund, och då är det väl några i kören som fortfarande, antingen var med eller har fört traditionen vidare så att det snart smittar av sig”.

Ibland kan en musiker redan vara etablerad som erkänd ledare bara beroende på placering i ensemblestrukturen, men vid andra tillfällen etableras ledare-följare-relation under ett framträdande, efterhand som musikerna börjar uppfatta vem som känns mest stabil och trygg i gruppen (Frimodt-Møller, 2010). I inspelningarna av körsångare i körsångssituation framgår exempel med informella ledare där följare lyckas sjunga rätt tack vare att de har en ledare som genom att sjunga korrekt får följarna att ändra sig. Det finns också exempel på att följare hakar på en sångare som sjunger fel, vilket de också följer. I samtalen med körsångare var det flera som beskrev hur de var trygga i att kunna lita på en viss ledare.

Det finns således många olika faktorer som påverkar körsångare, kördirigenter och körer, både i vardagens repetitionsarbete och vid olika framträdanden. Faktorer kan ha att göra med praxis och tradition, de betingelser en viss kör arbetar under, såväl när det gäller ambition och förmåga som ekonomiska möjligheter och hinder. Faktorer kan också röra hur en kör förhåller sig till såväl rummet som till en publik, även scenografiskt och koreografiskt.

### 6.2.2. Körens möten

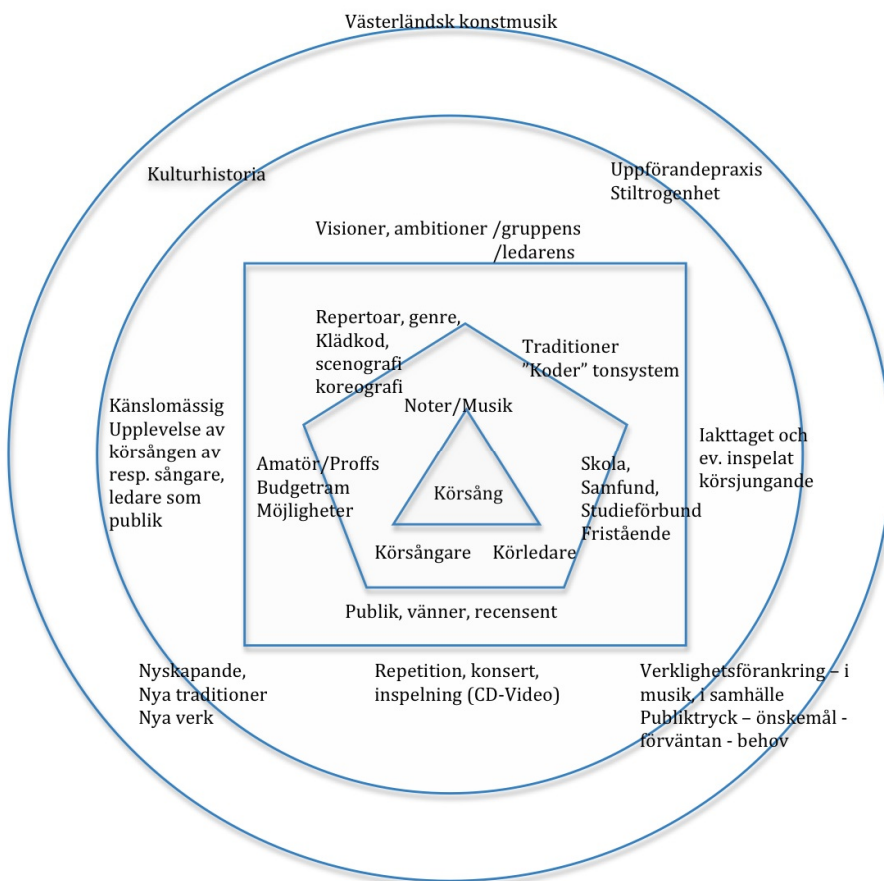
Nedan följer ett försök att utifrån resultaten i denna avhandlings studier göra en sammanställning och överblick av körsångsfältet, baserat på Niensens (1997) modell över forskningens problemformuleringar relaterade till musikundervisning (Figur 6). Niensens original beskriver faktorer som påverkar och berör musikpedagogik, presenterad som en figur som möter sex olika lager<sup>5</sup> med olika influenser. Originalfiguren av Nielsen (1997) bifogas som Bilaga 6.

Med hjälp av Niensens figur anpassad till körområdet kan körens och körsångarnas verksamhet, inkluderande de olika faktorer och funktioner som kan påverka sångarna, beskrivas och förklaras (Figur 6). Även förutsättningar för kommunikation mellan körsångarna liksom förutsättningarna och möjligheterna för ett informellt ledarskap bland körsångarna kan tydliggöras med hjälp av modellen. Alla dessa begrepp ställs också i relation till *Communities of Practice*, inte som

---

<sup>5</sup> Som framgår av figuren så använder Nielsen såväl cirklar som andra geometriska figurer som delvis överlappar varandra. Det är därför inte självklart om modellen skall förstås som två- eller tredimensionell. Utifrån den tolkning jag har gjort av modellen har jag valt att använda ”lager” för att beskriva modellen, vad de olika delarna står för och deras relation till varandra.

alternativ utan som en breddning och komplettering för att ännu tydligare se sambanden mellan de faktorer som körsångare och informella ledare möter.



**Figur 6**  
Körsångens influenser, utvecklad utifrån Nielsens modell för den musikpedagogiska forskningens ämnesområde (Nielsen, 1997, s. 165).

Körsång (med alla de schatteringar av repertoar, tidsepok, genre, vokalstil som tänkas kan) och möjligheter till körkommunikation som finns placerat centralt påverkas närmast av sångarna, körledaren och noterna/musiken. Ordningen är inte självklart hierarkisk. *Verksamheten*, hos Nielsen kallad Musikundervisning, blir här Körsång. Från resultaten av körsångarintervjuerna kan jag med hjälp av de tidigare diskuterade kategorierna av *Communities of Practice* koppla

”Nielsenmodellens” Körsångare till *mutual engagement*, *joint enterprise* och *shared repertoire*.

Det som påverkar körsången som verksamhet i första och innersta lagret i figuren är musiken/materialet/noterna, relaterade till hur dessa är utvalda/prioriterade. De måste samtliga kunna betraktas som *Communities of Practice's artifacts* under *shared repertoire*. Övriga i detta lager är körsångarna och körledaren vilka i olika hög grad finns inom alla tre huvudbegrepp, fast på olika sätt.

Varvet utanför detta beskriver faktorer som utvecklats i körens rutiner och som berör såväl repertoar och genre som framförandekod (körklädsel, uppställning/formation, a cappella/ med ackompanjemang), valet hur konsertprogrammet presenteras (med programblad, konferencier etc). *Diskurser* hos Nielsen överensstämmer direkt med dessa gemensamma faktorer för körens rutiner under *shared repertoire*, där även *bestämmelser* och *ekonomi* väl kan relateras till *concepts*.

Som andra faktorer som ger en grupp sammanhållning inom *mutual engagement* (hos Nielsen *aktörer*) ser jag publik, anhöriga och andra vänner eller recensenter. *Institutioner* representerar i mina såväl intervjuer som inspelningar av körsångare ett brett fält av olika verksamheter. De kan vara just institutioner inom skola i olika utbildningsnivåer, från lägsta till högsta nivå. *Bestämmelser* tolkar jag som noter och andra artefakter och redskap (*artifacts* respektive *tools*) som regelbundet förekommande vid repetitioner liksom konsert. Dessa berör främst *shared repertoire*. *Bestämmelser* berör samtidigt också körens överenskomna praxis, genre eller stil, det vill säga *negotiated enterprise*, vilken hör hemma inom *joint enterprise*.

Det som återspeglar de olika förutsättningar som påverkar körsången blir lyssnarnas upplevelse (publik, vänner, recensenter) vilken säkert kan balanseras i förhållande till vilken deras egen relation och koppling är till dels begreppet körsång dels till individerna och ensemblen i fråga. På sitt sätt kan dessa aspekter uppfattas som yttre förutsättningar eftersom de finns utanför körens egen verksamhet. Men dessa egentligen yttre omständigheter kan som *Communities of Practice* finna sin representation i de tre huvudbegreppen på följande vis: Inom *mutual engagement* ger de kören det som ofta är ett mål för körverksamheten, att uppträda, vilket då är både *engaged diversity* och *doing things together*. Samtidigt kan dessa ”yttre” möten också i konserttillfälle (eller motsvarande ”uppvisningsmöte” för kören) under *joint enterprise* representera de flesta av Wengers undergrupper, *negotiated enterprise*, *mutual accountability* liksom *interpretations* och *local response*. Körledarna i intervjustudien representerade också ett brett fält av körverksamhetsområden, från akademier och kyrkor till skolor, kulturskolor med flera.

Nästa lager i omtolkningen av Nielsenmodellen påminner om det föregående lagret och kan också vara tänkbart som ”kören i aktion”, dels i repetitionsarbete dels inför lyssnare, med visioner och ambitioner som finns inom kören både hos kören

som grupp och hos körledaren. Även de körsångare som möttes i fokusgruppsamtal med stimulated recall från tidigare sångtillfällen representerade sinsemellan också helt olika ambitioner.

Ambitioner och visioner korrelerade till faktiska möjligheter att prestera motsvarande konstnärliga och tekniska nivå. Slutligen den *verklighet* som är det samlade resultatet av alla ovanstående verkligheter, det vi kallar körsång – oavsett om detta iakttages av de medverkande själva, av åhörare eller vid ett annat tillfälle utifrån inspelning: *Den upplevda verkligheten* – den emotionella upplevelsen av såväl repetition som konsert, av respektive sångare, ledare såväl som i konsertsituationen – publiken – fungerar som det kitt som knyter samman kören i det gemensamma åtagandet, både socialt som *mutual engagement* och konstnärligt ambitiöst som *joint enterprise*.

I den inre av de två yttre avslutande lagren finns hos Nielsen de fyra tidsaspekterna *dåtid* – *nutid* – *framtid* – samt *historisk dimension*. Vad gäller körsång representeras dåtiden i uppförandep Praxis och stiltrogenhet; nutiden blir förankringen i samtiden med önskemål och förväntan; framtiden ses i perspektiv att hur körsången medverkar till nykomponerande och framåtskridande, den historiska dimensionen kan placera varje tid i respektive historiska samtidsklimat. Tillsammans kan tidsnivåerna samlas inom *shared repertoire* som såväl *discourses* som *historical events* och *concepts*.

Slutligen, den *geografiska och sociokulturella dimensionen*, vill jag i mitt perspektiv översätta till västerländsk konstmusik, eftersom avhandlingen berör huvudsakligen det körområdet. Det betyder följaktligen att det också kan finnas andra motsvarande dimensioner eller körområden med sina förutsättningar.

## 6.3. Sammanfattning och konklusion av diskussionskapitlet

Med hjälp huvudsakligen av Wengers (1998) *Communities of Practice* går det att relatera förutsättningarna för körsångarna och bland dem såväl ledare som följare i deras gemensamma verksamhet. Såväl inom *mutual engagement*, *joint enterprise* som *shared repertoire* går det att identifiera körers arbete och funktion. Genom att använda Wengers (1998) *teoretiska ramverk* blir det enklare att se och förstå strukturer av samband och kopplingar mellan körsångare. Även att se kopplingar mellan körsångare och körledare och för denna avhandling, förutsättningarna och möjligheterna till de initiativ de tar som agerar som ledare respektive följare. Likaså går det att i ett bredare perspektiv och med utgångspunkt i *Communities of Practice* också analysera ambitioner både socialt och musikaliskt med de i kören inneboende

traditionerna av olika slag. Alltifrån hur uppvärmningsövningar går till, till övriga rutiner för repetitioner, konserter och turnéer.

Det är emellertid inte helt enkelt att genom att konstatera att det finns ledare, även förstå hur och varför de agerar som de gör, i stunden, när de hör varandra, i öronblicket. En väsentlig aspekt är att det inte går att påstå att de som agerar som ledare alltid valt att göra så. För att någon ska bli en ledare förutsätts det också att någon eller några är följare. Kanske är det i många fall tvekan från några som gör dessa till följare. Det är såsom diskuterats i detta kapitel många komponenter eller tidigare erfarenheter som samverkar, och som hjälper sångarna att just samverka och samarbeta.

Genom att tillämpa Nielsens (1997) modell på körområdet synliggörs ytterligare en del av dessa komponenter som har betydelse för körsångare och för att körsångare ska samarbeta för att få bästa möjliga resultat. För att tillsammans arbeta musikaliskt inom körens och körstämmans gemenskap.



## *Kapitel 7*

# Körmetodiska konsekvenser samt fortsatt forskning

I detta avslutande kapitel diskuteras studiens koppling till det musikpedagogiska fältet med metodiska eller pedagogiska implikationer och möjliga tillämpningar samt fortsatt forskning. Med min egen bakgrund både som körsångare och körledare, har det under hela arbetet med denna avhandling funnits en ambition att resultatet också ska kunna främja körmetodik och musikpedagogiska aspekter kring arbete med körer.

Redan under arbetsprocessen med intervjuer och inspelningar har jag haft aktiva kontakter med körledare och körsångare både i min närhet och vid olika konferenser och nätverksmöten. Därigenom är en del idéer kring rollerna som informella musikaliska ledare respektive följare redan planterade.

Trots att detta ledarskap är ett välkänt ”fenomen” har det som tidigare sagts inte forskats särskilt mycket på just specifika frågor kring vad som händer mellan körsångare i kören och körstämman.

## 7.1. Körmetodiska konsekvenser och förslag

Intressanta svar har kommit fram i intervjuerna med såväl körledare som körsångare kring tillfällen då denna informella ledare saknas. Oftast svarar informanterna att någon annan då tar ett steg fram musikaliskt och tar över ledarskapet. Detta ger anledning till att fundera över om det finns pedagogiska-metodiska möjligheter att bättre utnyttja denna dolda kapacitet. Om det nu finns sångare som kan träda fram när den ”ordinarie” informelle ledaren saknas, har dessa således också kapacitet att stå i främsta rummet och det kunde vara angeläget att få alla att arbeta på sin högsta konstnärliga nivå. Ett sätt kan vara att flytta ut sångarna från de kollektiva stämmorna och låta dem stå blandade med andra stämmor, så att de inte längre så lätt kan luta sig mot stämkamrater musikaliskt. Det kan leda till en något mer splittrad klangbild av kören, och någon enskild stämman kan i värsta fall sticka ut,

men för en publik som befinner sig på ett litet avstånd kommer körklngen att blanda sig till en helhet.

En medvetenhet och insikt kring ledarskap inom körstämman kan förbättra såväl instuderingsarbete som konserterande med körer. För körsångare kan det också ha betydelse att någon eventuellt blir uppmärksammas såsom ledare i stämman. I alla samlingar av människor träder det fram ledare, sa en informant. Det kan finnas värdefulla erfarenheter att göra i våra körer, om invanda mönster för uppställning/formation ibland bryts upp. Som körmetodiskt arbetssätt och för körpedagogisk utveckling är det värdefullt att experimentera med varierade köruppställningar, både i repetitionsarbete och i konsertsammanhang. Det ökar både initiativ och ansvarstagande hos sångarna, och ger en ökad medvetenhet om körklngen.

Frågan är också när och hur observant en körledare bör vara på sångares eventuella egenskaper som ledare eller följare. Einarsdóttir (2012) belyser att hennes informanter kunde uppleva ett negativt krav eller rent av hot från provsjungning till en kör (auditions). Hon menar att det finns en risk att erfarna körsångare inte vill utsätta sig för prövningen att sjunga upp enskilt och att sångare upplevde att deras röst lät bättre i en grupp med andra. Det kan finnas en risk kanske att även om det kommer goda notläsare till en kör, blir det på bekostnad av den personliga atmosfären i en amatörkör (Einarsdóttir, 2012). Å andra sidan kan duktiga och erfarna sångare tröttna på en verksamhet där inläringstempot inte är tillräckligt utmanande.

Flera körledarinformanter från artikel I nämner att de arbetar med spridd eller blandad uppställning där inga sångare står bredvid någon annan i samma stämma. Detta är också ett möjligt arbetssätt där dels alla sångare måste kunna lita till sitt eget kunnande och förmågan att hålla sin egen stämma, dels ger en dylik placering en annorlunda upplevelse av hela körklngen och den egna rösten i denna. I polyfona partier av körmusik kan en spridd uppställning försvåra precision och samtidighet men samtidigt skärpa den och skapa större medvetenhet kring den egna stämmans relation till andra stämmor. Variationer av köruppställningar är en utvecklande körmetodik och sådana förespråkades ofta av de intervjuade körledare som arbetar med ungdomar och på gymnasier.

Ett sätt att uppmärksamma förekomsten av ledare och följare i körer kan utveckla körsångare och göra dem mer medvetna om sina olika roller. En modell kunde vara att göra praktiska övningar i ledande och följande, även övningar som inte i första hand har med sång och körsång att göra, utan andra former av ledarövningar, spegelövningar exempelvis. Även genom att utse somliga som ledare i övningar, då också som musikaliska ledare, och skifta mellan olika sådana kan tydliggöras vad ett musikaliskt ledarskap kan innebära.

Även i det samlade materialet från intervjuerna med körledarna som presenterats i artikel I finns samtal kring problematik inom körstämmorna, med sångare som inte trivs med andra sångare i samma stämma. Ett exempel var en kör där en person var

väldigt drivande och initiativrik socialt, höll i körfester och andra aktiviteter, men egentligen inte riktigt höll måttet som sångare – dock var det sociala ledarskapet så starkt, och uppskattat, att körledaren svårigen kände att hen kunde ta sångaren ut ur kören.

Ett annat problem som formulerades under intervjuer med körledare är att om det i en stämma finns flera ledande sångare kan effekten bli negativ om dessa står allt för nära varandra; det uppstår då en slags konkurrenssituation. Detta är också ett viktigt skäl till att finna vilka som agerar som musikaliska ledare och placera dem på adekvata platser i kören.

Ledarövningar kan göras parvis också i sång, kanske som ett moment under köruppvärmningen. En övning kan starta som fysisk, med kropps rörelser eller ansiktsrörelser som ska härmas eller speglas, men den kan också övergå till att bli sånglig. Med rösten kan den som leder sjunga höga eller låga toner, starka eller svaga, som ska speglas, det kan också bli en intonations- eller rytmövning där en leder och en följer/härmar direkt så samtidigt som möjligt.

Andra ledarövningar inom körsång kan vara att sjunga i mindre grupper av kören, kanske i enkel- eller dubbelkvartetter, för att alla ska få ta ett större musikaliskt ansvar. Naturligtvis gäller det då också att veta att alla ska komma att lyckas med detta så att ingen generas och känner sig misslyckad.

## 7.2. Fortsatt forskning kring ledare inom körstämman

Den forskning som presenteras i denna avhandling har varit explorativ till sin karaktär och belyst och konstaterat några delar kring musikaliskt ledarskap inom körstämmor. Det ger upphov till många följdfrågor och möjliga fortsatta forskningsprojekt.

Ett område som kan utvecklas är hur ett mer synliggjort eller medvetandegjort ledarskap eventuellt skulle förändra rollerna och utvecklingen i kören. Skulle en utnämnd formell ledare också få ett tydligare och mer ”effektivt” musikaliskt ledarskap?

Det motsatta är också väl så intressant att gå vidare med, hur de – som när ledaren saknas tar ett steg framåt och själva tar tag i ledarrollen – skulle kunna stärkas.

Fortsatt forskning med den presenterade metoden för inspelning av sångare individuellt för att iaktta ledare kan vara intressant att göra också i en mer laborativ studie där körmedlemmar får byta inbördes positioner i kören eller körstämman. Samtidigt iakttas naturligtvis också de som agerar följare i kören, vilket också är mycket intressant att ytterligare utforska.

I dessa nu presenterade studier tangerades ambitionen att forska kring körklang och eventuell spridning – eller emottagande och anpassning – av någon sångares klangkaraktär. Flera av informanterna bland de intervjuade körledarna talade om sin

upplevelse av att körsångare kan sprida sin klang och prägla andra sångare. Detta förtjänar också att få ytterligare forskningsfokus. Det gäller alla aspekter på röstkvalitet, klang och artikulation och vokalteknik. Även här skulle det vara intressant att studera olika formationer och placeringar av körsångare. I en kommande studie kring körklang byggd på de här presenterade försöken att begränsa körsångarnas möjlighet att omväxlande höra varandra eller inte höra varandra bör genomföras så att inte hörandet påverkas negativt av dämpande material. Öronproppar inuti örat påverkar sångarna negativt då det ger en förvrängd uppfattning av det hörda, dessutom påverkar de den egna sången som uppfattas stark och påfrestande.

En intressant fråga är också om – och hur – ett musikaliskt ledarskap även sammanfaller med ett socialt ledarskap i kören. Har de som agerar som musikaliska ledare ett bättre självförtroende som stärker dem, och är detsamma fallet med de som är socialt starka i körverksamheten?

### 7.3. Slutord

Avslutningsvis, och med Wengers teoretiska ramverk för ögonen och öronen, hoppas jag på en fortsatt musikpedagogisk forskning om, och utveckling av, den musikaliska praxisgemenskapen inom körer och mellan körsångare, som bygger på ömsesidigt engagemang (*mutual engagement*), gemensamma ambitioner (*joint enterprise*) och en delad repertoar (*shared repertoire*).

# Sammanfattning av avhandlingen

Avhandlingen bygger på fyra artiklar, där den första (artikel I) redovisar körledares uppfattningar av musikaliska samarbeten mellan körsångare. Den andra artikeln (artikel II) är en metodartikel om utvecklingen av en metod för att prova fram möjlighet att registrera och analysera individuella inspelningar av körsångare vilket sedan används för artikel tre (artikel III) som identifierar musikaliska ledare i körstämman. Den fjärde och sista artikeln (artikel IV) presenterar intervjuer med körsångare kring deras medvetenhet om ledare och följare i körstämman.

I den västerländska körtraditionen är det en ambition hos de flesta körer och körledare att skapa så homogena körstämmor som möjligt, detta gäller såväl timing, synkronisering som klang. Syftet med artikel I var att utröna vad rutinerade körledare hade för erfarenhet och förståelse av eventuella musikaliska samarbeten mellan körsångare och vilka konsekvenser detta kunde ha för körarbetet.

Studien var kvalitativ till sin karaktär: semistrukturerade intervjuer genomfördes med erfarna svenska kördirigenter. Resultatet visar att samtliga intervjuade på frågan om hur körsångare samarbetar och lär med hjälp av varandra, hade erfarenheter av informella ledare i sina körer. De flesta av informanterna menade också att om någon av dessa ledare saknas träder någon annan sångare fram som ledare i stämman. Två huvudkategorier svar identifierades: (i) dels med fokus på ledare av det musikaliska förloppet, ”musikanterna”, och (ii) dels med fokus på körklangen, ”klangspidarna”.

Syftet med artikel II var att hitta, utveckla och utvärdera en visuell-auditiv metod för att samla och analysera data från enskilda körsångare. Metoder för att identifiera och utforska individuella körsångares musikaliska agerande är sällsynta och har inte beskrivits systematiserat.

Datainsamlingen skedde genom inspelningar på separata kanaler av de enskilda körsångarna med head-set-mikrofoner. Grafer av inspelningar kunde jämföras och analyseras. Metoden visade sig fungera för att registrera, jämföra och analysera data från enskilda sångare med multi-track inspelningar som med hjälp av ett datorprogram omvandlades till grafer för visuell analys. Körsångarnas stämmor och sångarnas individuella agerande kunde iaktas och därmed kunde informellt ledarskap identifieras.

Artikel III undersökte, med hjälp av metoden från artikel II, hur individer i en kör kan ta ledande initiativ och på vilka sätt musikalisk informellt ledarskap kan visa sig. I analysen kunde olika typer av informellt ledarskap identifieras: (i) i precision

angående klang; (ii) precision angående intonation och (iii) hur ledare påverkar medsångare. Dessutom kunde olika typer av informella ledare identifieras. Resultaten visar att det finns sångare som agerar som informella ledare i körer, och att dessa sångare inte alltid är medvetna om sin egen roll som ledare.

Syftet med artikel IV var att undersöka körsångares syn på informella musikaliska ledare och hur de relaterar till det informella ledarskapet.

Med hjälp av fokusgruppintervjuer, och med *stimulated recall* som metod fick körsångare reagera och diskutera tillsammans. *Stimulated recall* innebär att låta informanter återuppleva något de tidigare varit med om och utifrån detta reagera och kommentera. Som *stimulated recall* användes tidigare inspelat material från repetitioner och konserter med respektive fokusgrupp.

Resultaten visar att sångarna i olika hög grad är medvetna om sin egen funktion som ledare eller följare. De flesta av dem hade en klar uppfattning om vem i gruppen som fungerade som en musikalisk ledare, någon var omedveten om sitt eget ledarskap. Vidare konstaterades det att de som tog rollen som följare kunde ändra sig och ta en ledarroll.

Som teoretiskt ramverk används Wengers *community of practice* som han presenterat tillsammans dels med Lave, dels med Trayner men också självständigt. Det sociala praxisfält som träder fram i grupperingar av människor syns väl etablerat i körer där sångarna delar de tre huvudbegreppen (i) *mutual engagement*, (ii) *joint enterprise* och (iii) *shared repertoire*. Körgemenskapen bygger på ett gemensamt socialt engagemang (i), gemensamma ambitioner att åstadkomma något (ii) och ett gemensamt sätt att arbeta framåt (iii).

Att uppmärksamma förekomsten av musikaliskt ledarskap i körer, och göra såväl ledare som följare medvetna om sina roller kan förbättra körarbetet. Dessa resultat kan hjälpa och vägleda kördirigenter och körsångare i sitt arbete att utveckla körer såväl i precision, artikulation som klang, aspekter som kan styras av musikaliska ledare.

# Referenslista

- Alvesson, M. & Sköldberg, K. (2008). *Tolkning och reflektion. Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*. Lund: Studentlitteratur.
- Aspaas C., McCrea C. R., Morris R. J., & Fowler L. (2004) Select acoustic and perceptual measures of choral formation. *International Journal of Research in Choral Singing*, 2, 11-26. Från [http://www.choralresearch.org/volumetwo/ijrcs2\\_1\\_aspaasetal.html](http://www.choralresearch.org/volumetwo/ijrcs2_1_aspaasetal.html)
- Ball, P. (2010). *The music instinct. How music works and why we can't do without it*. Oxford: Oxford University Press.
- Barton, D., Tusting, K. (2005). *Beyond communities of practice. Language, power and social context*. Ed. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bergström, A. (2000). "att nudda musikens själ". *Om ledarskap, kommunikation och läroprocesser i en kör*. Örebro: Örebro University.
- Bigestans, A. (2015). *Utmaningar och möjligheter för utländska lärare som återinträder i yrkeslivet i svensk skola*. Institutionen för språkdidaktik. Stockholm: Stockholms universitet.
- Bilodeau, E. A., Fox, P. W., Blick, K. A. (1963). Stimulated Verbal Recall and Analysis of Sources of Recall. *Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior* 2, 422-428.
- Blank, M., & Davidson, J. W. (2007). An exploration of the effects of musical and social factors in piano duo collaborations. *Psychology of Music*, 35, 213-230.
- Bonshor, M. (2014a). Choral confidence: Some effects of choir configuration, cohesion and collaboration. *The Phenomenon of Singing*, [S.l.], v. 9, p. 90-97, jan. 2014. Från <http://journals.library.mun.ca/ojs/index.php/singing/article/view/1022>>
- Bonshor, M. (2014b). Confidence and the choral singer: The choir as a community of practice. I U. Geisler och K. Johansson (Red): *Choral Singing: Histories and Practices*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Bonshor, M. (2016a). Sharing knowledge and power in adult amateur choral communities: The impact of communal learning on the experience of musical participation. *International Journal of Community Music*, 9(3). Doi: 10.1386/ijcm.9.3.291\_1 291-305.
- Bonshor, M (2016b). Confidence and choral configuration: The affective impact of situational and acoustic factors in amateur choirs. *Psychology of Music*. Doi: 10.1177/0305735616669996, 1-17.
- Clift, S. M., & Hancox, G. (2001). The perceived benefits of singing: findings from preliminary surveys of a university college choral society. *The Journal of the Royal Society for the Promotion of Health*, 121, 248-256.

- Clift, S., Hancox, G., Morrison, I., Hess, B., Kreutz, G. & Stewart, D. (2010). Choral singing and psychological wellbeing: Quantitative and qualitative findings from English choirs in a cross-national survey'. *Journal of Applied Arts and Health*. 1:1, 19-34.
- Coleman, R., F. (1994). Dynamic intensity variations of individual choral singers. *Journal of Voice*, 8(3), 196-201.
- Cubase (Version 5) [Datorprogram]. Hamburg: Steinberg Media Technologies. GmbH.
- Davidson, J. W. & Good, J. M. M. (2002). Social and musical co-operation between members of a string quartet: An exploratory study. *Psychology of Music*, 30,186–201.
- Daugherty, J. F. (2003). Choir spacing and formation. Choral sound preferences in random, synergistic, and gender-specific chamber choir placements. *International Journal of Research in Choral Singing*, Vol 1 (1).
- Daugherty, J. F., Manternach, J. N. & Brunkan, M. C (2012). Acoustic and perceptual measures of SATB choir performances on two types of portable choral riser units in three singer-spacing conditions. *International Journal of Music Education* published online 1 May 2012 DOI: 10.1177/0255761411434499
- Dempsey, N. P. (2010). Stimulated recall interview in ethnography. *Qualitative Sociology*,33:349-376.
- Einarsdóttir, S. L. (2012). *J. S. Bach in everyday life: The “choral identity” of an amateur “art music” Bach choir and the concept of “choral capital”*. Exeter: University of Exeter.
- Einarsdóttir, S. L. (2014). ‘Leaders’, ‘followers’ and collective group support in learning ‘art music’ in an amateur composer-oriented Bach Choir. *British Journal of Music Education*, 31, 281–296 doi:10.1017/S0265051714000242.
- Ekholm, E. (1999). *The effect of singing mode and seating arrangement on choral blend and overall choral sound*. Montreal: Faculty of Music. McGill University.
- Ekholm, E. (2000). The effect of singing mode and seating arrangement on choral blend and overall choral sound. *Journal of Research in Music Education* 2000 48: 123. National Association for Music Education.
- Ely, M., Anzul, M., Friedman, T., Gardner, D. & McCormarck Steinmetz, A. (1991/1993). *Kvalitativ forskningsmetodik i praktiken – cirklar inom cirklar*. Lund: Studentlitteratur.
- EPN; Dnr, 2015/791, 2016-01-13. *Protokoll 2016/1, beslut och rådgivande yttrande.*, Lund: Regionala Etikprövningsnämnden, avdelning 3.
- Esposito, E. & Cuzzorcrea, S. (2017). TNF-alpha as a therapeutic target im inflammatoroty diseases, ischemia- reperfusion injury and trauma. *Current Medicinal Chemistry*. Cambridge: Bentham Science Publishers.
- Fagius, G. (2009). *Det svenska körundret. Om svenskt körliv. Varför, hur och vad sjunger man i kör?* Stockholm: Körsam – Rikskonserter.
- Finnegan, R. (2002). *Communicating. The multiple modes of human interconnection*. New York: Routledge.

- Fischinger, T. & Hemming, J. (2011). Wie singe ich im chor? – Individuelle intonations- und timingmessungen in vokalensembles. In T. Greuel, U. Kranefeld & E. Szczepaniak (Eds.) *Singen und Lernen – Perspektiven auf schulische und außerschulische vokalpraxis*. Musik im diskurs, band 24. Aachen: Shaker verlag, 45-58.
- Fischinger, T., Frieler, K. & Louhivuori J. (2015). Influence of virtual room acoustics on choir singing. *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain*, 25(3), 208-218.
- Folkestad, G. (2013). Intertextuality and reative music making. I: P. Dyndal (Red.) *Intersection and interplay. Contributions to the cultural study of music in performance, education, and society*. Perspectives in Music and Music Education No. 9. Malmö: Malmö Academy of Music, Lund University.
- Frimodt-Møller, S. (2010). *Playing by the rules? A philosophical approach to normativity and coordination in music performance*. Aalborg: Syddansk Universitet. Det Humanistiske Fakultet.
- Frimodt-Møller, S., Grund, C., M. & Jensen, K. K. (2011). From network to research – Ten years of music informatics, performance and aesthetics. *Proceedings of the Second International ICST Conference on Arts and Technology*.
- Furusten, T., Lagerkvist, A. C. (2012). *Utvärdering av forskarskolor för lärare*. Rapport 2012:9 R. Stockholm: Högskoleverket.  
<http://www.uka.se/download/18.1ff6bf9c146adf4b4966bd/1404206683471/1209R+Utvärdering+av+forskaraskolor+för+lärare.pdf>
- Georgii-Hemming, E. (2007): Hermeneutic knowledge: Dialogue between experiences. *Research Studies in Music Education*. 29, 13-28.
- Goodman, E. (2002). Ensemble performance. In: *Musical Performance. A Guide to Understanding*. Ed: J. Rink, Cambridge: Cambridge University Press.
- Godøy, R. I. och Leman, M., ed: (2010). *Musical gestures. Sound, movement, and meaning*. New York: Routledge.
- Grape, C., Sandgren, M., Hansson, L. O., Ericson, M. & Theorell, T. (2003). Does singing promote well-being? An empirical study of professional and amateur singers during a singing lesson. *International Physiological Behavioral Science*, 38, 65-74.
- Green, L. (2002). *How popular musicians learn. A way ahead for music education*. Aldershot: Ashgate Publishing Limited.
- Green, L. (2005) *Meaning, autonomy and authenticity in the music classroom*. London: Institute of Education.
- Grell, A., Sundberg, J., Ternström, S., Ptok, M. & Altenmüller, E. (2009). Rapid pitch correction in choir singers. *Journal of Acoustic Society of America*, 126. 1, 2009, 407-413.
- Haugland Balsnes, A. (2009). *Å lære i kor, Belcanto som praksisfelleskap*. Oslo: Norges musikkhøgskole.
- Haugland Balsnes, A. (2014). *Å synge i kor. Ideal for menneskelig fellesskap?* Kristiansand: Portal forlag.

- Hedell, K. (2009a). Klang i kör. Uppfattningar om körsång och klang i efterkrigstidens Sverige. *STM-Online* 12. [http://musikforskning.se/stmonline/vol\\_12/hedell/index.php?menu=3](http://musikforskning.se/stmonline/vol_12/hedell/index.php?menu=3)
- Hedell, K. (2009b). Körsång som folkrörelse. I: *Signums svenska kulturhistoria 1900-talet* 415-433. Lund: Bokförlaget Signum.
- Heiling, G. (2000). *Spela snyggt och ha kul. Gemenskap, sammanhållning och musikalisk utveckling i en amatörorkester*. Malmö: Musikhögskolan i Malmö, Lunds universitet.
- Helsingforsdeklarationen, (1964/2013). WMA Declaration of Helsinki – Ethical principles for medical research involving human subjects. Helsinki: World Medical Association.
- Henningsson, I. (1996). *Kör i cirkel. Ett forum för individuell och kollektiv utveckling*. Göteborg: Musikhögskolan, FS, SKS och KFUM-KFUK's Studieförbund.
- Hickok, G., Buchsbaum, B., Humphries, C. & Muftuler, T. (2003). Auditory-motorinteraction revealed by fMRI: Speech, music, and working memory in area spt. *Journal of Cognitive Neuroscience* 15:5, 673-682.
- Hultberg, C. (2000). *The printed score as a mediator of musical meaning. Approaches to music notation in western tonal tradition*. Studies in music and music education no. 2. Malmö: Malmö Academy of Music, Lund University.
- Jansson, D. (2013). *Musical leadership: The choral conductor as sensemaker and liberator*. Oslo: Norwegian Academy of Music.
- Jensen, K. Frimodt-Møller, S., & Grund, C. (2014). Perspectives on gesture from music informatics, performance and aesthetics. *International Journal of Arts and Technology*, 7, 261-277.
- Jers, H. (2007). Directivity measurements of adjacent singers in a choir. Paper at 19th *International Congress on Acoustics*, Madrid, 2-7 September 2007.
- Johansson, K. (2008). *Organ improvisation – activity, action and rhetorical practice*. Malmö: Malmö Academy of Music, Lund University.
- Jónsdóttir, V., Laukkanen, A.M., Ilomaki, I., Roininen, H., Alastalo-Borenus, M. & Vilkmán E. (2001). Effects of amplified and damped auditory feedback on vocal characteristics. *Logopedics, phoniatrics, vocology*. 26, 76-81.
- Kenny, A. (2016). *Communities of musical practice. SEMPRES Studies in The Psychology of Music*. New York: Routledge.
- Knight, S. (2010). *A study of adult non-singers in Newfoundland*. London: Institute of education, University of London.
- Knudsen, K. (2003). Koret – et rom for dannning? *En studie av en korpraxis i et danningsteoretisk perspektiv*. Bergen: Høgskolen i Bergen.
- Kreutz, G., Bongard, S., Rohrman, S., Hodapp, V. & Grebe D. (2004). Effects of choir singing or listening on secretory immunoglobulin A, cortisol, and emotional state. *Journal of Behavioral Medicine*, 2, 623-635.
- Kvale, S. (1997). *Den kvalitative forskningsintervju*. Lund: Studentlitteratur.
- Kvale, S., & Brinkmann, S. (2009). *Interviews. Learning the craft of qualitative research interviewing*. Thousand Oaks: SAGE publications.

- Lane, H & Tranel, B. (1971). The lombard sign and the role of hearing in speech. *Journal of Speech, Language, and Hearing Research*. Vol. 14, 677-709. Doi:10.1044/jshr.1404.677
- Langner, G. (2002). The placement of singers in a mixed choir. CADENZA 2002, *The Official Journal of the Saskatchewan Music Education Association*.
- Larsson, H. (1997). *Intuition*. Föreningen Dialoger. Stockholm. (1882). Stockholm: Alb. Bonniers.
- Lave, J. Wenger, E. (1991). *Situated learning. Legitimate peripheral participation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Levitin, D., J. (2006). *This is your brain on music. The science of a human obsession*. New York: Penguin Group Inc.
- Lyle, J. (2003). Stimulated recall: a report on its use in naturalistic research. *British Educational Research Journal*, Vol. 29, No. 6, 861-878.
- Lindström, D. (2006). *Sjung, sjung för livet! En studie av körsång som pedagogisk verksamhet och av deltagarnas upplevelse av hälsa och livskvalitet*. Luleå: Institutionen för musik och medier, Musikhögskolan i Piteå.
- Linzander, K-G. (1982). Människan i kören. K. Bengtsson (Red.) *Människan i kören: handledning i körpsykologi* (s. 7-10). Stockholm: AB Carl Gehrman's förlag.
- Malloch, S. & Trevarthe, C., (Eds.) (2009). *Communicative musicality. exploring the basis of human companionship*. New York: Oxford University Press.
- Marchetti, E. & Jensen, K. (2010). A meta-study of musicians' non-verbal interaction. *The international journal of technology knowledge & society*, 6(5), 1-12.
- Marton, F. & Booth, S. (2000). *Om lärande*. Lund: Studentlitteratur.
- Maslow, A., H. (1954). *Motivation and personality*. New York: Harper & Row.
- McIntyre, H. H., & Foti, R. J. (2013). The impact of shared leadership on teamwork mental models and performance in self-directed teams. *Group Processes Intergroup Relations* 2013, 16:46. Sages Publications, 46-57.
- Melodyne (Version 3.2). [Datorprogram]. Munich, Germany: Celemony Software GmbH.
- Merleau-Ponty, M. (2006): *Kroppens fenomenologi*. Göteborg: Bokförlaget Daidalos AB.
- Molander, B., (1996). *Kunskap i handling*. Göteborg: Bokförlaget Daidalos AB.
- Molnar-Szakacs, I., & Overy, K. (2006). Music and mirror neurons: from motion to 'e'motion. *Social Cognitive & Affective Neuroscience*, SCAN, 2006, I, Oxford Journals 235-241.
- Myrmel Henschien, K. (2010). Equilibrium. I: C. Christophersen, E Olsen & T. B. Schei. (Red.), *Flyt og form. Forskningstekster fra det musikkpedagogiske fagfeltet*. Bergen: Høgskolen i Bergen.
- Nielsen, F. V. (1997). Den musikkpedagogiske forskningens territorium: Hovedbegreber og distinktioner i genstandsfeltet. I H. Jørgensen, F. V. Nielsen & B. Olsson (red): *Nordisk musikkpedagogisk forskning. Årbok 1997*. Oslo: NMH-publikasjoner 1997:2.
- Nielsen, K. & Kvale, S. (Red). (2007). *Mesterlære. Læring som sosial praksis*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS.

- Palmer, C., Spidle, F., Koopmans, E. & Schubert, P. (2013). Temporal coordination in vocal duet performances of musical rounds. *Proceedings of the Stockholm Music Acoustics Conference 2013, SMAC 2013, Stockholm, Sweden*. Från <https://www.mcgill.ca/spl/files/spl/palmersmac2013.pdf>
- Parncutt, R. & McPherson, G. E. (Eds.). (2002). *The science & psychology of music performance. Creative strategies for teaching and learning*. New York: Oxford University Press.
- Patel, A. D. (2008). *Music, language and the brain*. New York: Oxford University Press.
- Polanyi, M. (1966): *The tacit dimension*. New York: Anchor Books, Doubleday & Company, Inc. Garden City.
- Praat [Computer software]. Barcelona: Softonic Internatcional S. A.
- Pro Tools (Version 7.4.2). [Datorprogram] Bucks: Avid Technology Europe Limited.
- Rasch, R. A. (1979). Synchronization in performed ensemble music. *Acustica 43* Stuttgart: S. Hirzel Verlag, 121-131.
- Rasch, R. A. (1988). Timing and synchronization in ensemble performance. In: J. A. Sloboda (Ed.), *Generative processes in music. The psychology of performance, improvisation, and compositions*. Oxford: Oxford University Press.
- Reimers, L. (1993). A cappella – the story behind the Swedish ”choral miracle”. In: L. Reimers & B. Wallner, (Eds.), *Choral Music Perspectives*, Dedicated to Eric Ericson. The Royal Swedish Academy of Music No. 75. Uppsala: Almqvist & Wiksell.
- Richards, H. & Durrant, C. (2003). To sing or not to sing: A study on the development of “non-singers” in choral activity. *Research Studies in Music Education*, 20, 78-89.
- Rink, J. (Ed.). (2002). *Musical performance. A guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rizzolatti, G., Fogassi, L. & Gallese, V. (2001). Neurophysiological mechanisms underlying the understanding and imitation of action. *Nature Neuroscience Reviews*, 2, 661-670.
- Rizzolatti, G. & Craighero, L. (2004) The mirror-neuron system. *The Annual Review of Neuroscience*. 27, 169–192.
- Rowe, V. C. (2009). Using video-stimulated recall as a basis for interviews: some experiences from the field. *Music Education Research*. 11, 4. December 2009, 425-437.
- Sandberg Jurström, R. (2001). *Sång i samspel. En studie av körsångares lärande i kör*. Göteborg: Musikhögskolan vid Göteborgs universitet.
- Sandberg Jurström, R. (2009). *Att ge form åt musikaliska gestaltningar, En socialsemiotisk studie av körledares multimodala kommunikation i kör*. Göteborg: Musikhögskolan vid Göteborgs universitet.
- Sandgren, M. (2005). *Becoming and being an opera singer: Health, personality and skills*. Stockholm: Stockholms universitet.
- Sawyer, K. R. (2003). *Group creativity. Music, theater, collaboration*. New York: Routledge.
- Sawyer, K. R. (2005). Music and conversation. In: D. Miell, R. MacDonald & D. J. Hargreaves (Eds.), *Musical Communication*. Oxford: Oxford University Press.

- SFS (2003:460). *Lag om etikprövning av forskning som avser människor*. Från <http://www.notisum.se/rnp/SLS/LAG/20030460.HTM>
- SFS (2003:615). *Förordning om etikprövning av forskning som avser människor*. Från <http://www.notisum.se/rnp/sls/lag/20030615.HTM>
- Sloboda, J. A. (1988). *Generative processes in music. The psychology of performance, improvisation, and composition*. Oxford: Clarendon Press.
- Sloboda, J. (2005). *Exploring the musical mind. Cognition, emotion, ability, function*. Oxford: Oxford University Press.
- Small, C. (1998). *Musicking. The meanings of performing and listening*. Hanover and London: University Press of New England.
- Sparks, R. (1998). *The Swedish choral miracle. Swedish a cappella music since 1945*. Bynum: Blue Fire Productions.
- Stenbäck, H. (2001). *Lärande i kör, En studie av körsång i gymnasium och folkhögskola*. Luleå: Musikhögskolan i Piteå.
- Stender, T. & Appleby, R. (2009). Occlusion effect measures: Are they all created equal? *The Hearing Journal*. 62:7, 21-28.
- Sundberg, J. (1980). *Röstlära. Fakta om rösten i tal och sång*. Stockholm: Proprius förlag.
- Sundberg, J. (2001). *Röstlära. Fakta om rösten i tal och sång*. Stockholm: Konsultfirman Johan Sundberg.
- Svedberg, L. (2007). *Gruppsykologi. Om grupper, organisationer och ledarskap*. Lund: Studentlitteratur.
- Säljö, R. (2000). *Lärande i praktiken. Ett sociokulturellt perspektiv*. Stockholm: Norstedts Akademiska Förlag.
- Säljö, R. (2005). *Lärande och kulturella redskap. Om lärprocesser och det kollektiva minnet*. Falun: Norstedts Akademiska förlag.
- Tan, S-L., Pfordresher, P. & Harré, R. (2010). *Psychology of music. From sound to significance*. New York: Psychology Press.
- Temperley, D. (2007). *Music and probability*. Cambridge: The MIT Press, Massachusetts Institute of Technology.
- Ternström, S. (1987). *Körakustik*. SKS Musikkböcker Nr 2. Stockholm: AB Carl Gehrman's Musikförlag.
- Ternström, S., & Sundberg, J. (1988). Intonation precision of choir singers. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 84(1) 59-69.
- Ternström S. (1999). Preferred self-to-other ratios in choir singing. *The Journal of the Acoustical Society of America*. 105(6), 3563-3574. Doi: 10.1121/1.2109212.
- Ternström, S., Cabera, D. & Davis, P. (2005). Self-to-other ratios measured in an opera chorus in performance, *The Journal of the Acoustics Society of America*, 118, pp. 3903-3911.
- Thaut, M. H. (2005). *Rhythm, music, and the brain: scientific foundations and clinical applications*. New York: Routledge.
- Theorell, T. (2009). *Noter om musik och hälsa*. Stockholm: Karolinska Institutet University Press.

- Tunsäter, A. (1982). Människan i kören. I K. Bengtsson (Red.) *Människan i kören: handledning i körpsykologi* (s. 38-50). Stockholm: AB Carl Gehrman's förlag.
- Vercoe, B. (1990). Synthetic listeners and synthetic performers. *Proceedings of the International Symposium Computer World '90', November 7-9, 1990, Kobe, Japan.* Från <http://web.media.mit.edu/~bv/papers/synthetic%20listeners.pdf>
- Vetenskapsrådet (2011). *God forskningssed*. Stockholm: Vetenskapsrådet.
- Vygotsky, L. (1934/1986). *Thought and language*. Cambridge: The MIT Press.
- Welch, G. F., Himonides, E., Saunders, J., Papageorgi, I., Rinta, T., Preti, C., Stewart, C., Lani, J. & Hill, J. (2011). Researching the first year of the national singing programme "Sing up in England": An initial impact evaluation. *Psychomusicology: Music Mind & Brain, 1&2*, 83-97.
- Weman Ericsson, L. (2008). "...världens skridskotystnad före Bach". *Historiskinformerad uppförandep Praxis ur ett kontextuellt musikontologiskt perspektiv, belyst genom en fallstudie av Sonat i E-dur, BWV 1035, av J S Bach*. Piteå: Luleå tekniska universitet.
- Wenger, E. (1998). *Communities of practice. learning, meaning, and identity. Learning in doing: social, cognitive, and computational perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wenger, E., McDermott, R. & Snyder, W. M. (2002). *Cultivating communities of practice*. Boston: Harvard Business School Press.
- Wenger, E. & Trayner, B. (2015). *Communities of practice, a brief introduction*. Från <http://wenger-trayner.com/introduction-to-communities-%20of-practice/>
- Wibeck, V. (2000). *Fokusgrupper. Om fokuserade gruppintervjuer som undersökningsmetod*. Lund. Studentlitteratur.
- Zadig, S. (2010). Musical learning – Learning in a choir. How do singers in a choir cooperate, learn together and learn from each other? In: U. Geisler & K. Johansson (Eds.), *Choir in focus 2010*, pp. 140-149. Göteborg: Bo Ejeby förlag.
- Zadig, S. (2011a). The single voice in the choral voice. How does the role of informal leaders in the choral voices affect the other singers? In: U. Geisler & K. Johansson (Eds.), *Choir in focus 2011*, pp. 64-74. Göteborg: Bo Ejeby förlag.
- Zadig, S. (2011b). *Vi sjunger så bra tillsammans. Om medvetet eller omedvetet samarbete mellan körsångare samt om formella och informella ledare i körstämman*. Örebro: Musikhögskolan vid Örebro universitet.
- Zadig, S. & Folkestad, G. (2015). Informella stämledare. Körledares erfarenheter av samarbete mellan sångarna i körstämman. I E. Georgii-Hemming, S.-E. Holgersen, Ø. Varkøy & L. Väkevä (Red.), *Nordisk musikkpedagogisk forskning. Årbok. 16*. pp. 183-207. Oslo: NMH-publikationer.
- Zadig, S., Folkestad, G. & Lyberg Åhlander, V. (In press). Choral singing under the microscope: Identifying vocal leaders through comparison of individual recordings of the singers. *Finnish Journal of Music Education*.
- Zadig, S., Folkestad G. & Lyberg Åhlander, V. (2016). Multi-track recordings of choral singers: Development and validation of a method to identify activities and interaction in the choral voice, based on recordings of the individual singers. *Bulletin of empirical music education research*. Vol. 7(1). 1-20.

- Zadig, S., Lyberg Åhlander, V. & Folkestad, G. (2016). Körsångares erfarenhet av informellt ledarskap i körstämman. *Svensk tidskrift för musikkforskning vol. 98 2016 - Swedish Journal of Music Research Vol. 3.* 23-44.
- Ödman, P.-J. (2007). *Tolkning, förståelse, vetande: hermeneutik i teori och praktik.* Stockholm: Norstedts akademiska förlag.
- Zarate, J., M. & Zatorre, R., J. (2008). Experience-dependent neural substrates involved in vocal pitch regulation during singing. *NeuroImage* 40, 1871-1887.



# Bilagor

- I. Informanter, körledare, artikel I,
- II. Intervjuguide, körledare, artikel I
- III. Forskningspersoninformation och samtyckesformulär, körledare, artikel I
- IV. Forskningspersoninformation och samtyckesformulär, ungdomar, artikel II, III
- V. Forskningspersoninformation och samtyckesformulär, vuxna körsångare, artikel III, IV
- VI. Originalbild av F. V. Nielsens modell över musikpedagogisk forskning



## Bilaga 1.

### Informanter, artikel I

Förnamn, använt i artikel I	Namn	Född	Övervägande Tjänst	Område
Anders	Anders Eby	1949	2 SemiProAkademi	Stockholm
Andrzej	Andrzej Ferber	1955	3 Gymnasium	Malmö
Andreas	Andreas Gustafsson	1973	3 Gymnasium	Örebro
Anne	Anne Johansson	1946	4 Grundskola	Göteborg
Bo I	Bo Isgar	1966	3 Gymnasium	Lund
Bo II	Bo Johansson	1943	4 Grundskola	Stockholm
Björn	Björn Johansson	1950	3 Gymnasium	Örebro
Cecilia I	Cecilia Landgren	1962	3 Gymnasium	Lund
Cecilia II	Cecilia Rydinger Alin	1961	2 SemiProAkademi	Stockholm
Dan-Olof	Dan-Olof Stenlund	1937	1 SemiProAkademi	Malmö
Eric	Eric Ericson	1921	1 SemiProAkademi	Stockholm
Eva	Eva Svanholm Bohlin	1936	3 GrundskGymnasium	Lund
Folke	Folke Bohlin	1931	2 SemiPro	Lund
Gunnar	Gunnar Eriksson	1936	1 SemiProAkademi	Göteborg
Gösta	Gösta Ohlin	1921	1 SemiProAkademi	Göteborg
Gustaf	Gustaf Sjökvist	1943	2 SemiPro	Stockholm
Hans	Hans Lundgren	1947	2 SemiProAkademi	Linköping
Irène	Irène Iderberg Davidsson	1960	3 Gymnasium	Malmö
Ingemar	Ingemar Månsson	1929	2 SemiPro	Lund
Jeanette	Jeanette Krantz Adner	1962	3 Gymnasium	Lund
Karin I	Karin Fagius	1951	4 GrundskGymnasium	Lund
Karin II	Karin Oldgren	1967	4 UngdomskAkademi	Stockholm
Martin I	Martin Bagge	1958	3 Gymnasium	Göteborg
Martin II	Martin Eriksson	1970	3 Gymnasium	Skellefteå
Martin III	Martin Rossing	1946	3 Gymnasium	Göteborg
Solvieg	Solvieg Ågren	1939	1 SemiProAkademi	Örebro
			1 Akademi 5 st	Göteborg 5
			2 SemiPro 6 st	MöLund 10
			3 Gymnasium 11 st	Stockholm 6
			4 Ungdomskör 4 st	Övriga 5



## Bilaga 2.

De halvstrukturerade intervjuerna i artikel I har byggts kring följande frågeteman där den inledande frågan förhoppningsvis skapat möjlighet till ett samtal utifrån följdfrågorna som varit olika utifrån givet svar.

1. Hur lär man sig i körstämman? Vad har du för tankar om hur man lär sig i körstämman med hjälp av varandra?
  - a. Om svaret handlade om ledare i stämman blev följdfrågorna:
    - i. Var eller hur placerar du den sångaren?
    - ii. Varför leder den sångaren?
    - iii. Vad händer om den sångaren är borta, på rep. på konsert?
    - iv. Har du ledare i flera stämmor, har de något samarbete sinsemellan?
  - b. Om svaret handlade om klangspredning från någon blev följdfrågan:
    - i. Hur placerar du den sångaren?
  - c. Om svaret handlade om att dirigenten betyder mest följdes detta upp med frågan:
    - i. Har du stämfiskaler eller utsedda stämledare?
    - ii. Vilken uppställning har ni i kören?
    - iii. Blandar du kören eller byter formering ibland?
2. Använder ni inspelningar i kören? Så kallade stämband

Lyssnar ni till andra inspelningar



### Forskningspersonsinformation kring studien **Lärande i Kör**

#### ***Bakgrund och syfte***

Jag Sverker Zadig, studerar nu vid den Nationella Forskarskolan i Musikpedagogik, vilket förhoppningsvis ska leda till en fil lic våren 2011. Det är en fantastisk möjlighet som ett dussintal musiklärare fått genom det så kallade "läraryftet", vilket innebär att vi arbetar kvar på vår ordinarie skola 20% och går forskarskola på 80%, med bibehållen lön!

Min studie handlar om lärande i kör, och i synnerhet inom körstämman. Syftet är att bättre förstå hur lärande i kör går till, i första hand under repetitionsarbetet, och att eventuellt kunna se möjligheter att också förbättra lärandet.

#### ***Förfrågan om deltagande***

I min forskning gör jag dels intervjuer, kvalitativa studier, dels kvantitativa studier där jag kommer att spela in körsångare. För att få möjlighet att ytterligare studera och observera inspelningstillfällena kan filmning komma att bli aktuell. Intervjustudien är i första hand inte tänkt utföras individuellt med gymnasieelever utan om den sker på denna nivå blir den som gruppintervju med en hel körstämman samtidigt.

Ljudinspelningarna av körsång sker av kör eller körgrupp/stämman tillsammans, med separata mikrofoner till varje enskild sångare. Filmning blir i förekommande fall av samma grupp sångare som samtidigt inspelas.

Eftersom min forskarutbildning är kopplad till min tjänst på Spyken är det också den miljö jag kommer att forska i.

Jag frågar härmed om du är villig att delta i denna forskningsstudie.

#### ***Hur går studien till?***

Den individuella intervjun görs vid ett tillfälle och tar c:a 15 minuter men är inte aktuell för gymnasieelever. Inspelningarna kommer att ske under körlektioner vid flera tillfällen. Det inspelade materialet kommer inte att användas för värdering eller betygssättning av eleverna. För att kunna göra jämförelser mellan de olika inspelningstillfällena måste jag registrera vem som spelas in på vilken kanal vid respektive tillfälle. Jag är intresserad av hur körsångarna eventuellt påverkar varandra med sin sång och därför har placeringen av sångarna betydelse och måste i första hand vara densamma vid varje inspelningstillfälle. Eventuellt vill jag också studera olika placeringar inom kören och/eller inom körstämman.

#### ***Vilka är riskerna?***

Jag hoppas och tror att inspelningarna inte skall upplevas känslomässigt negativa eller integritetskränkande. Och jag vill betona att det inspelade materialet inte skall kunna användas i betygs- eller på annat sätt bedömande syfte. Det är inte den enskilda rösten som är intressant i studien.

#### ***Finns det några fördelar?***

Kanske blir man som sångare mer medveten om hur man samverkar inom kören och körstämman, eventuellt blir man mer uppmärksam på de övriga i kören.

#### ***Hantering av data och sekretess, inspelningar***

De personuppgifter som kommer att finnas i min dator är endast till för att kunna

identifiera de olika rösterna vid de skilda inspelningstillfällena. I presentationer och texter kommer alla namn att anonymiseras med påhittade namn. Ansvarig för dina personuppgifter är Örebro universitet. Dina uppgifter och inspelningar kommer att behandlas så att inte obehöriga kan ta del av dem. I den slutliga avhandlingen kommer inga av dina personuppgifter att finnas med.

### ***Hur får jag information om studiens resultat?***

När Licentiatavhandlingen är färdig kommer den att finnas i tryck och den kommer troligtvis också att finnas tillgänglig för nedladdning från Örebro universitet, Musikhögskolans forskningsavdelning.

### ***Försäkring, ersättning***

Ingen ersättning utgår till medverkande

### ***Frivillighet***

Deltagande i forskningsstudien är frivilligt och det går att utan särskild förklaring avbryta medverkan.

### ***Ansvariga***

Ansvariga för genomförandet av studien är Örebro Universitet, Musikhögskolan och Akademieförbundsstyrelsen Sven Landh 019-30 33 30, samt

**Professor** Öivind Varköy Tel: 070-558 44 92, +47 - 9289 5577  
oivind.varkoy@oru.se

**Licentiant** Sverker Zadig, Trädgårdsgatan 14 a, 223 53 Lund,  
046-13 49 67, 0705-13, 49 67 sverker.zadig@telia.com

Jag hoppas du vill medverka i min forskning.

Med vänlig hälsning

Sverker Zadig

0705 13 49 67

## ***Samtyckesformulär***

Härmed intygas att jag har fått information om forskningsprojektet kring **körsångare tillsammans i kören**, jag/vi har fått tillfälle att ställa frågor och också fått dem besvarade.

Jag/vi samtycker till deltagande i studien och även till att personuppgifter finns registrerade hos Sverker Zadig under forskningsprocessen.

Ort och datum .....

.....  
underskrift

.....  
Namnförtydligande

### Forskningspersonsinformation kring studien **Lärande i Kör**

#### ***Bakgrund och syfte***

Jag Sverker Zadig, studerar genom "Läraryftet" vid den Nationella Forskarskolan i Musikpedagogik på Musikhögskolan vid Örebro universitet. Läraryftet innebär att jag fortfarande är anställd som musikhögskolelärare till 100% i Lunds kommun med tjänstgöring på Spyken 20% och som forskarstudent 80%. Min studie handlar om lärande i kör, och i synnerhet inom körstämman. Syftet är att bättre förstå hur lärande i kör går till och att eventuellt kunna se möjligheter att också förbättra lärandet.

#### ***Förfrågan om deltagande***

I min forskning gör jag dels intervjuer, kvalitativa studier, dels kvantitativa studier där jag kommer att spela in körsångare. För att få möjlighet att ytterligare studera och observera inspelningstillfällena kan filmning komma att bli aktuell. Intervjustudien är i första hand inte tänkt utföras individuellt med gymnasieelever utan om den sker på denna nivå blir den som gruppintervju med en hel körstämman samtidigt. Ljudinspelningarna av körsång sker av kör eller körgrupp/stämman tillsammans, med separata mikrofoner till varje enskild sångare. Filmning blir i förekommande fall av samma grupp sångare som samtidigt ljudinspelas. Eftersom min forskarutbildning är kopplad till min tjänst på Spyken är det också den miljön jag kommer att forska i.

Jag frågar härmed om du är villig att delta i denna forskningsstudie?

#### ***Hur går studien till?***

(Den individuella intervjun görs vid ett tillfälle och tar c:a 15 minuter men är inte aktuell för gymnasieelever.)

Inspelningarna kommer att ske under körlektioner vid flera tillfällen. Det inspelade materialet kommer inte att användas för värdering eller betygssättning av eleverna. För att kunna göra jämförelser mellan de olika inspelningstillfällena måste jag registrera vem som spelas in på vilken kanal vid respektive tillfälle. Jag är intresserad av hur körsångarna eventuellt påverkar varandra med sin sång och därför har placeringen av sångarna betydelse och måste i första hand vara densamma vid varje inspelningstillfälle. Eventuellt vill jag också studera olika placeringar inom kören och/eller inom körstämman.

#### ***Vilka är riskerna?***

Jag hoppas och tror att inspelningarna inte skall upplevas känslomässigt negativa eller integritetskränkande. Och jag vill betona att det inspelade materialet inte skall kunna användas i betygs- eller på annat sätt bedömande syfte. Det är inte den enskilda rösten som är intressant i studien.

#### ***Finns det några fördelar?***

Kanske blir man som sångare mer medveten om hur man samverkar inom kören och körstämman, eventuellt blir man mer uppmärksam på de övriga i kören.

#### ***Hantering av data och sekretess.***

De personuppgifter som kommer att finnas i min dator är endast till för att kunna identifiera de olika rösterna vid de skilda inspelningstillfällena. I presentationer och texter kommer alla namn att anonymiseras med påhittade namn. Ansvarig för dina personuppgifter är Örebro universitet. Dina uppgifter och inspelningar kommer att

behandlas så att inte obehöriga kan ta del av dem. I den slutliga avhandlingen kommer inga av dina personuppgifter att finnas med.

### ***Hur får jag information om studiens resultat?***

När Licentiatavhandlingen är färdig kommer den att finnas i tryck och den kommer troligtvis också att finnas tillgänglig för nedladdning från Örebro universitet, Musikhögskolans forskningsavdelning.

### ***Försäkring, ersättning***

Studien utförs under skoltid och ingen ersättning utgår till medverkande

### ***Frivillighet***

Deltagande i forskningsstudien är frivilligt och det går att utan särskild förklaring avbryta medverkan.

### ***Ansvariga***

Ansvariga för genomförandet av studien är Örebro Universitet, Musikhögskolan och **Akademichef** Sven Landh 019-30 33 30, samt **Professor** Öivind Varköy Tel: 070-558 44 92, +47-9289 5577 oivind.varkoy@oru.se **Licentiand** Sverker Zadig, Trädgårdsgatan 14 a, 223 53 Lund, 046-13 49 67, 0705-13, 49 67 sverker.zadig@telia.com

Jag hoppas du vill medverka i min forskning och jag vänder mig också till Vårdnadshavare och ber om er välvilja till genomförandet av denna studie

Med vänlig hälsning  
Sverker Zadig  
0705 13 49 67

### ***Samtyckesformulär***

Härmed intygas att jag/vi har fått information om forskningsprojektet kring **Lärande i Kör**, jag/vi har fått tillfälle att ställa frågor och också fått dem besvarade.

Jag/vi samtycker till deltagande i studien och även till att personuppgifter finns registrerade hos Sverker Zadig under forskningsprocessen.

Lund .....

.....  
Elev

.....  
Namnförtydligande

Lund .....

Lund .....

.....  
Vårdnadshavare

.....  
Vårdnadshavare

.....  
Namnförtydligande

.....  
Namnförtydligande

.....  
Adress

.....  
Adress

### Forskningspersonsinformation angående studie om **körsångare tillsammans i kören**

#### ***Bakgrund och syfte***

Jag Sverker Zadig, är doktorand i Musikpedagogik vid musikhögskolan i Malmö/Lunds universitet.

Som körledare och körsångare har jag länge fascinerats av hur det går till när man lyssnar in sig och leder eller följer varandra i körstämman och anpassar sin sång.

2011 skrev jag en filosofie licentiatexamen vid musikhögskolan i Örebro: *Vi sjunger så bra tillsammans. Om medvetet eller omedvetet samarbete mellan körsångare samt om formella och informella ledare i körstämman.*

Mina fortsatta studier handlar också om samverkan inom körstämman.

Syftet är att bättre förstå hur lärande och samarbete i kör går till, och att eventuellt kunna se möjligheter att även förbättra lärande, instudering och körarbete.

#### ***Förfrågan om deltagande***

I min forskning gör jag bland annat ljudinspelningar av körsångare individuellt när de sjunger tillsammans, för att studera om det sker förändringar över en tidsperiod.

För att få möjlighet att ytterligare studera och observera vad som eventuellt händer körsångarna mellan filmas varje inspelningstillfälle också.

Jag frågar härmed om du är villig att delta i denna forskningsstudie?

#### ***Hur går studien till?***

Ljudinspelningarna av körsångarna sker med separata headsetmikrofoner för varje enskild sångare och varje inspelning sparas på separat kanal.

För att kunna göra jämförelser mellan de olika inspelningstillfällena måste jag registrera vem som spelas in på vilken kanal vid respektive tillfälle. Jag är intresserad av hur körsångarna eventuellt påverkar varandra med sin sång och därför har placeringen av sångarna betydelse och måste vara densamma vid varje inspelningstillfälle.

Förändringar i köruppställningen måste påpekas. Eventuellt studeras även olika placeringar inom kören och/eller inom körstämman.

#### ***Vilka är riskerna?***

Jag hoppas och tror att inspelningarna inte skall upplevas känslomässigt negativa eller integritetskränkande. Det är inte den enskilda rösten som är intressant i studien utan hur sångarna eventuellt interagerar med varandra.

#### ***Finns det några fördelar?***

Kanske blir man som sångare mer medveten om hur man samverkar inom kören och körstämman, eventuellt blir man mer uppmärksam på de övriga i kören.

#### ***Hantering av data och sekretess.***

De personuppgifter som kommer att finnas lagrade i dator är endast till för att kunna identifiera de olika rösterna vid de skilda inspelningstillfällena. I presentationer och

texter kommer alla namn att anonymiseras med påhittade namn.  
Ansvarig för personuppgifterna är Lunds universitet. Dina uppgifter och inspelningar kommer att behandlas så att inte obehöriga kan ta del av dem. I den slutliga avhandlingen kommer inga av dina personuppgifter att finnas med.

### ***Hur får jag information om studiens resultat?***

När doktorsavhandlingen är färdig kommer den att finnas tillgänglig vid Musikhögskolans forskningsavdelning.

### ***Försäkring, ersättning***

Studien utförs under körens repetitions eller konserttillfällen, ingen ersättning utgår till medverkande i studien.

### ***Frivillighet***

Deltagande i forskningsstudien är frivilligt och det går att utan särskild förklaring avbryta medverkan.

### ***Ansvariga***

Ansvariga för genomförandet av studien är Lunds Universitet, Musikhögskolan i Malmö och dess rektor och prefekt Ann-Charlotte Carlén, 040-325473  
ann-charlotte.carlen@mhm.lu.se

**Professor** Göran Folkestad Tel: 040-325478 goran.folkestad@mhm.lu.se

**Doktorand** Sverker Zadig, Trädgårdsgatan 14 a, 223 53 Lund, 0705-13, 49 67  
sverker.zadig@telia.com sverker.zadig@mhm.lu.se

Jag hoppas du vill medverka i min forskning och ber om samtycke till genomförandet av denna studie.

Med vänlig hälsning

Sverker Zadig

0705 13 49 67

sverker.zadig@mhm.lu.se

### ***Samtyckesformulär***

Härmed intygas att jag har fått information om forskningsprojektet kring **körsångare tillsammans i kören**, jag/vi har fått tillfälle att ställa frågor och också fått dem besvarade.

Jag/vi samtycker till deltagande i studien och även till att personuppgifter finns registrerade hos Sverker Zadig under forskningsprocessen.

Ort och datum .....

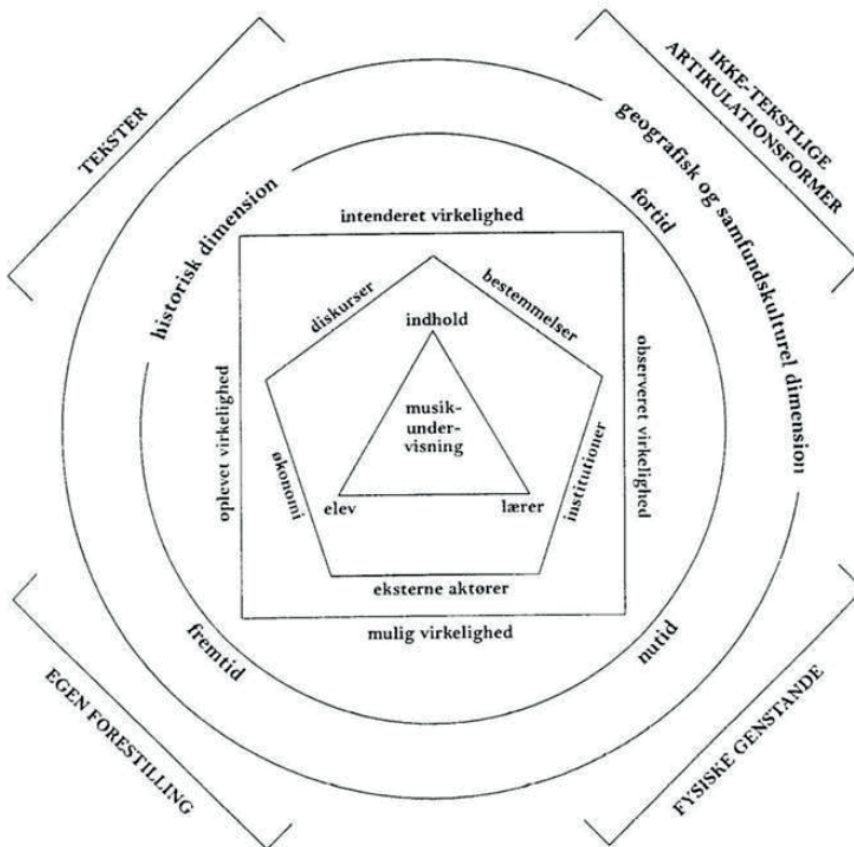
.....  
underskrift

.....  
Namnförtydligande

.....  
Adress

.....  
Mailadress

## Bilaga 6.



Nielsen, modell för hur den musikpedagogiska forskningen som ämnesområde påverkas av sin omgivning. (Nielsen, 1997, s. 1659).



# Paper I



## Informella stämledare

# Körledares erfarenheter av samarbete mellan sångarna i körstämman

Sverker Zadig & Göran Folkestad

### ABSTRACT

#### **Informal leaders in the choral voice**

#### **Choir leaders' experience of collaboration between the choristers**

*Most choirs and choir leaders have the aim to make the individual voices sound as unison as possible in the different choral voices, according to both timing, synchronisation and vocal blend.*

*The aim of the present study was to investigate experienced choir leaders' experience and understanding of potential collaboration between the choristers in the choir, and what consequences that might result in.*

*The study is qualitative in character: semi-structured interviews were carried out with experienced Swedish choral conductors representing a broad spectrum of the praxis field, regions, ages and different gender. The interviews were transcribed in verbatim and were analysed.*

*The result shows that all the interviewee experienced informal leaders in their choirs and two main categories were identified: (i) with a focus on leaders of the musical line, musicianship/music-maker, and (ii) with a focus on the choral blend, the blenders.*

*As a conclusion, in order to develop choirs to sound more even, synchronised and in blend, it might be of value to consider where to place a musical leader in the choral voice, and also to what degree this phenomena should be made explicit and discussed with the members of the choir.*

*Keywords: choral singing, choral singers, formal leader, informal leader, choral blend.*

## Inledning

I denna artikel presenteras resultatet av en intervjuundersökning med körledare gällande samarbete inom körstämmor, samt hur de upplever att sångarna påverkas av varandras sång. Syftet med studien var att undersöka erfarna körledares erfarenheter och förståelse av eventuellt samarbete mellan körsångarna, med särskilt intresse för hur körsångare justerar sin sång efter varandra och med fokus på den enskilde körsångarens anpassning till sina medsångare gällande intonation, rytm och klang. För att uppnå syftet formuleras två forskningsfrågor: (i) Hur beskriver körledarna samarbetet mellan körsångarna och (ii) vilka praktiska konsekvenser för arbetet med kören beskriver körledarna att samarbetet mellan körsångarna får.

Inledningsvis ges en kort presentation av körsångstraditionen i Sverige de senaste 50–60 åren, vilken ligger till grund för dagens sång- och klangideal. Här presenteras körforskning som berör samarbete körsångare respektive musiker emellan. Vidare beskrivs i korthet det övergripande teoretiska perspektivet för studiet av kommunikationen och samarbete mellan körsångare, liksom metod och design av den presenterade studien. Därefter redovisas resultatet från analysen av intervjuerna. Avslutningsvis diskuteras resultaten liksom tänkbar fortsatt forskning gällande samverkan emellan körsångare både avseende intonation, rytmik och klang.

Följande citat ur licentiatuppsatsen *Vi sjunger så bra tillsammans* (Zadig, 2011), kan illustrera den undersökta problematiken:

Den så kallade "Lisa-effekten" [informantens vokabulär/begrepp] inträffade vid ett tillfälle i en kör som jag hade då. En ganska ung kör, i åldrarna mellan 18–22 någonstans, med en jättefin sopranstämman. Men det fanns en sådan där som ledde, hon hade en helt perfekt körröst, det vill säga hon gick aldrig igenom, utan hon liksom bara låg där. Hon var alltid närvarande, på sju år var hon borta två gånger eller så. Hon var alltid där på alla rep, och hon var alltid "på" liksom, aktiv. Sen plötsligt kom detta tillfälle när Lisa var borta på en konsert och hela, precis hela sopranstämman, fullkomligt krackelerade. För mig var det en bisarr upplevelse, därför att jag visste att dom kunde det – men dom vågade inte. Om dom inte hade den där som "gick på" så vågade inte dom andra sjunga. (ur intervju med Karin II)

En situation som denna har många körledare upplevt, men kanske önskat slippa. Körledare försöker hitta arbetssätt som motverkar riskerna att körsångare förlorar kontrollen. Körsång, liksom allt ensemblemusicerande, handlar om musikaliskt samarbete och koordination. Körledare med lång erfarenhet kan ha kloka synpunkter

på vad som sker inuti kören och i körstämman. Tidigare forskning kring körsång är oftast inriktad på vad sångare tycker om att själva sjunga i kör, kring relationen mellan körledare och körsångare, eller med fokus på körledaren och dennes praktik och utövande. Forskningen berör dock sällan hur sångarna förhåller sig till varandra, rent sångligt. Sandberg Jurström (2009) understryker i den första svenska musikpedagogiska avhandlingen om körsång och körledning att det visserligen finns några, framförallt nordamerikanska, kvantitativa studier kring övning av notläsning och intonation, men "studier av hur körsångare uppfattar sitt eget lärande i kör samt vilka strategier de använder för att lära sig är dock lite utforskat" (s. 7).

Att sjunga i kör är populärt i Sverige och svenska körledare har rönt stort internationellt rykte för "The Swedish Choral Miracle" (Sparks, 1998). Körsång har också under senare decennier blivit bredare folkligt omtyckt, alltifrån Kjell Lönnås populära TV-program med kören i fokus, till "Allsång på Skansen" som nytändande och gränsöverskridande allsångglädje, till populära "Vi som inte kan sjunga"-körer och nu de senaste åren tävlingsprogram på TV som "Körslaget". Från 1970-talet har i växande grad också influenser från andra kulturers körmusik påverkat svenska körer och tidigare rådande körklangsideal. Förutom gospel-körsång har svenska körer nu även sjungit musik från Afrika, i första hand Sydafrika, men också Haiti med ett ursprungligt afrikanskt idiom. Influenser har också kommit från Balkan med helt andra körklanger och sångsätt än tidigare svensk och nordisk tradition. Även inhemsk folkmusik i körarrangemang har öppnat möjligheter för nya klanger för många körer. Glädjen att vara tillsammans socialt i körer – med skilda målsättningar för olika körer och grupper – och det gemensamma uttrycket, budskapet, och skapandet, beskrivs i tidigare forskning som betydelsefullt och det samlande kittet.

## Det svenska körundret

Sparks (1998) sammanfattar det som beskrivits som "det svenska körundret" som en unik kombination av att det under 1950 och 60-talen skrevs ny- och specialskriven körmusik för svenska körer och institutioner och att det både fanns duktiga körer och körledare som kunde framföra dessa verk och dessutom institutioner som backade upp detta både ekonomiskt och genom att erbjuda konserttillfällen. Dessa möjligheter blev till sporrande utmaningar för ytterligare fler körer och körledare och tillsammans med den speciella svenska körklangen (Hedell, 2009a) rönt svenska körer uppmärksamhet såväl nationellt som internationellt.

Viktigt var således dels både traditionen bakåt i tiden, dels framåtblickande med nyskriven körmusik som inspirerande utmaningar för körer och tonsättare. En ytterligare bidragande orsak till utvecklingen av svenskt körarbete var när Eric Ericson

tog över Radiokören 1952 och därigenom öppnade för de beställningar som gjordes till tonsättare av Sveriges Radio och körens producenter.

## Den svenska körklangen

”Den svenska körklangen” beskrivs ingående i en artikel av Hedell (2009a) där hon kort sammanfattar att när det gäller de stora framgångarna för körsång under efterkrigstiden i Sverige så har det funnits en tradition av historiskt med körklangligt medvetna svenska körledare såsom David Åhlén, Johannes Norrby och inte minst Eric Ericson. Det är tiden efter andra världskriget som begreppet ”den svenska klangen” etableras genom bland annat internationella framgångar i tävlingar och turnéer utomlands. Reimers (1993) gör en gedigen genomgång av de specifika förutsättningar och ingredienser som gör att folk från andra länder talar om ett ”Swedish choral miracle”. Hedell (2009b: 429) översätter och sammanfattar beståndsdelarna i den svenska körklangen:

1. Noggrannhet i intonationshänseende,
2. Förkärlek för svaga nyanser
3. Sparsamhet vid användande av vibrato
4. Formandet av en homogen körklang (den enskilda körsångarens klangmässiga anpassning till sina medsångare)
5. Precision i artikulation
6. Precision i utförande (i synnerhet vad gäller rytmik)

## Tidigare forskning om kör

Henningsson (1996) beskriver att deltagandet i en kör ofta för med sig olika sociala aktiviteter tillsammans med övriga körmedlemmar. Att ingå i kollektivet stärker den egna identiteten och självförtroendet. Traditioner, men också körklang och kunskap, förs vidare mellan kördeltagarna. ”Man hänger på” någon, och blir del av en helhet. Detta är inte nödvändigtvis specifikt för just körsång. Även hälsoeffekten anges som motiv för att sjunga i kör och flera forskare har påvisat positiva fysiska och psykiska effekter av körsång, bland andra Sandgren (2005), Lindström (2006) och Theorell (2009).

En förutsättning som nämns hos Linzander (1982) för att kören ska arbeta optimalt, är att ju öppnare körmiljön är desto större är också förutsättningarna för att de enskilda sångarna känner sitt ansvar för helheten. Han beskriver det som om alla körsångarna står tillsammans på det översta trappsteget i Maslows behovstrappa

(Tunsäter, 1982), där självförverkligandet är maximalt, men också den musikaliska upplevelsen när all samstämmighet fungerar och alla uppfattar kören som en gemensam körkropp.

Varje körledare och korist med någon erfarenhet har upplevt den hisnande känslan när plötsligt allting stämmer. När alla i kören från högsta sopran till lägsta bas inklusive dirigenten vill och uttrycker exakt samma sak och publiken-församlingen andlöst tar emot musiken. När 20–30 personer under intensiv koncentration riktar sin psykiska energi åt samma håll, ja då upphör man som korist att vara individ och man flyter in i "körkroppen". (Linzander, 1982: 10)

Vi tolkar denna beskrivning som att begreppet "när plötsligt allting stämmer" i realiteten innebär att koordinationen, i alla avseenden, är optimal mellan körsångarna.

Fenomenet att vissa sångare i kören ibland följer någon som är bättre eller säkrare har konstaterats och uttrycks på olika sätt i Bergström (2000), Stenbäck (2001), Knudsen (2003), Sandberg Jurström (2001), Sandberg Jurström (2009) och Balsnes (2009). Deras studier kring körsång och lärande i kör har gjorts utifrån ett sociokulturellt perspektiv, ibland även med anknytning till symbolisk interaktionism, eller med Mästare-lärling-metaforen som tolkningsram. Dessa studier har emellertid inte samarbete mellan körsångare i fokus utan detta nämns snarare i förbigående.

Bergströms studie (2000) handlar framförallt om kommunikation mellan kör och dirigent och det pedagogiska arbetet av körledaren. Vid några tillfällen nämns mer som en självklarhet samarbete eller utbyte av sångerfarenhet mellan körmedlemmarna. I sammanhang där körledarens gestik behandlas, grundat i Bergströms avstamp hos Blumer och symbolisk interaktionism, sägs det att "körsångare kan även låta sig påverkas av en stämkamrat i samma ögonblick" (s. 15). Det beskrivs också hur såväl tenorer som basar vid något tillfälle hjälps åt: "Bland tenorerna turas de om att ta ansvar inom stämman i det tidsskede som är just nu...När någon av tenorerna övat mycket, då märks det. Då lyssnar alla inom stämman på honom. 'När någon sjunger fel, ja då sjunger även grannen fel'"(s. 60). I ett avsnitt som behandlar stämrepetitioner talas om tillfället då alla sångarna i stämman hör varandra, till skillnad från den vanliga repetitionen: "Basarna sitter vanligtvis på ett långt led och har svårt med kommunikationen inom stämman" (s. 68). Vad kommunikationen eller koordinationen består i berörs dock inte närmare i denna undersökning.

Med fokus främst på hur läraren-körledaren arbetar för att hjälpa eleverna att lära diskuterar Stenbeck (2001) även hur individerna i en kör lär sig, liksom lärandet mellan individerna. Att det finns elever med större körvana och erfarenhet är tydligt och likaså

att dessa också är drivande. Drivande som begrepp innebär i detta sammanhang att dessa elever med sin säkra sång också påverkar andra mindre säkra att följa dem och bli bättre koordinerade i hela kören eller körstämman. Detta gäller "att sjunga rätt" det vill säga både rytmiskt, intonationsmässigt och dynamiskt liksom i artikulation.

Informellt lärande i kör beskrivs av Stenbäck (2001) utifrån tre perspektiv: (i) genom lärande i handling där hon hänvisar till Vygotsky (1934/1986) och Molander (1996), (ii) ur sociokulturellt perspektiv främst enligt Säljö (2000) och (iii) med traditionen ur ett mästare-, gesäll- och lärlingperspektiv enligt Sandberg Jurström (2001). I mästare-lärlingmodellen överförd till kören har körledaren den styrande rollen och även vissa körsångare, medan andra körsångare agerar som lärlingen som lär sig följa efter. Det är till och med så att det är en förutsättning för körverksamheten, såsom det beskrivs i undersökningen, att det finns drivna körsångare vars uppgift blir att stötta de mindre körvana eleverna. Genom att få sjunga tillsammans med de mer körvana når så småningom nybörjarna också förmågan att själva ta ansvar för sitt lärande i kören. Elevintervjuer visar också att blotta vetskapen om att någon i körstämman är pålitlig och sjunger rätt, gör att även andra vågar sjunga ut och då inspirerar de varandra ytterligare. På så sätt, menar Stenbäck, kan lärandet äga rum såväl på individuell som på en kollektiv nivå och hon betraktar lärande i kör både som individuellt och kollektivt lärande. Körkunskaper är förutom förmågan hos de individuella sångarna också beroende av gruppens gemensamma ansträngningar.

Sandberg Jurström (2009) undersöker huvudsakligen hur kommunikationen sker från körledare till kör och körsångare, men vid några tillfällen nämns även samarbetet mellan körsångarna. Sandberg Jurström använder begrepp som gemensamt och kollektivt om körsångarnas egna samlade förmågor. Hon menar att körsångarna tillsammans med varandra koordinerar sig och i det samarbetet finns det både de som ger och tar initiativen.

Sandberg Jurström (2001) ser rollspelet i kören som avgörande för vilka lärostilar och lärostrategier som väljs för att förhålla sig till kören som helhet. Hon identifierar fyra lärostilar eller lärostrategier där sångarna själva prioriterar den ena eller andra: *visuell*, *kinestetisk*, *auditiv* eller *emotionell*. Vilken eller vilka som väljs är avhängigt det sociala samspelet i kören där också mer erfarna sångare hjälper och stödjer mer ovana. Dessutom konstaterar Sandberg Jurström att det finns en gemensam kunskap, en kollektiv erfarenhet, både tyst och uttalad vilken etableras och förs vidare genom deltagandet i kören. Hon jämför också mästare-lärling-gesäll-systemet med det gamla skråväsendet.

I sin doktorsavhandling behandlar Balsnes (2009) ett lärande mellan körsångare: "hvor læringen skjer gjennom samspill og aktiv deltakelse i korets virksomhet. I praksisfellesskap lærer individene gjennom å tolke, reflektere og forme mening

relaterat til egen deltakelse i fellesskap med andre” (s. 61). Med hänvisning till Lave och Wengers begrepp *Legitim Perifert Deltagande* (LPD) om praxisgemenskap där de nya och oerfarna tar intryck och lär av andra mer erfarna, beskriver Balsnes hur denna process kan se ut i körsammanhang:

Nye medlemmer blir plassert direkt inn i koret og deltar med sine ressurser på lik linje med veteranene. I starten vil de være uerfarne og trenge mye hjelp og støtte, etterhvert blir de mer selvstendige. Begreppet legitim perifer deltakelse gir blant annet muligheten til å diskutere relasjoner mellom nyankomne og veteraner”. (s. 68)

I citatet ovan talas om koordination utifrån några – ”veteranerna” – som påverkar de oerfarna att följa. Därigenom kommer de senare att successivt ingå mer och mer i praxisgemenskapen, alltså bli koordinerade med hela kören. Hon beskriver vidare om de olika kompetensnivåerna och hur de visar sig i lärostrategier och lärstilar där den som har ”lärlingrollen” använder sig av relationen till gruppen och dirigenten kombinerat med ett auditivt lärande.

Några ytterligare undersökningar som har viss beröring med föreliggande studie och som även nämner något kring ett utbyte mellan sångarna är Knudsen (2003) och Henschien (2010) vilka fokuserar huvudsakligen på relationerna inom kören som ett socialt fält enligt Bourdieus kultursociologiska teorier och kördeltagarnas förhållningssätt till kapital och habitus. Dock tar ingen av dessa studier närmare upp hur det går till när körsångare kommunicerar musikaliskt mellan och med varandra.

Sammantaget har tidigare körforskning i viss mån behandlat samarbetet mellan körsångare som en del i processen att åstadkomma en bättre koordination mellan körsångarna. Den tidigare körforskningen har också betonat såväl vikten av tillhörighet, trivsel och gemenskap, liksom körledarens roll.

Av ovanstående forskningsöversikt framgår dock att relativt lite tidigare forskning ägnas åt samarbetet mellan körsångare i själva sångtillfället. I många av ovan nämnda texter talas det om olika aspekter av att kören får ett ”gemensamt” uttryck och en samtidighet i all slags artikulation. Med större insikt och kunskap om hur denna koordination fungerar, skulle körledare bättre kunna hjälpa kören till dessa resultat.

## Tidigare forskning kring samarbete inom andra ensembler än körer

Inom området instrumentalt ensemblermusicerande har studier gjorts kring samspel, kommunikation och synkronisering. Körsång är en form av ensemble och dessa studier och deras resultat är därför relevanta i avseende på koordination mellan sångarna

som önskvärt mål i körarbetet. En av dem som tidigast intresserat sig för "timing" och samarbete mellan ensemblemusiker är Rasch (1979). Han har studerat hur musiker koordinerar sitt musicerande och lyckas komma samtidigt med sina insatser i det som enligt notbilden ska ske simultant. Han konstaterar att det inte är möjligt att spela helt samtidigt: "In reality, perfect synchronization is never realized and there will always be some asynchronization" (s. 122). Ett viktigt påpekande är att det egentligen inte heller är önskvärt att uppnå total synkronisering då musiken därigenom skulle tappa det artistiska och vitala inslaget. "In every artistic musical performance there is constant deviation from what is prescribed in the score in all respects (time, pitch, duration, level etc.)" (s. 131). Inte heller i körsång går det att uppnå total synkronisering och samtidighet, dock finns det vitala tillfällen då koordinationen måste vara i det närmaste total, till exempel då slutkonsonanter skall sättas gemensamt.

Heiling (2000) beskriver i sin undersökning om ett brassband hur man dels cirkulerar mellan olika positioner, dels hur nya medlemmar placeras intill mer rutinerade. Motsvarande förhållande gäller även inom vokalt musicerande, såväl när det gäller att ta emot nya sångare som ska skolas in i en körgemenskap, som hur en erfaren körledare väljer att placera och eventuellt placera om körsångare.

Goodman (2002) beskriver fyra aspekter som är viktiga för ensemblemusicerande: "coordination (keeping time), communication (aural and visual signals), the role of the individual and social factors" (s. 165). För körsångares koordination, det vill säga förmågan att synkronisera sin sång i första hand tidsmässigt-rytmiskt och i förlängningen som ett resultat av detta även intonationsmässigt med varandra, ingår också synliga tecken. I första hand är det de tecken och rörelser som körledaren visar (Sandberg Jurström, 2009) som styr koordinationen, men även rörelser från andra körsångare, exempelvis en notpärm som gungas i takt, kroppsrörelser vid snabb inandning för sångattack, nickningar med huvud och andra mer eller mindre medvetna signaler har betydelse för koordinationen.

Rasch (1988/2005) har också undersökt olika instrumenterade mindre ensembler, trios, och funnit att det mest melodiförande instrumentet oftast legat tidigast i attack och därigenom agerat ledare:

This corresponds to our intuitive notion that in most of the music for these ensembles the melody part is the leading, "first" voice. Recorder ensemble music is more polyphonic as a rule, and the bass is the most fundamental voice. (s. 77)

Överfört till körsång skulle detta vara närmast jämförbart i mindre vokalsembler där alla sångarna också har visuell kontakt med varandra, men visar på betydelsen för koordination även i en kör att uppfatta melodi och baslinjerna.

## Tidigare forskning kring körklang

Fredrik Ullén (samtal 2009-05-13) påpekar att vi människor exempelvis ibland tar efter någon annans dialekt eller tonläge vid tal. Detta är väsentligt bland annat för hur vi lär oss språk och det är värt att reflektera över vilket samband det kan finnas till att även "spegla" oss i någon annans röst när vi sjunger i kör.

Weman Ericsson (2008) beskriver hur viktigt samarbetet och flexibiliteten i samspelsituationen är. Musikern måste vara trygg i vetskapen om att en medmusikant är lyhörd, uppmärksam och beredd att följa "allehanda infall" (s. 115). Hon talar också om att hitta ett gemensamt uttryckssätt när man musicerar tillsammans i mindre ensembler: "Man når en uttalad eller outtalad överenskommelse om vem som skall dominera interpretationen" (s. 125). Även körsångare måste kunna lita på varandra och sina närmaste grannar, och känna trygghet i samarbetet med dessa.

Sawyer (2005) betonar att helheten är större än summan av delarna för bandmedlemmarna som musicerar tillsammans:

...when the group dynamic is flowing, the performance that results is greater than any one individual; the whole is greater than the sum of the parts. Each individual performs at a higher level than he or she would have been capable of alone. (s. 49)

Motsvarande upplevelser av att bli en del av helheten, en kugge i maskineriet, beskrivs av körsångarna i Linzanders (1982) studie. Sawyer (2005) uttrycker liksom Weman Ericsson ovan, vikten av att vara på samma våglängd, att vara fokuserade på varandra på samma nivå.

Group musical performance can only work when the performers are closely attuned to each other. They have to monitor the other performers' actions at the same time that they continue their own performance, to be able to quickly hear or see what the other performers are doing, and to be able to respond by altering their own unfolding, ongoing activity. (s. 51)

De som eventuellt fungerar som musikaliska ledare i körstämman får således ut något av detta: de bidrar till ett förbättrat framförande men utvecklas också själva av sitt ledarskap och sin kommunikation med andra sångare.

Ternström (1987) nämner som exempel på klangen sångröster emellan att vi kan känna oss ansträngda i halsen av att lyssna på någon som talar med spänd röst – det får oss att själva känna en liknande spänning som ger upphov till den röstklängen. Vi reagerar således spontant på röster vi hör och faller lätt in i att spegla dessa och låta likadant. Johan Sundberg (1980) beskriver detta på följande sätt: "Rent generellt verkar det som om vår upplevelse av en röstklang i hög grad bestäms av intrycket hur man skulle bära sig åt och känna sig, om man själv producerade den eller motsvarande röstklang" (s. 104).

## Teoretiskt ramverk för studiet av kommunikation och samarbete mellan körsångare

Det övergripande teoretiska ramverket för forskningsprojektet gällande kommunikation och samarbete mellan körsångare, inom vilket denna studie ingår som en del, kan beskrivas som grundat i sociokulturell teoribildning. I körsjungandet får sångarna tillgång till och blir en del av denna *community of practice* (Wenger, 1998). Aktiviteterna i en kör kan vidare ses ur ett lärandeperspektiv där lärande är en integrerad del av det sociala sammanhanget och en "konsekvens av mänskliga verksamheter och individers agerande" (Säljö, 2005: 16). Säljö (2005) framhåller att "vi lär oss hur vi skall förhålla oss i olika sociala praktiker och vi vet i de flesta fall vad som förväntas när vi agerar med olika situerade identiteter" (s. 226), exempelvis när körsångare intar olika roller med olika förväntade beteenden.

Genom att finnas i en körgemenskap lär körsångare på så vis av varandra, inte bara olika sätt att musicera tillsammans utan även sociala och umgängesmässiga traditioner. I alla sammanhang där någon befinner sig i en grupp sker det ett utbyte av kunskande mellan medlemmarna, mellan nybörjare och erfarna, det Lave & Wenger (1991) beskriver som *legitimate peripheral participation*. "Nykomlingarna" blir upplärda av "gamlingarna", och för att bli "mästerlig" eller "duktig" krävs det just att det finns "nykomlingar" att lära upp. Det är just detta utbyte av kunskap och erfarenheter mellan körsångare som står i fokus i denna studie och i forskningsprojektet som helhet.

## Metod: datainsamling och informanter

Syftet med studien var såsom presenterats i inledningen att undersöka erfarna körledares erfarenheter och förståelse av eventuellt samarbete mellan körsångarna. Urvalet av informanter syftade till att ge så stor variation av uppfattningar som möjligt: körledare av skilda kön, i olika åldrar, från olika regioner i landet, samt olika typer av arbetsfält såsom skola och kyrka, amatörer och professionella, manskör, damkör, barnkör, ungdomskör och blandad kör.

Totalt intervjuades 26 informanter, 17 män och 9 kvinnor, i åldern 30–90 år, från olika regioner i Sverige, alla mycket aktiva som körledare under många år. Informanterna har alla samtyckt till att figurera med sina riktiga namn. Avsikten med de utdrag ur intervjuerna som förekommer i resultatdelen är att ge exempel på utsagor som illustrerar respektive kategori och inte vad de säger som individer. Eftersom de i många fall är mycket kända personer finns risken att för mycket fokus blir på dem som personer om deras fullständiga namn anges. I resultatdelen har vi därför valt att endast ange informantens förnamn.

Informanterna blev tillfrågade i förväg om sin medverkan och då avtalades lämplig tidpunkt och plats för intervjun, utifrån vad informanten önskat/föreslagit. Informanterna erhöll en kort beskrivning av forskningsprojektet, utan att något antydde om eventuella ledaregenskaper hos sångarna. Intervjuerna har skett antingen i informanternas hem eller på deras arbetsplatser, några har skett i samband med större organiserade nationella körledarmöten. Samtliga informanter har sedan tidigare känt till Zadig som körledare, vilket i flera fall gjort mötena möjliga. Ett flertal av informanterna är medlemmar i Föreningen Sveriges Körledare där Zadig under en längre period varit kassör i styrelsen. Informanterna har således vetat att Zadig är väl insatt i frågor gällande körsång. Kvale och Brinkmann (2009) betonar att såväl reliabilitet som validitet har sitt värde i vardagsspråket där giltighet och pålitlighet står för sanning och moral: "The understanding of verification starts in the lived world and daily language where issues of reliable craftsmen and reliable observations, of valid arguments, of transfer from one case to another, are part of everyday social interaction" (s. 245). Den som intervjuar måste alltså ha samma vokabulär och samma förhållande till olika begrepp som informanterna, under sådana förutsättningar blir därigenom risken liten för missförstånd.

I denna studie är det en körledare som intervjuar andra körledare. En intervjusituation är såsom Kvale (1997) betonar inte någon helt naturlig situation och det kan finnas en risk att den intervjuade skulle "vilja vara till lags" för att försöka hitta den "sanning" som förmodas vara önskad eller förväntad. Vi har dock ingen upplevelse av att något intervjutillfälle störts av vare sig genus- eller maktproblematik under

samtalen. Det motsatta skulle kunnat bli fallet om informanterna känt sig obekväma med relationen, genom att studien gjordes av en tidigare styrelsemedlem i den nationella körledarföreningen, med upplevd risk för spridning av uppgifterna. Även att bli intervjuad av en kollega skulle kunna upplevas ifrågasättande eller hotfullt mot deras arbetssätt. Ingen av de tillfrågade nekade dock till att medverka. Genom att informanterna sammantaget arbetat inom ett stort fält av körgrupper och med såväl mindre som större körgrupper, inom såväl skola, universitets- och ordinärt samhällsliv som mer avancerat konserterande körer, har erfarenheter från många körmiljöer kommit med i det insamlade datamaterialet.

Forskningsansatsen har varit fenomenografiskt inspirerad, där ambitionen varit att genom intervjuer fånga variationen på kollektiv nivå av körledares erfarenheter av fenomenet med samarbete i körstämman. Fokusering på vissa aspekter i analyserna måste göras på bekostnad av andra aspekter (Marton & Booth, 2000). Detta innebär också att urskiljandet måste relateras till en kontext, ett sammanhang:

För att kunna erfara någonting *som* någonting måste vi urskilja det från och relatera det till ett sammanhang, urskilja dess delar och relatera dem till varandra och till helheten. Men vi urskiljer helheter, delar, och relationer i termer av aspekter, som definierar helheterna, delarna och relationerna. (s. 143)

De halvstrukturerade intervjuerna har startat med frågan om hur informanterna tror att sångarna lär sig i kören, av varandra och med hjälp av varandra. Utifrån svaret på denna inledande fråga har intervjun sedan fortsatt med frågor om klang, placering och övriga konsekvenser för arbetet med kören detta ger. Eftersom intervjuarens egen förståelse som körledare är att det förekommer olika typer av samarbeten i körstämman har denne varit mycket noggrann med att själv aldrig nämna eller antyda detta.

Intervjuerna transkriberades ordagrant, sammanfördes till en gemensam datamängd och genomlästes flera gånger. Därefter lästes de ytterligare i detalj för att finna allt som behandlade musikaliska samarbeten av olika slag mellan sångarna med fokus på likheter och skillnader i uttalandena, liksom på relationen mellan del och helhet. Utsagorna grupperades därefter utifrån i vilken grad informanterna använde gemensamma begrepp som bedömdes betona samma fenomen.

## Resultat: Musikanter, klangspridare och konsekvenser för körarbetet

I detta avsnitt presenteras resultatet av analysen av intervjuutskriften. I den första delen redovisas resultatet med avseende på den första forskningsfrågan gällande hur körledarna beskriver samarbetet mellan körsångarna och i den andra delen vilka praktiska konsekvenser för arbetet med kören körledarna beskriver att insikten och kunskapen om samarbetet mellan körsångarna får.

### Musikanter och klangspridare

I analysen med avseende på den första forskningsfrågan urskildes två huvudkategorier där informanterna antingen (i) betonade ledare av det musikaliska förloppet, utifrån notbilden, eller (ii) där informanterna betonade hur någon eller några sångare med sin klang på rösten kunde påverka och sprida denna till andra. Dessa kvalitativt skilda kategorier benämns fortsättningsvis MUSIKANTER respektive KLANGSPRIDARE. Dessa kategorier fokuserar på de olika kvaliteter gällande samarbetet i kören och eventuella ledare i stämmorna som specifikt skilt sig bland informanternas svar. I sina svar och beskrivningar av dessa fenomen använder ibland informanterna två benämningar som finns etablerade inom den klassiska orkestern för de som ansvarar för samklngen i stämman, intonationsmässigt, rytmiskt-artikulationsmässigt liksom klangligt nämligen *konsertermästare* och *stämledare*. Även andra etablerade uttryck såsom *stämfiskal* används. Med såväl konsertmästare och stämledare som stämfiskal avses den eller de i körstämman som enligt informanterna fungerar som ledare. De informanter som använt dessa benämningar har emellertid gjort detta för att beskriva såväl klangspridning som ledande av notbild och artikulation.

### *Musikanterna – ledarna av notbilden*

I de utsagor som bildar underlag till kategorin MUSIKANTER talar informanterna i första hand om musikaliskt, melodiskt och rytmiskt ledandet från någon sångare i körstämman.

Anders: ...det utspelar sig ett ganska subtilt socialt spel i en körstämman, på väldigt många olika plan. Men det utkristalliserar sig ganska snart, tror jag, uttalat och omedvetet, en slags körledare, alltså stämledare i varje stämman. Det kan vara den som har den bästa rösten och som är mest frimodig, det

kan också vara, vilket är det vanligaste, den som läser noter bäst, och är snabbast att leverera bäst resultat.

Folke: Det finns nog i regel en dold konsertmästare i varje stämma, en rikt-karl, möjligen ett par, och det är inte så dumt egentligen. Men det får ju inte bli så att alla hänger på en bara?

Eric: ...det är naturligtvis så att några går lite före, inte tidsmässigt, men går lite före i initiativ och attack av tonerna. Och andra kanske följer efter lite mer. ...Och man kan till och med säga så att en konsertmästare kan prägla en sopranstämma.

Gunnar: I sopranstämman har jag nu en stämledare... ja, ibland har vi två stämledare, en administrativ som håller ordning på vilka som är borta, och en som är musikalisk och fungerar egentligen som en konsertmästare.

Det är kanske logiskt att dessa körledare, som ofta även arbetar med orkestrar, använder konsertmästarbegreppet eller stämledare. Cecilia II använder ett specifikt begrepp, en i körvärlden förekommande funktion som stämfiskal, och beskriver hur stämman själv utsett sina stämfiskaler, oftast den mest notkunnige och som också haft ledaregenskaper. Cecilia II säger att "poängen med att ha en formaliserad stämfiskal är att alla vet att stämfiskalen har ett mandat, och ett uppdrag från den konstnärliga ledningen, att stämfiskalen får säga till sina kolleger att, 'du sjunger falskt', stämfiskalen får flytta om i stämman, och får vända sig om också i stunden och ge ett påpekande."

Många informanter talar om hur de som fungerar som ledare i deras körer är de som är mest notkunniga eller mest rutinerade (och äldst i kören).

Björn talar om "att man hänger med, och att dom här gamlingarna, dom får ju vara stämledare på det sättet", och Andrzej "att hänga på dom som sjunger, är det bästa sättet att utveckla en körsångare som inte vågar och inte vill". Även Martin III menar att det finns ledare i stämmorna: "kunskapsnivån är väldigt spridd och då blir det så, nästan alltid, att det finns två-tre i varje stämma som är ledare, som dom andra kan stötta sig på." Och liknande: "I stämman kan det vara någon som tillför väldigt mycket notläsningskunskap, säkra och duktiga sångare som sjunger rätt hela tiden", enligt Hans. Bo I säger "Det finns alltid i varje kör en som är ledande vad det gäller notläsning"

Ett antal körledare som arbetar med ungdomar beskriver relationen mellan mer erfarna och nyare sångare som en relation av givande och tagande, som ett samarbete sångarna emellan. Nedan följer några citat som belyser vad just ungdomskörledarna säger om de olika kategorierna musikanter och klangspridare. Körledarna använder

i dessa beskrivningar begrepp om de ledande som mentor, körstark, utvald, trygghet för, lita på, drivande, stark röst, skitsäker, bra musikaliskt, god sångare.

Björn säger att hans yngre körsångare benämner de äldre mer rutinerade som sina "mentorer", liknande exemplet "att ta hjälp av varandra, lyssna på varandra" som Jeanette säger om sina gymnasieelever, "speciellt om man är en osäker körsångare hör man ju med det där, ett extra örat på den som är säker. Man ställer sig gärna vid sidan om någon som är körstark, till en början i varje fall, tills det sätter sig liksom fysiskt i muskelminne och så där". Andreas tror att "många lär sig genom att lyssna på någon särskild som dom valt ut, som dom känner trygghet för och litar på." Han tror det nästan är "det viktigaste sättet för många av dom som är lite svagare på att lära sig tydligt och fort, som inte läser noter alls, som inte förlitar sig ett dugg på sin egen förmåga". Även Martin II talar om yngre och äldre sångare i kören "sen säger jag till de här som är nya, luta er nu mot dom här gamla, och ni liksom hjälper till"

Intressant är också att någon informant inte nödvändigtvis ser de som är drivande som de med "bäst" röst eller som är den bästa sångaren med avseende på röstklang och röstkvalité, samtidigt som också motsatsen presenteras, någon med mycket god röstkvalité.

Irène säger att de som är drivande, är dels de som har starka röster men också att "det kan vara folk som är ganska dåliga sångare ibland, som är skitsäkra, och man känner att stämman lutar sig med ett öra mot dom hela tiden för att dom är liksom bra musikaliskt". Karin I menar däremot att det är goda sångare som leder, "dels har dom kanske ett väldigt bra röstmaterial och så läser dom noter bra, och därför vågar dom, rösten bär, och den håller, och dom vågar ta initiativ". Anne tänker likadant, "jag tror att det är så över hela linjen att det är några "starka kort", som är starka hela tiden, och som blir duktigare och duktigare, och så hänger dom andra på". Cecilia I ser också ett samspel mellan körledaren och stämledare att man som körledare vet vilka som är dragande och "då adresserar man ju dom, hela tiden".

Det är helt tydligt att dessa mycket rutinerade körledare ser det som helt självklart att det tas olika typer av initiativ, av vissa sångare i körstämman, till att leda andra körsångare. Och omvänt, att vissa sångare står tillbaka, låter sig ledas och undviker att ta direkta egna initiativ.

En variant av svar och tankar rör körer där grundförutsättningen är blandad formation. Jeanette beskriver sin gymnasiekör på dans- och musikalutbildning där målet ofta är att snabbt lära utantill för att kunna stå i en scenografi i icketraditionell köruppställning. "...vi tränar hela tiden på att bli trogen sin egen stämman och att lita på sin egen röst och det man gör...det funkar inte annars när dom väl står på scenen".

Det inledande citatet i denna artikel kom från Karin II som beskrev vad hon kallade "Lisa-effekten", där alla i kören förlitade sig på bara en sångare, med förödande resultat

när "Lisa" saknades. För att råda bot på detta beskriver Karin II att "sedan bröt jag upp alltihop och satte dom enskilt för att dom skulle börja låta nånting av sig själva". Hon talar om ett "kollektivt medvetande om hur vi gör det här, vi lyssnar på varandra – så kan det bli oerhörda spänningar som slår över på allting om det är nån som inte tänker i dom banorna." För att det ska fungera att sjunga tillsammans måste således alla vilja ta ansvar för sin egen insats och vilja anpassa sig till sina grannar. Även Hans talar om "nåt som heter kollektiv kunskap, nån slags ärvd erfarenhet i kören", baserat mycket på hur kören lärt sig dirigenten önskemål.

Iréne gör ibland ommöbleringar mellan stämmorna för olika stycken, som en metod för att backa upp en svagare stämman med någon från en annan. Exempelvis kan en tenorstämman kanske behöva förstärkas av altröster.

### *Klangspidarna – ledarna av körklngen*

I de utsagor som bildar underlag till kategorin KLANGSPRIDARE talar informanterna om röster med speciell karaktär och hur klngen i kören kan initieras av någon eller några sångare. De beskriver också hur vissa korister med sin klang präglar andra att låta likadant och reflekterar också över var dessa sångare bäst bör placeras. Eric beskriver det klangliga ledandet på följande vis: "Det gäller klangligt, det gäller själva noterna förstås, men det gäller inte minst som jag sa klangligt, att en viss approach till tonerna sjungs efter av de som sitter bredvid".

Eva beskriver också hur hon placerar en "klangviktig" sångare. "Jag sätter ofta då den som klingar på bäst sätt och låter starkast, i mitten av stämman, och säger åt dom andra att lyssna inåt för att få samma klang."

Gustaf resonerar kring placering relaterat till "notledande" eller hur röster passar klangligt med varandra och sätter det senare främst.

...ett sätt att placera folk är ju röstligt, färgmässigt – "den där passar bra ihop med den" – det andra sättet är ju att man sätter – Duktig notläsare – Mindre duktig notläsare, och på det sättet får ett samspel utan att man kanske talar om det direkt. ...men det kan vara så att man känner att "det här stämmer inte, färgmässigt, röstmässigt". Då backar jag för det, då får det faktiskt gå i första hand ... att man sätter de rätta instrumenten bredvid varandra, det är trots allt viktigast.

Gustaf berör också den viktiga aspekten av att man måste trivas med den eller de sångare man har närmast sig. Trivs inte sångarna socialt kommer inte det musikaliska heller att fungera, "om den ene är en bra notläsare och den andre är det inte, då får

jag ju se att dom flyttas ifrån varandra då, annars så blir det inte nåt' ljud ur någon av dem, i ren, alltså dom som inte är socialt begåvade”.

Liknande situationer beskriver Gösta med sångare vars röster inte passar tillsammans med grannen, ”Har du haft sångare som kommit och sagt att dom vill slippa stå vid sidan av någon? Det vet jag att jag har varit med om. Det behöver inte betyda att någon sjunger dåligt, men att man tycker att rösten inte går ihop med en annan röst”. Både Hans och Cecilia II berör samma problem, båda betonar att man måste trivas med grannarna, i annat fall ta upp det med körledare eller stämfiskal.

Hans ser ledaren för klang som en annan än den musikaliska ledaren ” ...kan vara någon som tillför väldigt mycket notläsningskunskap, säkra och duktiga sångare som sjunger rätt hela tiden, och så finns det de som tillför klang men inte är lika duktiga notläsare.” Placeringen av dessa olika blir då viktig så att effekterna sprids i gruppen”.

”Jag tjarar mycket om att lyssna på varandra och lyssna med båda öronen, både på den som sitter till vänster och till höger och kanske på den som sitter bakom dig eller framför dig beroende på placering”, säger Ingemar och ”att man påverkar varandra, intuitivt i klangen”.

När det gäller körer med ungdomar som kanske ännu inte själva blivit så medvetna om sina röster, kan det vara viktigt att uppmärksamma dem på samklang och samarbete. Karin I säger angående ledandet och följandet att ”man kopplar på örat, man känner att här är det en stabil person, så man förlitar sig och sträcker ut hörseln ännu lite mer.” Bo II låter dem hjälpas åt att hitta klang ”...man sjunger sin stämma och umgås med dom tonerna och den texten med den som sitter till höger och till vänster. Ibland, ja ofta, använder jag ett uttryck som ”face to face” då står man eller sitter man ansikte mot ansikte och sjunger för varandra, och lyssnar på varandra. Sjung med öronen kan vara ett uttryck”. Jeanette arbetar liknande ”ibland står vi i halvcirkel eller ibland är dom inklämda i ett hörn, vilket gör att det blir en annan körklang, ibland byter dom positioner helt och hållet, ibland står vi i en ring, och sjunger”. Även Iréne talar om örats betydelse, ”Rent vokalt är det absolut så för de som är lite sångligt tränade, och har goda öron, att man sjunger ganska klangligt varierat beroende på var man sitter. Man sjunger inte likadant beroende på vem som sitter i stämman. En del kompletterar varandra fantastiskt bra, andra stör vandra ganska mycket” Hon säger att rösterna kompletterar antingen klangligt eller gehörmässigt, och de som tar ett ledarskap har fallenhet för det ”och därför vågar dom, rösten bär, och den håller, och dom vågar ta initiativ”.

Sammantaget visar ovanstående resultat på att det förekommer vad som kan beskrivas som informella ledare i körstämmorna, ett fenomen som de intervjuade körledarna är väl medvetna om.

## Praktiska konsekvenser av konstaterade ledare i kören

I denna del redovisas analysen av intervjuerna avseende den andra forskningsfrågan. I sina svar beskriver informanterna praktiska konsekvenser för arbetet i kören när förekomsten av ledare i körstämmorna konstaterats. Dessa rör främst placeringen i stämman liksom vad som händer om ledaren försvinner eller inte är närvarande vid något tillfälle.

### *Placeringen i stämman*

När nu många körledare visar att de är medvetna inte bara om att det finns ledare i stämman utan också vet vilka dessa är, blir det intressant att veta om körledarna tar ställning till var dessa stämledare bör placeras. Cecilia II reflekterar över detta utan att ge något distinkt förslag "...i allmänhet är det ju så att det är några i stämman som är bättre än andra ... på att läsa noter, dom bör också få en placering i stämman, som dirigenten tillsammans med stämfiskal bestämmer". Hans har en rakare uppfattning; "den som är duktig notläsare sitter centralt eller placeras så att flera får hjälp av honom. Och [det är också viktigt] att nybörjare när de kommer in, får sitta bredvid någon erfaren sångare så att dom dels då lär sig ... om den tysta eller ärvda kunskapen, men också känner att dom får stöd hela tiden. Dan-Olof påpekar att det med flera stämledare kan bli konkurrens "...det kan ju hända att man får hänga upp det hela på någon som är "leading lady", i en stämman...Det utkristalliserar sig alltid någon. Det gäller bara att se till att om det skulle finnas två med sådana där dragningar, så får dom inte sitta bredvid varandra för det blir en fullständig fight". Solveig menar att det är viktigt att inte stå för tätt i kören för då är det svårt att uppfatta sin egen röst och kan därigenom också vara svårt att intonera rätt.

Genomgående för de körledare som arbetar med gymnasiekörer eller ungdomar är att de regelbundet och ofta bryter upp körformationen i antingen blandad uppställning, där ingen står intill någon annan som sjunger samma stämman, alternativt låter kören sjunga i mindre grupper, kvartetter.

### *Om ledaren försvinner?*

I de vuxenkörer de flesta av de intervjuade etablerade körledarna arbetar tillsammans med är ofta förmodligen kunskap och erfarenheten mer jämn sångarna emellan. Men även när det gäller dessa körer oroas körledare av konsekvenserna när duktiga sångare försvinner. De ser även att det kan vara en utmaning för sångare att träda fram: För grannen till den säkra men frånvarande notläsaren kan det också vara: "Nu jädrar

ska folk få se här, jag är inte så dålig så jag behöver ha den där duktiga bredvid mig". Det kan alltså vara positivt också, just i ett skarpt läge, att den där duktiga notläsaren är borta. En kommentar som kanske är självupplevd är: "-Ja, det ställer till problem tror jag – för dirigenten" som en informant svarar på frågan om vad som händer när en sånglig ledare saknas.

När denne ledare saknas finns det framför allt två scenarier som målas upp, den vanligaste kommentaren är att någon annan träder fram och tar över ledarskapet. Någon ny sångare vågar, eller växer med uppgiften. Detta svarsalternativ gäller framförallt de körledare som arbetar med etablerade vuxenkörer. Bland gymnasieskolornas körledare kan en duktig ledare spela större roll för gruppen då det ofta kan vara större skillnader i kunskap och erfarenhet. Risken att kören misslyckas om en säker sångare saknas verkar större på gymnasiet. Dock finns det även på detta stadium de som tar ett steg fram och "blir bättre" när draghjälpen försvinner. Detta visar sig i några av svaren från musiklärare på gymnasium. Martin III, säger att "dom andra skärper sig, naturligtvis kan dom göra bort sig, men det gör dom oftast inte, dom skärper sig så det funkade ändå. Ja det är klart, det märks ju i kvalitetsskillnad". Nästan samma sak säger Martin I, "...man märker ju naturligtvis, det är ju en gammal erfarenhet, det räcker ju med att det finns en två tre stycken som drar... – saknas dom personerna, då är det svårt, men har man några sådana...".

Konsekvenser av ett stämledarskap kan således vara att antingen övriga sångare blir "bortskämda" av att alltid kunna lita till någon annans initiativ – det kan finnas en risk att sångarna blir handlingsförlamade om denne stämledare saknas – eller kan det finnas ett annat alternativ. Denna har varit den vanligaste erfarenheten hos informanterna, att om stämledaren saknas träder en ny eller nya "ledare" fram, tar ansvar, vågar visa sig. Hans menar att det i alla sociala sammanhang träder fram ledare, "Ja, oftast så flyttar ju ansvaret. det uppstår alltid spontana ledare va' Hur man än, vilken grupp man än har. Och då är det någon annan, som tar ansvaret utan att det är uttalat på något sätt tror jag".

## Diskussion

Som framgår av tidigare avsnitt har tidigare körforskning i viss mån bekräftat förekomsten av formella och informella ledare som en del i processen att åstadkomma en bättre koordination mellan körsångarna, vilket bekräftas också i resultaten av intervjuerna som presenterats ovan. Anders nämner "en slags körledare, alltså stämledare i varje stämma... det vanligaste, den som läser noter bäst". Folke uttrycker på motsvarande

vis att det finns "i regel en dold konsertmästare i varje stämman, en riktkarl". Också Jeanette talar om samarbetet och uppmanar körsångarna "att ta hjälp av varandra, lyssna på varandra", liksom Martin II säger "till de här som är nya, luta er nu mot dom här gamla". Balsnes (2009) talar direkt om ett lärande och samspel mellan körsångarna och hon beskriver en praxisgemenskap med nya och oerfarna sångare som lär av de mer erfarna "veteranerna". På motsvarande sätt beskriver Heiling (2000) hur nya medlemmar i brassbandet placeras intill mer rutinerade med begreppet "Sitting next to Nellie" där "Nellie" är den erfarna, kunniga: "Som ny i orkestern får musikanten sin plats bredvid någon som är mera erfaren och kan successivt utveckla sitt spel genom att lyssna på, ta efter och anpassa sig till dirigenten och den eller de som sitter närmast. (s. 29–30). När det gäller formella ledare i denna undersökning, så får dessa ett mandat att leda körstämman "alla vet att stämfiskalen har ett mandat, och ett uppdrag från den konstnärliga ledningen" såsom Cecilia II beskriver dem. Samarbetet kan även ses som ett gemensamt kunnande där sångarna tar ansvar både för den egna sången och sjungandet tillsammans där de hjälps åt. Sandberg Jurström (2009) beskriver att "med sina stora erfarenheter av körsång och med sina utvecklade röster bidrar var och en av körsångarna till ett stort gemensamt kunnande, vilket hörs tydligt i den gemensamma sången" (s. 174–175).

Den tidigare körforskningen har också betonat såväl vikten av tillhörighet, trivsel och gemenskap, liksom körledarens roll. Att sjunga i en kör kan skapa ett nätverk och en trygghet av att ingå i en gemenskap, "på det *sosiale* området kan nye medlemmer också gå fra å være uerfarne og tilbaketrukne, til gradvis å bli mer synlige, ta på seg oppgaver, få større ansvar, og etter hvert bli regnet som veteraner i korfellesskapet" (Balsnes, 2009: 314). Körsångsgemenskapen kan till och med bland de viktigaste aktiviteterna för människor, "körsång blir för många en central del av livet, en livsform och något som skapar identitet" (Henningsson, 1996: 13). Sandberg Jurström (2009) beskriver den kollektiva kunskapen i kören och vidare "Samtidigt är körledaren i centrum som den person som håller ihop musikens uttryck och kören som grupp" (s. 14). I föreliggande undersökning ser vi liknande utsagor; Gustav säger att "trivs inte sångarna socialt kommer inte det musikaliska heller att fungera" och flera talar om relationerna emellan sångarna, även tillspetsat där Anders betonar ett "ganska subtilt socialt spel i en körstämman".

Samtliga körledare/informanter beskriver att det finns informella ledare i körstämorna, en eller flera. Denna insikt kan på olika sätt påverka hur sångarna placeras i stämman av körledare. Somliga förordar att ledaren bör finnas centralt i stämman för att alla skall kunna lyssna till denne, andra menar att ledaren skall finnas i ytterkant av körstämman. Det påpekas också att om det i en stämman finns flera ledande sångare kan effekten bli negativ om dessa står allt för nära varandra; det uppstår då en slags

konkurrenssituation i stället för ett samspel. Ledarskapet kan visa sig som någon som tar initiativ och "ligger på", tar initiativ i insatser och attacker, fraseringar, rytm och artikulation. Det förklaras oftast med att det är den som är bäst notläsare eller duktigast sångare. Ledarna kan vara såväl formella som informella, några informanter benämner exempelvis ledare i sin körpraktik som "Konsertmästare" och klassificerar därmed denne till formell ledare.

Goodman (2002) betonar att viktigast för samspelet är hörandet och att det ofta inte är möjligt att ha ögonkontakt eller se kroppsrörelser från medmusikerna. "In effect, the individual's concentration is divided between monitoring the sound produced from his or her own part and attending to the sound produced from the rest of the group" (s. 165). Informanterna talar flera gånger om vikten av att körsångare lyssnar till varandra, ibland underförstått till en ledande körsångare och ibland för att anpassa sig till helheten i körklngen. Flera av körledarna som arbetar med ungdomar låter gruppen formera sig på olika sätt just för att bli bättre medvetna om körklngen.

Intressanta svar har kommit fram kring tillfällena då denna "ledare" saknas. Oftast svarar informanterna att någon annan då tar ett steg fram musikaliskt och tar över ledarskapet. Detta ger anledning till att fundera över om det finns pedagogiska-metodiska möjligheter att bättre utnyttja denna dolda kapacitet.

Flera av informanterna talar om hur vissa personer kan "sprida" sin röstklang så att den "smittar av sig" på hela stämman och ibland präglar hela kören. Pianisten och hjärnforskaren Fredrik Ullén talar om spegeleffekter (samtal våren 2009) angående hur sångarna reagerar på varandra i kören, vilket är samma "egenskap" som gör att små barn lär sig ett språk genom att spegla sina förebilder. Sundberg (1980) menar att egna rösten till och med kan kännas ansträngd när någon talar med spänd röst eftersom "man tycks projicera klngen via den antagna fonationstypen" (s. 104).

I de sammanhang som körledarna beskriver där det träder fram ledare finns det således också följare. Att följas åt i en ensemble betyder också att somliga rättar sig efter andra. I vissa sammanhang är denna fördelning uttalad och används praktiskt för att stötta och hjälpa den som kanske är ny i kören eller ensemblen. Några av informanterna förordar att en ledare bör sitta i mitten av stämman, några betonar snarare vikten av att nyare sångare får sitta intill "gamlarna".

Resultatet visar på förekomsten av formella och informella ledare i körer. Rutinerade körledare talar övertygigt om dessas betydelse för körers både instudering och framträdanden.

## Konklusion och fortsatt forskning

Såsom framgått ovan anser samtliga informanter/körledare att det finns ledare inom kören och i körstämman, som på olika sätt kan ta initiativ i det gemensamma arbetet. Dessa ledare kan vara olika framträdande och påverka övriga körsångare både i intonations och rytmiskt hänseende. Olika benämningar på dessa ledare har förekommit såsom "konsertmästare", "säkert kort", "någon som går före", "tar initiativ", "körledare i stämman", "stämledare" eller "stämfiskal".

Många av informanterna talar också om hur sångare kan påverka varandra klangligt och till och med att prägla en hel körstämmas klang. Det är tydligt att placeringen av körsångare spelar en viktig roll. Flera körledare nämner hur de laborerar medvetet med köruppställningen, både för att dra nytta av den som fungerar som ledare såväl musikaliskt som klangligt, men även det omvända, att öppna för fler att våga ta ett steg fram och tro på sig själv.

När den säkre körsångaren eller stämledaren saknas finns viss risk att resultatet blir sämre, men ofta tar någon annan över ledarskapet. Visserligen är det tryggt och säkert med stämledare för resultatet, men flera av körledarna menar att det även finns en kapacitet och potential hos dessa följare att också klara sig själva, som inte utnyttjas förrän förhållandena mellan sångarna ändras.

Det viktigaste och mest påfallande resultatet av intervjustudien är således att körledarna genomgående ser och hör sångare som leder och tar initiativ före andra i körstämmorna, eller som präglar andra med sin klangfärg. De får andra att spegla sig i deras klang och låta likadant. För körledare är detta viktigt att både känna till, förstå och förhålla sig till.

## Körmetodiska konsekvenser och förslag

En medvetenhet och insikt kring ledare inuti körstämman kan förbättra såväl instuderingsarbete som konserterande med körer. För körsångare kan det också ha betydelse att någon eventuellt blir uppmärksammas såsom ledare i stämman. I alla samlingar av människor träder det fram ledare, så en informant. Det kan finnas värdefulla erfarenheter att göra i våra körer, om invanda mönster för uppställning/formation ibland bryts upp. Som körmetodiskt arbetsätt och för körpedagogisk utveckling är det värdefullt att experimentera med varierade köruppställningar, både i repetitionsarbete och i konsertsammanhang. Det ökar både initiativ och ansvarstagande hos sångarna, och ger en ökad medvetenhet om körklngen. Flera informanter nämner att de arbetar med spridd eller blandad uppställning där inga sångare står bredvid någon annan i samma stämman. Detta är också ett möjligt arbetsätt där dels alla sångare måste kunna lita till

sitt eget kunnande och förmågan att hålla sin egen stämma, dels ger en dylik placering en annorlunda upplevelse av hela körklngen och den egna rösten i denna. I polyfona partier av körmusik kan en spridd uppställning försvåra precision och samtidighet men samtidigt skärpa den och skapa större medvetenhet kring den egna stämmans relation till andra stämmor. Variationer av köruppställningar är en utvecklande körmetodik.

## Fortsatt forskning

För fortsatt forskning är det värdefullt att ytterligare undersöka ledarroller och spridande av ansvar i stämmorna, inte minst i olika körformationer. Detta gäller avseende intonation, rytm och precision såväl som klang. Möjliga vägar kan vara att spela in sångare individuellt, jämföra dessa och laborera med olika placering av ledare – följare. Genom att spela in varje körsångare i en körstämma individuellt och på skilda kanaler, skulle det kunna gå att jämföra dem med varandra. Det kan bli möjligt att då iaktta vem eller vilka som agerar som informell eller formell ledare och vem eller vilka sångare som agerar som följare. Med hjälp av relativt vanliga inspelningsprogram som Cubase finns det möjlighet att göra såväl inspelningar som grafiska analyser där sångstämmorna kan studeras relaterade till varandra. Intressant är också att spela in hela kören under ändrade körformationer, ur lyssnarperspektiv, och jämföra dessa från olika förutsättningar. Det är naturligtvis också värdefullt att lyssna till vad körsångare och körledare själva anser om samarbete inom kören och körstämmorna.

## Referenser

- Balsnes, A. H. (2009). *Å Lære i kor, Belcanto som praksisfellesskap*. Oslo: Norges musikkhøgskole.
- Bergström, A. (2000). *"att nudda musikens själ". Om ledarskap, kommunikation och läroprocesser i en kör*. D-uppsats i musikpedagogik, Örebro: Musikhögskolan, Örebro universitet.
- Goodman, E. (2002). Ensemble performance. In: J. Rink (Ed.) *Musical Performance. A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hedell, K. (2009a). Klang i kör. Uppfattningar om körsång och klang i efterkrigstidens Sverige. *STM-Online* vol. 12. [http://musikforskning.se/stmonline/vol\\_12/hedell/index.php?menu=3](http://musikforskning.se/stmonline/vol_12/hedell/index.php?menu=3) [Nedladdad 2015-01-15]
- Hedell, K. (2009b). Körsång som folkrörelse. In: *Signums svenska kulturhistoria 1900-talet* (s. 415–433). Lund: Bokförlaget Signum.

- Heiling, G. (2000). *Spela snyggt och ha kul. Gemenskap, sammanhållning och musikalisk utveckling i en amatörorkester*. Malmö: Musikhögskolan i Malmö, Lunds universitet.
- Henningsson, I. (1996). *Kör i cirkel. Ett forum för individuell och kollektiv utveckling*. Göteborg: Musikhögskolan, FS, SKS och KFUM-KFUK:s Studieförbund.
- Henschien, K. M. (2010). Equilibrium. I: C. Christophersen, E. Olsen och Tiri Bergesen Schei (red.) *Flyt og Form. Forskningstekster fra det musikkpedagogiske fagfeltet*. Bergen: Høgskolen i Bergen.
- Knudsen, K. (2003). *Koret – Et Rom for Danning? En studie av en korpraxis i et danningsteoretisk perspektiv*. Bergen: Høgskolen i Bergen.
- Kvale, S. (1997). *Den kvalitativa forskningsintervjun*. Lund: Studentlitteratur.
- Kvale, S. & Brinkmann, S. (2009). *Interviews. Learning the Craft of Qualitative Research Interviewing*. Thousand Oaks, Calif., USA: SAGE publications.
- Lave, J. & Wenger, E. (1991). *Situated learning. Legitimate peripheral participation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lindström, D. (2006). *Sjung, sjung för livet! En studie av körsång som pedagogisk verksamhet och av deltagarnas upplevelse av hälsa och livskvalitet*. Luleå: Institutionen för musik och medier, Musikhögskolan i Piteå.
- Linzander, K.-G. (1982). Människan i kören. In: K. Bengtsson (Red.) *Människan i kören: handledning i körpsykologi* (s. 7–10). Stockholm: AB Carl Gehrman's förlag.
- Marton, F. & Booth, S. (2000). *Om lärande*. Lund: Studentlitteratur.
- Molander, B. (1996). *Kunskap i handling*. Göteborg: Bokförlaget Daidalos AB.
- Rasch, R. A. (1979). *Synchronization in performed ensemble music*. *Acustica* 43 (s. 121–131). Stuttgart: S. Hirzel Verlag.
- Rasch, R. A. (1988/2005). Timing and synchronization in ensemble performance. In: J. A. Sloboda (Ed.) *Generative processes in music. The psychology of performance, improvisation, and compositions*. Oxford: Oxford University Press.
- Reimers, L. (1993). A Cappella – The Story Behind the Swedish "Choral Miracle" *Choral Music Perspectives*, Dedicated to Eric Ericson, Lennart Reimers och Bo Wallner (red). The Royal Swedish Academy of Music No. 75. Uppsala: Almqvist & Wiksell.
- Sandberg Jurström, R. (2001). *Sång i samspel. En studie av körsångares lärande i kör*. Göteborg: Musikhögskolan vid Göteborgs universitet.
- Sandberg Jurström, R. (2009). *Att ge form åt musikaliska gestaltningar, En social-semiotisk studie av körledares multimodala kommunikation i kör*. Göteborg: Göteborgs universitet.
- Sandgren, M. (2005). *Becoming and being an opera singer: Health, personality and skills*. Stockholm: Stockholms universitet.

- Sawyer, K. R. (2005). Music and Conversation. In: D. Miell, R. MacDonald & D. J. Hargreaves (Eds.) *Musical Communication*. Oxford: Oxford University Press.
- Sparks, R. (1998). *The Swedish Choral Miracle. Swedish A Cappella Music since 1945*. Bynum, N.C.: Blue Fire Productions.
- Stenbäck, H. (2001). *Lärande i kör. En studie av körsång i gymnasium och folkhögskola*. Licentiatuppsats. Luleå: Musikhögskolan i Piteå.
- Sundberg, J. (1980). *Röstlära, Fakta om rösten i tal och sång*. Stockholm: Proprius förlag.
- Säljö, R. (2000). *Lärande i praktiken. Ett sociokulturellt perspektiv*. Stockholm: Norstedts Akademiska Förlag.
- Säljö, R. (2005). *Lärande och kulturella redskap. Om lärprocesser och det kollektiva minnet*. Falun: Norstedts Akademiska förlag.
- Ternström, S. (1987). *Körakustik*. SKS Musikböcker Nr 2. Stockholm: AB Carl Gehrman's Musikförlag.
- Theorell, T. (2009). *Noter om musik och hälsa*. Stockholm: Karolinska Institutet University Press.
- Tunsäter, A. (1982) Människan i kören. In: K. Bengtsson (Red.) *Människan i kören: handledning i körpsykologi* (s. 38–50). Stockholm: AB Carl Gehrman's förlag.
- Weman Ericsson, L. (2008). *"...världens skridskotystnad före Bach". Historisktinformerad uppförandep Praxis ur ett kontextuellt musikontologiskt perspektiv, belyst genom en fallstudie av Sonat i E-dur, BWV 1035, av J S Bach*. Piteå: Luleå tekniska universitet.
- Wenger, E. (1998). *Communities of Practice. Learning, meaning and identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Vygotsky, L. (1934/1986). *Thought and language*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Zadig, S. (2011). *Vi sjunger så bra tillsammans. Om medvetet eller omedvetet samarbete mellan körsångare samt om formella och informella ledare i körstämman*. Örebro: Musikhögskolan vid Örebro universitet.

Sverker Zadig  
Musikhögskolan i Malmö  
Lunds universitet  
Box 8203  
200 41 Malmö  
Sverige  
sverker.zadig@mhm.lu.se



# Paper II



**Sverker Zadig, Göran Folkestad**

*Malmö Academy of Music, Lund University, Sweden*

**Viveka Lyberg-Åhlander**

*Dep. Of Clinical Sciences Lund, Logopedics, Phoniatrics and Audiology, Lund University, Sweden*

## **Multi-track recordings of choral singers: Development and validation of a method to identify activities and interaction in the choral voice, based on recordings of the individual singers**

### **Summary**

*Methods to identify and explore actions of the individual choir singer are scarce and have rarely been systematically described. The aim of this study was to find, develop and evaluate a visual-auditive method for collecting and analysing data from individual choir-singers. Multi-track recordings were performed and analysed. Two voice teachers and singers in a mixed high-school choir with hand-held/head-mounted microphones were recorded on individual tracks. With the help of a computer software, the recordings were transferred for visual analysis. The detailed actions of the singers were possible to identify and thus also actions indicating informal leadership could be identified. This method was concluded to be a useful instrument for collecting, comparing and analysing data from individual singers. Accordingly, the method is found to be valid and productive in choir research, the results of which might provide valuable knowledge of cooperation between choral singers, thus serving as a tool in choir conductors' everyday work.*

**Keywords:** *Choir voices, choir leader, informal leaders, voice recordings*

## **1 Introduction**

In Scandinavia, choir singing is very popular and engages many people: amateurs and professionals, in schools at all levels, in churches and in community choirs. Swedish choral singing has gained worldwide attention for its excellency on professional as well as semi-professional levels. One of the essential factors behind this phenomenon, sometimes referred to as “The Swedish Choral Miracle” (Reimers, 1993 p. 18), is that of preciseness and coordination at many levels, such as vocal blend and staying together with regard to intonation, rhythm and articulation (Hedell, 2009).

In choir-singing voices are commonly meant to blend together. When singing together, singers can sound like one voice even when they are of a greater number. In classical/traditional choral singing this vocal homogeneity entails an ideal of tone quality and vocal blend. Choral conductors need to develop the choir, for example, by placing the singers in the optimal positions in order to make them “sound together” with the aim of monitoring the blend-

ing of voices and for articulation to be alike and united. This is difficult even for the very skilled and experienced choral conductor as it is not always easy to spot which voice comes from which singer. A conductor might listen to the choir and think he or she knows whose voice is heard, but in the mix of all the voices there is a large risk to make a mistake. It is easy to get fooled by the steady eyes of someone, giving the impression of total vocal security, but in the next moment, perhaps during a rest, this person's voice is heard as an undesired solo, and it's clear that the original impression was completely wrong. Further, it is essential that choral singers are socially compatible with their musical neighbours; however, this does not indicate that everyone sings well with their best friend. This can also fool a choral conductor. The combination of voices might even be detrimental to the choir voice as well as for the individual singer's vocal function and voice health. Based on these notions there is a need of tools for choral conductors and researchers, to objectively compare and determine the differences and similarities between each singer and his or her actions in a choral voice.

Moreover, in a previous interview study with experienced Swedish choral conductors the subjects independently stated that in all choirs there are singers who act as leaders, formal or informal (Zadig & Folkestad, 2015). The conductors reported that this leadership emerges when an individual singer takes the musical lead of fellow singers, for example concerning attacks, intonation and phrasing. According to some of the informants this can be noticed also at the level of blend and timbre, so that one voice, or rather the colour of one voice, can spread to the other voices in the specific choral voice, and even to the whole choir. This is an intriguing finding and the present article describes a method to investigate cooperation between the singers in a choir.

## 1.1 Background

To the best of our knowing, no systematic study has been presented in the area of objectively tracking singers with the aim of following their actions and making it possible to spot processes that might not be aurally or visually perceived. Earlier studies on choral music and choral singing have mostly focused on socialization within the choir (Haugland Balsnes, 2009), the reasons and objectives for singing in a choir (Henningsson, 1996) and health aspects (for example Knight, 2010; Clift, & Hancox, 2001; Grape, Sandgren, Hansson, Ericson, & Theorell, 2003; Kreutz, Bongard, Rohmann, Hodapp, & Grebe, 2004). The field of studies focusing on cooperation between singers in choirs is so far largely unexplored. However, some studies have through interviews focused on cooperation between choral singers (Einarsdóttir, 2012) and also on leaders and followers in the choir (Einarsdóttir, 2014). Furthermore, Palmer, Spidle, Koopmans and Shubert (2013) have in an adjacent area studied the singers' abilities to coordinate their parts in duet performances (Palmer et al., p. 681).

Some researchers have studied the effects of choral placement, formation, and how the singers perceive their neighbouring singers. The effect on choral blend of the individual vocal production and seating arrangements is, for example, examined in Ekholm (1999, 2000). Also Daugherty (2003) explores choir spacing, both the space between the singers and in different standing formations. A similar study by Aspaas, McCrear, Morris and Fowler (2004) also deals with the choral blend in different choral formations, as well as the choristers' preference and perception of these contrasting choral formations. A similar study was conducted by Ternström, Cabera & Davis (2005) on the self-to-other ratios of the singers' vocal loudness during an

opera performance, but nothing on the cooperation between the singers was analysed. Jers (2007) examines the influence of adjacent singers in a choir, but only on the aspect of sound as a source, not on articulation or blend.

In the choral voice, singers often stand together side by side, shoulder to shoulder. This means that they in fact don't have many possibilities for eye contact or to look at each other's mouths – which could be useful for synchronizing articulation. Thus, singers are bound to listen to each other's singing while simultaneously singing themselves. In order to investigate what happens with the vocal sound between the choir singers, it is essential to understand how the sound propagates within the choir and in the rehearsal room. Ekholm (2000) concludes in her study of choral seating that “arranging choristers so that voices are acoustically matched may enhance blend, dynamic range, phrasing, and overall tone quality” (p. 123). A study of special interest for the present study, in the field of placements in choirs, shows that the sound from one singer is influenced, not so much by the body of a lateral singer, but by a frontal singer (Jers, 2007). These experiments were performed in an anechoic room with a dummy for a singer, with a loudspeaker in its “mouth”. Fourteen microphones were picking up sound in a wide circle range around the singing dummy and were moved for each recording into 27 different positions. The result showed that the sound from one singer is influenced, not so much by the body of a lateral singer, but by a frontal singer (Jers, 2007). As a conclusion, Jers strongly emphasized that singers should be placed on different levels on raisers, when performing.

In order to understand cooperation between singers it is of great importance to understand how and when a singer can hear other choral singers. Grell, Sundberg, Ternström, Ptok & Altemüller (2009) showed how choral singers can react to each other's singing “most singers have a rather quick reaction to a shift in an external auditory pitch reference. In a choir the fellow singers generally provide this reference and it is important that the entire ensemble synchronize their pitch changes” (Grell et al., 2009, p. 412). In the study, singers were given a tone to sing a fifth to. The tone was suddenly shifted, and the time it took for the singer to adapt to the new tone was measured. The investigation showed that highly skilled choir singers reacted faster than moderately skilled singers. A quick reaction could be as fast as 50 ms while the mean reaction for all singers in the study was 223 ms. (range 206-251 ms.).

Choral seating of the singers in the choir is an important issue and has been investigated in a number of studies. It is necessary for the conductor to be aware of the importance of the singers' ability to hear both themselves as well as other singers. Several factors have impact on how the singers experience where they sit or stand in the choir, how they hear the rest of the choir and also how they hear and react to their neighbouring singers Langner (2002) points out that it is important for singers to maintain normal vocal production wherever their location, and that the conductor does not ignore choral problems arising from poor placement (Langner, 2002, p. 10).

In the study *Choir Spacing and Formation*, Daugherty (2003) examined the differences in sound of choirs, based on different seating/standing formations. A mixed university chamber choir was investigated, its male and female sections, in three varieties of spacing (closed, lateral and circumambient) and two different formations (random block sectional and synergistic). Subsequently, objective evaluations were made by listeners of randomly ordered excerpts, and the singers made subjective evaluations of their preferred formation. The result showed that both groups preferred the spread spacing, but differed in preference on formation: the

singers preferred the spread spacing. They also liked the exercise of trying out different formations and responded that the spread spacing influenced the vocal production in positive ways, both concerning their own vocal tension and the choral sound. The investigation did, however, not focus on informal leaders within the choir. The fact that the singers preferred not to be too close to each other could indicate that they got a better perception on their own sound production when spaced out.

Langner (2002) also suggests a method for the conductor to gain better insight on the individual singers, besides auditions or periodic reviews of the singers. He suggests that, during a rehearsal, “use a small cassette recorder wherein each singer speaks their name, sings their part along with the choir for a minute or two, and then passes it on to the next singer” (Langner, 2002, p. 9). This method however does not provide information on how to have the singers recorded for direct comparison.

In summary, the research described above deals with the exploration of sound of singers in choirs, and how the sound is propagated and achieved. In choirs, most anything concerning the sound is – for the conductor as well as the singers – based on listening, and by using the ears to place, identify and understand what fellow singers are doing. However, even if the ear is a highly sensitive instrument it has limitations in how to sort and discriminate all heard impressions. There are some studies which have used documentary methods for the identification of the singers’ actions (Langner, 2002; Daugherty, 2003; Jers, 2007), but none of the methods have been systematically explored for practical use by a choir conductor. Our conclusion is that in order to be able to identify exactly what the individual singers actually do, an alternate method is required.

All of the above mentioned studies have importance on choral singing and give important clues on cooperation, timing and blend, but none focuses on the leadership within the choir or the choral voice. Also, based on the notions of the conductors in Zadig and Folkestad (2015), there is a need of a means to objectively compare and determine the differences and similarities between each singer and his or her actions in a choral voice.

## 1.2 Aim

The aim of this research was to design and try out a method giving visually based representations of vocal behaviour in order to make it possible to simultaneously collect and analyse data from singers in a choir: to identify actions and interaction between singers in a choral voice and furthermore in the entire choir. Specific research questions are: (i) is it possible to make objective comparisons between the vocal actions of different singers in one choral voice through individual recordings of a whole group of singers, and (ii) to visualize the vocal actions through graphs of the voices.

## 2 Methods

This article presents an investigation involving two different experimental settings, covering recordings of two or more singers singing together. The settings were used in three different sub-studies, and will be referred to as Sub-study 1, Sub-study 2, and Sub-study 3.

## 2.1 Material, equipment and analysis

For Sub-study 1 two dynamic microphones (Shure, SM58) with connections were used. Recordings were made with the program Pro Tools, version 7.4.2 with MacBook Pro 5,4, Intel Core 2 Duo, 2,53 GHz, through the interface Avid Technology, Digidesign Mbox 2, Model No 9100–17246–00 with the capacity to record two voices simultaneously. After recording, the analysis was performed with the software Melodyne 3.2.2.2 where, on the time axis (x) timing and precision is shown, and on the y-axis intonation and true pitches are shown.

For Sub-study 2 and Sub-study 3, each singer wore a head mounted microphone of the type MIPRO MU-53HNS. Its microphone head can be directed straight towards each individual singer's mouth so that it picks up only sparse ambient noise from adjacent singers.

*Figure 1: Head mounted, directed microphone MIPRO MU-53HNS*



Set-up for these ensemble recordings was done for 6 (Sub-study 2) and 7 (Sub-study 3) separate channels, one for each singer. The recording signal was amplified through M-Audio Fast Track Ultra 8R-USB 2.0 interface which has the capacity to make up to eight simultaneous recordings. The recordings were carried out using MacBook Pro 5,4, Intel Core 2 Duo, 2,53 GHz.

Recordings, analyses of the vocal lines and comparisons of the voices were finally done within Steinberg Cubase 5 with the integrated function Vary Audio. Vary Audio offers possibilities to edit every individually recorded track. The program is initially intended for commercial use and is intended to be used for correcting intonation and timing problems within recordings (Bachmann, Bischoff & Pfeifer, 2009, p. 251). It is possible to trace the timing on the x axis' time line. On the y axis intonation is shown. "the vocal line [voice curb] is analysed and split into segments shown as a graphic representation of the notes sung. After the detection process is complete, the recognized notes can be modified entirely 'non-de-structured' so that any modifications to the audio material can be undone or reverted to the state of the original file" (Bachman et al., 2009, p. 251). The average pitch of a segment is calculated from its micro-pitch curve. Micro-pitch curves represent the progression of the pitch. The analyses of the voice curb are presented in pictures with graphs of pitch and time, towards a coordinate system that can be set up with time direction on the x-axis either according to measures or time in seconds. The latter was chosen in the present study for facile comparison of the voices. The recording program is normally used in recordings where there is a count-down, which gives a fixed starting point. In these recordings the program is running while the choir starts to sing. The time-line can be used as a reference but without synchronized time positions. In order to have the beats of the song or the measures of the music synchronized the choir needs to be started in a certain tempo and with the start paired to the recordings. Measures or bars were not considered applicable since the counting starts from bar number one of a recording (and "expects" the session to start after one or more bars of click-sound/counting down). Pitch is shown in the y-axis. In the coordinate system the pictures can be compared with those from other voices within the

same recording episode. The x-axis will in this presentation be called *y time*, and the y-axis will be referred to as *pitch*.

The words *Voice* and *Voices* are used for the singers as individuals, when they all sing together the term *choral voice* will be used. *Note* is used for the print music while *tone* is used for the sung tone.

## 2.2 Subjects

For Sub-study 1, two skilled sopranos, both voice teachers (34 and 36 years old) were recorded. For Sub-study 2 and 3, the choral singers were recruited from an upper secondary school, ages around 16 years old. Choral singing was mandatory in their curriculum. At the time of recording the students had studied choir-singing for about 7 months (Sub-study 2) respectively 1 month (Sub-study 3). Most of the students were previously inexperienced with choir singing. In Sub-study 2 the soprano voice (n=6 female students, 16–17 yrs.) was recorded and in Sub-study 3 the tenor voice (n=8 male students, 16–17 yrs.). For Sub-study 2 the choir was seated in a singular semicircle, sopranos to the far left, then altos, tenors and basses, and for Sub-study 3 in two semicircles with altos to the right of sopranos, as seen from conductor, in the first row. In second row, as seen from the left, basses and to the right of them tenors. For both Sub-study 2 and 3 the conductor was placed centred in front of the semicircle.

## 2.3 Recording procedures

Sub-study 1. Two recordings were made. Before the first take, the singers were instructed to sing the well know folk tune “Vem kan segla förutan vind” [Who can sail without wind] in unison, a song they knew by heart. The singers held the dynamic microphones (Shure, SM58) in their hands, close to their mouths. In the first recording the singers were not specifically instructed regarding standing position. In the second recording, the singers were asked to face the wall and to stand side-by-side, shoulder-to-shoulder, so that they would not be able to see each other's mouths or eyes. For both recordings, a first note was given from the piano, but no tempo, pulse or cue, with the aim of forcing the singers to take own initiative to start, and to find their common tempo.

Figure 2: Presentation of four different traditions to the start of the tune “Vem kan segla förutan vind”.

Figure 2 displays four different musical traditions for the start of the tune "Vem kan segla förutan vind". Each tradition is represented by a numbered staff (1-4) showing the first few notes of the melody. The lyrics "Vem kan se-gla för - u - tan vind" are written below each staff.

In this song there are a couple of phrases that by tradition might be sung in different ways. As seen in Figure 2 the notes in the first and second bar can sometimes be sung stepwise, sometimes repeated, and sometimes also punctuated.

In order to be able to compare different recordings with the same choral piece, the same setting and with the same singers, recordings for Sub-study 2 and Sub-study 3 with two choral voices of several singers had to be made during the same choral class. The reason for this was due to the possibility of unwanted changes to the setting in the coming weeks' sessions: someone could be missing or vocal changes due to colds and other circumstances might impact the setting. All singers in the recorded voice were fitted with headset microphones, cables attached to the soundcard and the computer placed behind the choir. To be able to control also whether any of the singers made any visual signs (head, hand or arm movements/gestures or other – conscious or unconscious – presumably making fellow singers react to visual instead of audible cues) all the recorded sessions were simultaneously video filmed. The camera was set up behind and above the conductor, so that the conductor (from behind) as well as the whole choir was in focus. There was no specific instruction given, only to act as though in a normal choral class. The choir in both these studies consisted of four voices: sopranos, altos, tenors and basses. In both studies, the choir singers were seated while singing.

### 3 Results

#### 3.1 Sub-study 1: Recordings of unison voices

When first introduced to the task to sing in unison, the singers, spontaneously both faced each other to see each other's eyes and mouths in order to sing as similar as possible concerning rhythm and articulation. As being two trained voice teachers they quite easily adapted to the situation. For the second recording they were asked to stand side by side, like they would have in a choral situation. The recordings were analysed with the computer program Melodyne where the vocal line is shown in a graph. When comparing the two graphs of the two soprano voices, A and B, some distinctive differences emerged concerning timing and pitch. Figure 3 presents the beginning of the song with the two voices shown in separate graphs. As is shown in Figure 3, it is clear that the upper voice starts ahead of the lower on the first note, [A1] and [A2]. It is also possible to see slides in the attacks in both voices, in the upper in hitting the top note [A3] and in the lower at the start [B3]. Concerning the intonation, the graph shows that the melody top note with the text /U-tan vind/, is slightly flat on the vowel "a" in the upper voice [A4]. We can see how the experienced voice teachers quite easily adapted to the situation and took turns being the one who taking initiative in leading the singing. Grell et al. (2009) showed that in both categories of skilled and moderately skilled singers the reaction was quick. Some reacted as fast as after only 50 ms. and a large group of responses were quicker than 150-200 ms. The mean of these two categories was between 206 and 227 ms.

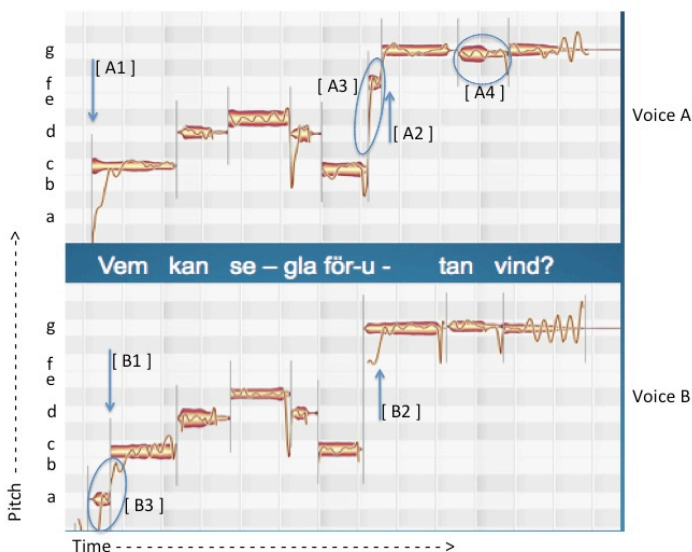


Figure 3: Two simultaneous singers (sopranos, A and B). Each voice represented by one curve A and B, showing pitch (y-axis) and time (x-axis). Deviances are circled.

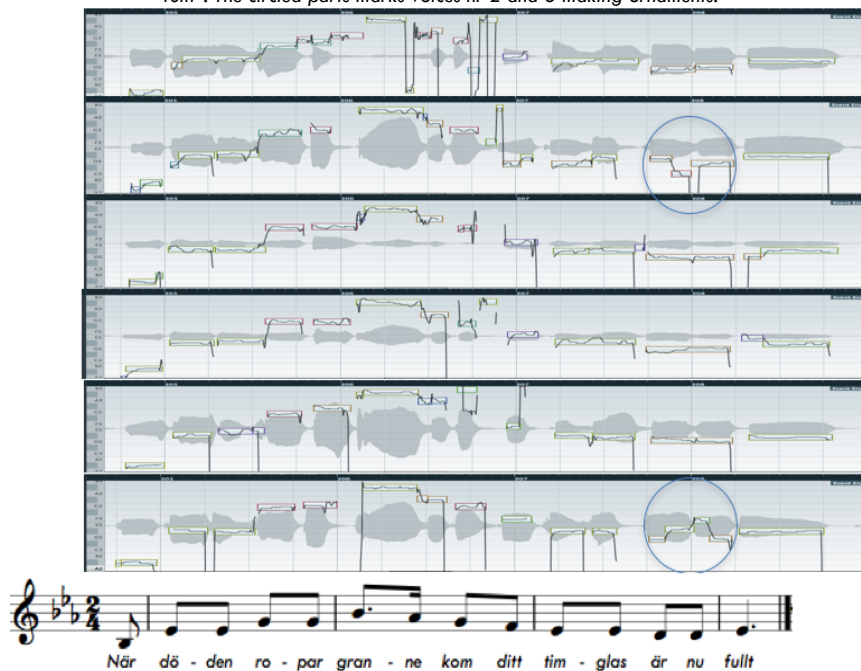
In summary, the results of the recordings showed that both the set-up and the equipment for analysis were useful for comparing and analysing more than one simultaneous voice. With this setting and equipment, it was however not possible to simultaneously study more than two voices since this soundcard only handle two channels.

### 3.2 Sub-study 2: Analysis of multi-track recordings

Sub-study 2 presents the levels of analysing the voices. The first step entailed getting an overview of all recorded individual voices. Later steps zoomed in on details, making it possible to focus on differences or similarities between voices. To compare more than two voices, the program Cubase was used for this and following studies. Figure 4 shows the voices of six student sopranos, singing simultaneously. This figure is merely an example on how to compare several voices in an overview. For detail focus a more enlarged picture is necessary. Each voice, recorded on a separate track, is represented in the graph. For Figure 4 the horizontal scale was set up manually as a reference to make it possible to track the exact performance of each singer. The sopranos sang the tune from Carl Michael Bellman's drinking-song #21 "Så lunka vi så småningom" – the part "...när döden ropar granne kom, ditt timglas är nu fullt" [..when death is calling: neighbour come, your hourglass is full] (Lower part of Figure 4), during one rehearsal session. The marked circles will be examined closer by more detailed enlargement. From Figure 4, it is possible to identify the exact note sung for each voice/graph. The length and pitch of each note is shown by the time axis and the pitch axis. To the left of every voice it is possible to identify a specific note with the help of the outlay of the keyboard. The "boxes" presenting the "tones" of the melody line, are the result of the program's automatic analyses, marking "boxes" around what it conceives as a note, which the listener would perceive as a

tone. The actual pitch is represented by a thin line. The shadow in the background of the pictures shows the amplitude of the recorded voice, which explains why the shadow is large on vowels and minimal in between the syllables. The vertical timelines are not coordinated to the singing, they just mark time but without any reference to the beat or pulse of the song. When comparing to the written music below the graph, it is possible to discern that singers 2 and 6 probably already knew the song when it was presented to them. A clear sign of this is that the sopranos in voices number 2 and 6 make small ornaments (circled).

Figure 4: "Bellman, song #21" Six sopranos singing in unison "När döden ropar granne kom, ditt timglas är nu fullt". The circled parts marks voices nr 2 and 6 making ornaments.



To show possibilities on identifying differences, the voices will be presented and examined in some more details in the following Figure 5 where all voices show different details in the start of the excerpt.

Figure 5: "Bellman, song #21" Close up of the start of the excerpt with all 6 voices.



Voice 1: slight glissando to the second syllable "dö"

Voice 2: slight glissando both to the first and second syllable

Voice 3: Together with voice 6 voice 3 reaches earliest on the second syllable sooner than others, but the vowel "dö" is quite unstable in voice 3.

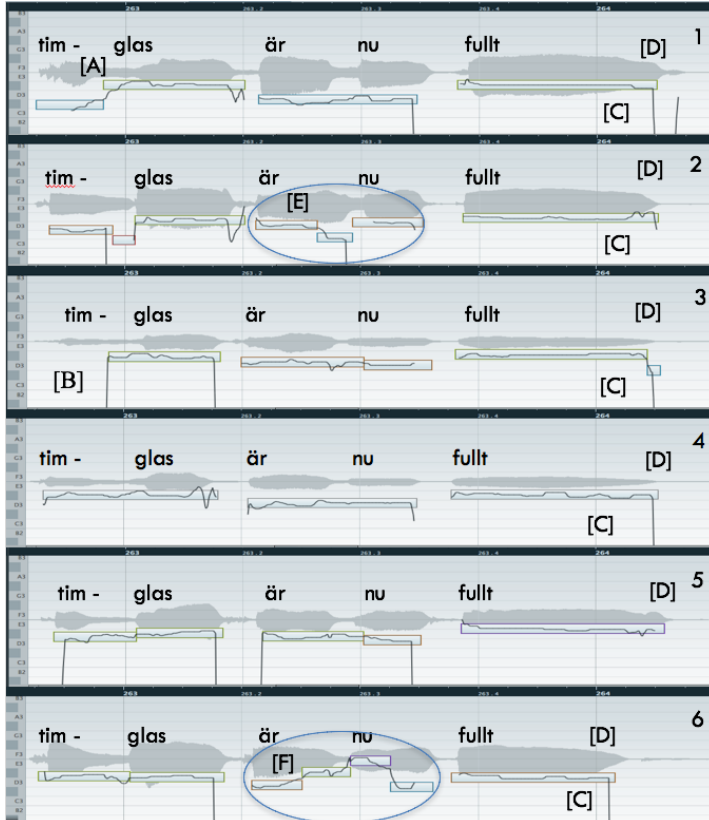
Voice 4: a slide up to the first syllable

Voice 5: the third syllable is not at the same pitch as the second syllable, as it should have been.

Voice 6: drop of pitch at the end of the first syllable.

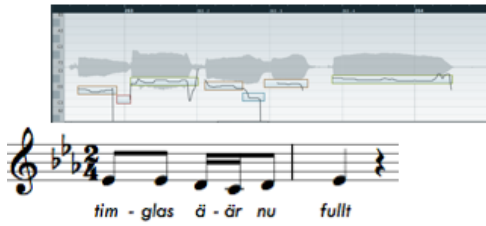
Another close up example of this specific part of the song is shown in Figure 6 where all the voices are compared to each other at the end of the phrase. These graphs also show many details in each individual voice.

Figure 6: “Bellman, song #21” The part “timglas är nu fullt” where differences between the six sopranos are shown. The boxes represent the tone as calculated by the program. The amplitude is shadowed in grey.



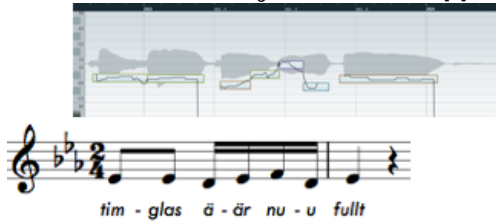
Voice 1 makes a glissando up by the first two notes [A], seen in the thin vocal line, even though the program analyses this as two separate tones. Voice 3 misses the first note [B]. All voices but number 5 make a slide down at the end of the phrase [C] and it is also notable that they all hold the last note differently at length [D]. Voices 2 and 6 make one embellishment each. Voice 2 at [E] and voice 6 at [F]. These embellishments can also be seen with music in Figure 7 [E] and Figure 8 [F].

Figure 7: Embellishment [D] of “Bellman, song #21”, voice 2.



Voice 6 even makes a little trill on the third and second last syllables “[tim-glas] ä-är nu-u [fullt]” (Figure 8).

Figure 8: Embellishment [E] of “Bellman, song #21”, voice 6.



### 3.3 Sub-study 3: Recordings of the tenor voice

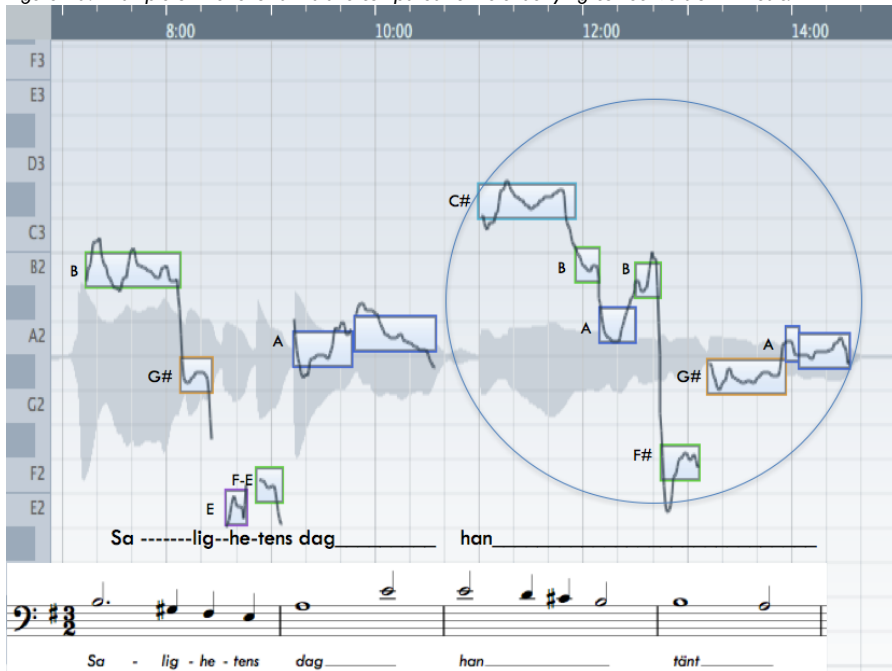
For Sub-study 3, recordings of the tenor voice, consisting of seven singers, were performed and analysed with Cubase. Figure 9 shows an excerpt from a well-known Swedish composition by Otto Olsson (1879–1964) “Advent”, traditionally sung for the Advent celebration before Christmas. The lyrics for this excerpt is in Swedish; “Salighetens dag, han tänt”; [The day of bliss, he has light]. The eight bars in focus for the analysis (Figure 9) is a short imitation section of the soprano, alto, tenor and bass voices.

Figure 9: Excerpt from the printed music of Otto Olsson’s “Advent” without lyrics. SATB The tenor part is in focus for Sub-study 3.



When analysing the recordings from this rehearsal it became clear that something unexpected happened in the tenor part. One of the tenors got the part wrong, but kept on making/repeating that same mistake at every re-take. More and more of his fellow singers in that vocal part, adopted his mistake. He ended up a third below the printed note and continued a peculiar vocal figure. Figure 10 shows the part of this singer with the mistake circled.

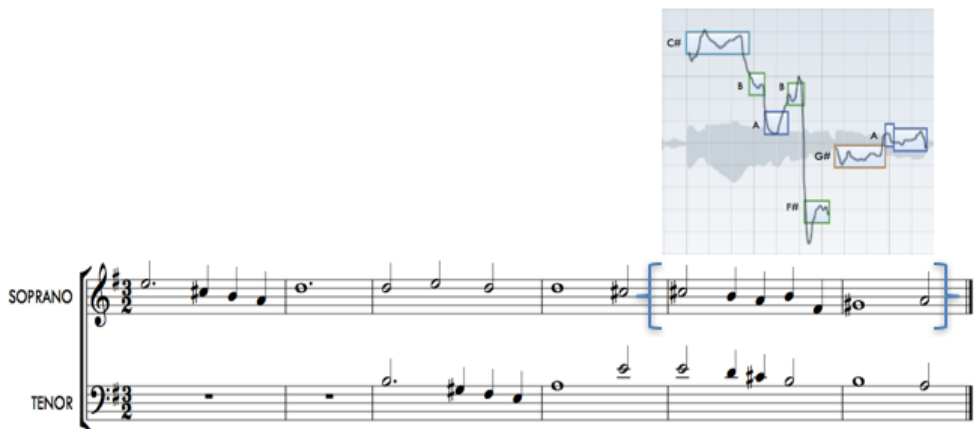
Figure 10: Example of the tenor's mistake compared to the underlying correct version in music.



As shown in Figure 11, the mistake can be recognized as derived from the soprano part. The music shows the choral setting with the soprano and tenor voices, together with the graph of the mentioned mistake.

The analysis of the recording of all tenors showed that this mistake was adopted by other singers in the group, thus pointing out that they “followed” this unintentional “leader”.

Figure 11: Example of the sung mistake compared to the influencing soprano part.



In summary, the present results show that through the use of a tool for multi-track recordings and analysis, it is possible to track each individual's voice and to compare two or more singers singing simultaneously concerning aspects of timing: Sub-study 1, Sub-study 2, and accuracy Sub-study 1, Sub-study 2, Sub-study 3.

## 4 Discussion

With the overall aim of investigating informal leadership in choirs, the present study was intended to investigate and validate a method for recording of separate, however simultaneous voices in choirs. The use of a computer application intended for commercial use (Cubase) was shown to be a reliable instrument for the analysis of recordings of individual singers in a choral-voice. Similar results would be possible also with programs such as ProTools in combination with Melodyne and eventually others too.

Jensen et al. (2011) mentions three different modes of communication during performance: (i) verbal, when the musicians talk to each other, (ii) non-verbal, when the musicians give each other cues like nods or smiles and (iii) musical, when the musicians give each other cues via their instrumental sound production.

This investigation focuses on this 3<sup>rd</sup> mode, the musical cooperation between the singers and uses graphs to show this. The advantage of using graphs is the possibility of getting a more detailed focus on what the singers do than is possible by listening only. It is further possible to do a detailed analysis of a specific time-point and thus, compare the graphs of several voices.

With the aim of developing and trying out a method for investigating actions in a choir voice, the present article covers three studies of choir singing with recordings of two voice teachers; a group of sopranos and a group of tenors. The recordings in each study were made simultaneously with each voice recorded on a separate channel. In the first study a ProTools equipment for recordings along with the analysing program Melodyne, were used for exploring of two soprano voices. However, with this set-up, it was only possible to record two parallel tracks. Thus, for the following studies, Cubase with VaryAudio integrated were used for recordings of up to 8 separate voices. For each voice, the recordings/graphs showed exact pitch. Moreover, the exact events were shown on a timeline. The timeline is used only for comparing simultaneous recordings.

Sub-study 1 showed that a computer and a recording program for analysis made it possible to identify differences between two experienced singers. Singers can rapidly abandon their own tone and switch to the tone of a leader thus corroborating the findings by Grell et al., (2009). The identification of differences between the two singers led to expanding the recordings to a choral voice with several singers. Following, Sub-study 2 showed what could be gained by detailed analysis, by examining and comparing the graphs depicting the choral voices. What emerged was the possibility to catch a lapse that possibly would have aurally misled even a skilled conductor: a couple of the sopranos made ornaments, never introduced by the conductor. These embellishments were possible to detect through the analysis of the recordings, and could of course have been detected aurally as well. However, with the help of the graphs it was possible to detect several later and fundamental mistakes made by the two

sopranos. Without these recordings/graphs, the embellishments could deceptively have been perceived as some signs of “expertise”. A conductor could be misled to believe that these sopranos probably were the best or most experienced singers, assigning possible faults to someone else. In Sub-study 3, the analysis made it possible to spot an unintentional leader, as one tenor made an unexpected mistake and was followed by his fellow singers. Without the recording showing what caused the tenor part to lose control, a conductor probably would have noticed that they made the mistake, and thus corrected the whole voice part, but the conductor would not have been aware of how it happened or what or who caused the faulty result. The visualized vocal lines are exact and precise in a way an audio example could never be.

It is important to underline that the present article describes a research method. A more in-depth exploration of informal leadership using this method is presented in an ensuing article (Zadig, Folkestad & Lyberg-Åhlander, forthcoming). Based on the statements by the informants in Zadig & Folkestad (2015), more in-depth research of possible ways of informal leaders will be described. With the help of the presented method it is possible to show actions in the choral voice that would not be identifiable by ordinary rehearsal techniques. The audio recordings/graphs are more objective registrations, and it presents possibilities beyond what can be perceived aurally. As discussed above, a conductor might be misled by visual expressions from the singers, and further, conductors need to have information about how the singers “cooperate” vocally, a task that depends today on the skill and experience of the conductor. Also, for a conductor with longstanding routine to decide who is taking a leading role, can be somewhat difficult.

Further research regarding leaders in choirs is called for and in an ongoing project the method presented in this article is applied (Zadig et al., forthcoming). The leading of others, mentioned by the interview informants (Zadig & Folkestad, 2015) is audible for the peer singers in the choral voice and doesn't need to be sung. Based on experience, sometimes a singer just by taking a breath before a vocal entry can prompt others to start singing. In a study on performance interaction, Jensen, Frimodt-Møller & Grund, (2014) state that most of the musical communication within a professional ensemble is auditive.

One important conclusion has been drawn from the initial observations: at the level of professional performance, a performance of music based on notation (scores, parts, etc.) contains very little visible communication (p. 269): Thus to use a method of registration gives a possibility to visually understand the aurally perceived.

#### **4.1 Methodological considerations**

Although the computer and analysing program Cubase is user friendly, one disadvantage is that it is not meant to compare synchronized voices. Only one single voice at a time can be analysed, stored by a screen shot, while analysing the next and so on. This entails rather slow work, and leaves nothing to analyse during the ongoing rehearsals. When all the voices are analysed for a specific phrase or “incident” they can be lined up and compared. The first author has approached the Steinberg–Cubase team and informed them about this problem, unfortunately without any reaction.

Reading and interpreting the graphs requires specific knowledge. Moreover, it is essential also to *listen* to the parts compared, and not to judge solely from the base of the analysed graphs. For example, it is not always the singer singing ahead of others, who is the leader. This singer might just as well be a little too early in each attack of notes. Further, to ensure a correct conclusion of which singer who is acting as an informal leader, more than one recording is needed, and preferably with different music. Specific knowledge about the music being sung/recorded is also needed in order to set some of the decisions made by the program aside. The program decides about the vocal line according to the rules made for the program and these might not always be corresponding to what is perceived. Moreover, skilled conductors need to make decisions based on their experience and not solely based on the contribution from the software: the ear and common sense cannot be omitted. This method can be an objective help in creating a good basis for placement of singers in choirs.

#### 4.2 Future research

To refine the presented method and to explore who acts as a vocal leader in the choral voice, several recordings need to be made, and preferably in different circumstances, such as a variety of chosen music, different seating arrangements and placements of the singers. In the presentation of this method it is possible to recognize cooperation between choral singers. Further research is needed to explore this more in detail. Many more choral situations can also be looked more closely upon using the presented method, both on amateur and more advanced levels. There are also choirs for people that are inexperienced in singing or who regard themselves as “non-singers” (Richards, & Durrant, 2003; Knight, 2010). To investigate these and perhaps find ways to help them improve their choral singing, through cooperation with others, might give fruitful results.

The effect of recognizing informal leadership through the described method might be used to improve a choir, and could thus be interesting to further research. Also the singers’ view on their choir singing and informal leadership would be a valuable contribution to the knowledge of choir leading.

## 5 Conclusion

The present investigation demonstrates that it is possible and purposeful to record and analyse several simultaneous singers in a choir. Furthermore, it showed that through multi track recordings it is possible to clarify who acts as a musical leader in a choral voice. From the graphs, an objective picture emerges of what the singers do, possibly helping the conductor to stay objective. Getting a more objective analysis a choral conductor knowing his or her choir can ignore personal bonds to the singers. What is sung is registered in an absolute same way.

The present results show that for the recording and individual comparative analysis of simultaneous voices, software such as ProTools-Melodyne or Cubase-VaryAudio, are useful. It is a convenient tool for identifying differences concerning timing and to some extent, quality (for example. intonation, glissandi). These findings can be valuable for assessment in group performances.

If choral conductors can better understand how voices and singers really work together, and accordingly place the singers vocally in their best positions, much progress could be achieved in the choir. Singers that act, blend and synchronize their voices in optimal cooperation may enhance the choral sound. With a better understanding of vocal cooperation within the choir, it might be possible to guide choirs and conductors to better musical results.

Acknowledgement, IRB, Conflicting interests, Funding<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> **Acknowledgement**

The authors wish to express their great gratitude to the singers and their teachers in this project. We also thank the upper secondary school Spyken in Lund for the possibilities to execute these studies there and Susanna Whiting for valuable proofreading and language editing.

**Institutional Review Board Approval and Compliance**

The authors obtained approval from an appropriate Institutional Review Board to conduct this research in a manner that assured the ethical treatment of participants and the confidentiality of participant information.

**Declaration of Conflicting Interests**

The authors declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this article.

**Funding**

The authors received no financial support for the research, authorship, and/or publication of this article.

## References

- Aspaas C., McCrea C. R., Morris R. J., & Fowler L. (2004). Select acoustic and perceptual measures of choral formation. *International Journal of Research in Choral Singing*, 2, 11-26. Retrieved from [http://www.choralresearch.org/volumetwo/ijrcs2\\_1\\_aspaasetal.html](http://www.choralresearch.org/volumetwo/ijrcs2_1_aspaasetal.html)
- Cubase 5, Hamburg, Germany: Steinberg Media Technologies GmbH.
- Bergström, A. (2000). "Att nudda musikens själ". Om ledarskap, kommunikation och läroprocesser i en kör ["To touch the soul of the music": About leadership, communication and learning processes in a choir]. (Master thesis). Örebro : Örebro University. Sweden.
- Clift, S. M., & Hancox, G. (2001). The perceived benefits of singing: findings from preliminary surveys of a university college choral society. *The Journal of the Royal Society for the Promotion of Health*, 121, 248-256.
- Daugherty, J. F. (2003). Choir spacing and formation. Choral sound preferences in random, synergistic, and gender-specific chamber choir placements. *International Journal of Research in Choral Singing*, 1, 48-59. Retrieved from [http://www.choralresearch.org/volumeone/ijrcs1\\_1\\_daugherty.pdf](http://www.choralresearch.org/volumeone/ijrcs1_1_daugherty.pdf)
- Einarsdóttir, S. L. (2012). J. S. Bach in everyday life: The "choral identity" of an amateur "art music" Bach choir and the concept of "choral capital". Exeter: University of Exeter.
- Einarsdóttir, S. L. (2014). 'Leaders,' 'followers' and collective group support in learning 'art music' in an amateur composer-oriented Bach choir. *British Journal of Music Education*, 31, 281-296 doi:10.1017/S0265051714000242, <http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract?fromPage=online&aid=9424656&fileId=S0265051714000242>
- Ekholm, E. (1999). The effect of singing mode and seating arrangement on choral blend and overall choral sound. Faculty of Music. McGill University: Montreal. Canada.
- Ekholm, E. (2000). The effect of singing mode and seating arrangement on choral blend and overall choral sound. *Journal of Research in Music Education*, 48, 123. National Association for Music Education. Retrieved from <http://jrm.sagepub.com/content/48/2/123>
- Grape, C., Sandgren, M., Hansson, L. O., Ericson, M. & Theorell, T. (2003). Does singing promote well-being? An empirical study of professional and amateur singers during a singing lesson. *International Physiological Behavioral Science*, 38, 65-74.
- Grell, A., Sundberg, J., Ternström, S., Ptok, M. & Altenmüller, E. (2009). Rapid pitch correction in choir singers. *Journal of Acoustical Society of America*, 126, 407-413.
- Haugland Balsnes, A. (2009). *Å lære i kor, Belcanto som praksisfellesskap*. [Learning in the choir, Belcanto seen as a community of praxis]. Oslo: Norges musikkhøgskole. Norway.
- Hedell, K. (2009). Klang i kör. Uppfattningar om körsång och klang i efterkrigstidens Sverige. *STM-Online* 12. [Choral blend. Impressions on choral singing and choral blend in the Sweden postwar period] Retrieved October 24, 2015, in Swedish, from [http://musikforskning.se/stmonline/vol\\_12/hedell/index.php?menu=3](http://musikforskning.se/stmonline/vol_12/hedell/index.php?menu=3)
- Henningsson, I. (1996). *Kör i cirkel. Ett forum för individuell och kollektiv utveckling*. [Choir as an evening class. An arena for individual and collective development]. Göteborg: Musikhögskolan, FS, SKS och KFUM-KFUKs Studieförbund.
- Jensen, K., Frimodt-Møller, S. & Grund, C. (2014). Perspectives on gesture from music informatics, performance and aesthetics. *International Journal of Arts and Technology*, 7, 261-277.

- Jers, H. (2007). *Directivity measurements of adjacent singers in a choir*. Proceedings of the 19<sup>th</sup> International Congress on Acoustics, Madrid, 2–7, September 2007. Retrieved from [http://haraldjers.de/html/img/pool/Jers\\_2007\\_ICA\\_Directivity\\_measurements\\_of\\_adjacent\\_singers\\_in\\_a\\_choir.pdf](http://haraldjers.de/html/img/pool/Jers_2007_ICA_Directivity_measurements_of_adjacent_singers_in_a_choir.pdf)
- Knight, S. (2010). *A study of adult non-singers in Newfoundland*. London: Institute of education, University of London, United Kingdom.
- Knudsen, K., (2003). *Koret—et rom for danning? En studie av en korpraxis i et danningsteoretisk perspektiv*. [The choir—a room for growing? A study on choral practice from an educational perspective]. Bergen: Høgskolen i Bergen, Norway.
- Kreutz, G., Bongard, S., Rohrmann, S., Hodapp, V. & Grebe D. (2004). Effects of choir singing or listening on secretory immunoglobulin A, cortisol, and emotional state. *Journal of Behavioral Medicine*, 2, 623-635.
- Langner, G. (2002). The placement of singers in a mixed choir. *CADENZA 2002*, The Official Journal of the Saskatchewan Music Education Association.
- Melodyne (Version 3.2). [Computer software]. Munich, Germany: Celemony Software GmbH.
- Myrnel Henschien, K. (2010). Equilibrium. Flyt og Form [Flow and Form]. In Christophersen, Olsen & Bergesen Schei. (Eds). *Forskningstekster fra det musikkpedagogiske fagfeltet*. Bergen : Høgskolen i Bergen. Norway.
- Palmer, C., Spidle, F., Koopmans, E. & Shubert, P. (2013). Temporal coordination in vocal duet performances of musical rounds. *Proceedings of the Stockholm Music Acoustics Conference 2013, SMAC 2013, Stockholm, Sweden*. Retrieved from <https://www.mcgill.ca/spl/files/spl/palmersmac2013.pdf>
- Pro Tools (Version 7.4.2). [Computer software] Bucks: England : Avid Technology Europe Limited.
- Reimers, L. (1993). A Cappella—The Story Behind the Swedish “Choral Miracle”. In L. Reimers & B. Wallner (Ed's). *Choral Music Perspectives*. The Royal Swedish Academy of Music No. 75. Uppsala: Almqvist & Wiksell.
- Richards, H. & Durrant, C. (2003). To sing or not to sing: A study on the development of “non-singers” in choral activity. *Research Studies in Music Education*, 20, 78-89.
- Sandberg Jurström, R. (2001). *Sång i samspel. En studie av körsångares lärande i kör*. [Singing in cooperation. A study on choral singers learning in the choir]. Göteborg: University of Gothenburg. Sweden.
- Sandberg Jurström, R. (2009). *Att ge form åt musikaliska gestaltningar, En socialsemiotisk studie av körledares multimodala kommunikation i kör*. [To form musical gestures. A Social Semiotic study upon choral conductors' multi modal communication with choirs]. Göteborg: Göteborgs universitet. Sweden.
- Ternström, S., Cabera, D. & Davis, P. (2005). Self-to-other ratios measured in an opera chorus in performance, *The Journal of the Acoustics Society of America*, 118, 3903-3911.
- Ternström S. (1999). Preferred self-to-other ratios in choir singing. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 105, 3563-3574. Retrieved from <http://scitation.aip.org.ludwig.lub.lu.se/docserver/fulltext/asa/journal/jasa/105/6/1.424680.pdf?expires=1445700039&id=id&acname=2098134&checksum=4736F47B8AC29D195FD9A9B11712AF79>
- Zadig, S. & Folkestad, G. (2015). Informella stämledare. Körledares erfarenheter av samarbete mellan sångarna i körstämman. [Informal leaders in the choral voice Choir leaders'

experience of collaboration between the choristers]. *Nordic Research in Music Education Yearbook*. 16. Oslo: Norwegian Academy of Music.

Zadig, S., Folkestad, G. & Lyberg Åhlander, V. (forthcoming). Choral singing under the microscope: Identifying vocal leaders through comparison of individual recordings of the singers.

**Corresponding author:**

**Sverker Zadig**

Malmö Academy of Music, Lund University

Ystadvägen 25

SE-214 45 Malmö

SWEDEN

Phone: +46-705134967

E-mail: sverker.zadig@mhm.lu.se

Elektronische Version / Electronic Version:

<http://www.b-em.info/index.php?journal=ojs&page=article&op=view&path%5B%5D=132>  
<urn:nbn:de:101:1-201612203057>

# Paper III



# **Choral singing under the microscope: Identifying vocal leaders through comparison of individual recordings of the singers**

## **Abstract**

Singing in groups and choirs is one of the main and generally most widespread musical activities: in schools at all levels among children and adolescents as well as in leisure time activities from “non-singer choirs” to more advanced and professional choirs. Previous studies indicate the need to identify vocal collaboration between choral singers.

This article investigates how individuals in a choir differ in taking initiative and in which ways musical informal leadership may appear.

As data collection method, individual singers were equipped with close-up, head-mounted microphones. Graphs of separate-track recordings were compared and analyzed.

In the analysis, different kinds of informal leadership were identified: (i) in accuracy regarding blending; (ii) in intonation and (iii) in how leaders influence their peers.

The results indicate that there are singers acting as informal leaders in the choirs. A way to improve choral singing, at all levels and contexts, might be to acknowledge and make use of this leadership.

Sverker Zadig<sup>1</sup>, Göran Folkestad<sup>1</sup>, Viveka Lyberg Åhlander<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Malmö Academy of Music, Lund University, Sweden

<sup>2</sup> Dep. of Clinical Sciences Lund, Logopedics, Phoniatics and Audiology, Lund University, Sweden

Key words: *Choir voices, choir singers, choir leader, informal leader, ensemble*

## Introduction

Singing in groups and choirs is one of the main and generally most widespread musical activities: in schools at all levels among children and adolescents as well as in leisure time activities from “non-singer choirs” to more advanced and professional choirs. In all these educational and artistic situations with choirs it is essential – for choir leaders, singers and music educators – to understand musical coordination between the singers.

Swedish choral singing has gained worldwide attention for its excellence on professional as well as semi-professional levels. One essential factor often mentioned for successful Swedish choral performances is the matching of individual choral voices within a choral part. This phenomenon – sometimes referred to as “The Swedish Choral Miracle” (Reimers, 1993 p. 18) – consists of *vocal blend* and especially *staying together with regard to intonation, rhythm and articulation* (Hedell, 2009).

Regardless of the level of choral singing, communication is essential for staying together: communication between the conductor and the choir; communication between the audience and the choir and, not least, as described by Goodman (2002), communication between the choral singers.

This communication between musicians, and especially between singers in choirs, is a main focus for this article. Our point of departure was the question of whether it is possible to investigate who is leading the musical communication and how this might be explored? The topic of informal leadership has not been specifically focused on, nor thoroughly investigated in previous choral research. However, the issue has been touched upon by some authors. In a study on dynamic variations within a choir, Coleman (1994) identifies what might be considered as a “negative” informal leadership: “it is an unfortunately common occurrence in small choral groups, particularly in volunteer church choirs, to hear one or two more “powerful” voices that tend to upset the balance of the choral sound” (p. 199), hence, meaning that the singers may lead their peers in a non-wanted direction. Further, Fischinger and Hemming (2011) in an article focusing on musical interpretation and expression, relate to the importance of a leader within the choral voice. They describe a leader, a singer in the female voices that obviously has taken on the leadership: “In particular singer no 14 seems to have taken the role of a leader. She sits in the middle and sings clearly earlier than the adjacent singers, who seems to follow her” (p. 56). In a study on room acoustics and choral singing, Fischinger, Frieler and Louhivuori (2015) mention that “it seems that the best singers with regard to intonation also take the lead, that is, singing ahead of the rest of the voice group” (pp. 214-215). The roles of leaders and followers in choirs are, however, not further discussed. It is commonly known and acknowledged that there are singers in the choral parts who take leading roles, while other singers follow these leaders (Sandberg Jurström, 2009; Haugland Balsnes, 2009; Zadig & Folkestad, 2015). In order to understand what happens musically between choral singers, it would be beneficial to explore which singers act as musical leaders. The process of spotting such leaders has only recently been described by Einarsdóttir (2014), who identified leaders and followers in an amateur composer-oriented Bach Choir. In the present article, musical leadership is defined in line with Einarsdóttir (2014) as communication from one or few leaders to others, the followers. The communication might happen in several ways.

There are many possible influences on what really takes place between the musicians in any musical ensemble, as stated in a meta-analysis of musicians’ non-verbal interaction

by Marchetti and Jensen (2010). They state that “non-verbal interaction is recognized nowadays as a musical skill, supporting social and artistic aspects in the act of becoming a musician and of playing music” (p. 1). Frimodt-Møller, Grund and Jensen (2011) point out that at a professional level “a performance of music based on notation (scores, parts etc.) contains very little visible communication” (p. 5). Goodman (2002) describes four aspects of importance for ensemble playing: “specifically coordination (keeping time), communication (aural and visual signals), the role of the individual and social factors” (2002, p. 165). These aspects are probably of equal importance to vocal ensembles or choirs.

In an earlier interview study with acclaimed Swedish choral conductors (Zadig & Folkestad, 2015) the informants all said that there are singers within choral voices who act as leaders, formal or informal. They stated that this leadership can be identified as taking musical initiative – concerning attacks, intonation, phrasing and so on – leading other singers along their way. According to some of the informants this can be noticed also on the level of blend and timbre, so that the colour of one individual voice can spread to other voices within the choral voice, or even to the choir as a whole. Conductors need to be aware of how singers “cooperate” vocally, a task that until now has depended on the skills and experience and perception of the conductor.

In a recent study (Zadig, Folkestad & Lyberg Åhlander, 2016), a method was presented for recording of individual voices on separate tracks, with head-mounted close-up microphones, aiming to analyse and compare the voices. These comparisons open up for possibilities to identify musical leadership. The scope of the current article is to follow up and apply this method.

It can be difficult even for a conductor with longstanding professional experience to identify who is taking a leading role, but with multi-track recordings of the individual singers in choirs, when they sing together, the conductor can rely on a neutral and objective method.

In the interview study, when asked what happens when an informal leader is missing, the choir leaders’ answer was that most often someone else steps forward (Zadig & Folkestad, 2015).

Studies on musical cooperation have mainly been performed studying instrumental musicians. Blank and Davidson (2007) state that “it is apparent the two are interlinked” (p. 245) in their study on musical and social factors in piano duo collaborations. The musical cooperation could be established by non-verbal communication and with eventual conflicts resolved through “well-defined channels of communication as well as recognized methods of notation” (p. 245). Further, Davidson and Good (2002) studied coordination, both social and musical, between members of a string quartet and showed that the players depend on their individual skills to produce a homogenous performance, but with great importance placed on their ability to cooperate socially. The importance of eye contact was mentioned but not for giving cues or in order to synchronize, but for the social effect eye contact has on the feeling of togetherness. Both studies underline the importance of having a socio-emotional and a musical-professional relation to the fellow musicians. These conclusions by Davidson and Good (2002) and Blank and Davidson (2007) can probably be applied also in the context of choir singing and collaboration.

## Theoretical approach

The theoretical model of *Communities of Practice* presented by Wenger (1998) is useful for describing processes within choirs and between the choir participants. The singers in choral ensembles share many experiences and create a “community”: a socio-cultural environment. The singers are part of a community where they share the three characteristics of practice: (i) “mutual engagement”, (ii) “joint enterprise” and (iii) “shared repertoire” (Wenger, 1998, pp. 73-85).

Wenger describes Communities of Practice as groups, where the members share a common interest. Singers in any choir are part of a larger *choir community of practice* and the singers in a specific choir are part of that specific community. In the greater choir community, the participants have different capacities and experiences related to choirs and singing. These may include different aspects of singing, such as rhythm, intonation, articulation and dynamics.

The aspect of communication is situated at a group level. As described by Lave and Wenger (1991) there is an exchange of knowledge, learning and abilities between the members of a community. This knowledge and these experiences, i.e. ways of communicating, acting and recognizing a (formal and informal) leader, are shared with newcomers through the newcomer’s “legitimate peripheral participation” (Lave & Wenger, 1991, p. 29).

In order to achieve a homogenous sound quality with precision, choral singers need to be able to hear each other in order to quickly adjust and synchronize their voices in accordance to the instructions given by the conductor. The time it takes for a singer to hear a fellow singer and to correct or adjust to his or her sound, does not have to be long. A study by Grell, Sundberg, Ternström, Ptok and Altenmüller (2009), showed that “highly skilled choir singers reacted to a change in a pitch reference after 227 ms while moderately skilled choir singers’ reactions appeared after 206 ms” (p. 413). This might seem surprising but according to Zarate and Zatorre (2008), in a similar study, an explanation might be that the groups have used different strategies while performing pitch-shifted tasks so that the experienced singers were more concerned about how they sang: “Through years of training and experience, singers have learned that they need to monitor their auditory feedback closely to ensure that their notes are produced correctly” (p. 1885). Grell et al. (2009) also state that “at least in many amateur choirs, one individual in each choir voice tends to act as a leader and the fellow singers mainly follow this leader when they sing” (p. 413).

Einarsdóttir (2014) established that some choral singers take advantage of more experienced singers by following them, especially when facing an unknown piece of music.

Not only do strong, experienced singers provide support for their fellow members (who may not be as experienced); they may also save the conductor both time and effort in teaching and training relatively new and inexperienced members. (p. 291)

Accordingly, it is not only the conductor who can benefit from the phenomenon of existing leaders and followers in choirs; the singers themselves will gain from identifying these functions. This is important at all levels of choral education with children, youths and grown-ups, both in schools and in community or church choirs.

## Aim and Purpose

The aim of this investigation is to explore and identify potential informal leadership in choirs, by recording singers on individual tracks and by analysing the singers/voices and comparing them to each other. One further aim is to explore how this informal leadership manifests itself in choirs. More specifically the research question is if the informal leaders can be described in terms of their different strategies of their actions, concerning melody, rhythm, intonation, or other aspects of leadership, such as tone-quality or blending? The research focus is on both school choirs and on more advanced levels with the additional aim of providing knowledge for future education in choral singing.

## Method and Materials in general

In this article four different sub-studies are presented. *Sub-study 1* and *Sub-study 2* present recordings from a youth choir whereas *Sub-study 3* and *Sub-study 4* present two examples from two semi-professional church choirs. *Sub-study 3* was designed to investigate whether leadership of tone colour and vocal blend could be recognized. *Sub-study 4* focuses mainly on rhythmic and timing synchronization at the beginning of a choral part<sup>1</sup>.

For further details on the method used in this article see Zadig et al. (2016) where the method of multi-track recordings was developed and explored. As software for this method, *Cubase* (Steinberg) was chosen. An earlier pilot study was conducted by using *Pro Tools* (Avid), but while the analytical part is integrated in *Cubase* (Steinberg) as *Vari Audio*, *Pro Tools* (Avid) demands a separate program *Melodyne* (Celemony). Thus, it was found more applicable to use the integrated program *Cubase-Vari Audio*. An ambition with the research was also to use software easily available and relatively familiar to musicians and choral conductors in general.

In the following sections, method and materials, participants, procedures and results will be presented for *Sub-studies 1* and *2* and separately for *Sub-studies 3* and *4*. A general discussion concludes the article.

## Microphone, software and recording equipment

For *Sub-studies 1* and *2* each singer was equipped with a head-mounted microphone of the type MIPRO MU-53HNS. The microphone head can be directed straight towards each individual singer's mouth so that it mainly picks up the direct sound from the singer. The recording signal was amplified through M-Audio Fast Track Ultra 8R – USB 2.0 interface which has the capacity to make up to 8 simultaneous recordings. The recording was done with MacBook Pro 5.4, Intel Core 2 Duo, 2,53 GHz.

The set-up for these ensemble recordings was done for 7 (*Sub-study 1*), and 8 (*Sub-study 2*) separate channels, one for each singer. Recordings, analyses and comparisons of the separate voices were finally done within *Cubase 5* (Steinberg) with the integrated function *Vary Audio*. *Vary Audio* analyses each voice and presents it visually in a graph of the exact pitch, including absolute pitch and timing. The program creates boxes from the mean of each intonation line (for details see Zadig et al., in press) and makes it

---

<sup>1</sup> The words *Voice* and *Voices* were used for the singers as individuals. When they all sang together the terms *choral part* or *choral voice* were used. *Note* was used for a note printed in the music while *tone* was used for a sung tone.

possible to correct mistakes in pitch (by moving the boxes up and down) and along the timeline (by moving the boxes forward or backward along the timeline). The vertical time markers merely indicate seconds of the recording time and do not show pulse or rhythm. In normal use of the recording software, these markers will most often indicate the given pulse. To the far left in each example, the pitch is highlighted with note label and with a stylized landscape keyboard.

## Subjects and procedures

The recordings for *Sub-study 1* and 2, were made during the mandatory choir class in upper secondary second year, a science program with music profile. For *Sub-study 1*, n=8 students (16-17 years old) were recorded. For *Sub-study 2*, n=7 students (16-17 years old) were recorded. The choir was at novice level. Although some singers had previous experience from choral singing in other contexts, most of the singers had never sung in a choir before. In the choral voice, singers were more or less randomly placed by their regular choir director/teacher. Their place in the choral voice could sometimes vary from lesson to lesson. For *Sub-study 1* as well as *Sub-study 2*, the choral voice of the tenors was recorded. Numbering of voices is shown in Figure 1. The regular conductor/teacher was giving this class.

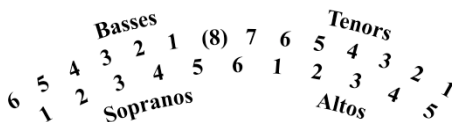


Figure 1. Placements and numbering, from highest to lowest voice in each choral voice. The same placement was used for the tenors in *Sub-study 1* and *Sub-study 2*.

## Procedure, *Sub-study 1*

The recording took place during the second semester of the school year. The tenor part was recorded intermittently during a couple of weeks, but the presented examples were all recorded at the same occasion, February 28, 2011. The choral piece used was *Uti vår hage* (*Out in our meadow*) by the Swedish composer Hugo Alfvén (1879–1964). It is set to music for four-part mixed choir. Figure 2 shows the beginning of the song (text from the third stanza).

The musical score is in 3/4 time and B-flat major. The vocal line (treble clef) starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment (bass clef) starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. The lyrics are: "Out in our meadows grows flowers and berries Come heart's delight! But among every one you are the dearest". Below the piano part, the Swedish lyrics are: "U - ti vår ha - ge finns blom - mor och bär, Kom hjär - tans fröjd! Men u - tav al - la du kä - rast mig är".

Figure 2. The beginning of the piece *Uti vår hage* with lyrics from the third stanza.

## Procedure, *Sub-study 2*.

The examples presented for *Sub-study 2* were made on September 27, 2010. The choir sessions of the class were recorded during several weeks (the first recording took place

after only six lessons of the course work). Thus the students became quite accustomed to the presence of the first author as well as to the setup with cables and headsets.

In the recording session for *Sub-study 2*, a student teacher was teaching his first lesson with this group. At this occasion the choir was working with *Advent*, by Otto Olsson (1879–1964), a composition for four-part mixed choir and organ. A section of the piece was rehearsed where the voices imitate each other (Figure 3). The voices come in gradually from top to bottom: sopranos, altos, tenors and basses. They are not completely identical in their phrasing. The tune consists of the leap of a third down, followed by tones descending gradually stepwise. In the soprano voice it is a minor third, in the altos a major third, in the tenor and basses a minor third. This first descending phrase is followed by the leap of a perfect fourth up in all parts, in the tenor then followed by another leap upward, now a perfect fifth.



Figure 3. The imitation part of *Advent*, by Otto Olsson.

## Results Sub-studies 1 and 2

### Sub-study 1: Leadership by accuracy

During the rehearsals of *Uti vår hage*, in the mixed upper secondary class choir, there happened to be one tenor who learned the song accurately and he quickly emerged as someone for others to rely on. The following passage will highlight his leadership with graphs showing the differences between some of the voices in the tenor part. The following section describes the course of events. Figure 4 shows the printed music of the tenor part.

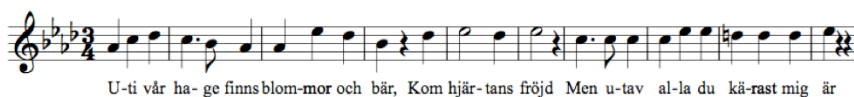


Figure 4. The tenor part of the beginning of the song *Uti vår hage* (lyrics of stanza 3).

All eight tenor voices sang the entire first phrase of the refrain. In the analysis it was possible to compare the graphs of the individual voices to see similarities in structure and also to see which voices were the most accurate with regard to the score. It was also possible to follow the true contours of individual pitches, indicated with thin lines. The program made a preference on what it perceived as the actual tones and put the tones into pitch-boxes. It was thus possible to compare the pitch with the keyboard to the left on the screen. *Voice 1*, *Voice 2* and *Voice 3* sang most accurately in the group. They were examined more closely in the following passage. Indeed, *Voice 3* sang the entire part accurately, and it was clear that he was slightly ahead of the others regarding

tempo. Additionally, it was clearly shown how the other voices changed a mistake, or a wrongly approached tone, switching to the tones sung by *Voice 3*.

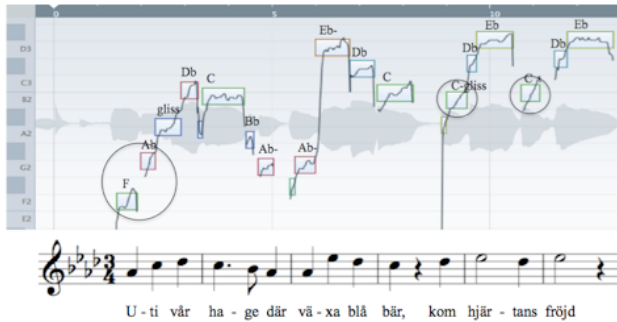


Figure 5. *Voice 1*, with the correct tenor line below.

*Voice 1* got some notes wrong, marked above with circles, but the singer self-corrected and glided back to the correct notes (Figure 5).

The first two starting-notes were shared by the sopranos, which means the soprano tones were fairly easy to accidentally sing along to. The second of these notes however, was the starting note of the tenor. *Voice 1* “discovered” the error, self-corrected and followed *Voice 3*, who started with the correct note. At the end of the short phrase above, *Voice 1* also hit two wrong notes, but in both instances glided up to the correct note.

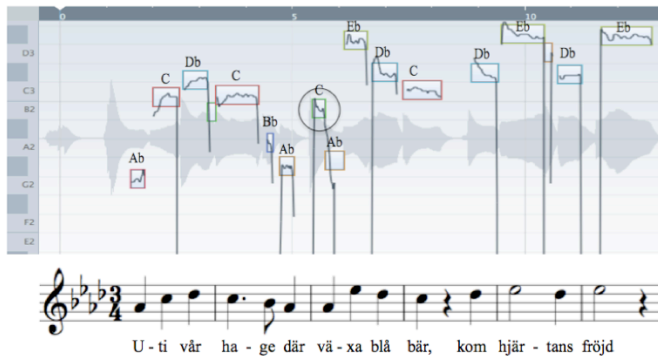


Figure 6. *Voice 2*, with the correct tenor line below.

*Voice 2* hit the wrong note soon after number 5 in the timeline at the top, but glided back to the correct note quickly after having had time to hear *Voice 3* (Figure 6).

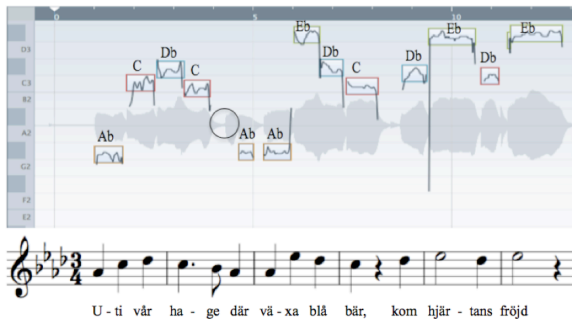


Figure 7. Voice 3, with the correct tenor line below. The singer took a breath at the marked circle and therefore there is no tone highlighted there.

As shown in Figure 7, *Voice 3* was accurate all the way. *Voice 3* was also slightly ahead of the others – or rather, the others were slightly behind – compared to the timeline located at the top edge of each image. As noted above, the timeline relates neither to rate nor to pulse. To summarize, a possible interpretation of the graph is that *Voice 3* was the voice which most of the other singers relate and adapt to.

### Sub-study 2: Inaccurate leadership

In *Sub-study 2*, results from five consecutive recordings of the tenor part from Otto Olsson's *Advent* are presented. By reading the graphs, observing the development of each part and how the parts relate to each other, it was possible to discover differences between the voices. An example of the printed music for the tenor part with the corresponding graph (which has been constructed) is shown in Figure 8.

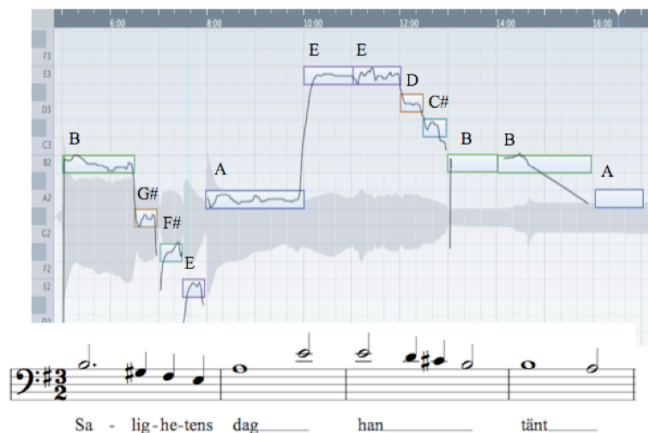


Figure 8. The correct tenor line in the music, with the corresponding (constructed) graph above.

Five recordings were made during the class in question. Recording 1 was completely out of phase. Recording 2 was adequate, but recordings 3, 4 and 5 were increasingly

inaccurate. In Table 1 it is shown how the singers acted for each new recording. In the following the voices 1, 2 and 3 will be described more in detail.

There were two critical points in the tune where a mistake from one singer arose and also affected other singers. Firstly, the leap of a fifth in the tenors' second bar (1), from A to E, gradually turned into a leap of a fourth, from A to D. Secondly, the third bar of the tenor part (2), where the singers accidentally glide into the same melody (although an octave lower) as the soprano part. Figure 9, and Table 1.



Figure 9. The tenor leap (1), and melisma (2), where the singers gradually changed tones in each new take.

In Table 1, the final tone of the leap in each single voice in the tenors' second bar has been noted for all recordings. The leap ended at the correct fifth (E), or the incorrect fourth (D), gradually becoming a C#.

Table 1: Seven tenor voices. For each of the five recordings, the sung note in the leap up in the second bar, that should have been an E, has been noted.

---

Recording number =>	1	2	3	4	5
Voice 1	D--E	E	-	<b>C#</b>	D
Voice 2	E	D...E	<b>C#</b>	<b>C#</b>	-
Voice 3	-	D	<b>D-</b>	<b>C#</b>	<b>C#</b>
Voice 4	E	E	E	E	E
Voice 5	C—E?	E	-	E	D
Voice 6	?	C	D?	?	D
Voice 7	B-C-D-E	E	E	D-/C	E
Correct note	E	E	E	E	E

---

Recording 3 where the three voices of interest for the results will be presented one by one. Subsequently, the figures for the three voices will be possible to see together for each occasion.

*Voice 1.* As shown in Figure 10, *Voice 1* had great difficulty singing the correct notes. In the beginning of the graph the pitch line shows him sliding in the start and then rising to an undefined tone over B (analysed by the program as a B). In the next part of this short excerpt, the three quarter notes going down and the leap leading to A were correct. However, the singer hit most of these tones from underneath and glided up to the accurate pitch. Without ever reaching the intended E he was stuck quite helpless in the vicinity of the expected notes C# and B. He was obviously aware of his failure and shouted in loud falsetto the last word “tänt”, then giggled (Figure 10).

*Voice 2* At number 11:00-12:00 in Figure 10, *Voice 2* produces a C# close to a low D (Figure 10). By comparing the graphs, it was possible to discern that *Voice 2* was the first to attack the wrong note. By comparing the Voices 1, 2, 3, in Figure 10, it was possible to see that *Voice 2* attacked the C# at number 11:00, while *Voice 1* made the same mistake at number 11:80 and *Voice 3* started the attack at number 11:30, reaching D at number 11:65.

*Voice 2* thus seems to have been leading the other singers. However, a closer look at the entire choir reveals that he was influenced by the sopranos. What is also seen in Figure 10 is that *Voice 2*, from number 11:00, sang in parallel with the sopranos, one sixth up from where the tenor should have been singing. *Voice 3* reached the D just before number 12:00, but as seen in Figure 10 the influence from *Voice 2*'s C# was stronger and dragged *Voice 3* down. *Voice 3* is (like *Voice 1*) slightly behind *Voice 2* all the time, when comparing the timelines.



Figure 10. Recording no. 3, Voice 1, Voice 2, Voice 3.

Due to the vocal insecurity of the three singers through recording no. 3 and in recording no. 4, they were influenced by *Voice 2* and his alignment to the soprano part. At this point all three singers sang closely to the soprano part. The fact that three singers all

clearly made the same mistake may be a result of the influence they may have had on each other. They almost seem to encourage each other to make the same error. *Voice 2* has served as the leader who has pulled along the most adjacent singers, however unfortunately in an inaccurate direction.

In the following, the outcome of *Recording no 4* is presented. *Voice 1*: The soprano movement was clearly recognizable in Voice 1, from number 9:75-14:00 (notes C#, B, A, B, F#, G#, A), see Figure 11.

*Voice 2*: The leap up between number 8:00 and 10:00 landed on the note Db/C # and was approached earlier than in *Voice 1* and *Voice 3*, see Figure 11.

*Voice 3*: The leap up between number 8:00 and 10:00 came much later than in *Voice 2* and *Voice 1*. The leap after the long note (A, at number 7:50) reached C#, (after a glissando through B), the major third, and not the accurate fifth E. C# was parallel in the soprano part and from here on out this singer also followed the soprano; see Figure 18.

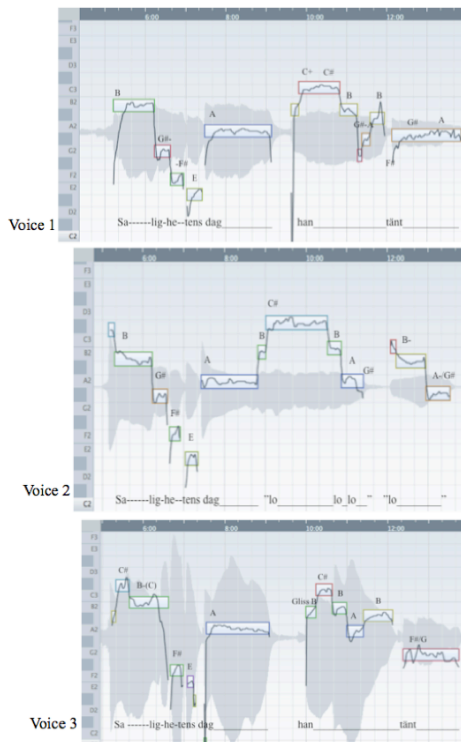


Figure 11. *Recording no. 4, Voice 1, Voice 2, Voice 3.*

When comparing the graphs from these three singers, it was discernible that *Voice 2* was the first to sing the incorrect interval, both in recording 3 and recording 4. In the very last recording (5), he stopped singing altogether, after the initial tones of the phrase.

These results show a certain influence from the parallel phrase in the soprano, but it was *Voice 2* who took initiative within his choral voice to make this mistake, which also

caused *Voice 1* and *Voice 3* to hit the wrong notes. *Voice 1* and *3* were seated to the right and left of *Voice 2*. It is clear that the tenors were affected by the soprano's melody line, but it was by following each other in the tenor part, that they made the same error.

Singers make individual mistakes, but if a number of the singers in one voice make the same error, i.e., deviate from the printed music, someone must have influenced them. As is shown in the examples, *Voice 2* took the role of an informal leader.

### **Comments on *Sub-study 2*.**

Conversations between the tenors were recorded when the student teacher worked with other voices of the choir. We recorded the full session. The reason for doing this was to avoid the risk of missing any retakes. We found it important to get the same song recorded in several takes and since we didn't want to interfere with the pace of the lesson, we did not ask for a specific piece to be sung. It was also necessary that all takes were recorded during the same session: the following week the same students would perhaps not show up and by that the recordings would not have been possible to compare. The boy with previous experience of choral singing (*Voice 4*) hummed and practiced softly when the teacher was working with other parts, and the rest of the tenors were mostly chattering or preoccupied. The experienced boy, *Voice 4*, sang the phrase in a correct manner every time, but he was uncertain if it was accurate, and he did not take on the role of leader of the others. He was continuously late to the beat, or at least later than *Voice 2*.

### **Conclusions on *Sub-studies 1* and *2*.**

To conclude the findings in *Sub-study 1* and *Sub-study 2*, analyses of graphs showing recordings of the songs *Uti vår hage* and *Advent*, enabled identification of an informal leader. In *Sub-study 1* an informal leader who sang accurately (Fig 7) and in *Study 2* an informal leader who sang inaccurately (Fig 10, *Voice 2*) were identified. In both cases it was possible to trace fellow singers adapting to the informal leader.

## **Method and Materials, *Sub-study 3***

### **Microphone, software and recording equipment**

For *Sub-study 3* the recording signal was amplified through M-Audio 2626, docked through optical connection with two Behringer Ultragain Pro-8 Digital interface – all linked together with fire wire to the MacBook Pro 5,4, Intel Core 2 Duo, 2,53 GHz. At the most, 24 simultaneous recordings were possible. As in *Sub-studies 1* and *2*, each singer was equipped with a head mounted microphone of the type MIPRO MU-53HNS. Recording, analyses and comparisons of the separate voices were finally done within Cubase 5 (Steinberg) with the integrated function Vary Audio.

### **Earplugs**

For *Sub-study 3* earplugs were used, with the aim of preventing the singers from hearing each other (3M™ Uncorded foam earplugs, with 1100 noise reduction rating (NRR): 29 dB, CSA Class AL).

## Subjects and procedures, Sub-study 3

A church choir with 18 voices (n=6 sopranos, n=5 altos, n=3 tenors, n=4 basses) was recorded October 10, 2012. All 18 voices were recorded on separate tracks. The recording focused on choral blend, exploring whether the blend would differ when the singers could hear each other and when they could not. For this purpose, the choir was asked to sing a piece, formerly unknown to them: *O Maria, sei Gegrüßt* by Max Reger (1873–1916), three times. The piece is moderately difficult, written in A major, with some accidentals, harmonically sometimes moving to the dominant key E major by use of the secondary dominant B major, and also to the extended dominant F<sup>#</sup> major. Because of these harmonic changes there are some more accidentals. Mostly the lines are melodic, only with leaps of a few steps.

The choir sang the piece on the neutral syllable “no”. The first and third times the singers were asked to wear earplugs. The singers were seated, as is common in rehearsals, in semicircles with the basses behind the sopranos and tenors behind the altos. As is shown in Figure 12, the seating was arranged in order, from highest voice tessitura (in Figure 12 indicated as number 1 in every choral part) down to the lowest voice.

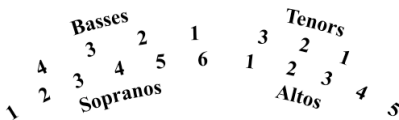


Figure 12. Seating arrangement for Sub-study 3.

## Results, Sub-study 3

### Sub-study 3: Leadership of choral blending and intonation

*Sub-study 3* was initiated to focus on choral blend. As a pilot study, it aimed to investigate possible differences in tone quality and blend dependent on whether the singers could hear each other or not. They were asked to sing a short piece of music three times, the first and last times wearing earplugs.

Through analyses of all voices from the three sung versions of the piece by Reger it was possible to recognize some singers who were out of tune. This happened the second time the choir sang the song, when they were not wearing earplugs, and could most certainly hear each other. Some of the singers were flat, especially where the vocal part descended. From looking at the graphs it is clear who was leading the way. Figure 13 shows the soprano part, the last two bars, and shows the three sopranos placed in the middle of the choir. In Figure 14 the correlative thing happens also in the tenor part. From the centre of the choir flatness was spread to the rest of the choir and by the end of the second repetition the entire choir was almost one semitone flat. This can be seen in the graphs. When the recording took place, it was observed by the first author and also commented on by the conductor of the choir.

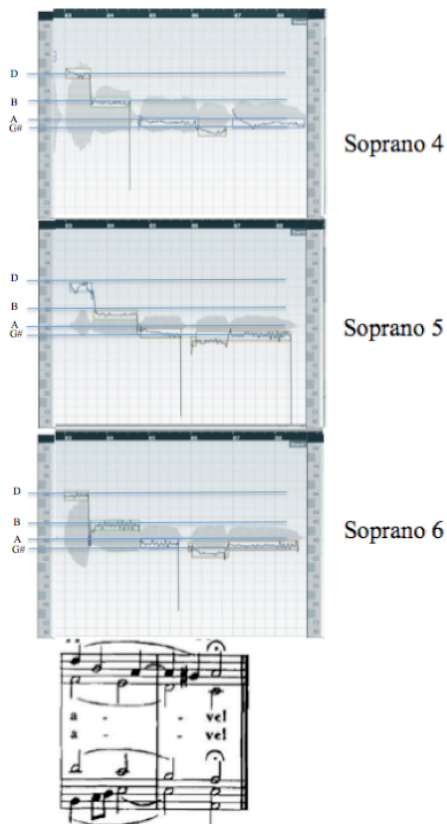


Figure 13. Showing three soprano voices (Soprano 4, Soprano 5 and Soprano 6), at the end of the piece paired with the music in print below. The soprano line in the score shows the notes D, B, A, G#, A, which in each graph correlates to the keyboards at both ends of the graph, also with marked pitches.

As shown in Figure 13, the soprano part descended at the very end of the piece. *Soprano 5* slid down on the third note to a flat A and *Soprano 4* and *Soprano 6* followed her downwards in their notes 4. At the final note they were all at G# where it should have been A.

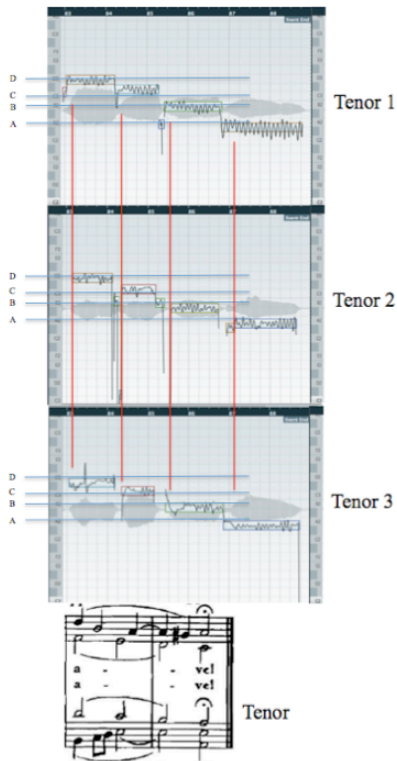


Figure 14 shows the end of the piece with the three tenors. The tenor line in the score shows notes D, C, B and C as half notes, which in each of the graphs correlate to the keyboards at both ends of the graph.

Also, the tenors were flat in their last descending notes (Figure 14). Especially the last step landed flat on a. There was a very small time difference between the tenors, with *Tenor 2* dragging a little behind the others. *Tenor 3* slides down to the last note and *Tenor 1* who used a large vibrato, also lowered the last note.

The choral blend undoubtedly differed in the three recordings. The sound quality was more homogenous when the singers could hear each other, according to the experience of the first author and the conductor of the choir. Surprisingly, the repetition without earplugs was flat and out of tune, in contrast to the two versions where the singers did wear earplugs, and probably could not hear each other. When analysing the graphs of the singers, it is clear that *Soprano 5* slid down and got flat, and that this affected the closest neighbours in the Soprano part, *Voices 4 and 6*, as well as the *Tenors*, and subsequently the rest of the choir.

## Method and Materials, *Sub-study 4*

### Microphone, software and recording equipment

For *Sub-study 4* the recording signal was amplified through M-Audio 2626, docked through optical connection with two Behringer Ultragain Pro-8 Digital interface – all

linked together with fire wire to the MacBook Pro 5,4, Intel Core 2 Duo, 2,53 GHz. At the most, 24 simultaneous recordings were possible. As in *sub-studies 1 and 2* each singer was equipped with a head mounted microphone of the type MIPRO MU-53HNS. Recording, analyses and comparisons of the separate voices were finally done within Cubase 5 (Steinberg) with the integrated function Vary Audio.

## Subjects and procedures, Sub-study 4

The men’s voices, tenors (n=5) and basses (n=8), in a mixed church choir were recorded May 8, 2014. In addition, recordings were made with some of the singers for a subsequent group interview (Zadig, Lyberg Åhlander & Folkestad, 2016) using stimulated recall (Bilodeau Fox & Blick, 1963; Rowe, 2009; Dempsey, 2010). However, some results of the recordings proved to be useful for exploring the notion of leaders and followers in the choral voice. While the choir was rehearsing *Totus Tuus* by Henryk Górecki (1933–2010), the conductor had the choir repeat the five bars starting at bar 6 (Figure 15). Only the tenors were in focus for this study. They were seated to the left side of the conductor behind the sopranos (Figure 16).



Figure 15: *Totus Tuus* by Henryk Górecki, bar 6-10

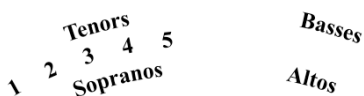


Figure 16: Seating arrangement for Sub-study 4.

## Results, Sub-study 4

### Sub-study 4: Influence – Awareness of leadership

The purpose of the recordings for this *sub-study*, of tenors and basses, was to discuss some of the recordings in a stimulated recall (Bilodeau et al 1963; Rowe, 2009) for a study in progress, on choral singers’ view on vocal leaders. It was carried out with tenors. Informal leaders could be identified. In the rehearsal during which the recording took place there was an incident with multiple retakes of the start of *Totus Tuus* by Henryk Górecki. In the combined graph, Figure 18, *Voice 2* was the front-runner in

almost every entry. However, this singer denied being a vocal leader, but surprisingly the rest of the tenors confirmed their notion of him acting as an informal leader. It became obvious that this singer was not at all aware of his influence or of his leadership. On the contrary he pointed out *Voice 4* as a vocal leader. Indeed, *Voice 4* was also early in his attacks, as can be seen in Figure 17.

The purpose of this study was to find informal leaders and the relations between these and the followers by using stimulated recall as a method for group interview. To find leaders who were unaware of their role was not an expected result.

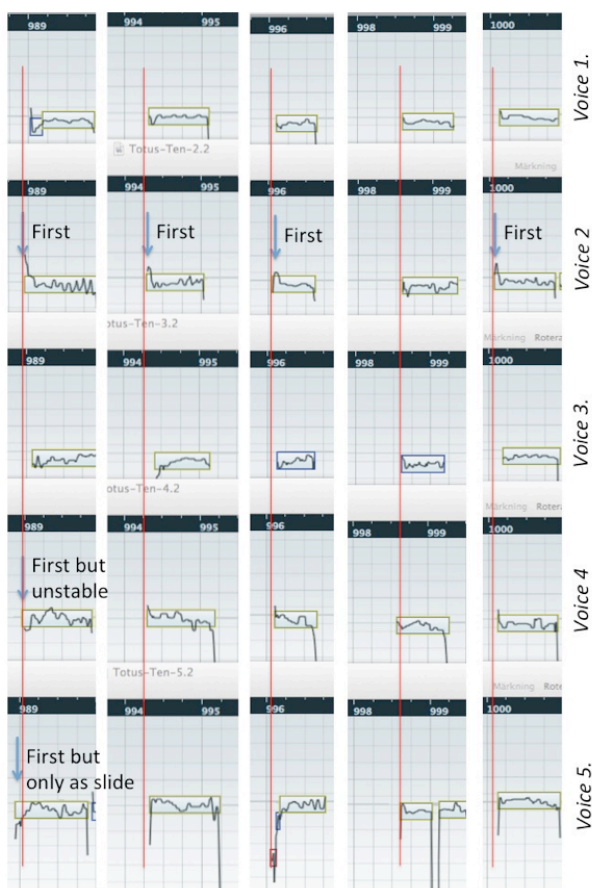


Figure 17. Five tenor voices, with repeated starts of *Totus Tuus* by Henryk Górecki.

## Discussion

The main tradition of choral singing in Sweden is merging individual voices in each choral part, so they sound like a united voice. In order to synchronize, the singers have to listen and adjust to each other. Some singers act as informal vocal leaders and some as followers (Zadig & Folkestad, 2015). In this article we suggest that it is possible to discern different aspects of informal vocal leadership by comparing visual representations of recordings of the individual singers.

In the present investigation, different aspects of informal leadership were identified in all four *sub-studies*. *Sub-studies 1* and *2* identified *informal leadership of accuracy*, however with completely different outcomes of the leadership: In *Sub-study 1*, one of the singers led other singers to follow him by being slightly ahead of others and singing accurately. In *Sub-study 2*, a strong, but incorrect singer led his fellow singers in the wrong direction without hesitation. Further, in *Sub-study 3, Leadership of choral blending and intonation*, informal leadership of choral blending and intonation was identified. By too low intonation a soprano led her fellow singers to be flat, in her own choral voice as well as in the choir as a whole. In *Sub-study 4, Influence – Awareness of leadership*, another aspect of the informal leadership was found, namely the fact that the leader might not be aware of him/herself acting as a leader. One singer who clearly sang slightly ahead of the others refused to recognize himself as a leader within the choral voice, even though his peers viewed him as such.

In three of the examples of informal leadership the informal leader was identified as a singer who sang slightly ahead of his/her neighbouring singers. Naturally, it might be the other way around: the peers singing hesitantly, lagging slightly behind the leader. However, evidence of the neighbouring singers actually being followers can be found in the peer singers' following of intonation as in *sub-study 3*. Our results thus show that there is an influence between the singers, and that an informal leader impacts other singers within the choral voice, and sometimes the entire choir.

Other signs of the existence of informal leadership are the mistakes made by the singers. This emerged in *Sub-study 2*, where a number of singers in a voice made mistakes that could be related to one specific singer, who led them astray. An aspect worth considering is that for the untrained voices, as was the case in *Sub-study 2*, it was easier and more “comfortable” to inaccurately sing along with the soprano part in a lower octave, thus “supporting” the informal leader to lead the singers in a wrong direction.

In *Sub-study 1*, something else was revealed. Thanks to the continuous recordings on the individual tracks during the entire choral rehearsal, small talk was heard while the conductor was working with another choral voice. During the intermissions, one of the tenors was constantly trying to figure out the correct vocal line. He was obviously aware that he and the tenor voices did not perform well together and he was practising in a low humming voice. Since he was so concerned about getting the music right he probably would do the same thing at other occasions, and perhaps also in silence, without humming. It is likely that this could be an instance of what Hickock et al. (2003) describe as silent rehearsing, a form of “inner speech” (Vygotsky, 1934). Interestingly, he was singing accurately during this individual practice, as well as when singing with the rest of the tenor voice (as shown in Table 1). However, his problem was that he was not convinced that he was singing correctly, but since he observed that the group of tenors were not singing the same thing, he may have thought he was the one making a mistake. It is open for discussion why he did not step forward to take the leadership. This probably comes down to aspects of self-confidence and of experience. It corresponds well with the first steps of a novice becoming acquainted with a task, gradually taking more responsibility. The tenor's silent rehearsing his part during the rehearsal breaks could be interpreted as an example of legitimate peripheral participation (Lave & Wenger, 1991).

An apprentice's contributions to ongoing activity gain value in practice – a value which increases as the apprentice becomes more adept. As opportunities for understanding how well or poorly one's

efforts contribute are evident in practice, legitimate participation of a peripheral kind provides an immediate ground for self-evaluation. (p. 111)

This tenor's actions can also be compared to *Sub-study 4*, where one of the singers did not recognise his own leadership, while the analyses of the graphs show him being a frontrunner in his singing almost all the time. It would seem that informal leadership in choirs can be unknown to the leaders themselves. This group of ambitious singers, unconscious leaders of the group, is also an example of a community of practice, especially of the first level of participation, according to Wenger (1998). This was exemplified by the intense group discussions about who was taking the leading role, that took place within *Sub-study 4*, with stimulated recall as a method (Zadig, Lyberg Åhlander & Folkestad, in press).

Could these informal leaders have performed better if they were assigned a more formal leadership? Do informal leaders also act as leaders outside the choir setting? The relationship between self-confidence/self-consciousness and informal leadership in choirs calls for more research.

*Sub-study 3* gave surprising results. The primary focus of the investigation was of possible changes in the choral blend. In order to eliminate the neighboring voices, all singers were equipped with earplugs during some of these recordings. To sing with earplugs is not comfortable, and in line with the reasoning by Stender and Appleby (2009) about the effect of earplugs on speech, the use of earplugs most probably has the potential to affect singers' voice use and strength of voice. Interestingly, the effect of not hearing each other affected intonation. We can only speculate about the cause of this effect. The occlusion effect (Stender & Appleby, 2009) that occurs when earplugs occlude the ear canal makes people perceive their own voices as louder than what is normal and causes the individual to lower their voice. This lowering of vocal sound pressure level while singing probably affects the vocal behavior, decreasing the intensity of the muscular work also yielding a "lighter", less pressed way of singing (Jonsdóttir Laukkanen, Ilomaki, Roininen, Alastalo-Borenus & Vilkmán, 2001). This lighter way of singing might make it easier for the singer to control intonation. Naturally, the choir singers need to hear their own voices to be able to relate to the other singers: the self-to-other ratio (SOR) established by Ternström (1999) and defined as how much louder the singers need to hear their own voice over the rest of the choir. Further research is called for to investigate the effect on informal leadership and the behavior behind intonation. Despite being aware of the problems earplugs would cause, we still wanted to investigate the differences in vocal quality caused by hearing or not hearing the neighboring singer and to do this in an inexpensive way by using common earplugs. However, earplugs cause a large occlusion effect which might lead to negative consequences such as vocal tension that could affect the intonation. Notwithstanding, the use of earplugs gave a clue to vocal behavior. The exclusion of all sound from the outside probably enabled the singers to relax and give more focus to their own voice. Maybe a decrease of vocal tension helped the intonation. This is in line with findings by Jonsdóttir et al. (2001) who in a study of the voice use of teachers found that amplification of the voice gave rise to released tension and thus less hyperfunction. The use of earmuffs, placed on the external ear, would cause less of an occlusive affect and would also be more comfortable and would hopefully yield a similar effect as that of the earplugs, concerning intonation and voice quality. It still remains to investigate how singers eventually would change their voice and the quality of the voice regarding

blend, vowel approach, use of formants and overtones when hearing their neighbor singers or not.

*Sub-study 4* illustrates the unawareness of informal leaders and this raises the aspect of both social and musical relations within the group. According to Einarisdóttir (2012) a singer also adopts a choral capital both socially and musically (p. 155). She also states that “individuals contribute their talents to the group using the social force and dynamics to create something great” (Einarisdóttir, 2012, p. 193).

## **Methodological considerations**

The informal leaders among choir singers were possible to identify by use of software analyses that transcribes the sound signal to graphs. When listening to all singers in a choir, their voices blend together and one singer’s vocal mistakes might be masked by the other singers. Thus, these leaders would not have been identified only by listening to the choral voice. Further, in order to decide who is acting as a leader it is necessary to identify “leader-actions” showing that the followers listen to and follow their informal leader. In other words, the supposed leader might just be someone who is eagerly singing slightly ahead of the others, though the supposed “followers” might have been able to sing accurately even without this supposed “leader”. By using the method described here, the informal leaders and their actions were possible to detect, and so were the actions of the possible followers. However, for a more detailed analysis, focussing in detail on sound quality, a program with capacity to present spectrograms, like Praat (Boersma & Weenink), is suggested. For the present study, this magnitude of resolution was not found necessary to get.

To be able to describe what is going on in the communication between singers it is however necessary not only to look at the graphs and compare them to each other. It is also important to listen to the singers, and to talk to them.

The method of recording singers on separate tracks when they sing in the choir has some limitations. One drawback with the software is that it is not possible to visually inspect the analyses more than one at a time on the computer-screen. For comparisons the graphs need to be either printed or stored as screen shots. However, for the purpose of objectively studying the actions of the individuals within one or more choir voices as well as for research purposes it is crucial to be able to visually compare a number of singers in parallel.

## **Educational implications**

Even the most skilled and experienced conductor might have use for an objective way to observe their singers “under the microscope”. A conductor might be misled, in a choral situation – rehearsal as well as concert – by visual expressions from the singers. Vocal actions and initiatives will show when this method is used, events that a conductor could not identify using ordinary rehearsal techniques only.

There are many reasons for singing in a choir, one is that it is “safe”, your voice can be “hidden” in the crowd of other voices; you do not need to be a soloist but just a link in a chain. These attitudes prevail in many amateur choirs where you as a singer would almost be scared if you were asked, to take responsibility as a leader. A choral conductor must be aware of this. To be asked to step forward might be perceived as threatening. Hence, it is necessary to give supportive feedback, assuring the singers that it is a winning concept to “stand on your own feet”. Leadership of all kinds deals with

group psychology and relations. On the social side of choral singing, it might probably be more demanding to change positions and having singers display themselves to other singers. There have been occasions during the fieldwork for this investigation when singers have refused to be recorded, which of course must be respected. But much can be gained, also socially in a choir, by open discussions and becoming more aware of how voices (and singers) cooperate. Research within group processes and inter-group relations suggests that shared leadership is beneficial, and that “developing leadership in all team members may result in better team functioning” (McIntyre & Foti, 2013, p. 55).

It is an issue for discussion whether it is for the better or not to point out who are the informal leaders in a choir, and to formalize their leadership. A comparison to the tradition of orchestras can be made, where a concertmaster is present in all parts, even when there are only two players, which is common in the wind section. To find the leaders in the choir with the method presented here is however totally different from that within the orchestra. In an orchestra you apply, and perhaps audition, for a concert master position. This method can further help create a basis for how to make placements of singers in a choir.

In more advanced choirs there might not be informal leaders who distinguish themselves but rather the choristers take turns, supporting each other in a positive way and helping each other in difficult passages. In amateur choirs this capacity might differ a lot between singers. All choral conductors are educators, coaching and training their ensemble. Much work can be gained for conductors in their development of the choir, when all singers are aware of their ability to cooperate with their voices, instead of hiding them. Introducing microphones and recording equipment might at first look intimidating and threatening but could also evoke curiosity and a desire to try something new and stimulating for the choir. It requires mutual trust but it can also form a new attitude within the choir. With an increased awareness among choral singers on the importance of the cooperation of their voices, the singers themselves might be able to work out ways to find (and develop) voices that blend and collaborate well together. This awareness could help singers actively work with the placement in the choir, also depending on the acoustics of the room, which can support and develop the choral blend. Moreover, a seating/standing arrangement that suits the singers (and where they feel musically and socially safe) can prevent their voices from getting strained and tense (Daugherty, 2003).

It can be assumed that for each rehearsal or sing-through the singers supposedly learn from their own mistakes, and the results will hopefully improve. Therefore, the expected result from several retakes should be that the singers improve, even if a conductor does not give corrections or instructions. Thus, if it is observed that a singer only sings one note wrong but corrects it according to how a neighbouring singer sings, as shown in *Sub-study 1*, it might be assumed that the change was influenced by an informal leader.

The present research shows that leaders and followers can be found. Thus, they can be guided by the conductor to find their optimal placement in the choir.

Making singers and conductors more observant of who is leading and who is following might also help more singers to consciously take initiative and to act as leaders. It might also be a way to clarify what or who keeps the ensemble together. One way to let other singers become aware of the existence of informal leaders could perhaps be to let the choir sing without their informal leaders during a rehearsal. Another way to make

singers and conductors more aware on the existence of leaders in the choral voices would be to talk to them, to interview them, and to confront them with recordings of themselves in the choral voice for further discussions.

Acknowledging the issue of leaders and followers in the choir and in the choral voice, as part of the methodological and pedagogical work, is important in choirs at all levels. It is important in schools and classrooms among children and youths, as well as in community- and amateur choirs, especially regarding how to improve learning for beginners. It is also important on more advanced levels of choral singing, in which there are “followers” whose learning and adopting situation can become more effective and satisfying.

## **Future research**

The understanding of how singers affect each other is important to help an ensemble and its conductor in several ways. However, more research is needed to find out more about awareness of leadership as well as the impact on followers. The field of choral communication is yet largely unexplored. Through recordings as shown in this paper, experimentations on differing seating/standing alternatives could give new insights on how voices cooperate and influence each other in e.g. aspects of voice quality and vocal technique. Such research should also include experiments on mixed seating, where the singers do not have neighbouring singers from the same voice.

## **Conclusion**

In all groups there are individuals who act as leaders, informal or formal. Based on the present results we may conclude that there are singers acting as informal leaders in choirs. This corroborates findings from a previous interview study where choral leaders acknowledged the existence of informal leaders and moreover, that if a musical leader in a choral voice is missing, someone else steps up and takes his or her place (Zadig & Folkestad, 2015). The present results also show that informal leaders in choirs take action by singing ahead musically, by attacking tones early and having followers trailing slightly behind. This concerns timing, rhythm, intonation and articulation as well as choral blend. A way to improve and develop choral singing can be to emphasize this leadership and to make other singers share the responsibility, acting as informal leaders. By placing the singers vocally in optimal positions for working together, they can act, blend and synchronize their voices in optimal cooperation and enhance the choral sound.

## **Acknowledgement**

The authors wish to express their gratitude to the singers, conductors and teachers in this project; the upper secondary school Spyken in Lund for the possibilities to execute the studies at their location and Susanna Whitling and Sven Bjerstedt for language editing.

## **Institutional Review Board Approval and Compliance**

The authors obtained approval for the study from the Regional Ethical Review Board (2015/791) and from an Institutional Review Board to conduct this research in a manner that assured the ethical treatment of participants and the confidentiality of participant information.

## Declaration of Conflicting Interests

The authors declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this article.

## References

- Bilodeau, E. A., Fox, P. W. & Blick, K. A. 1963. Stimulated verbal recall and analysis of sources of recall. *Journal of verbal learning and verbal behavior* 2, 422–428.
- Blank, M. & Davidson, J. W. 2007. An exploration of the effects of musical and social factors in piano duo collaborations. *Psychology of Music* 35, 213–230.
- Boersma, P. & Weenink, D. Praat [Computer software]. Barcelona: Softonic Internacional S. A.
- Coleman, R., F. (1994). Dynamic intensity variations of individual choral singers. *Journal of Voice* 8(3), 196-201.
- Cubase (Version 5) [Computer software]. Hamburg: Steinberg Media Technologies. GmbH.
- Davidson, J. W. & Good, J. M. M. 2002. Social and musical co-operation between members of a string quartet: An exploratory study. *Psychology of Music* 30, 186–201.
- Daugherty, J. F. 2003. Choir spacing and formation. Choral sound preferences in random, synergistic, and gender-specific chamber choir placements. *International Journal of Research in Choral Singing* 1 (1).  
[http://www.choralresearch.org/volumeone/ijrcs1\\_1\\_daugherty.pdf](http://www.choralresearch.org/volumeone/ijrcs1_1_daugherty.pdf)
- Dempsey, N. P. 2010. Stimulated recall interviews in ethnography. *Qualitative Sociology* 33, 3, 349-367.
- Einarsdóttir, S. L. 2012. J. S. Bach in everyday life: The “choral identity” of an amateur “art music” Bach choir and the concept of “choral capital”. PhD diss. Exeter: University of Exeter.
- Einarsdóttir, S. L. 2014. ‘Leaders,’ ‘followers’ and collective group support in learning ‘art music’ in an amateur composer-oriented Bach choir. *British Journal of Music Education*, 31, 281–296 doi:10.1017/S0265051714000242,  
<http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract?fromPage=online&aid=9424656&fileId=S0265051714000242>
- Fischinger, T. & Hemming, J. (2011). Wie singe ich im chor? – Individuelle intonations- und timingmessungen in vokalensembles. In T. Greuel, U. Kranefeld & E. Szczepaniak (Eds.) *Singen und Lernen – Perspektiven auf schulische und außerschulische vokalpraxis*. Musik im diskurs, band 24. Aachen: Shaker verlag, 45-58.
- Fischinger, T., Frieler, K. & Louhivuori J. (2015). Influence of virtual room acoustics on choir singing. *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain*, 25(3), 208-218.
- Frimodt-Møller, S., Grund, C., M. & Jensen, K. K. 2011. From network to research – Ten years of music informatics, performance and aesthetics. *Proceedings of the*

- Second International ICST Conference on Arts and Technology. In A. L. Brooks (Ed) Arts and technology. Heidelberg: Springer 71–79.
- Goodman, E. 2002. Ensemble performance. In J. Rink (Ed.) Musical performance. A guide to understanding. Cambridge: Cambridge University Press, 153–167.
- Grell, A., Sundberg, J., Ternström, S., Ptok, M. & Altenmüller, E. 2009. Rapid pitch correction in choir singers. *Journal of Acoustic Society of America*, 126, 1, 407–413.
- Haugland Balsnes, A. 2009. Å lære i kor, Belcanto som praksisfellesskap. [To learn in choir. Belcanto as a community of practice] PhD diss. Oslo, Norway: Norges musikkhøgskole.
- <http://brage.bibsys.no/xmlui/bitstream/handle/11250/172411/BalsnesKor.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Hedell, K. 2009. Klang i kör. Uppfattningar om körsång och klang i efterkrigstidens Sverige. [Choral blend. Impressions on choral singing and choral blend in the Sweden postwar period] *STM–Online* 12.  
[http://musikforskning.se/stmonline/vol\\_12/hedell/index.php?menu=3](http://musikforskning.se/stmonline/vol_12/hedell/index.php?menu=3)
- Jonsdottir, V., Laukkanen, A.M., Ilomaki, I., Roininen, H., Alastalo-Borenien, M. & Vilkmann E. 2001. Effects of amplified and damped auditory feedback on vocal characteristics. *Logopedics, Phoniatrics, Vocology* 26, 76–81.
- Lave, J. & Wenger, E. 1991. *Situated learning. Legitimate peripheral participation.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Marchetti, E., & Jensen, K. 2010. A meta-study of musicians’ non-verbal interaction. *The international journal of technology knowledge & society* 6(5), 1–12.
- McIntyre, H. H., & Foti, R. J. 2013. The impact of shared leadership on teamwork mental models and performance in self-directed teams. *Group Processes Intergroup Relations* 16(1) 46–57.
- Melodyne (Version 3.2). [Computer software]. Munich, Germany: Celemony Software GmbH.
- Molnar-Szakacs, I., & Overy, K. (2006). Music and mirror neurons: from motion to ‘e’motion. *Social Cognitive & Affective Neuroscience* 1, 235-241.
- Pro Tools (Version 7.4.2). [Computer software] Bucks: Avid Technology Europe Limited.
- Reimers, L. 1993. A cappella—the story behind the Swedish ”choral miracle”. In L. Reimers & B. Wallner (Eds). *Choral Music Perspectives.* The Royal Swedish Academy of Music No. 75. Uppsala: Almqvist & Wiksell.
- Rowe, V. C. 2009. Using video–stimulated recall as a basis for interviews: some experiences from the field. *Music Education Research* 11, 4, 425–437.
- Sandberg Jurström, R. 2009. Att ge form åt musikaliska gestaltningar. En socialsemiotisk studie av körledares multimodala kommunikation i kör. [Shaping musical performances. A social semiotic study of choir conductors’ multimodal

communication in choir]. Gothenburg: Göteborgs universitet.  
[https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/20893/1/gupea\\_2077\\_20893\\_1.pdf](https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/20893/1/gupea_2077_20893_1.pdf)

Stender, T. & Appleby, R. 2009. Occlusion effect measures: Are they all created equal? *The Hearing Journal* 62:7.

Ternström S. 1999. Preferred self-to-other ratios in choir singing. *The Journal of the Acoustical Society of America* 105 (6), 3563–3574.  
<http://scitation.aip.org.ludwig.lub.lu.se/docserver/fulltext/asa/journal/jasa/105/6/1.424680.pdf?expires=1445700039&id=id&accname=2098134&checksum=4736F47B8AC29D195FD9A9B11712AF79>

Vygotsky, L. 1934/1986. *Thought and language*. Cambridge, MA: The MIT Press.

Wenger, E. 1998. *Communities of practice. Learning, meaning, and identity. Learning in doing: social, cognitive, and computational perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press.

Zadig, S. & Folkestad, G. (2015). Informella stämledare. Körledares erfarenheter av samarbete mellan sångarna i körstämman. [Informal leaders in the choral voice. Choir leaders' experience of collaboration between the choristers]. *Nordic Research in Music Education Yearbook 16*. Oslo: Norwegian Academy of Music.

Zadig, S., Folkestad, G. & Lyberg Åhlander, V. (2016). Investigating the informal leadership in choirs. A study to define cooperation between the singers, based on recordings of individual singers in choral voices, with head mounted microphones and on separate recording tracks. *Bulletin of empirical music education research*.

Zadig, S., Lyberg Åhlander, V. & Folkestad, G. (2016). Körsångares erfarenheter av informellt ledarskap i körstämman [Choral singers' views on informal leaders in the choral voice]. *STM-Online*.

Zarate, J., M. & Zatorre, R., J. (2008). Experience-dependent neural substrates involved in vocal pitch regulation during singing. *NeuroImage* 40, 1871-1887.

# Paper IV



# Körsångares erfarenheter av informellt ledarskap i körstämman

*Sverker Zadig, Viveka Lyberg-Åhlander, Göran Folkestad*

## Inledning

Körsång är en populär fritidssysselsättning för många i Sverige, och svenska körer och körledare har också rönt stor uppskattning runt om i världen vid turnéer och tävlingar. Det finns entusiastiska körer och körsångare på alla nivåer, från så kallade "vi som inte kan sjunga-körer" till körer inom skolor och religiösa samfund, på arbetsplatser, på institutioner såväl inom akademien som i den professionella musikvärlden. Några körer har som främsta syfte att vara en social samlingsplats medan andra har höga ambitioner om att nå konstnärliga framgångar med konsertprogram, inspelningar, turnéer och körtävlingar. Oavsett på vilken nivå eller i vilket sammanhang körsång förekommer bygger den på samtidighet mellan sångarna i olika avseenden (intonation, "timing", klang) vilket förutsätter att sångarna lyssnar till varandra och synkroniserar sin sång.

I körstämmor förefaller det finnas sångare som agerar som formella eller informella musikaliska ledare. Detta har påvisats i tidigare studier, både i intervjuer med kördirigenter (Zadig och Folkestad, 2015) och i analyser av inspelningar av enskilda körsångare (Zadig, Folkestad och Lyberg Åhlander, in press 2016a; Zadig, Folkestad och Lyberg Åhlander, in press 2016b).

Denna artikel presenterar resultaten av en av fyra studier som ingår i ett forskningsprojekt kring musikaliska ledare och följare i körstämmorna. De övriga studierna bygger dels på intervjuer med körledare (Zadig och Folkestad, 2015), dels på inspelningar av körsångare där de sjunger tillsammans med varje röst inspelad på separat kanal och där företeelsen ledare-följare kunnat undersökas (Zadig, Folkestad och Lyberg Åhlander, 2016a; 2016b).

I föreliggande artikel har tre olika ensembler studerats med fokus på körsångarna själva: (i) tenorstämman i en kyrkokör, (ii) en damkör samt (iii) sångarna i en professionell vokalensemble. Med stimulated recall som metod vid gruppintervjuer, har körsångarna fått reagera och samtala över tidigare inspelat körsångstillfälle. Inspe­lingarna genomfördes under repetitioner respektive konserter. Resultaten visar på sångares olika grader av medvetenhet om sina egna positioner såsom antingen

musikaliska ledare eller följare. Någon sångare som faktiskt agerade musikalisk ledare visade sig inte vara medveten om sin roll, de flesta hade tydliga uppfattningar om vilka i ensemblerna som agerade som musikaliska ledare, även de som själva hade eller tog ledarrollen. Rollen som följare kan också övergå till att leda. Att uppmärksamma förekomsten av musikaliskt ledarskap i körer, och göra såväl ledare som följare medvetna om sina roller kan förbättra körarbetet. Dessa resultat kan hjälpa och vägleda kördirigenter och körsångare i sitt arbete att utveckla körer såväl i precision, artikulation som klang, aspekter som kan styras av musikaliska ledare.

I det följande ges en kort översikt över tidigare forskning kring musikaliskt samarbete inom ensembler. Därefter presenteras metodavsnittet i vilket redogörs för stimulated recall och Fokusgruppintervju, vilka i kombination använts som undersökningsmetod. I metoddelen redogörs även för forskarens roll, informanterna och rekrytering av dessa, samt metod för analys, följt av etiska överväganden.

Resultaten från gruppintervjuerna presenteras, analyseras och diskuteras, varpå en kort avslutning blickar framåt mot kompletterande fortsatt forskning kring musikaliskt ledarskap i körer.

## Syfte

Syftet med studien är att undersöka körsångares erfarenheter av informella musikaliska ledare i körstämman.

Forskningsfrågan som formulerats för att undersöka detta är: Hur visar och beskriver körsångare sin medvetenhet om att det finns informella musikaliska ledare i körstämmorna?

## Forskningsöversikt

Tidigare forskning kring kommunikation mellan musiker har fokuserat främst på verbala och visuella signaler. Fridmodt-Møller, Grund, och Jensen (2011) identifierar tre olika vägar för kommunikation, i en studie om orkestermusikers kommunikation under ett framförande: (i) verbal, (ii) icke verbal, och (iii) musikalisk (teckengivande medelst ljud från instrumenten). De konstaterar att det på en professionell nivå gäller att "a performance of music based on notation (scores, parts etc.) contains very little visible communication" (s.5).

Andra studier som inte i första hand har lärande i centrum visar att koordinationen och kommunikationen mellan musiker i en ensemble kan ske huvudsakligen via hörandet snarare än med visuella tecken (Goodman, 2002; Fridmodt-Møller, Grund, och Jensen, 2011).

Goodman (2002) betonar att viktigast för samspelet är hörandet och att ofta är det inte ens möjligt att ha en ögonkontakt eller att kunna se kropps rörelser från medmusikerna.

Ensemble performers need to be able to hear each other for the purposes of coordination, that is, to ensure that the individual parts sound together in the right places. At a more critical level, however, each performer continually listens to the expressive nuances of sound emanating from fellow performers, such as fluctuations in timing, gradations in dynamics and changes in articulation, timbre and intonation. In effect, the individual's concentration is divided between monitoring the sound produced from his or her own part and attending to the sound produced from the rest of the group. (s.165)

I tidigare forskning kring kör och körsång har informella musikaliska ledare och följare i körstämmor beskrivits som i det närmaste en självklarhet men sällan varit i fokus. Samarbetet i sig har inte närmare undersökts och diskuterats utan författarna har utgått från att det finns ett samarbete mellan körsångare.

Henningsson (1996) beskriver om hur deltagandet att ingå i körkollektivet stärker såväl identiteten som självförtroende. Kunskap och traditioner förs vidare mellan kördeltagarna, men också körklang, "man hänger på" någon, och blir del av helheten.

Att några sångare i kören ibland följer andra som är bättre eller säkrare har beskrivits på olika sätt av Sandberg Jurström (2009) och Haugland Balsnes (2009).

Sandberg Jurström (2009) undersöker i sin doktorsavhandling kommunikationen från körledare till körsångare, men ger även några exempel där körsångarna tar ett eget ansvar för inlärningen fast på körledarens initiativ. Deras delaktighet består i att ta ansvar för sig själva och det gemensamma sjungandet och "med sina stora erfarenheter av körsång och med sina utvecklade röster bidrar var och en av körsångarna till ett stort gemensamt kunnande, vilket hörs tydligt i den gemensamma sången" (s.173-174). I en tidigare studie presenterar Sandberg Jurström (2001) också körsång som den "kollektiva praktiken" (s.17). Både individuellt och tillsammans "genom kroppslig handling, reflektion och förståelse bildar sångarna såväl en egen, personlig kunskap som en gemensam kunskap, vilka ger kören ett kollektivt kunnande och en kollektiv erfarenhet" (s. 63). Sandberg Jurström (2001) identifierar, fyra lärostilar hos körsångarna: (i) visuell, (ii) auditiv, (iii) kinestetisk och (iv) emotionell. Dessa kopplar hon till olika lärostrategier: (a) individrelaterad, (b) grupprelaterad eller (c) dirigentrelaterad. Hon framhåller att den grupprelaterade lärostrategin, som bygger på körsångarnas samarbete, är den som förmodligen fungerar bäst. Där "körsångarens roll i lärandet förändras under tiden från att vara en nybörjarlärling, som behöver mycket stöd av sina medverkande sångarkamrater, till att bli en väl fungerande lärling eller rent av gesäll, som i sin tur kan stötta sina kamrater" (s.61).

I avhandlingen *Å lære i kor* (Haugland Balsnes, 2009) är huvudfokus lärande i kör, utifrån praxisgemenskap och identitetsutveckling, vilket beskrivs utifrån kördeltagande.

Deltakelse i et praksisfellesskap som f.eks. et kor impliserer legitim perifer deltagelse, tingliggjøring og meningsforhandling, som igjen impliserer læring og som fører til ny selvforståelse. Læringsprosessen er et tilblivelsesarbeid som inkorporerer både fortid og fremtid i nåtidig mening. Læring og identitet er aspekter ved samme fenomen, de kan ikke skilles ad og er fundamentalt knyttet til legitim perifer deltakelses-konseptet. Læring transformerer dermed hvem vi er og hva vi kan gjøre. Den fører til forandring i deltagelse og posisjon i fellesskapet. For å oppsummere hovedpoenget: Deltakelse i praksisfellesskap impliserer læring som igjen transformerer individers selvforståelse. (s.43)

Haugland Balsnes (2009) belyser olika aspekter kring körsång förankrade såväl i en samhällsstruktur som i ett socialt samspel. När det gäller det musikaliska utbytet mellan körsångare ser hon det från ett pedagogiskt perspektiv och belyser rollidentiteter liksom lärostilar och lärstrategier med de tre begreppen 'Lärling', 'Gesäll' och 'Mästare'. Haugland Balsnes använder Lave och Wengers begrepp 'legitimt perifert deltagande' (1991) för att "betegne lærlingens måte å komme inn i koret på" (s.158).

I nutida forskning märks ett ökat intresse kring ickeverbal kommunikation både i musiksammanhang och i andra, dels där den ickeverbala kommunikationen sker visuellt, antingen med ögonkontakt eller genom kroppsrörelser, och dels där kommunikation sker på neurologisk nivå. Marchetti och Jensen (2010) betonar vikten av vad de beskriver som 'non-verbal interaction' och betraktar denna "as a musical skill, supporting social and artistic aspects in the act of becoming a musician and of playing music" (s.1).

I tidigare undersökningar har konstaterats att det finns musikaliska ledare i körstämmorna, sångare som leder och andra som följer efter både vad gäller intonation, rytm och artikulation. Einarsdottir (2012) intervjuade körsångare som beskrev hur de tar hjälp av varandra musikaliskt, vad gäller klang, tonhöjd och precision. Grell et al. (2009), som studerat hur snabbt en sångare kan anpassa sig till en ny ton, menar att det är vanligt med informella ledare.

At least in many amateur choirs, one individual in each choir voice tends to act as a leader and the fellow singers mainly follow this leader when they sing. (s.413)

I en annan studie intervjuades körledare (n = 26) som arbetat med olika typer av körer under en längre tid (Zadig och Folkestad, 2015). Informanterna, av olika kön, representerade såväl en bredd i åldrar som erfarenhet av olika körtyper och arbetsmiljöer. Vid frågan om hur körsångare lär med hjälp av varandra svarade samtliga körledare att de upplevt att det finns ledare, eller de som tar initiativ, bland körsångarna i körerna. Detta gällde såväl i musikaliskt (intonationsmässigt och rytmiskt) som i klangligt hänseende.

I Zadig, Folkestad och Lyberg Åhlander (2016a) utvecklades och testades en metod för att genom inspelningar av körsångarna individuellt närmare kunna undersöka vem eller vilka i en ensemble som i musikaliskt hänseende leder och vilka som följer dessa ledare. Inspelningarna gjordes parallellt under aktiv körsång på olika inspelningskanaler. Därefter analyserades inspelningarna som grafiska bilder, och jämfördes mellan varandra. Resultatet visar att det med inspelningsmetoden går att registrera informella ledare och följare i körer.

I en tredje studie (Zadig, Folkestad och Lyberg Åhlander 2016b) presenterades resultat efter tillämpning av metoden på olika sångensembler. Dels undersöktes olika körtyper (manskör, damkör, blandad kör, ungdomskör med flera) och körsammanhang (skola, kyrka, akademi etc.) och dels med olika fokus för körproblematisering (exempelvis notläsning och intonation). Fyra olika exempel på informella ledare identifierades: (i) *Korrekt ledarskap*, där en körsångare med korrekt sång ledde andra att följa efter; (ii) *Inkorrekt ledarskap*, där en körsångare som sjöng fel också råkade få stämkamrater att följa efter; (iii) *Ledarskap i klang och intonation*; (iv) *Påverkan och medvetenhet om informellt ledarskap*. Vad gäller ledarskap i klang och intonation så framkom resultatet i ett experiment som ville studera eventuell skillnad i samklang och homogenitet, genom att isolera sångarna från att höra varandra (med hjälp av öronproppar). Ett resultat visar hur en låg intonation spred sig från en sångare – vid tillfället där de kunde höra varandra – vilken drog ned hela kören i tonhöjd, medan kören behöll rätt tonhöjd när körsångarnas möjlighet att höra varandra hade begränsats.

En av undersökningarna i Zadig, Folkestad och Lyberg Åhlander (2016b) visade också att en sångare med hjälp av beskriven inspelningsmetod kunde påvisas som informell ledare. Intressant nog ville körsångaren själv inte riktigt kännas vid ledarskapet.

Utifrån ovan beskrivna tidigare studier har vi således kunnat konstatera att körledare är medvetna om förekomsten av informella ledare i körstämmorna. Vi har med stöd av individuella inspelningar och analyser av sångare tillsammans i körsång, också konstaterat förekomsten av informella ledare i körstämmorna (Zadig, Folkestad och Lyberg Åhlander, 2016a; Zadig, Folkestad och Lyberg Åhlander, 2016b). Med ett konstaterat informellt ledarskap bland körsångarna kommer också ett *följarskap*. Detta följarskap är intressant, inte bara som en förutsättning för ett ledarskap, utan även då det av körledarnas utsagor i Zadig och Folkestad (2015) framgår att en följare, om en ledare plötsligen saknas, kan träda fram och själv inta en ledarroll.

## Metod och design

Datainsamlingen för föreliggande studie har gjorts med hjälp av fokusgruppsintervjuer. I dessa har stimulated recall använts som metod med inspelningar som "triggers" för att initiera och stimulera tankar och igenkännande.

## Fokusgruppintervju

Fokusgruppintervju, eller fokuserade gruppintervjuer som undersökningsmetod, beskrivs av Wibeck (2000) som ett samtal i en grupp med en samtalsledare eller moderator "som initierar diskussionen och introducerar nya aspekter av ämnet i den mån det behövs" (s.9). Utmärkande för denna typ av gruppintervju är således att fokusgrupper är en forskningsteknik för datainsamling där samtalstemat bestäms av forskaren men målet är att deltagarna interagerar med varandra.

In essence it's the researcher's interest that provides the focus, whereas the data themselves come from group interaction. (Morgan, 1997, s.6)

I fokusgruppen utvecklas samtalet vid intervjutillfället, och även om intervjuaren skall styra och leda samtalet är det gruppens interaktion som kan föda nya reaktioner.

Interaktionen i fokusgrupper är mer naturlig än när det gäller mer renodlade experiment. Moderatoren kan undersöka oväntade ämnen som dyker upp (och få allas reaktioner på dessa), vilket inte är möjligt i strukturerade intervjuer. Gruppintervjuer upplevs dessutom ofta som roliga. Deltagarna lär sig något själva samtidigt som de delar med sig av sin erfarenhet. (Hylander, 2001, s.20)

För att fokusgruppsamtal ska ge underlag för analys behöver material samlas från flera olika tillfällen: "The group discussion is conducted several times with similar types of participants, so the researcher can identify trends and patterns in perceptions" (Krueger och Casey, 2015, s.2).

## Stimulated recall

Metoden kom till 1963 inom psykologi för minnesträning och språkinläring, som en utveckling av "reminders", stimuli som används för att väcka exempelvis språkliga minnen till livs (Bilodeau, Fox och Blick, 1963). Stimulated recall har som metod utvecklats inte minst med senare tids tekniska möjligheter att återge en situation genom exempelvis filmning för att stimulera minnesbilden vid en intervju eller diskussion.

I en övergripande genomgång jämför och värderar Lyle (2003) genomförda forskningsprojekt med stimulated recall som metod. Lyle menar att det mest intressanta som metoden erbjuder kanske inte är att återge eller återskapa en händelse utan att reflektera framåt, mot eventuella andra lösningar: "Perhaps the most valuable lesson is a rejoinder to attempt to provide stimulation to immediate/consecutive recall rather than present a new or delayed image, and thereby invite a reordering of perceptions (s.873).

Rowe (2009) ser flera fördelar med video-stimulated recall i en studie med instrumentallärares undervisning. Dels får metoden individerna att se sig själv på avstånd, så som andra kan uppfatta dem, dels kan informanterna se och själva föreslå nya aspekter i undervisningssituationerna.

För sättet att närma sig körsångare som grupp för att få deras synpunkter blev stimulated recall ett konstruktivt sätt att återskapa en erfarenhet och aktualisera en tidigare upplevd situation för reflektion och diskussion.

### **Forskarens roll som intervjuare**

Försteförfattaren har varit körsångare och körledare i över 40 år, och arbetat med ett flertal olika typer av körer och sångensembler, allt från stora symfoniska körer till små enkelbesatta ensembler. Vid intervjutillfällena för studien kan vi dessutom luta oss mot andras studier som också bekräftar informella ledare i körstämman. Einarsdóttir (2012) påpekar om amatör-Bachkören att "even though it is possible to find a pattern of leader-follower relations within the group, the division is not always black and white" (s.193) och vidare att olika individer har olika styrkor och svagheter, och att de därigenom kunde "contribute their talents to the group using the social force and dynamics to create something great" (s.193).

Fokusgruppsintervjuerna genomfördes med en förutbestämd intervjuguide som utgångspunkt, och med vissa tänkbara följdfrågor som kunde dyka upp ur samtalen. På så vis gav den semistrukturerade formen möjligheter att även diskutera andra teman som kunde tas upp av informanterna.

### **Informanter och datainsamling**

Intervjugrupperna rekryterades från ensembler som studerats i andra sammanhang där sångarna spelats in på individuella ljudkanaler och där filmning skedde simultant för att säkra dokumentationen (Zadig, Folkestad och Lyberg Åhlander, 2016b). Tack vare detta fanns ett underlag som lämpade sig som trigger för stimulated recall.

Tre ensembler eller delar av ensembler har undersökts, tenorstämman i en motettkör, en universitetsdamkör och en professionell vokalensemble. Anledningen till att det var olika grupper och kategorier av sångare var för att vi ville göra ett strategiskt urval med informantgrupper från helt skilda verksamheter och därigenom öka möjligheterna att fånga så mycket som möjligt av variationen på kollektiv nivå.

Insamling av data, informanternas utsagor från gruppintervjutillfällena, har skett vid tre olika tillfällen, ett för respektive informantgrupp, men på liknande sätt i olika lokaliteter.

Wibeck (2000) nämner flera faktorer som kan vara avgörande för hur grupper fungerar tillsammans och därigenom också hur deras uttalanden och samtal präglas av såväl intrapersonella som interpersonella omständigheter. Miljöfaktorer kan också vara viktiga för hur en grupp trivs i situationen eller ej. Holme och Solvang (1997) framhåller att "kulissen" eller miljön där man intervjuar är viktig. "Förhållanden som tid, plats, hur man

sitter, hur förberedd man är eller om man har teknisk apparatur som bandspelare inverkar på det klimat som uppstår under intervjun" (s.107).

Den första fokusgruppintervjun gjordes med delar av en tenorstämman ur en motettkör (n=4). I de övriga två samtalen medverkar dels delar av en damkör (n=11), dels en liten vokalensemble (n=6). Samtliga ensembler hade tidigare ljudinspelats på individuella kanaler. Samtidigt med ljudinspelningarna filmades också alla ensemblerna, delvis som en kontrollåtgärd.

Försteförfattaren var under våren 2015 delaktig i den tvärvetenskapliga forskargrupp *Artistic Vocal and Choral Orders (AVaCO)*, knuten till Pufendorfinstitutet i Lund, med syfte att undersöka kommunikation inom kör och vokलगrupper liksom mellan dessa och en publik. I sammanhanget anlätades några ensembler att göra workshops och konserter för en speciellt inbjuden publik. Konserterna filmades parallellt med tre olika kameravinklar, med fokus på respektive (i) gruppen, (ii) dirigent i förekommande fall och mot (iii) publiken. Samtidigt spelades de individuella rösterna in på separata kanaler. Dessa workshops innehöll en del där ensemblen framträdde med eget valt material och en del där ensemblen utsattes för påverkan av publiken. Denna påverkan kunde vara applåder vid fel tillfälle, publik som blandade sig med sångarna med flera oväntade moment. Avsikten var att utsätta grupperna för en stressituation med avsikt att studera hur de hanterade situationen.

Två av fokusgruppintervjuerna skedde med informanter från några av dessa workshops, och med filmat material som stimulated recall.

Gemensamt för alla tre fokusgruppintervjuerna var att samtalen spelades in på MiniDisc (Sony MiniDisc Walkman MZ-R50) med separat mikrofon. Därefter har inspelningarna transkriberats ordagrant av försteförfattaren. Betoningar, skratt och liknande uttryck i samtalen finns markerade i det transkriberade materialet.

*Datinsamlingstillfälle 1:* Gruppintervjun med tenorstämman var ursprungligen planerad som en pilotstudie för att pröva stimulated recall som metod. Resultaten visade sig dock så intressanta att de tagits med i föreliggande studie. Körens sångare hade tidigare spelats in under en körrepetition, 8 maj 2014, med head-set mikrofoner med varje röst på separat kanal, för att studera informellt ledarskap (Zadig, Folkestad och Lyberg Åhlander, 2016b). Inspelningarna hade analyserats och jämförts vari det blev tydligt precis hur varje sångare sjöng och hur de förhöll sig till varandra, både vad gäller timing' och intonation. Detta återgavs som "trigger" för intervjugruppen och kommenterades av dem gemensamt. Fokusgruppintervjun ägde rum 14 oktober 2014 i en repetitionslokal, direkt efter en ordinarie repetition med kören.

*Datinsamlingstillfälle 2:* Delar av en universitetsdamkör (10 st samt dirigent, av den ordinarie kören om drygt 20 sångerskor) som deltog i en experimentell workshop för AVaCO i Humlabs LARM-studio vid SOL-centrum, Lunds universitet 6 februari

2015<sup>1</sup>. Fokusgruppintervju genomfördes den 28 april 2015 i en repetitionslokal i Allhelgonakyrkan i Lund, direkt efter en ordinarie repetition med kören. Stimulated recall användes som trigger genom att spela upp en av filmerna från workshopen för 8 av de 11 som deltog i nämnda körworkshop. De som inte medverkade i gruppintervjun var inte närvarande under den ordinarie repetitionen som föregick gruppintervjun, det var inget aktivt bortval att inte delta i intervjun.

*Datainsamlingstillfälle 3:* Professionell vokalgrupp med 6 medlemmar deltog i experimentell workshop för AVaCO på Pufendorfinstitutet den 8 maj 2015, med efterföljande gemensamt samtal mellan publik och sångare. Denna session filmades med kameror från LARM-studion, och sångarnas individuella ljud spelades in på separata kanaler, direkt från deras mixerbord genom vilket deras handhållna mikrofoner balanserades. Den 24 juni 2015 genomfördes fokusgruppintervju med stimulated recall under en turné som gruppen hade i Båstad. Gruppintervjun skedde i ett allrum på gruppens hotell. Inga andra fanns närvarande.

### Stimuli – Inspelat och filmat material

I datainsamlingen för de tidigare beskrivna artiklarna kring inspelningar av körsångare förekom filmning som en kontroll av inspelningstillfället. Dessa inspelningar och filmer har i föreliggande studie använts som trigger i fokusgruppsamtalen. Vid gruppsamtalet med tenorstämman användes enbart ljudinspelning tillsammans med analyserade grafer av de inspelade olika stämmorna. Graferna, som visade exakt vem som sjunger när, gav underlag för diskussioner kring vem som ledde initiativen i sånginsatserna i körstämman. I det andra och tredje gruppsamtalet med damkörsångarna respektive vokalensemblen användes filmer som stimulated recall.

### Analys

De texter som kan tolkas och analyseras är den empiri som samlats in och transkriberats från gruppintervjuerna. Analysen av insamlat datamaterialet kan göras på olika sätt. En metod kan vara att finna trender, mönster och återkommande delar, sortera eller kategorisera dem och analysera och tolka materialet. Wibeck (2000) beskriver också att diskussioner kan sammanfattas för sig och sedan fördela mellan olika ämnesaspekter. "De olika aspekter som kommer fram kan sedan försees med olika koder, jämföras och, om det är möjligt, sammanföras till ett mindre antal övergripande, abstrakta teman" (s.89).

---

1 Humlab – Humanistlaboratoriet – stöder forskning om kultur, kommunikation och kognition, med humanistisk profil men med samarbetsytor mot naturvetenskap, och erbjuder speciallokaler för dessa forskningsfält. LARM-studion är en sådan lokal där exempelvis parallell filmning från olika vinklar och också ljudinspelningar kan synkroniseras med varandra,

Analysen synliggör samband och olikheter. Svaren kan ge vidgad kunskap om andra eller liknande situationer och omständigheter. Enligt Kvale och Brinkmann (2009) kan en analys göras generaliserbar på flera olika sätt. Vi har valt att lyfta fram argument för vissa av informanternas utsagor, men också presenterat rikligt med citat och därigenom "allow readers to judge the soundness of the generalization claim" (s.263).

I genomläsning i flera omgångar av de transkriberade fokusgruppsamtalen har ord och fraser markerats först på huvudteman. Därefter har de vid förnyad läsning markerats med olikfärgade överstrykspennor för olika teman och kategorier. På så vis kodas kategorier och analysen växer successivt, "leading to a 'saturation' of the material by the coding process, when no new insights an interpretations seem to emerge from further codings" (Kvale och Brinkmann, 2009, s.202). Informanternas uttalanden har således kunnat struktureras och kategoriseras i olika riktningar och grupperingar och kategorierna har återfunnits i samtalen i de tre grupperna. Att göra upprepade genomläsningar av ett textmaterial och gå från del till helhet och från helhet till del, kan ge en samlad bild av utsagorna så som ett pussel läggs av olika förståelser och delar. "Delen kan endast förstås ur helheten och helheten endast ur delarna" (Alvesson och Sköldberg, 2008, s.193).

### **Etiska överväganden**

I samband med inspelningarna vilka föregick fokusgruppsamtalen, fick samtliga informanter ta del av forskningspersoninformation och också underteckna ett samtyckesformulär för att delta i studien. I formuläret beskrevs de planerade undersökningarna, sedvanlig information enligt Helsingforsdeklarationen och lagen om etikprövning (Helsingforsdeklarationen, 1964; SFS, 2003:460; SFS, 2003:615) samt vetenskapsrådets (Vetenskapsrådet, 2011) föreskrifter och information om möjligheten att avbryta medverkande i studierna. Den regionala Etikprövningsnämnden, avdelning 3, Lund har prövat undersökningarna (Dnr, 2015/791, 2016-01-13) och nämnden har lämnat det rådgivande yttrandet: "Mot bakgrund av de ringa riskerna för inblandade forskningspersoner ser nämnden ser inga hinder för projektet från etisk synpunkt" (EPN, Beslut: 2015 791).

### **Resultat**

Den insamlade datainformation från de tre fokusgruppintervjuerna har kategoriserats genom läsningar av de transkriberade texterna. Återkommande huvudteman har varit där informanterna antingen talat om ledarskapet inom kören utifrån olika aspekter eller om rollen som följare. Andra teman har varit olika aspekter på klangen inom ensemblen, ofta relaterat till körsångarnas placering sinsemellan, och även ensemblens uttryck samt insikt om verkens innehåll textligt och känslomässigt.

Vid analysen av det samlade materialet har fyra genomgående teman trätt fram:

- informellt ledarskap, framförallt gällande intonation och rytm – såväl avseende notläsning som gehörskunnande,
- informellt ledarskap gällande klang och samklang, såväl som konflikt mellan olika klangideal,
- rollen som följare, i något fall med möjlighet att tillfälligtvis axla en musikalisk ledarroll,
- uttalanden som handlade om placeringar i kören och/eller körstämman, med betydelse för kommunikation/koordination och körens uttryck.

Citat återges med fingerade informantnamn efter enstaka citat men före citatet då flera samtalar.

### **Informellt ledarskap, gällande intonation och rytm**

Informellt ledarskap, gällande intonation och rytm, kunde i samtalen handla om hur en sångare förlitade sig till den ene eller den andre, beroende på var placeringen i körstämman var. När det dök upp något som orsakade osäkerhet i sången, oavsett om det var på konsert eller repetition, visste sångarna vem – eller vilka – de skulle fokusera att lyssna in sig på och följa. Det finns också uttalanden som tydligt visar på en medvetenhet om vilka i gruppen som var pålitliga:

*Man vet ju vilka som brukar sjunga rätt [skratt!]. (Sara)*

Och det fanns tillfällen då körsångare visade att de behövde kunna lita till att någon annan tog initiativ:

*Då måste nån våga "vara på" och det känns nästan mer att initiativet kommer från nån... Att nån ska våga det – när det inte står sådär tydligt markerat. (Sandra)*

Motsatta uttalanden visar sig när en sångare uppenbarligen i ensemblen tog ledarrollen, tydligt visat genom stimulated recall-triggern och även genom stämkamraternas synpunkter, men själv menade att detta var ett undantagsfall:

*Magnus: ...och sen är inte Bengt med så då kanske ligger jag på lite...*

*Hans: ...tar lite ansvar där.*

*Magnus: Ja där tar jag nog lite ansvar – i just det stycket!*

*Hans: Du vill gärna vara stämledare där?*

*Magnus: Ja, det vill jag gärna vara, det hade jag gärna varit, men det är jag inte "i normala fall".*

Det var tydligt utifrån triggern att just denne sångare nästan varje gång låg först i insatserna, men "intressant" att sångaren menade att detta bara var ett undantag.

När alla kunde lita på att alla satsade allt, att alla "fanns på plats" [i rytmiskt och intonationshänseende] fanns det en trygghet i det kollektiva kunnandet, vilket formlurades som att "alla är där":

*Just den här [sången], så att där vet man ju precis att alla kan denna, och man bara kör liksom, man är en sån enhet, eller så upplever jag det i alla fall, det finns ingen som helst tvivel om att någon inte kan, eller alla är där. (Sara)*

En variant på hur någon leder visuellt, fast inte i form av dirigering eller utstuderat ledande, utan snarare via ett mer subtilt uttryck i kroppen, uttrycktes så här:

*Kommer jag till ett parti där "idag hör jag inte i min medhörning exakt vad som händer" och jag blir osäker, på tempot, rytmiskt, då tittar jag, då är det ju B jag tittar på. För att det finns något uttalat om att han är vår konstnärliga ledare, i hans kropp så finns fraserna. (Mats)*

Ett liknande uttalande förekom i följande lilla dialog:

*Jonas: Det ligger ju nån mikrosekund också innan du fattar att någon av oss är osäkra och så förstärker du dina rörelser, med kanske man gör någon liten knäpp [fingerknäpp].*

*Anders: Ja precis, jo men jag gör rätt ofta med avstamp och så...*

*Jonas: ...upptakter och så. Du märker ju också när vi, om vi börjar bli skakiga så märker du – omedvetet tror jag – så bara förstärker du dom grejerna.*

Det kan också bli komplicerat i körstämman om flera ledare konkurrerar, så att säga, eller att följarna uppfattar en klivenhet mot vem de ska följa. Här är en dialog som bottenar i att en ny sångare med "ledarkapacitet" börjat i körstämman

*Magnus: Men så är det ju alltså "Bo" som varit den drivande, tidigare kan man ju säga, han har varit den som vi har lutat oss lite emot, det är nog typiskt, och så "Bengt" då som är den så att säga i det nya gänget som brukar leda, som är lite ledande – och så har "Bo" varit borta förra terminen – och så kom "Bengt" då plötsligt in och då blir allting nytt, och så är "Bo" då tillbaka denna terminen, och "Bengt" kommer väl också – så då blir det ju här en ... konflikt.*

*Mikael: Men jag har inte, jag kan inte säga att på det sättet, att jag har känt att det är "Bengt" som leder under våren, absolut inte, inte nästan nån gång, har jag känt det så...*

*Magnus: ...inte ens på konserter? Där sätter han ju alltid insatserna? Det är ju, ja.*

Företeelsen att det uppkommer förändringar och variationer inom körstämmor uppträder hela tiden i de flesta körer och vokalensembler, men att det som i exemplet tillkommer en liten grupp som i sig har ett gemensamt förflutet som sångare tillsammans, är nog ganska ovanligt. Att det då leder till irritation från somliga av de sedan tidigare etablerade sångarna i stämman, när ledarroller ifrågasätts – eller åtminstone möter "konkurrens" – visar också hur betydelsefull balansen mellan informella ledare och följare är.

Ledarskapet såväl avseende notläsning som gehörskunnande, visade sig i alla de tre olika gruppernas samtal.

### **Informellt ledarskap gällande klang och samklang**

Informellt ledarskap gällande klang och samklang men också som konfliktorsak mellan olika klangideal, finns det flera exempel från. I en gruppintervju visade sig ett visst

missnöje över att samklngen inte var optimal. Detta ansågs av någon bero på att några sångare var relativt nya i kören, dock hade de sjungit tillsammans mycket i andra sammanhang:

*Nja, nej men det har ju märkts rätt tydligt, att ni är ganska samsjungna och att vi då är ganska samsjungna, speciellt då vi som står tillsammans och ni. (Mikael)*

Det antydde också att alla inte lyssnade in sig lika mycket på den gemensamma klangen och att den därför upplevdes "osynkad".

*Mikael: Sen är det ju också med, som sagt, med klang, alltså hela ljudbilden blir ju annorlunda när man...*

*Hans: ...man måste lära sig känna rösterna.*

En informant beskrev hur han använde sig av både klang och melodik för att smälta in i ensemblen:

*Alltså man har ju en helhet i både ensembleklang och melodi – men bas och melodi blir ju någon slags fundament eftersom det andra ofta är en färgning så att säga. Men det händer ju alltså att melodi-sångaren svävar iväg lite grand, då går man automatiskt över och hittar klangen med dom andra men det ligger nog och växlar, tror jag. (Jan)*

En konflikt visade sig i något av samtalen utifrån SR angående vem som fungerade som informell ledare. Detta gällde inte enbart klangen utan även det informella ledarskapet.

*Magnus: Nu är det ju lite ny konstellation här, just för denna kören. Det kanske inte är så relevant men...*

*Hans: ...men det är ju det som är poängen.*

*Magnus: Ni är ju nya, Hans och Erik, och Bengt har ju inte varit med tidigare heller, utan innan har det varit du Mikael, och jag, och Bo, och...*

*Mikael: Det är ju jättetydligt.*

*Magnus: Så det är ju en väldigt stor skillnad.*

*Mikael: Alltså det är ju, jag är fortfarande inte, men nu börjar det faktiskt funka men, det har tagit lång tid.*

Det betonades också av en informant att körklangen påverkades av hur väl ensemblemedlemmarna var medvetna om innehållet i sångerna:

*Har kören gått igenom vad låten handlar om och "stämningen", så kommer dom per automatik ha ett mer homogent sound. Lika mycket som, jag menar – ringer du till en människa och talar om att du vunnit på lotto, eller katten är död, så kommer den personen, trots att dom inte ser dig, att höra vilken stämning du är i. (Jan)*

Själva klangen kan också uppfattas tonhöjdmässigt, det vill säga den melodiska intonationen kopplas till hur upplevelsen av någons klang är. Detta visade sig vid ett tillfälle i gruppintervjun där de grafiska bilderna av rösterna användes som stimulerad

recall. En av tenorerna påpekade en låg intonation men med begreppet klang som precisering – och insåg samtidigt att han själv också låg i underkant:

*Ja han ligger ganska ofta under, i klang, det gör jag tydligen också he he. (Magnus)*

Det kan finnas körsammanhang där det finns ett egenvärde i att uppfatta och uppleva körmedlemmarna som självständiga individer, och där det till och med är önskvärt att individuella röster skall profileras som just "individuella". Men i de flesta fall, i västerländsk körtradition som informanterna tillhör, är idealet att körstämmorna skall uppfattas som samlade sinsemellan homogena röster. Härvid gäller det då att få klangen och förståelsen för sammanhanget att smälta samman till en homogena gemensamma "röst". Kanske blir alla "följare" här och anpassar sig successivt till varandra, som en egen hermeneutisk spiral där de enskilda rösterna uppfattar en samklang [från de övriga rösterna] och "alla" anpassar sig till varandra – "alla" är samtidigt både informella ledare och följare.

I samtalet med damkören påpekade en sångare att klangen var förhållandevis samlad, trots den udda situationen i workshopen och trots att halva kören saknades:

*Jag har, nu, under alla dom här låtarna vi har fått se, så har jag försökt tänka på att om det är någon som sticker ut och hörs mer än andra, och jag hör ju dom, vissa enskilda röster men det är ingen som tar den platsen hela tiden, eller som mer än någon annan, tycker jag, utan det byts av. (Maria)*

Duktiga och rutinerade körsångare sjunger ofta i flera körer, och ombeds inte sällan att "hoppa in" och hjälpa till eller stötta andra körer och stämmor. Detta gäller i synnerhet duktiga tenorer som det är ont om. En vidarediskussion utspann sig i gruppsamtalet med tenorstämman då de fick frågan om erfarenheter från andra körer än den nu aktuella. De underströk att de tog mycket större ledarroll i några andra sammanhang [än i denna relativt avancerade kör], men också att det ställde större krav på dem själv som sångare, att det krävde mer fokus på den egna rösten och tekniken.

För en körledare kan det vara värdefullt av flera skäl att blanda sångarna från olika stämmor med varandra, så att ingen sjunger intill någon stämkamrat. En diskussion utspann sig mellan tenorerna:

*Magnus: Vi blandade oss med damerna ... det blir mycket bättre. Då hör man ju inte dom andra.*

*Mikael: Det är ju dom absolut bästa tillfällena tycker jag, vi har ju till och med sjungit så på konsert någon gång – det är helt underbart liksom, det är jättestort!*

Det kan uppenbarligen även uppfattas befriande att inte höra stämkamraterna eller kunna synkronisera vare sig intonation, timing eller klang med dem. Dock är det tydligt från alla tre grupperna att sångarna är medvetna om varandras inverkan på den gemensamma körklangen.

## Rollen som följare

En kategori beskrivningar gällde rollen som följare, i något fall även med möjlighet att vara potentiell musikalisk ledare.

Några uttalanden handlade om hur sångare förhöll sig till den övriga ensemblen med ambitionen att anpassa sig och fungera tillsammans som kollektiv:

*Vi får ju vara våra egna dirigenter lite grand, det vill säga uppmärksamma – den frasen gick inte bra, jag försöker göra nästa fras på ett annat sätt, så jag matchar dom andra. Man får försöka uppmärksamma det där i realtid med varandra. (Mats)*

Att få sin röst att passa ihop och smälta samman med grannens kunde diskuteras ur klangperspektiv:

*Sen har man alla övertoner och formanter, som är väldigt olika från person till person. Ibland går det bra att sjunga ihop med nån, jag vet inte om formanterna "faller på plats" eller ibland har man svårt att sjunga med vissa individer. Och det är väldigt konstigt, men förmodligen har det med formanter att göra. Ibland är det lätt att sjunga med någon, och ibland är det – och det har inte bara att göra med hur ljus eller mörk klang man har. (Hans)*

Ytterligare ett annat beskriver samma sak – när det verkligen fungerar klangligt med stämkamraten:

*Det blir liksom en resonans, om man lyckas med det sen, då får man ju två klanger, det blir Tre! Alltså så att säga, ja mer än summan kan man säga. (Magnus)*

Tilliten till en "säker" körgranne är betydelsefull, och om grannen plötsligen saknas förändras ansvaret att sjunga rätt för denna sångare.

*Om man till exempel, alltså hon som jag står bredvid mig, hon är ju säker, hon är stabil i andra-alten ju – och där blir ett stort problem, tycker jag om hon är borta, då måste jag ansvara själv. Fast jag tror ingen, jag tror inte att nån' ser mig som en sån, – det kan det vara – jag vet inte, men det är inte så att nån står intill vår grupp utan det bara skiftas liksom, ansvar på något sätt, antingen tar någon det eller så tar alla det, eller så, det beror sig lite grand på vem som... (Åsa)*

Här visar informanten att hon erfart liknande situationer tidigare, hon känner igen sig och vet att hon kan förlita sig till körgrannen. Men hon är också tydligt medveten om att ansvaret att ta initiativ kan vila på henne själv. Även från de övriga två grupperna påtalas i fokusgruppsamtalen aspekter av att vara följare.

## Placeringar i kören och/eller körstämman

Somliga uttalanden handlar om placeringar i kören och/eller körstämman, och vilken betydelse för kommunikation/koordination och uttryck placeringen medför.

Ett par informanter kommenterade kring köruppställningen:

*Linda: Det var nog en rätt speciell situation för att vi inte var alla, vi stod på ett sätt som vi inte är vana vid.*

*Åsa: Vi var färre personer – vi stod lite, bredvid folk vi inte var vana att stå vid.*

I ett av fokusgruppsamtalen visade sig som tidigare nämnts lite av en konflikt kring olika klangideal för de gamla sångarna och de nytilkomna. Problemet konserverades troligen genom att de nytilkomna, varav ett par var vana från tidigare att sjunga tillsammans, också placerade sig tillsammans.

Mikael: *Alltså det är ju, jag är fortfarande inte, men nu börjar det faktiskt funka men, det har tagit lång tid.*

Hans: *Inte bara att det finns fler?*

Mikael: *Nja, nej men det har ju märkts rätt tydligt, att ni är ganska samsjungna och att vi då är ganska samsjungna, speciellt då vi som står tillsammans och ni [står tillsammans].*

Det framkom visserligen att de ibland provat andra placeringar men slutligen hamnade på självvalda platser, som det kanske egentligen fanns synpunkter på från den egna gruppen:

Magnus: *Jo, vi har flyttat lite, men du står alltid längst ut [till Mikael], och alltid liksom två meter... för långt ut... [skratt]*

Hans: *...nu tycker jag det börjar balla ur...*

Magnus: *...nej jag skojar bara, men ibland faktiskt.*

Informanter talar också om vikten av att känna samhörighet och närhet till övriga sångare.

*Jag tror det handlar mer om, som vi ibland pratar om att, alltså så fort det är jobbigt utåt, så kommunicerar vi inåt! Alltså vi har ögonkontakt och vi kan liksom nicka, och det kan vara blickar och liksom – vi läser varandra. (Jan)*

Motsatsen kan också finnas – att inte alla ha möjlighet att kommunicera med andra stämmor – även om det är ett lite udda exempel är det värt att nämnas:

Hans: *När man står i stämman så vet man ju summan lite grand av alltihopa.*

Intervjuare: *Alltså för publiken så blir det ju ändå en summaklang?*

Hans: *Jo och det blir det också när man står i stämman. Jag har ju varit med om att sjunga med femhundra i var stämma, där man verkligen bara hörde sin egen stämma – och det var en mycket konstig upplevelse!*

I den lilla professionella ensemblen står sångarna oftast nära varandra vid framträdanden, dessutom använder alla sångarna in-ear-medhörning som sitter i en öronmussla, specialgjuten för respektive sångare. Detta gav anledning till en diskussion kring hur det fungerar jämfört med normal akustisk medhörning från sångare till sångare. Sångarna får från ljudteknikern och mixern en blandning av alla rösterna, även den egna, och de balanseras alla av teknikern individuellt vid sound-check. Det går fortfarande att fokusera på den ena eller andra rösten, en förutsättning måste vara att sångarna är mycket förtrogna med varandras röstklang.

Intervjuare: *Kan du "stänga av" dom andra och lyssna efter Anders?*

Jonas: *Jo det går.*

Mats: *Jo, mixmässigt kan jag ju göra det i mitt huvud... jag kan fokusera mera på Anders, "var ligger Anders?" [symboliskt sökande med huvudrörelser].*

Placeringen i "körkroppen" kan spela en roll för möjligheten att såväl röra sig som att med kroppen anta en viss hållning gemensamt, men attityd kan också vara inlärd eller instuderad. Det kom fram intressanta synpunkter, bland annat att kören själv tyckte att de hade utstrålning även när det hände något musikaliskt misstag:

*Men det syns inte på oss att det blir fel. (Maria)*

"Utstrålningen" grundar sig på en medvetenhet från körsångarnas sida – innehållet i sången – och faller säkert tillbaka på körledarens förarbete med att få sångarna att djupare förstå innebörden i körverket, att förstå helheten.

Motsvarande gäller även när sångarna talar om utstrålning och kommunikation gentemot en publik generellt, då de kan relatera till situationer där de minns hur det kändes:

*Den hade vi inte övat så många gånger den terminen, det var tidigt på terminen och vi var ganska många som var nya, så jag minns att jag tyckte det var lite pirrigt att få ihop det – jag ser på mig själv alltså, och jag ser på G, att det finns en spändhet lite sådär: "titta – nu står vi raka i ryggen så blir det bra. (Amanda)*

Placering i kören eller körstämman visar sig ha stor betydelse för kommunikation och koordination mellan sångarna i alla tre grupperna, och i vissa fall även för det gemensamma uttrycket för kören.

## Diskussion

Det är tydligt att körsångarna är medvetna om att somliga agerar som informella ledare i körstämmorna. I samtalen finns uttalanden om att sångarna vet vem eller vilka som sjunger rätt och som de tyr sig till, litar på och lyssnar efter. Körsångarna uttrycker också initiativtagande som att någon "måste våga ligga på", vilket överensstämmer med Einarsdóttir (2012) som i sina intervjuer med körsångare konstaterar att de är medvetna om att såväl ledare som följare finns. Även körledarna som intervjuades i Zadig och Folkestad (2015) talar om musikaliska informella ledare i körstämmor och körer.

Samarbete i musikaliskt hänseende bygger på synkronisering och samordning, koordination av musicerandet. Informanter talar här om att "man är en sån enhet" och i ett annat fall att det visserligen tagit tid att få ihop stämman men "nu börjar det faktiskt funka". Detta styrks också av Sandberg Jurström (2009) som beskriver både att körsångarna samarbetar och att de tar ett eget ansvar för inläringen, liksom att de besitter ett "stort gemensamt kunnande" (s.174).

En mängd olika faktorer påverkar och inverkar naturligtvis varje sångare i såväl repetition som konsert. Även om flera studier pekar på att det i hög grad är det som kommuniceras via öronen som andra musiker kan reagera på (Frimodt-Møller, Grund, och Jensen, 2011; Goodman, 2002; Zadig, Folkestad och Lyberg Åhlander, 2016b), så kan i vissa sammanhang synliga tecken självklart också underlätta och förstärka kommunikation. När en informant talar om att i en annan sångares kropp "så finns fraserna" kan det också förstås som att det inte är några stora rytmiska rörelser utan snarast ganska subtila det gäller. Goodman (2002) liksom Frimodt-Møller, Grund, och Jensen (2011) nämner också synliga tecken som behjälpliga vid musikalisk kommunikation, dock att de är underordnade de auditiva. De tre grupperna som samtalat i fokusgruppintervjuerna har alla olika både arbetssätt vid instuderingar liksom framträdanden och framförallt håller de olika hög konstnärlig nivå och rutin, det måste påpekas. Den mest avancerade gruppen arbetar på professionell nivå och är synnerligen väl repeterad – även vad gäller scenisk närvaro och sceniskt utspel – och ändå uttalar de i gruppssamtalen att de förlitar sig på någon, någon som i viss mån varierar, men de flesta antar till viss del ett följarskap. Speciellt så om något oväntat händer och det blir svajigt och osäkert i framförandet.

En detalj som på något sätt sätter fingret på en problematik kring informella ledare är den dialog som utspann sig när stimulated recall visade vad som verkligen hänt musikaliskt vid ett tidigare tillfälle. Det blev uppenbart utifrån inspelningen att en sångare låg först i de sångliga attackerna, och därigenom tog en ledarroll, fast sångaren själv menade att detta absolut var ett undantag.

Motsvarande hände också vid ett annat fokusgruppsamtal där det fanns en informell ledare så som stämkamraterna uppfattade honom, vilket också med hjälp av inspelat material (Zadig, Folkestad och Lyberg Åhlander, 2016b) tydliggjorts. Denne ledare försökte själv att i viss mån negligera sitt informella ledarskap, troligen för att gruppens ambition var att fungera som ett jämbördigt kollektiv med delat ansvar mellan alla medlemmar.

Einarsdóttir (2012) använder förutom begreppet "ledare" även motsatsen, "följare" när hon beskriver hur det är i många grupper, "there comes a kind of automatic 'hierarchical' division in which the strongest singers are the leaders and the other singers, who do not have the same level of skills, act as followers" (s.193). I fokusgruppintervjuerna finns informanter som beskriver sig som "följare" men i något fall med en egen fundering om att kanske någon annan uppfattar vederbörande som en "ledare" vilket är sagt relaterat till att om en ledare är borta, "så måste jag ansvara själv".

Flera informanter uttalar sig kring betydelsen av klang och samklang i körstämma, främst då när det handlar om att själv "klunga" tillsammans med andra. I Zadig och

Folkestad (2015) framkommer också att det finns informella ledare som i första hand "sprider" sin klangfärg till andra i körstämman och i kören.

En informant talade om vikten att kören vet och förstår vad den sjunger om, då också detta skulle ge ett mer "homogent sound" – en mycket intressant och viktig synpunkt när det gäller körens vokala uttryck. Det handlar inte om hur kören "ser ut" eller "agerar kroppsligt" utan det handlar om hur det i vokalklangen finns ett uttryck för vad sångens eller verkets inre mening handlar om. Körledaren har nog det största inflytande och det viktigaste pedagogiska/metodiska uppdraget att få kören att både inom sig förstå och ge utlopp för uttrycket. Men det betyder även att den specifika klang eller "stämning" som informanten ovan talar om, detta "homogena sound" måste börja någonstans, och så att säga växa sig samman.

Att det ibland "fungerar" speciellt bra klangligt mellan körsångare lyfts också fram i samtalen, där det uttrycks som att "ibland är det lätt att sjunga med någon". Samma företeelse nämns också som att det blir en "resonans" med stämkamraten. Motsatsen – när olika traditioner eller sångvanor möts – beskrivs i fallet där några sångare, sinsemellan samsjungna, kommer nya till en grupp som inom sig också etablerat sin "klang". Detta skapar delvis en konflikt, samtidigt som en av informanterna själv uttrycker det som att "man måste lära sig känna rösterna". Även hos Zadig och Folkestad (2015) beskrivs av en körledare "ett sätt att placera folk är ju röstligt, färgmässigt" (s.198) och vidare, angående placering av körsångare, att viktigast är att sätta "de rätta instrumenten bredvid varandra" (s.198).

Vikten av att vara placerad "rätt" i kören och körstämman kan i hög grad ha betydelse för relationen ledare – följare, på gott och ont. En av ensemblerna som deltog i en AVaCO-workshop deltog med en ganska kraftigt decimerad grupp, ungefär hälften av den ordinarie kören, vilket kommenterades vid fokusgruppsamtalet. Det påpekades då att det skapade osäkerhet i gruppen att "stå på ett sätt som vi inte är vana" och att få "nya" stämkamrater. Exemplet visar även vilken betydelse det kan ha för körsångare att vara införstådd med vilka som är närmaste "grannar" och som de har närmast i sin ljudbild i kören. Om positionerna förändras, ändras också förutsättningarna för den enskilde sångaren, vilket kan vara både på gott och ont för hur sångaren hör sin omgivning, och i förlängningen hur den egna sången påverkas.

En situation då en kör närmast kollapsar för att en viktig "ledare" plötsligen saknas vid en konsert, beskrivs i Zadig och Folkestad (2015) av en informant som för att slippa återuppleva samma sak tog ett radikalt beslut angående körsångarnas placering: Körledaren i fråga lät dem därefter, såväl på repetitioner som vid konserter, ständigt byta platser – aldrig stå vid samma stämkamrat. Det kräver givetvis en viss nivå på sångförmåga, gehör/notläsning för körsångarna att helt "stå på egna ben", men det kan

också fungera så att det driver fram en större säkerhet då varje sångare tvingas ta eget ansvar för sin sång och stämma.

Ur kör-metodiskt/pedagogiskt perspektiv kan följande vara en avslutande reflektion kring informanternas svar. Informanterna – körsångarna – visar sig vara tämligen medvetna om att det finns informella såväl ledare som följare i körer. De vet oftast om vilken roll de själva har. Rollen kan emellertid växla, och körsångarna medger också att de som följare eventuellt också kan byta roll till att bli informell ledare. Om en informell ledare försvinner träder ofta någon ny fram och tar den platsen, var ett svar som ofta kom fram i studien med körledarintervjuer (Zadig och Folkestad, 2015). Det visar på att det finns en högre kapacitet hos många av de körsångare som agerar "följare", de har ofta nog musikaliskt ledaregenskap i sig.

Genom att uppmärksamma företeelsen informella ledare – följare, både för körledare och körsångare, kan körsång och körinstudering utvecklas ytterligare. En aktiv medvetenhet om informellt musikaliskt ledarskap gynnar möjligheten och öppenheten för samarbete mellan körsångarna samtidigt som det ger värdefull kunskap för körledare i planeringen och genomförandet av sin verksamhet.

## Konklusion

Resultatet från denna studie visar att de studerade körsångarna är mycket medvetna om förekomsten av informella musikaliska ledare i körstämmorna. Flera körsångare ser sig själva som "stämledare" åtminstone vid vissa tillfällen. De kunde inta den rollen, och de var också medvetna om sitt musikaliska samarbete tillsammans med andra körsångare. Flera körsångare upplevdes också av andra som pålitliga och säkra att "ty sig till". Några körsångare såg sig själva som följare, och någon kunde också spekulera över att eventuellt övergå till att inta rollen som ledare. Sistnämnda företeelse är intressant ur aspekten att vederbörande därmed erkänner sig ha en kapacitet som musikalisk ledare, men väljer att – om det inte behövs speciellt – agera som följare.

För framtida forskning vore det intressant att mer ytterligare studera rollerna som ledare och följare i körer, och i vilken mån dessa roller kan drivas att förändras.

## Litteratur

- Alvesson, M. och Skoldberg, K., 2008. *Tolkning och reflektion. Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*. Lund: Studentlitteratur.
- Bilodeau, E. A., Fox, P. W. och Blick, K. A., 1963. Stimulated Verbal Recall and Analysis of Sources of Recall. *Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior*, 2, ss.422-428.
- Einarsdóttir, S. L., 2012. *J. S. Bach in Everyday Life: The "Choral Identity" of an amateur "Art Music" Bach Choir and the concept of "Choral Capital"*. Avhandling. Exeter: University of Exeter.
- Frimodt-Møller, S., Grund, C., M. och Jensen, K. K., 2011. From Network to Research – Ten Years of Music Informatics, Performance and Aesthetics. I *Second International ICST Conference on Arts and Technology*. ICST.  
<<http://vbn.aau.dk/da/publications/from-network-to-research--ten-years-of-music-informatics->

- performance-and-aesthetics(6452e080-ae49-49cd-aa00-7f9b63f32f7c).html>
- Goodman, E., 2002. Ensemble performance. J. Rink, red. *Musical Performance. A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Grell, A., Sundberg, J., Ternström, S., Ptok, M. och Altenmüller, E., 2009. Rapid pitch correction in choir singers. *Journal of Acoustic Society of America* 126(1), July, ss.407-413.
- Haugland Balsnes, A., 2009. *Å Lære i kor, Belcanto som praksisfellesskap*. Doktorsavhandling. Oslo: Norges musikkhøgskole.
- Helsingforsdeklarationen, 1964/2013. *WMA Declaration of Helsinki – Ethical Principles for Medical Research Involving Human Subjects*. Helsinki: World Medical Association.
- Henningsson, I., 1996. *Kör i cirkel. Ett forum för individuell och kollektiv utveckling*. Göteborg: Musikhögskolan, FS, SKS och KFUM-KFUK:s Studieförbund.
- Holme, I. M. och Solvang, B. K., 1997. *Forskningsmetodik. Om kvalitativa och kvantitativa metoder*. Lund: Studentlitteratur.
- Hylander, I., 2001. *Fokusgrupper som kvalitativ datainsamlingsmetod*. Forum för organisations- och gruppforskning. FOG-rapport nummer 42. Linköping: Institutionen för beteendevetenskap, Linköpings universitet.
- Krueger, R. A. och Casey, M. A., 2015. *Focus Groups: A Practical Guide for Applied Research*. Thousand Oakes: Sage.
- Kvale, S. och Brinkmann, S., 2009. *Interviews. Learning the Craft of Qualitative Research Interviewing*. Thousand Oaks, CA, USA: SAGE publications.
- Lave, J. och Wenger, E., 1991. *Situated learning. Legitimate peripheral participation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lyle, J., 2003. Stimulated Recall: a report on its use in naturalistic research. *British Educational Research Journal*, 29(6), ss.861-878.
- Marchetti, E. och Jensen, K., 2010. A Meta-study of musicians' non-verbal interaction. *The international journal of technology knowledge & society*, 6(5), ss.1-12.
- Morgan, D. L., 1997. *Focus groups as qualitative research*. Qualitative Research Methods Series, 16(2). Ed. Thousands Oaks: Sage.
- Rowe, V. C., 2009. Using video-stimulated recall as a basis for interviews: som experiences from the filed. *Music Education Research*, 11(4), ss.425-437.
- Sandberg Jurström, R., 2001. *Sång i samspel. En studie av körsångares lärande i kör*. D-uppsats. Göteborg: Musikhögskolan vid Göteborgs universitet.
- Sandberg Jurström, R., 2009. *Att ge form åt musikaliska gestaltningar: En socialsemiotisk studie av körledares multimodala kommunikation i kör*. Doktorsavhandling. Göteborg: Musikhögskolan vid Göteborgs universitet.  
<[https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/20893/1/gupea\\_2077\\_20893\\_1.pdf](https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/20893/1/gupea_2077_20893_1.pdf)> [Hämtad 27 november 2016].
- SFS, 2003:460. *Lag om etikprövning av forskning som avser människor*. Nätpublikation: <<http://www.notisum.se/rnp/SLS/LAG/20030460.HTM>> [Hämtad 27 november 2016].
- SFS, 2003:615. *Förordning om etikprövning av forskning som avser människor*. Nätpublikation: <<http://www.notisum.se/rnp/sls/lag/20030615.HTM>> [Hämtad 27 november 2016].
- Vetenskapsrådet, 2011. *God forskningssed*. Stockholm: Vetenskapsrådet.
- Wibeck, V., 2000. *Fokusgrupper. Om fokuserade gruppintervjuer som undersökningsmetod*. Lund. Studentlitteratur.
- Zadig, S. och Folkestad, G., 2015. Informella stämledare. Körledares erfarenheter av samarbete mellan sångarna i körstämman. *Nordisk musikkpedagogisk forskning*. Årbok 16. Oslo: NMH-publikationer, ss.183-207.
- Zadig, S., Folkestad, G. och Lyberg Åhlander, V., 2016a. Investigating the informal leadership in choirs. A study to define cooperation between the singers, based on recordings of individual singers in choral voices, with head mounted microphones and on separate recording tracks. Accepted, in press: *Bulletin of empirical music education research*.
- Zadig, S., Folkestad, G. och Lyberg Åhlander, V., 2016b. Choral singing under the microscope: Identifying vocal leaders through comparison of individual recordings of the singers. Submitted

to *Finnish Journal of Music Education*.

## Summary

Through interviews with choral conductors and recordings of individual singers, previous studies have demonstrated choral singers acting as informal musical leaders.

The purpose of the present study was to investigate singers' awareness of informal musical leaders and how the singers relate to this informal leadership.

With focus-group interviews, using stimulated recall as a method, choir singers have reacted to recorded material from rehearsals and concerts. A motet choir, a female choir and a professional vocal ensemble provided the strategic selection for the collection of data.

The results show that the singers to different degrees are aware of their own positions as leaders or followers. Most of them had a clear idea of who acted as a musical leader, and some were unaware of their own leadership. Furthermore, it was found that those who took the role as followers could change and become leaders.

One conclusion of the study is that, in order to improve choral work, it may be worthwhile to make choral singers aware of the existence of musical leadership in choirs. This might help and guide choral conductors and singers in their work to develop choirs both in precision, articulation and choral blend, aspects that can be controlled by the informal musical leaders.

## Keywords

choir singer; choir conductor; focus group interview; stimulated recall; informal leader; follower

## Om författarna

Sverker Zadig är fil. lic. i musikvetenskap och doktorand i musikpedagogik, Musikhögskolan i Malmö, Lunds universitet

Viveka Lyberg-Åhlander är docent i logopedi, Institutionen för Kliniska vetenskaper i Lund, Logopedi, foniatri och audiologi, samt Cognition, Communication and Learning (CCL), Lunds universitet

Göran Folkestad är professor i musikpedagogik, Musikhögskolan i Malmö, Lunds universitet



## STUDIES IN MUSIC AND MUSIC EDUCATION

Editor:  
Göran Folkestad

10. Johan Söderman: Rap(p) i käftan. Hiphopmusikers konstnärliga och pedagogiska strategier, Malmö 2007. Pp 238.
11. Karin Johansson: Organ improvisation – activity, action and rhetorical practice, Malmö 2008. Pp 208.
12. Anders Ljungar-Chapelon: Le respect de la tradition. Om den franska flöjtkonsten: dess lärande, hantverk och estetik i ett hermeneutiskt perspektiv, Malmö 2008. Pp 246.
13. Ingemar Fridell: Talk on Musical Interpretation – Visual Tools for Perceived Dynamics and Points of Gravity, Malmö 2009. Pp 266.
14. Kristina Holmberg: Musik- och kulturskolan i senmoderniteten: reservat eller marknad?, Malmö 2010. Pp 232.
15. Ylva Hofvander Trulsson: Musikaliskt lärande som social rekonstruktion. Musikens och ursprungets betydelse för föräldrar med utländsk bakgrund, Malmö 2010. Pp 219.
16. Anna Houmann: Musiklärares handlingsutrymme – möjligheter och begränsningar, Malmö 2010. Pp 252.
17. Sven Bjerstedt: Storytelling in Jazz Improvisation. Implications of a Rich Intermedial Metaphor, Malmö 2014. Pp 379.
18. Lia Lonnert: Surrounded by Sound. Experienced Orchestral Harpists' Professional Knowledge and Learning, Malmö 2015. Pp 248.
19. Karl Asp: Mellan klassrum och scen – en studie av ensemble-undervisning på gymnasieskolans estetiska program, Malmö 2015. Pp 180.
20. Pia Bygdéus: Medierande verktyg i körledarpraktik – en studie av arbetssätt och handling i körledning med barn och unga. Malmö 2015. Pp 226.
21. Sverker Zadig: Ledarna i kören – Vokala samarbeten mellan körsångare, Malmö 2017. Pp 216.

Subscription to the series and orders for single volumes should be addressed to: Malmö Academy of Music, Box 8203, SE-200 41 Malmö, Sweden

