

Ingrid Fostad

Kunsten å kommunisere sangteknikk til kor

En kasusstudie av tre dirigenters praksis



Masteroppgave i musikkvitenskap

Trondheim, høsten 2013

Ingrid Fostad

KUNSTEN Å KOMMUNISERE
SANGTEKNIKK TIL KOR

En kasusstudie av tre dirigenters praksis

Masteroppgave

NTNU

Institutt for musikk

Trondheim, høsten 2013

«Det er lurt å alltid ha en eller annen slags forklaring du kan plukke ut av ermet. På denne måten kan koristene skjønne noe hele tiden. Du må bestandig ha et eller annet svar om noen sier 'jeg skjønnte ikke hva du mente nå'». ¹

¹ Sitatet kom fra en av informantene i undersøkelsen.

SAMMENDRAG

Denne masteravhandlingen handler om kommunikasjon av sangteknikk til kor, nærmere bestemt hvordan dirigenter kommuniserer de sangtekniske parameterne holdning, støtte, kjeveåpning og intonasjon.

Materialet ble samlet inn ved hjelp av to vitenskapelige metoder – observasjon og det kvalitative forskningsintervju. Her har jeg studert tre dirigenter i tre forskjellige kor. Alle dirigentene er sangpedagoger av yrke i tillegg til å virke som korledere. Formålet med empirien er å avdekke *hvordan* de ulike dirigentene kommuniserer sangteknikk til sine kor. Det teoretiske grunnlaget for oppgaven består av teori om verbal kommunikasjon (fysiologiske forklaringer, metaforer, språkvalg), non-verbal kommunikasjon (speiling, gestikk) og sangteknikk.

Avhandlingen er et bidrag til å vise hvor fasettert kommunikasjonsformene av sangteknikk er, både når det gjelder verbal og non-verbal kommunikasjon. Samtidig er den et bidrag til kordirigenter, sangpedagoger og sangere som ønsker å få nye innfallsvinkler til sangteknikk og metoder for undervisning i sangfaget.

ABSTRACT

The Master's thesis is about communication of singing technique to a choir, more specifically about which methods a conductor uses to convey poise, breath support, an open jaw, and intonation.

The material is found by using results from three case study reviews I completed. In them, I did both observations and interviews of three conductors of three different choirs. Each of these conductors works as a singing teacher, as well as a conductor of a choir. The reviews helped me understand *how* the conductors communicate singing technique to their choir. As a supplement I have used a variety of theoretical texts about verbal and non-verbal communication as well as theories about singing technique.

The thesis brings light to the complexity and multiplicity of communication singing technique, both when it comes to verbal and non-verbal communication. At the same time this thesis is a contribution to choir conductors, singing pedagogues and singers who want to learn new approaches for singing technique and methods for teaching in the vocal field.

FORORD

Gjennom store deler av mitt liv har jeg vært med på diverse koraktivitet, alt i fra Steinkjer barnekor, skolekoret på musikklinja ved Inderøy videregående skole, jentekoret og skolekoret på Toneheim folkehøgskole, kantorikoret ved Institutt for musikk og til Trondheim Symfoniorkesters vokalensemble. I tillegg til å ha vært en aktiv korist er jeg en solist, da jeg har fire års utdanning med utøvende sang fra Institutt for musikk i Trondheim. Jeg har også tatt praktisk pedagogikk og dirigentutdanning og jobber i dag som sangpedagog, solist og kordirigent. Jeg synes det er veldig gøy å jobbe med kor, og jeg ser hvor stor glede og hvor mye energi korvirksomheten skaper hos mennesker. Dette er bakgrunnen til at jeg valgte temaet kommunikasjon av sangteknikk til kor i denne avhandlingen.

Det er flere personer jeg ønsker å takke i forbindelse med masterprosjektet. Først og fremst vil jeg rette en stor takk til mine informanter. Dere tok utfordringen på strak arm, og har vært medgjørlige hele veien. Ikke minst har deres dyktighet og kunnskap på sang- og korfeltet vært av stor betydning for resultatet av min oppgave.

Videre vil jeg takke Randi M. Selvik, professor ved Institutt for musikk. Din veiledning har hele tiden hjulpet meg med å komme et steg nærmere mastertittelen. Du var alltid svært hyggelig og hjelpsom, og jeg gikk bestandig ut av kontoret ditt med en ny giv og et friskt pågangsmot. Særlig må din sans for akademisk pirk nevnes – jeg kommer alltid til å forbinde tankestreken med navnet ditt! Jeg vil også takke Sissel Høyem Aune (førsteamanuensis i sang ved Institutt for musikk) og Bjørn Moe (førsteamanuensis i kirkemusikk ved Institutt for musikk og dirigent for Nidarosdomens guttekor) for innspill.

Ikke minst vil jeg takke min kjære far som har tegnet forsiden på avhandlingen. Jeg har satt hele familien i sving, for min mor har lest korrektur. Andre som har kommet med innspill eller korrekturlest er Silje, Torild, Tarjei, Randi og Christer. Takk også til dere!

Ellers vil jeg takke medstudenter for hyggelig småprat, kaffepauser og vinlotteri. Til slutt vil jeg takke min snille og kloke samboer, Tarjei, for at du foreslo at jeg skulle starte på en mastergrad i musikkvitenskap!

Trondheim, oktober 2013

Ingrid Fostad

INNHOLD

KAPITTEL 1: INNLEDNING	1
TEMA OG HENSIKTEN MED OPPGAVEN	1
HVORFOR ER DET VIKTIG Å LÆRE SANGTEKNIKK I KOR?	3
BEGRAPSAVKLARING	6
<i>Sangteknikk</i>	6
<i>Kommunikasjon</i>	8
AVGRENSNING.....	9
OPPGAVENS STRUKTUR.....	10
KAPITTEL 2: LITTERATUR OM SANGTEKNIKK OG KORDIREKSJON	13
INSTRUKSJONSBØKER OM KOR.....	13
INSTRUKSJONSBØKER OM SANGTEKNIKK	14
TIDLIGERE FORSKNING.....	15
KAPITTEL 3: KOMMUNIKASJON.....	19
HVA ER KOMMUNIKASJON? OG HVORDAN BLIR AVSENDEREN I EN GRUPPE FORSTÅTT AV MOTTAKERNE?	19
TA I BRUK DE ULIKE SANSENE	21
METAFORER.....	22
SPEILING	23
MERLAU-PONTY	24
<i>Kroppen er det sentrale</i>	25
<i>Gestikk</i>	25
SPRÅKVALG.....	27
<i>Høflighetsstrategier</i>	28
<i>Artikulasjon og dialekt</i>	29
<i>Ordene «men» og «ikke»</i>	30
KAPITTEL 4: SANGTEKNIKK.....	31
HVA ER SANGTEKNIKK?	31
HOLDNING.....	36
<i>Metaforer for holdning</i>	37
STØTTE	37
<i>Innpust</i>	38
<i>Utpust</i>	38
<i>Metaforer for støtte</i>	40

KJEVEÅPNING	41
<i>Metaforer for kjeveåpning</i>	42
INTONASJON.....	43
<i>Metaforer for intonasjon</i>	44
KAPITTEL 5: METODE.....	47
KVALITATIV FORSKNING.....	47
<i>Observasjon</i>	48
<i>Intervju</i>	50
<i>Transkribering</i>	51
INFORMANTENE.....	52
<i>Anonymisering</i>	53
<i>Presentasjon av Gry og hennes kor</i>	54
<i>Presentasjon av Anna og hennes kor</i>	54
<i>Presentasjon av Mia og hennes kor</i>	55
<i>Likheter og ulikheter mellom dirigenter og kor</i>	55
TROVERDIGHET, BEKREFTBARHET OG OVERFØRBARHET	57
<i>Troverdighet</i>	57
<i>Bekreftbarhet</i>	58
<i>Overførbarhet</i>	59
KAPITTEL 6: ANALYSE.....	61
SPEILING	62
<i>Holdning</i>	63
<i>Støtte</i>	66
<i>Kjeveåpning</i>	66
<i>Intonasjon</i>	67
GESTIKK.....	67
<i>Holdning</i>	69
<i>Støtte</i>	70
<i>Kjeveåpning</i>	72
<i>Intonasjon</i>	74
VERBAL KOMMUNIKASJON.....	78
<i>Holdning</i>	79
<i>Støtte</i>	80
<i>Kjeveåpning</i>	83
<i>Intonasjon</i>	86

<i>Språkvalg</i>	88
KAPITTEL 7: AVSLUTNING	93
KOMMUNIKASJONSFORMENE VIRKER SAMMEN.....	93
KONKLUSJON.....	98
VIDERE FORSKNING.....	99
LITTERATUR OG KILDER	101
VEDLEGG	105
INTERVJUGUIDE.....	105

KAPITTEL 1: INNLEDNING

«Står du der som en apatisk død fisk på land, så er det det du får tilbake!»

«For det er alltid noen som «kicker» på ett eller annet. I et kor er det flere, og det er bestandig en eller annen metafor, et bilde eller en bevegelse som gjør at noen skjønner det.»

Disse sitatene kommer fra to av informantene i undersøkelsen, og sier mye om hvor viktig det er å være bevisst sin kommunikasjon i jobben som korleder. Er dirigenten livløs og har lite futt og fres over seg, vil sannsynligvis det klingende resultatet i koret bli kjedelig og energiløst. Dessuten er det en fordel at dirigenten har flere måter å forklare de ulike musikalske aspektene hun eller han ønsker å få frem, slik at alle kormedlemmene har mulighet til å forstå budskapet.

I denne oppgaven er fokuset rettet mot hvordan dirigenter kommuniserer sangteknikk til sine kor. Derfor starter jeg neste avsnitt med å aktualisere temaet kor. Etterpå presenterer jeg problemstillingen og hensikten med oppgaven. Jeg tar så opp temaet *hvorfor det er viktig å lære sangteknikk i kor*. Videre forklarer jeg to nøkkelbegreper i denne avhandlingen – sangteknikk og kommunikasjon. Ettersom en masteravhandling er begrenset både i tid og sidetall tar jeg også opp mine avgrensninger i forhold til arbeidet med forskningsprosjektet. Til slutt i innledningskapittelet gir jeg en presentasjon av oppgavens struktur.

TEMA OG HENSIKTEN MED OPPGAVEN

I Norge er det en stor og aktiv korbevegelse. I følge SSBs Norsk kulturbarometer var det i 2007 om lag 240 000 korsangere i Norge fordelt på 4000 kor (Simonsen 2010:8). Mange synger i kor enten det er gjennom skolen, jobben eller en fritidsaktivitet, og kortilbudet spenner vidt. Det finnes blant annet barnekor, skolekor i grunnskolen, kor på videregående skoler og folkehøgskoler, ungdomskor, jentekor, guttekor, voksne blandakor, mannskor, damekor, kirkekor, «kan ikke synge»-kor, gospelkor, operakor, profesjonelle kor og pensjonistkor.

Sang og kor er svært aktuelt i tiden, da flere filmer og tv-serier har fokusert på fenomenet de siste årene. Den norske dokumentarfilmen om Berlevåg Mandssangsforening, *Hefstig og begeistret*, og den svenske filmen *Så som i himmelen* er begge filmer som omhandler

kor, og som har oppnådd stor popularitet blant tilskuerne. På tv har særlig *Det store korslaget*² vært et program som har vakt stor interesse hos Norges befolkning. Det første «korslaget» ble vist på TV2 i 2009, og ble så populært at programmet ble vist på nytt de tre kommende årene (Steen 2012). I tillegg til disse filmene og *Det store korslaget* nevner også Anne Haugland Balsnes serier om fengselskor (TVNorge 2007), bydelskor (NRK 2008) og bedriftskor (NRK 2008) (Balsnes 2009:342).

Korvirksomhet skaper mye glede og energi hos mennesker. Blant annet er det å synge i kor veldig sosialt. Mange korister skaper nære bånd med hverandre gjennom faste øvelser, konsertopplevelser og turer. Dessuten kan det å synge i kor virke helsefremmende: ved å jobbe med kropp og pust, ved at det virker avkoblende fra en ellers stressende hverdag og ved at kormedlemmene opplever mestring (Remmen 2012:65). Ikke minst har de som synger i kor mange flotte musikkopplevelser sammen, og for å bedre det musikalske nivået er koristene avhengig av å lære sangteknikk (Valvatne et al. 1976:21). Mange kor har dirigenter som ikke har så mye kompetanse om sangstemmen. Blant disse korene er det vanlig å leie inn sangpedagoger for å holde seminar om sangteknikk, noe som viser hvor viktig sangteknikk er for å utvikle et kor. Dette er bakgrunnen for min problemstilling:

Hvordan kommuniseres sangteknikk til kor?

Et annet grunnlag for at jeg ville skrive om kor, er at det er behovet for mer forskning innenfor dette feltet, noe Balsnes påpeker i sin doktoravhandling om kor:

Jeg har hevdet at et kor er en mangefasettert institusjon. Korbevegelsen samlet sett er ennå mer mangfoldig. Det finnes svært mange ulike typer kor, og kun et fåtall av disse har vært studert. Det mangefasetterte ved koret åpner også for flere mulige tilnæringsmåter. Dermed er det behov for korforskning fra nye faglige perspektiver og andre teoretiske utgangspunkt enn de som har vært brukt til nå (Balsnes 2009:341) .

I likhet med Balsnes hevder Ragnhild Sandberg Jurström i sin doktoravhandling om kor at det finnes mange tema rundt korfenomenet som enda ikke er utforsket. Særlig hvordan musikken blir formet i møtet mellom kordirigenten og korsangerne, og hvordan dirigenten bruker verbale og non-verbale kommunikasjonsmåter for å få frem sine musikalske mål (Jurström 2009:16). Min masteravhandling er ment som et bidrag til å fylle dette hullet i korforskningen, da jeg har skrevet om både verbal og non-verbal kommunikasjon til kor. Nærmere bestemt har jeg funnet

² I dette programmet danner profilerte kjendiser i Norge hvert sitt kor på sitt hjemsted. Disse korene konkurrerer med hverandre, slik at kun ett kor står igjen som vinnerkoret.

ut hvordan noen dirigenter formidler de fire sangtekniske parameterne holdning, støtte, kjeveåpning og intonasjon til korsangere.

Årsaken til at jeg valgte nettopp temaet *kommunikasjon* av sangteknikk som hovedfelt, er at sangteknikk kan være svært komplekst å forstå, noe jeg selv har kjent på, både som sangelev og som sangpedagog. Det er utfordrende å ordlegge seg for å forklare funksjoner på innsiden av kroppen. Blant annet tok det lang tid før jeg som elev skjønnte hva ordet *støtte* betyr. Jeg har også opplevd at mine elever og korister kan ha vanskelig for å forstå de ulike sangtekniske metodene. Hva må til for å forklare sangteknikk slik at den blir forståelig for andre? Når dette er vanskelig nok med kun én sangpedagog og én elev til stede, sier det seg selv at det er enda vanskeligere når en dirigent skal kommunisere dette til en stor gruppe. Ettersom kommunikasjon er alfa og omega for en undervisningssituasjon, synes jeg det er viktig å belyse temaet. Derfor har jeg valgt å se nærmere på hvordan dirigenter kommuniserer sangteknikk til et helt kor.

For å finne svar på problemstillingen har jeg tatt i bruk både teoretisk og empirisk materiale. Empirien består av observasjoner av tre kordirigenter i aksjon på seks korøvelser (to på hver), i tillegg til kvalitative intervju med hver enkelt av dem. Et viktig kriterium for utvelgelsen av informantene var at de i tillegg til å virke som kordirigenter også jobbet som sangpedagoger.³ Dette kriteriet anså jeg som avgjørende i min avhandling, da den handler om temaet sangteknikk. Som tidligere beskrevet finnes det kordirigenter som ikke har særlig kompetanse på det sangtekniske feltet. Hadde jeg forsket på slike dirigenter hadde jeg muligens ikke fått tilstrekkelige svar på min problemstilling, da poenget med masteren var å finne ut hvordan dirigentene kommuniserte de sangtekniske parameterne holdning, støtte, kjeveåpning og intonasjon.

For å tydeliggjøre forskjellen mellom empiri, teori og tolkning, presenteres observasjonene av informantene i bokser farget grått, mens intervjuene blir presentert i hvite bokser gjennom oppgaven.

HVORFOR ER DET VIKTIG Å LÆRE SANGTEKNIKK I KOR?

Det er enkelt å forstå at medlemmer i et korps trenger å lære trompeten sin eller saksofonen sin å kjenne. På samme måte har sangere i et kor behov for veiledning på stemmeorganet. Oren

³ Alle mine informanter er utdannet i musikk ved universitetet med sang som hovedinstrument, har praktisk pedagogisk utdannelse, og er ansatt som sangpedagoger ved institusjoner som kulturskolen og musikklinja ved den videregående skolen.

Brown hevder at den menneskelige stemmen er et instrument. Den eneste forskjellen mellom sangstemmen og et instrument er at den ikke er kjøpt på en fabrikk, hevder han (Brown 1996:153). I likhet med Brown betrakter også Susanna Eken stemmen som et instrument. Hun forklarer at sangstemmen, på samme måte som andre instrumenter, er bygd opp av tre nødvendige bestanddeler som gjør at instrumentet kan lage lyd:

Alle musikkinstrumenter fungerer i kraft av tre bestanddele – dels af energi, der aktiverer svingningene – dels af et svingende legeme, der fungerer som lydens igangsætter – og dels af noget, der svinger med, og som derved fungerer som resonans. Denne tredeling findes også i stemmeinstrumentet. Her formidler kroppens muskler og åndedrætsfunktionen den energi, der aktiverer svingningene. Stemmehæberne i struben er det svingende legeme, og svælgrummene og mundhulen lydens resonansrum (Eken 1998:42).

Stemmen er altså et instrument, og for å bli god er det nødvendig å øve på det. Alle er født med en sangstemme, og alle kan synge. Noen har kanskje et bedre utgangspunkt enn andre, men alle kan bli bedre om de bruker riktig sangteknikk. Derfor er det viktig at et kor får lære seg mer om stemmen og stemmebruk, slik at det har mulighet til å utvikle seg musikalsk. Å undervise koristene om stemmeorganet er dirigentens jobb, noe Brown påpeker: «(...) choral conductors shape and build vocal instruments by the very way they give instructions» (Brown 1996:153). I denne sammenhengen vil jeg også sitere Heidi Dreier Valvatne, Brit A. Husebø og Per K. Husebø: «Om koret aldri får noen innsikt i hvorfor det låter dårlig, eller får ideer om hvordan feil kan rettes på, vil koret stagnere og aldri gjøre særlig fremskritt» (Valvatne et al. 1976:21). De bekrefter altså at sangpedagogikk er svært viktig i kor, da koret i verste fall ikke vil utvikle seg i det hele tatt om det ikke får noen opplæring i stemmebruk. Ytterligere lister forfatterne opp fire hovedpunkter som argumentasjon for sangteknikkundervisning i kor (ibid.:21–22). Punkt nummer én er å utvikle sangerens egen stemme. Gjennom sangtrening vil sangerne bli mer bevisst sitt sangapparat og kvitte seg med bruken av dårlig teknikk. Dette fører til en bedre klang i koret. Punkt to handler om å utvikle korklangen. Om alle kormedlemmene bruker forholdsmessig lik teknikk, som å forme vokaler og konsonanter på samme måte, får koret en mer homogen klang, noe som ofte er ønskelig i korsang. I tillegg er en trent sanger bedre rustet til å synge både i piano og forte. Dette bedrer styrkeforholdet mellom enkelstemmer og mellom de ulike stemmegruppene. Det tredje prinsippet handler om å fremme renhet. Ofte synker et kor tonalt gjennom sangstykket. Noen ganger kan det også være ulik intonering ⁴ i

⁴ Intonasjon er å treffe rett på tonen med en gang, uten at innsatsen blir glidende eller upresis (Hildre og Urke 2008:18).

stemmegruppene. Når sangerne blir bevisst på sin egen kropp og sangteknikk, vil de ha større mulighet til å få kontroll over slike intonasjonsproblemer. Det fjerde og siste punktet handler om stemmevern. Ved å lære teknikk får man bort den anstrengte sangen, og koristene slipper å bli slitne i stemmen når de synger.

Mine informanter⁵ hadde også flere synspunkter på viktigheten av å jobbe teknisk med sangfaget i løpet av en korøvelse. Et av spørsmålene i intervjuet hadde ordlyden: «Hvorfor synes du det er viktig å jobbe med sangteknikk i et kor?». Svarene var følgende:

GRY: Hvis kroppen er instrumentet, så er koret et orgel. Det må være kvalitet på alle pipene. Og man vil at alle pipene skal være bra, og gjøre den jobben de er der for å gjøre. Det jobbes altså med instrumentteknikk når dirigenten jobber med sangteknikk i kor. I tillegg er det med øret og lyttinga kjempeviktig. Man må finne en klang som ikke skiller seg ut, men som er egal og blander seg inn. Dessuten er det lurt å lære sangteknikk for at koristene ikke skal bli hese – det er jo stemmehelse rett og slett. Men også for å forbedre klangen, musikaliteten og spensten i stemmen. Ja, det er alle de tingene der altså. Bli så gode som de kan bli. Både på teknikk, musikalitet, formidling og samklang.

MIA: Kormedlemmene er på korøvelse for å lære seg noe. Som sangpedagog og kordirigent jobber jeg med sangteknikk for at koristene skal synge bedre. For at nivået på et kor skal heves må det jobbes med sangteknikk. Men er det for eksempel et bedriftskor på felleskjøpet som bare vil møtes, er ikke sangteknikken det viktigste. Da er kanskje musikkformidlingen utgangspunktet. Her kan dirigenten putte inn teknikk uten at de vet det. Jeg tror det da er farlig å fokusere alt for mye på sangteknikk. Man kan heller komme med noen sangtekniske elementer i oppvarmingen og lure det litt inn etter hvert – ikke for mye på en gang. Det er lurt å mestre sangteknikken, men det er ikke den som er av størst betydning på hver øvelse. Ellers vil jeg påpeke at det er viktig å legge seg på koristenes nivå og bruke metaforer og bilder. Der må sangpedagogen og kordirigenten ha et stort repertoar, samt være uredde og ydmyke for faget. I tillegg må hun ha respekt for sangerne som står foran seg – for de betaler, og de bruker to til tre timer av en kveld.

ANNA: Du får et så bra kor som du vil som dirigent selv. Viss du vil ha et «råttent» kor, kan

⁵ Jeg har gitt informantene fiktive navn. Navnene i intervjuene (de hvite boksene), Gry, Anna og Mia, er altså ikke dirigentenes virkelige navn.

du droppe å jobbe sangteknisk, så får du et slikt kor. Det er så enkelt – litt sånn type Rema 1000. Det du legger i koret i form av jobbing med sangteknikk, pusteteknikk, klang og hele den pakka, får du tifold igjen i forhold til korets yteevne: hva de kan formidle i forhold til styrkegrader, altså piano og forte, og at de generelt kan få en større bredde av ting. Det gjelder også repertoar. Jobber du forskjellig med klangrom, kan du gjøre forskjellig type repertoar. Du synger ikke med klassisk klangrom om du synger noe som er mer «jazzy», men du må jobbe like mye med kroppen. Fundamentet ligger i pusten og kroppen, og så forandrer du klangrommet alt etter hvilken musikk du skal syngre – det er sjangeravhengig. Du får så vanvittig mye større palett å male med om teknikken er god. På den andre siden, om koret ikke kan noe sangteknikk, da sitter du der kanskje bare med «svart og hvitt», og det blir kjedelig. Det gjelder å få frem nyanser i korklangen hele tiden. Men det er klart, å jobbe med pusteteknikk og sangteknikk kan være vanskelig for noen. Likevel, når de først kommer inn i tankegangen, da er det helt ok.

BEGRAPSAVKLARING

To sentrale ord i problemstillingen er *kommunikasjon* og *sangteknikk*. Under forrige avsnitt beskrev jeg *hvorfor* det er viktig å lære sangteknikk i et kor, men *hva* handler denne teknikken om? Dette vil jeg nå gi en kort forklaring på.⁶ Videre vil jeg utdype begrepet kommunikasjon.⁷

Sangteknikk

Per Oddvar Hildre og Arnfinn Urke oppsummerer den fysiologiske biten av sangteknikken på en kort og enkel måte:

Med *songapparatet* meiner vi her

- STEMMEBANDA – som lager *lyd og tone*
- PUSTEORGANA – som fører *luft* til stemmebanda og saman med dei lagar *lyd* og regulerer *lydstyrken*.
- MUNNHOLA – som gir *tonen karakter* og påverkar *lydstyrken* slik at tonen får *klang og farge*.
- TUNGA OG LEPPENE – som legg *tekst* på tonen og som saman med munnhola påverkar *klangen og fargen* (Hildre og Urke 2008:17).

⁶ Fenomenet sangteknikk belyses grundigere under kapitlet «Sangteknikk».

⁷ Begrepet kommunikasjon belyses grundigere under kapitlet «Kommunikasjon».

Sett i lys av denne definisjonen bør en sanger ha oversikt over pusteteknikk i tillegg til å vite noe om hvordan hun/han skal bruke munnen, tungen og leppene for å få den klangen som er ønskelig.

Mens Hildre og Urke beskriver kun selve sangapparatet, utdyper Nanna-Kristin Arder sangteknikken, og beskriver den som «(...) en hensiktsmessig bruk og beherskelse av holdning, pust, «støtte», stemmeklang med ansats, registrering, intonering og artikulasjon» (Arder 2001:34–35). Videre påpeker hun at regulering av tonehøyder og tonestyrke, samt det å benytte resonansrommene også hører til det sangtekniske arbeidet. Ikke minst er sangteknikk å jobbe med det musikalske foredraget som dynamikk, frasering, klangfarge og så videre. Dessuten handler sangteknikk om interpretasjon – hvordan sangeren formidler sitt repertoar (ibid.). Mange av disse elementene går igjen i svarene informantene ga på spørsmålet «Hva legger du i begrepet sangteknikk?»:

GRY: Det jeg legger i det, er å lære seg og bruke kroppen som et instrument. Her kan man tenke seg at ansiktet er klangrommet. Og så har man lunger og mellomgulvet som produserer luft. Det er denne luften som går igjennom og lager lyd ved vibrasjoner i strupen – som igjen blir forsterket av klangrommene. Dessuten har du støtten som er motoren, altså styringspunktet for instrumentet. I tillegg skal måten du står på hjelpe denne muskulaturen. Det henger sammen – hele kroppen er instrumentet. Sangteknikk for meg er læren om dette instrumentet.

MIA: Det handler om å ha en avslappet sangteknikk. At kroppen er avslappet, pusten går rett vei og at muskulaturen jobber riktig. Her er pust det essensielle. Da tenker jeg innpust med ribbekassen, og ikke med magen. Man kan tenke at man puster inn «som en trampoline», med forbauselse eller et skjult gjesp. Dette er det grunnleggende i sangteknikken. Når dette er innlært, kan man begynne med plassering. Plasseringen er forskjellig etter hvordan man er bygd – høye kinnbein, lang hals etc. Men noen gode tips er å være slapp i kjeven, kanskje tenke trutmunn, tungen frem, og litt sånn likegyldig/slapp i ansiktet. Og at det er leppene som er aktive. Plassering kan tenkes på mange måter. Jeg pleier å tenke nasalt, men åpent. Mange tenker i pannen – lys i pannen, eller ut gjennom kinnbeinene. Ofte jobber jeg ut i fra vokalen «i». Er det noen som er veldig nasale, jobber vi ut i fra vokalen «y». Dette mener jeg er den mest grunnleggende sangteknikken. Videre er det viktig at man står godt. Men dette er også individuelt.

ANNA: Det er alle aspektene som gjør at man synger bra. For å synge bra bør du ha god pusteteknikk. Du bør også ha en bevissthet om hvordan klangrommene i svelg, hals og ansikt fungerer og vite hvordan du skal utnytte de. Ja, og det med lydproduksjon, at det er en sunn stemmebruk. Du skal ikke bli sliten av å synge, men kunne holde på i lang tid. Det er kroppen som skal ta belastningen dersom du gjør det riktig. Bruk av kropp er altså det viktige i forhold til stemmebruk.

Kommunikasjon

Slik blir kommunikasjon definert av Nicholas Allot:

Menneskelig kommunikasjon kan defineres som det å dele tanker med andre individer, på en overlagt og uforbeholden måte. Dette innebærer at en person som ønsker å kommunisere noe, har en tanke som hun ønsker å formidle. Dette gjør hun ved å produsere ord eller handlinger, eller en kombinasjon av disse, med et mål om at de ønskede mottakerne skal forstå hennes meningsinnhold. Selv om menneskelig kommunikasjon kan innebære en bruk av språklige enheter som ord og setninger, er ikke dette en forutsetning. Det er mulig å kommunisere med gester og fakter. Disse kan være improviserte, og trenger ikke være konvensjonaliserte eller kodede, selv om de ofte er det (Allot 2013).

En person formidler altså sine tanker ved å bruke verbal- eller non-verbal kommunikasjon. Disse to formene for kommunikasjon kan forekomme på en og samme tid. For eksempel bruker vi mennesker ofte mange bevegelser med hendene når vi skal forklare noe verbalt. Den non-verbale kommunikasjonen vil være særlig til stede i en korszituasjon, da en korøvelse i stor grad består av korlederens dirigering, mimikk, koristenes sang⁸ og kroppsbevegelser (Wrangsjö 1982:67).

At kommunikasjon er alfa og omega for en kordirigent kommer godt frem i et sitat av Bjørn Moe: «Poengtet med å dirigere noen er å lede de. Men kan du ikke å kommunisere, leder du ikke» (Samtale 20. september 2013). Her poengterer Moe at en dirigent ikke kommer så langt om hun eller han ikke har evnen til å formidle sitt budskap.

⁸ Selv om teksten i en sang er av verbal art, er sangen vanligvis ikke innrettet etter verken kordirigenten eller koristene, og utgjør derfor ingen verbal kommunikasjon innad i koret (Wrangsjö 1982:67).

AVGRENSNING

Som tidligere beskrevet har jeg valgt å konsentrere meg om de sangtekniske parameterne *holdning*⁹, *støtte*¹⁰, *kjeveåpning* og *intonasjon* i denne avhandlingen, noe figuren nedenfor understreker:



Figur 1: Fire sangtekniske parametere

Det finnes mange andre sangtekniske parametere det hadde vært interessant å forske på, som klang, artikulasjon, registrering, stemmebåndene, dynamikk, toneleie, frasering, uttrykk og formidling. Listen er lang. En avgrensning var likevel nødvendig, da jeg har hatt begrensede rammer i forskningsprosessen. For mye materiale kunne ha gitt en overfladisk tekst, noe som påpekes av Steinar Kvale (2001:113–114).

Basert på egenerfaring som både kordirigent og korsanger blir det jobbet mye med holdning, støtte, kjeveåpning og intonasjon på en korøvelse. Dette er årsaken til at jeg valgte nettopp disse sangtekniske elementene. Til dels var også utvalget av parameterne empiristyr, da jeg ikke bestemte meg for å ha med intonasjon før *etter* første observasjon var gjennomført. Som en følge av avgrensningen er det mange sammenhenger i stemmeinstrumentet som ikke

⁹ Når jeg skriver *holdning* i denne oppgaven mener jeg bruken av en hensiktsmessig kroppsholdning i forhold til sang, altså en «*sanger-holdning*». Les mer om dette på s. 36–37.

¹⁰ Begrepet støtte er verken en faktisk funksjon eller en fysisk del av sangpedagogikken. Det er likevel vanlig praksis å bruke dette ordet i vokalundervisning. Støtte kan ses som et «paraplybegrep» på hensiktsmessig muskelbruk ved sang. Dette er noe Lise Kristin Kvenseth vier oppmerksomhet i sin masteroppgave: «*Støtte* blir ikkje omtala som ein konkret funksjon eller ein fysisk bestanddel i songpedagogisk praksis. Men på den eine sida er fenomenet innfletta i måtar å tenkje og synleggjere prosessar i songarens arbeid. På den andre sida er *søtte* eit fenomen som framstår gjennom måta ein forklarar desse prosessane» (Kvenseth 2009:9). Videre knytter hun ti topoi opp i mot begrepet støtte: bevegelse, stemmeinstrument, åndedrett, diafragma, lufttrykk, å styre, å holde, kroppsholdning, å holde ut ribbeina, å bruke magen (ibid.:45). «*Dei fem topoi stemmeinstrumentet, åndedrett, diafragma, lufttrykk og kroppshaldning* er hovudsakleg fysiologiske måtar å forstå *støtte* på. Vidare kjem topoi *styre, å halde, å halde ribbeina ute, å bruke magen og rørsle*, som er meir organiske måtar å forstå *støtte* på» (ibid.).

kommer frem i denne oppgaven. For eksempel at fenomenet klang henger nært sammen med støtte, eller at det å jobbe med artikulasjon og formidling kan føre til en hensiktsmessig støttebruk.¹¹

Videre har jeg valgt å undersøke sangpedagogisk praksis på tvers av musikk sjanger. Holdning, støtte, kjeveåpning og intonasjon er viktig i alle sjangre, og jeg har et inntrykk av at de fleste sangpedagoger (uansett sjanger) er relativt enige om hvordan disse parameterne fungerer. Det var heller ikke tilfeldig at jeg valgte ut så å si sjangernøytrale momenter ved sangteknikken. Mange kor har et variert repertoar – fra pop og rock til klassisk. Jeg ville skrive en oppgave der jeg ikke begrenset meg til ulik sangstil for ulikt repertoar, men heller fange noen hovedmomenter i sangteknikk som er til stede i forskjellige stilarter. Dermed falt valget på holdning, støtte, kjeveåpning og intonasjon.

Også når det gjelder kommunikasjon, har jeg gjort avgrensninger. Det meste som skjer på en korøvelse vil bestå av kommunikasjon i en eller annen form. Det kan være faglige diskusjoner kormedlemmene i mellom, negative spenninger mellom noen som er blitt uvenner, instruksjoner fra dirigenten og sosial prat i kaffepausen. Også selve lokalet påvirker kommunikasjonen. Bråker det fra veien om vinduet står åpent? Kommer det støy fra ventilasjonsanlegget som hindrer kormedlemmene å høre hva dirigenten prøver si? Eller plages noen av sangerne med «indre støy» – altså at tankene deres er helt andre steder enn på korøvelsen, slik at de ikke får med seg hva som blir kommunisert der og da? Selv om det er mange faktorer som hadde vært interessante å se nærmere på når det gjelder kommunikasjon i en korsituasjon, har jeg valgt å vinkle oppgaven fra dirigentens ståsted – nærmere bestemt hvordan tre dirigenter kommuniserer sangteknikk til sine kor. Her har jeg konsentrert meg om speiling, gestikk og verbale forklaringer (fysiologiske forklaringer, metaforer og språkbruk).

OPPGAVENS STRUKTUR

I kapittel to blir en rekke litteratur om kordireksjon og sangteknikk presentert. Bøkene som omtales her har vært til inspirasjon for meg i arbeidet med masterprosjektet. Kapittel tre og fire, henholdsvis *kommunikasjon* og *sangteknikk*, består av det teoretiske rammeverket for oppgaven. Kommunikasjonskapitlet starter med en generell innføring av temaet gruppekommunikasjon. Videre blir ulike former for verbal og non-verbale kommunikasjon tatt opp. Sangteknikkkapitlet startes med en introduksjon om hva sangteknikk er ut i fra tre ulike

¹¹ Om leseren er interessert i å lese om sangteknikk på en mer utfyllende måte, anbefaler jeg han/henne å lese bøkene om sangteknikk som jeg skriver om i kapitlet «Litteratur om sangteknikk og kordireksjon».

sangpedagogers teori på feltet. Etterpå blir de fire sangtekniske parameterne holdning, støtte, kjeveåpning og intonasjon beskrevet ut i fra både fysiologiske fakta og metaforer.

Oppgavens metode, kvalitativ forskning, blir presentert i kapittel nummer fem. Her blir observasjon, intervju- og transkriberingsprosessen beskrevet, samt at informantene og deres kor blir presentert og sammenlignet. I tillegg blir kvaliteten på oppgaven diskutert ved hjelp av begrepene troverdighet, bekreftbarhet og overførbarhet.

Analysen, som er avhandlingens hoveddel, kommer i kapittel seks. Her tolker jeg empirien, altså kordirigentenenes kommunikasjon av sangteknikk, ut i fra teorien om kommunikasjon og sangteknikk som ble presentert i kapittel tre og fire. Det avsluttende kapitlet, kapittel sju, samler trådene av funnene i undersøkelsen samtidig som jeg presenterer noen refleksjoner rundt videre forskning.

KAPITTEL 2: LITTERATUR OM SANGTEKNIKK OG KORDIREKSJON

Jeg vil nå plassere mitt prosjekt i forhold til tidligere forskning og annen litteratur om kordireksjon og sangteknikk. Intensjonen er ikke å gjengi all litteratur på de to feltene, men å presentere et utvalg som denne oppgaven bygger på.¹² Inspirasjonen fra litteraturen kan ligge både i valg av metode, teori og forskningstema.

Først redegjør jeg for instruksjonsbøker for korledere. Deretter går jeg inn på instruksjonsbøker om sangteknikk. Til slutt presenterer jeg korforskning og sangteknikkforskning.

INSTRUKSJONSBØKER OM KOR

Instruksjonsbøker om kor inneholder i hovedsak direksjonsteknikk, dirigentens rolle som leder, hvordan man kan drive et kor, korintonasjon, korakustikk, hvordan man skal innstudere verker, oppvarmingsteknikk og sangteknikk. Ofte er disse fremstillingene skrevet av fremgangsrike dirigenter. En av de mest helhetlige presentasjonene i korlitteraturen er boken *Korkunst* (2002) av Tone Bianca Dahl. Boken har en didaktisk innfallsvinkel og er en hjelp for kordirigenter når det gjelder sang, korarbeid og kommunikasjon. Hovedfokuset ligger på å fremstille hvor variert yrket som dirigent er, og alle innfallsvinklene og valgene som en dirigent må forholde seg til. Boken har vært særlig relevant for meg da Dahl skriver om kommunikasjon til kor.

I likhet med Tone Bianca Dahls *Korkunst* har også *Korboka til Prots* (2008) av Per Oddvar Hildre og Arnfinn Urke en didaktisk vinkling. Hovedtema som blir tatt opp her er skildringer av typiske korøvinger, konsentrasjon, sensitivitet og selvkjennelse og korteknikk. Det finnes mange smarte triks og øvinger når det gjelder sangteknikk og musikalitet i denne boken.

Du må vite hva du vil høre! (2006) av Reidun Hagenes handler om ideer og metoder i barne- og ungdomskorarbeidet. Selv om det hun skriver om er rettet mot denne aldersgruppen, kan mange av metodene hennes brukes på voksenkor. Hagenes beskriver nøye hvordan en dirigent kan gjennomføre en korøving. I tillegg utdyper hun måter å arbeide langsiktig på med et kor: organisatorisk arbeid, planlegging, utvikling av sangstemmen og hvordan et godt miljø skapes i koret. Hagenes anvender få fysiologiske tilnærminger til sangteknikk i sin bok, men

¹² Jeg må poengtere at jeg ikke presenterer *alle* kilder jeg har brukt i avhandlingen i dette kapitlet. Jeg skriver kun om det som har vært av størst betydning for denne oppgaven.

baserer seg på teorien om at følelsesmessig innlevelse ofte skaper bedre sang. Det er særlig denne delen av Hagenes bok som har vært av interesse for meg.

I tillegg til disse norske bøkene, er det verdt å nevne en britisk bok, Collin Durrants *Choral Conducting* (2003). *Choral Conducting* omhandler diverse faktorer som er involvert når man leder et kor: teorier om menneskelig oppførsel, historien om kormusikk, dirigentens rolle, sangteknikk og direksjonsteknikk med mer. Han poengterer at dirigenter kan påvirke sine sangere på flere måter enn de kanskje selv er klar over. I denne sammenhengen er det hva Durrant skriver om non-verbal kommunikasjon og gestikk som jeg har benyttet meg av i denne avhandlingen.

INSTRUKSJONSBØKER OM SANGTEKNIKK

Susanna Ekens bok, *Den menneskelige stemme* (1998), er delt opp i tre deler, hvor den første handler om psyke og soma, den andre delen handler om selve sangteknikken og den siste delen handler om undervisning. For meg har del to vært av mest betydning. Eken beskriver hovedsakelig stemmeorganet fra en fysiologisk synsvinkel og fra et klassisk ståsted, men hun bruker også noen metaforer. Blant annet påpeker hun at kommunikasjonen mellom en lærer og en elev kan være vanskelig å fatte for utenforstående, da de skaper sitt eget språk og sine egne koder. Eken skriver kort og godt om stemmeinstrumentet, men det skal påpekes at dette er en liten håndbok, og at den ikke er til stor hjelp om man trenger eksempler på hvordan sangteknikken kan brukes i praksis. Den inneholder heller ingen illustrasjoner.

Derimot kommer Nanna-Kristin Arder med grundigere beskrivelser av fysiologien i sin bok *Sangeleven i fokus* (2001). Hun har også med illustrasjoner og eksempler på hvordan sangteknikken kan brukes i praksis. *Sangeleven i fokus* ble opprinnelig skrevet som en lærebok i fagdidaktikk for sangstudenter ved musikkonservatoriernes pedagogiske linjer, og har derfor en pedagogisk profil. I likhet med Eken, skriver Arder fra ett klassisk ståsted.

I motsetning til Eken og Arder, som kommer fra den klassiske skolen, har Cathrine Sadolin utviklet sin egen form for sangteknikk som kan benyttes i alle stilarter. Boken heter *Complete Vocal Technique* (2008), og teknikken er komplett i den forstand at teknikken kan brukes både i den klassiske og rytmiske musikktradisjonen. Sadolin baserer seg på ulike forklaringsmåter om sangteknikk i sin bok: anatomiske og fysiologiske forklaringer, fysiske anvisninger, lydeksempler på CD, illustrasjoner og eksempler på indre bilder og fornemmelser. Denne boken er derfor et godt eksempel på hvordan sangteknikk kan kommuniseres på ulike

måter, og har på denne måten vært en inspirasjonskilde for meg i arbeidet med masteravhandlingen.

Boken *Tal riktig – syng godt* (1996), er skrevet av Lone Rørbech og Sten Høgel. Mens Rørbech er lektor i retorikk, er Høgel talepedagog og lektor i musikk. Boken er sjangernøytral og innholdet er konsentrert rundt stemmens fysiologi og naturlige funksjon, både ved tale og sang. Fremstillingen av stemmeorganet er forklart på en svært oversiktlig og forståelig måte både verbalt og visuelt. Forfatterne beskriver også hvordan en sanger kan utføre ulike øvelser for å oppnå en hensiktsmessig stemmebruk.

I tillegg til disse bøkene har jeg blitt inspirert av *Om sangpedagogikk* av Sissel Høyem Aune (2003). Hun tar opp en rekke faktorer som har med sangpedagogikk å gjøre, alt i fra arbeid med amatører, profesjonelle, enkeltundervisning og undervisning av større grupper og kor. Innenfor disse feltene tar hun for seg blant annet sangteknikk, kommunikasjon, repertoar og stemmebruk i terapeutisk øymed.

TIDLIGERE FORSKNING

Mysteriet korklang er tittelen på Hanna Marie O. Skjønhaugs (2009) masteroppgave. Avhandlingen baserer seg på en fenomenologisk tilnærming hvor tre elitedirigenters praksis blir studert. De viktigste punktene hun belyser, er dirigentenes forståelse, formidling og kommunikasjon av klang. Poenget med oppgaven er å finne ut hva korklang er, basert på erfaringer fra de tre elitedirigentene. Skjønhaug belyser dirigentens klangpraksis ut i fra den franske fenomenologen Merlau-Ponty. Spesielt legger hun vekt på Merlau-Pontys tenkning rundt gestikk, da dette er viktig for forståelsen av dirigentenes kommunikasjon. Hun konkluderer med at klangideal kan oppnås både gjennom sansebaserte og intellektuelle kommunikasjonsformer. Selv om Skjønhaugs masteravhandling er en fenomenologisk studie, i motsetning til min kasusstudie, har hennes oppgaven vært svært relevant for meg. I likhet med Skjønhaug skriver jeg ut fra dirigentens ståsted, og vi har begge observert og intervjuet tre kordirigenter. Noe av teorigrunnlaget er også likt, da både jeg og hun skriver om Merlau-Ponty. Selv om jeg ikke går særlig inn på temaet korklang,¹³ har oppgavene våre mange fellestrekk når det gjelder bruk av gestikk og verbal kommunikasjon i korinstruksjon. Dessuten skriver Skjønhaug også om sangteknikk, da dette er en viktig faktor for korklang. Min oppgave går derimot mye grundigere til verks når det gjelder kommunikasjon av sangteknikk til kor.

¹³ Jeg skriver ikke direkte om temaet korklang, men indirekte skriver jeg om dette feltet, da korklangen vil bli forbedret ved å jobbe med sangteknikk i et kor (Valvatne et al. 1976:21–22).

Christian Breistein har skrevet en hovedoppgave om *Dirigentrollen og kommunikasjon* (2004). Dette er en studie av oppfatninger og praksis hos noen dirigenter og musikere i korps- og orkestermiljøet i Norge. Selv om avhandlingen retter seg mot korps og orkester, og ikke mot kor, er den relevant for mitt arbeide, da den inneholder teori om kommunikasjon og kvalitativ forskning. I likhet med meg intervjuer Breistein tre dirigenter. Likevel er våre forskningsprosjekter svært forskjellige. Selv om oppgavens tittel tilsier at innholdet skal være konsentrert om teori og empiri om kommunikasjon, skriver Breistein om mange andre aspekter rundt det å være dirigent. Særlig mye skriver han om dirigentutdanning. Andre tema han tar opp, er blant annet autoritet, tolkning av musikkstykker og kreativitet hos orkestermusikere. Min oppgave vil i motsetning til dette snevre seg mer konkret inn mot ett spesielt tema. Nemlig sangteknikk, og hvordan ulike dirigenter kommuniserer denne teknikken til sitt kor verbalt og non-verbalt.

Ragnhild Sandberg Jurström har skrevet doktorgradsavhandlingen *Att ge form åt musikaliska gestaltningar – En socialsemiotisk studie av körledares multimodala kommunikation i kör* (2009). Ved å analysere flere videoopptak av seks dirigenter i aksjon, både på øvelser og konserter, har hun kommet frem til ulike kommunikasjonsformer som tas i bruk av kordirigenten. Dette gjelder både verbale uttalelser, gester, pianospill, sang, blick og andre kroppsuttrykk. Her får Jurström fram hvor variert en korleder uttrykker seg ovenfor sitt kor for å illustrere musikken. På grunn av hennes fokus på ulike kommunikasjonsformer til kor, har denne oppgaven mange likhetstrekk med min egen oppgave. Jurström har imidlertid en bredere innfallsvinkel. Hun tar for seg flere musikalske aspekter som dynamikk, kraft, energi, klang, tonehøyde, melodier, rytmikk, sanguttrykk og tekstuttale. I motsetning til dette konsentrerer jeg meg kun om sangteknikk. Jurströms analyse av observasjonene hun har gjort er også på et mer detaljert nivå enn mine observasjonsanalyser, da hun har brukt videoopptak av hele korøvelser, og ikke minst at hun har hatt flere år til rådighet på å skrive oppgaven.

Ettersom min oppgave ikke kun omhandler kor, men også sangteknikk, har jeg hatt utbytte av å lese om forskning på det sangtekniske feltet. Lise Kristin Kvenseth (2009) har skrevet avhandlingen *Støtte*. Hennes mål med oppgaven er å utforske hvordan begrepet støtte beskrives i et sangpedagogisk verbalspråklig materiale. Hennes analyse er basert på fire bøker innen sangpedagogikken: Susanna Ekens *Den menneskelige stemme* (1998), Lone Rørbech og Sten Høgels *Tal rigtigt – syng godt* (1999), Cathrine Sadolins *Komplet Sangteknik* (2003) og Oren Browns *Discover your Voice* (2003). I tillegg observerer og intervjuer Kvenseth tre sangpedagoger. I likhet med Kvenseth har jeg benyttet meg av alle disse fire teoribøkene i min masteroppgave, da særlig Rørbech og Høgel, Sadolin og Eken. Fra disse har jeg hovedsakelig

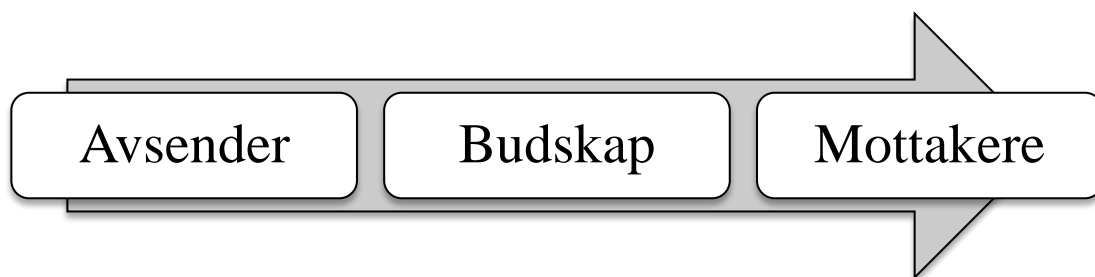
hentet fysiologiske forklaringer av sangteknikk, men jeg har også funnet beskrivelser av metaforbruk i dette materialet.

KAPITTEL 3: KOMMUNIKASJON

En dirigent vil hele tiden være i fokus for koristene. Av den grunn er det viktig for han/henne å være tydelig og bevisst sin kommunikasjon både verbalt og non-verbalt. Om en dirigent kommer henslengt til korøvelsen med en nedsunket holdning og lite energi, vil dette trolig få negative konsekvenser når det gjelder effektivitet på korøvelsen. Også språkbruken til dirigenten påvirker koristene. Utydelige og negative uttalelser vil neppe skape et godt sanglig resultat. Dette kapitlet starter med en redegjørelse av hva kommunikasjon er. Videre tar jeg for meg ulike kommunikasjonsformer det kan være nyttig å tenke over som kordirigent: de ulike sansene, metaforer, speiling, gestikk og språkvalg.

HVA ER KOMMUNIKASJON? OG HVORDAN BLIR AVSENDEREN I EN GRUPPE FORSTÅTT AV MOTTAKERNE?

Kommunikasjon er basisen for all menneskelig interaksjon (Johnson og Johnson 2009:133). Gruppekommunikasjon kan defineres ved et budskap som blir sendt fra et medlem i gruppen til én eller flere mottakere, hvor hensikten er at budskapet skal påvirke mottakeren/mottakerne (ibid.). Dette har jeg illustrert med denne figuren:



Figur 2: Modell for gruppekommunikasjon

Kommunikasjonen er effektiv om mottakerne forstår budskapet ut i fra avsenderens intensjoner (ibid.). Budskapet er et symbol av både verbal og non-verbal art, og mottakerne omsetter informasjonen i budskapet ved å tolke hva meningen er (ibid.:135). I hvor stor grad tolkningen er riktig, kommer an på om mottakerne har skjønnet innholdet av budskapet. Hindrene som er i veien for formidlingen av budskapet betegner David W. Johnson og Frank P. Johnson som støy (ibid.). Støy fra avsenderen kan være ting som hans eller hennes fremtoning og holdninger, i tillegg til hvordan han eller hun bruker språket og non-verbale tegn. Støy virker også inn på mottakernes side. Alle mennesker har forskjellig bagasje, med ulike erfaringer og holdninger.

Dette påvirker mottakernes evne til å forstå budskapet. I tillegg til avsenders og mottakers støy vil støyende momenter i rommet, som trafikkstøy, støy fra vifte, hosting og lignende, ha betydning for om budskapet når fram til mottakerne (ibid.).

Johnson og Johnsen viser til en rekke kriterier som må være oppfylt for at mottakeren effektivt skal forstå budskapet (ibid.:136). Et av kriteriene går ut på troverdighet. Er avsenderen troverdig, innehar nødvendig kompetanse om emnet og er varm og vennlig, vil det øke sannsynligheten for at mottakerne oppfatter budskapet. Avsenderen må også passe på å forklare sitt budskap nøye og spesifikt. Ikke minst må avsender være klar over at han/hun ikke bare gir signaler verbalt, men også non-verbalt. Hvis disse to måtene å gi signaler på ikke kongruerer, vil ikke kommunikasjonen nå fram på en hensiktsmessig måte. Hvis for eksempel en kordirigent sier at «denne sangteknikken vil være til hjelp for dere på de høye tonene» med et sint ansikt og med et uinteressant tonefall på stemmen, vil meningen med budskapet bli forstyrret av den tvetydige avsenderen. I denne sammenhengen har Colin Durrant et glimrende eksempel på en dirigent som er tvetydig i sin kommunikasjon: «How can I possibly sing this beautifully when you are making such an ugly face?» (Durrant 2003:106). Denne uttalelsen kom fra en operasanger under ledelsen av en dirigent. Dirigenten ville få henne til å synge vakrere, noe som ble vanskelig når han viste med kroppsspråket sitt at han ikke var fornøyd. Dirigentens kroppsspråk kongruerte ikke med hans verbale språk, og det oppsto støy i kommunikasjonen. Det er altså svært viktig at både det verbale og det non-verbale blir kommunisert i overenstemmelse.

En annen faktor som påvirker mottakerne til å forstå budskapet, er om avsenderen til stadighet repeterer det han/hun vil formidle (Johnson og Johnson 2009:136). Dess flere ganger budskapet blir repetert, dess større er sjansen for at mottakerne oppfatter innholdet. Bruk av ulik kommunikasjon, som bilder og skrevet materiale, er også en hjelp i tillegg til verbal og non-verbal kommunikasjon. Videre må avsenderen tenke over hvilken målgruppe han/hun står overfor (ibid.). En ekspert i sangteknikk trenger annen forklaring enn et amatørkor eller et barnekor. I tillegg til disse kriteriene om hvordan avsenderen skal sende et budskap til en gruppe, er humor en viktig faktor for en effektiv gruppekommunikasjon (ibid.:164). Humor reduserer spenninger i en gruppe, virker oppmuntrende og gir variasjon til emnet som blir presentert av avsenderen. Selv om humor er en viktig del av kommunikasjonen, må avsenderen være veldig bevisst på hvilke mottakere han eller hun står ovenfor. Dirigenten Stian Svendsen forteller en historie hvor hans bruk av humor skapte strid i et brassband han dirigerte: «For å få en god kjemi, så forutsetter det at du vet litt om kulturen i ensemblet. Der kan det bli dårlig

kjemi bare av at du bruker feil form for humor, at selvironi blir oppfattet som arroganse, og det har skjedd» (gjengitt i Breistein 2004:28).

At kommunikasjon er avgjørende for en vellykket dirigentpraksis, kommer godt fram i et sitat av den norske korps- og orkesterdirigenten Bjørn Sagstad: «Uansett hvor skolert og flink man er så kommer man egentlig ikke så langt hvis man ikke har en eller annen form for kommunikasjonsegenskap og mulighet» (gjengitt i *ibid.*:16). Dette utsagnet forteller at det ikke er nok å inneha stor kunnskap om musikk og dirigering. En dirigent må også ha evne til å formidle kunnskapen på en hensiktsmessig måte. Dette er svært relevant i forhold til kommunikasjon av sangteknikk til kor, hvor det er ønskelig at alle medlemmene skal forstå de sangtekniske aspektene dirigenten forsøker å formidle. Sissel Høyem Aune påpeker hvor viktig det er å formulere seg riktig i en formidlingssituasjon: «Ofte er det bare snakk om en liten forandring eller bytte av ord, så er ny forståelse oppstått» (Aune 2003:61). Ut i fra dette kan man anta at koristene i et kor vil forstå sangteknikken bedre om dirigenten er allsidig i sine uttalelser.

Mens Aune påpeker viktigheten av variasjon i språket, beskriver Stian Svendsen at han må tilpasse dirigentteknikken, altså de gestiske bevegelsene, etter ensemblet han dirigerer: «Kan det ikke brukes det som sees, så er det ikke heller....så er det ikke vits å gjøre det som du gjør. Hvis jeg ikke føler jeg får respons på det som jeg gjør, så prøver jeg noe annet neste gang...til jeg finner noe som passer» (gjengitt i Breistein 2004:32). Disse utsagnene tyder på at en kordirigent bør variere sine instruksjoner, da ulike mennesker trenger ulike forklaringsmetoder. Får ikke kordirigenten nok respons på sin metafor om kjeveåpning, kan hun prøve seg med en ny metafor, vise kjeveåpningen med en gest, eller eventuelt forklare både det fysiologisk og med en gest samtidig.

TA I BRUK DE ULIKE SANSENE

I undervisning av en større gruppe kreves det en mer variert forklaring av sangteknikk enn ved undervisning på tomannshånd, hvor den som blir undervist hele tiden kan spørre pedagogen om han/hun ikke skjønner det som blir framlagt. Tone Bianca Dahl mener det er viktig å kommunisere på ulike måter ovenfor koret, slik at flesteparten forstår hva dirigenten er ute etter teknisk eller musikalsk (Dahl 2002:98). Årsaken til dette er at mennesker oppfatter kommunikasjon på ulike måter. Noen mennesker er mest visuelt orientert, noen er mest auditivt orientert mens andre er mer kinestetisk orientert (*ibid.*). Ut i fra dette er det logisk å forklare både tekniske og musikalske innspill på alle de tre måtene til koret, da et kor består av flere

mennesker som alle forholder seg ulikt til oppfattelsen av kommunikasjon. For eksempel kan dirigenten forklare kjeveåpning i sang visuelt ved å vise med sin egen munn hvordan kjeveåpningen skal være på en bestemt vokal. For å kommunisere det samme prinsippet auditivt kan dirigenten både forklare at koristene skal åpne munnen mer, i tillegg til å synge tonen med den ønskede munnåpningen. Siste nivå er å få sangerne til å føle hvordan det kjennes ut å åpne kjeven når de synger slik at de får brukt sin kinestetiske sans.

Også Reidun Hagenes bekrefter at det er lurt å bruke forskjellige innfallsvinkler og metoder i arbeidet med å utvikle sangstemmen (Hagenes 2006:19). Ulike forklaringer og metoder fungerer for ulike mennesker. I likhet med dette baserer Cathrine Sadolin seg på en variert beskrivelse av sangteknikk i sin bok *Komplet Sangteknik*, da hun mener at «Everyone learn differently» (Sadolin 2008:11). Mens noen trenger teoretiske forklaringer for å løse et problem, trenger andre å føle seg gjennom problemet. Noen lærer gjennom den auditive kanalen, for eksempel ved å kopiere lyder, noen foretrekker å se grafiske fremstillinger av sangapparatet, mens andre trenger bilder og metaforer for å oppnå en forståelse av sangteknikken (ibid.).

METAFORER

En utbredt metode for å arbeide musikalsk og med utvikling av stemmeorganet, er bruken av metaforer. Daniel Herstadstveit og Tore Bjørgo beskriver en metafor som et utsagn der taleren mener noe annet enn det utsagnet betyr bokstavelig (Heradstveit og Bjørgo 1992:66). I korskammenheng kommer Durrant med en rekke forslag til hva en metafor kan være:

Think of sunshine, darkness, cold, trembling, fresh morning dew – all such words and images add color and character to the singers` imaginations that will more accuratley portray the musical intention than a whole load of technical jargon, which often confuses (Durrant 2003:126).

Her poengterer han at ulike former for metaforbruk kan fungere mye mer effektivt enn teknisk instruksjon, da det sistnevnte ofte kan virke forvirrende. Aune skriver også om metaforer – eller blomsterspråket som hun kaller det. Hun forklarer at mye av undervisningsspråket i sangteknikk går etter intuisjon eller følelse, som for eksempel «tonen skal komme ut av pannen» (Aune 2003:15). Aune poengterer imidlertid viktigheten av å kombinere blomsterspråket med vitenskap, da ulike mennesker lærer på ulike måter. Noen skjønner blomsterspråket, mens andre behøver å få kommunisert vitenskapelige forklaringsmåter (ibid.).

SPEILING

Forskning har vist at i en total kommunikasjon mellom to parter, eksempelvis dirigenten og koret, er det kun om lag 15% som blir oppfattet gjennom det verbale. Resten blir kommunisert gjennom det non-verbale – holdning, ansiktsuttrykk, blick, gestikk, tonefall og klang (Caplin 2005:12). Dette sier noe om at en kordirigent ikke bare kan forklare verbalt hvordan hun vil ha sangteknikken og det musikalske uttrykket. Dirigenten må i tillegg være veldig nøye på hvordan hun selv oppfører seg, da koristene gjerne gjenspeiler hennes kroppsholdning og energinivå. Om dirigenten for eksempel har en veldig sammensunket kropp, vil kormedlemmene sannsynligvis speile hennes dårlige holdning. Dette virker svært negativt inn på et kor, da en ugunstig kroppsholdning hindrer riktig støttebruk¹⁴, noe som igjen kan føre til en presset sangteknikk. Videre kan dette få følger for korklangen – for eksempel lav intonasjon.

Faktumet at koristene speiler dirigenten utdyper Thomas Caplin ved å snakke om «speilnevroner»¹⁵, altså speilhjerneceller. Disse hjernecellene hjelper et menneske til å oppfatte andres atferd (Caplin 2005:12). Dette har kommet fram i forskning på speilnevroner. Det er funnet aktivitet i speilnevronene både ved imitasjon, observasjon av en aktivitet, forståelse av intensjoner og ved forståelse av andres emosjoner (Dapretto et al. 2005). Sett i lys av dette, vil sangerne på en korøvelse til en viss grad speile hva dirigenten gjør og føler. Det er altså svært viktig at dirigenten gir gode og riktige visuelle signaler. Også når det gjelder det vokale, fungerer kordirigenten som et forbilde. Foresynger dirigenten med en klar og fin sangstemme, vil sannsynligvis koristene strebe etter dennes måte å synge på, noe Caplin bekrefter (Caplin 2005:12). Videre sier han at det kan være enklere for koristene å justere vokalteknikk ved å observere, enn ved å forstå verbale instruksjoner.

I likhet med Caplin beskriver også Dahl dirigenten som et speil for korsangerne (Dahl 2002:95). Hvis dirigenten har en god kroppsholdning, en god flyt av energi og en avspent syngemåte, vil koristene automatisk få et bedre utgangspunkt til å synge bra. Dahl påpeker imidlertid at speilingen går begge veier (ibid.). Hvis koret er svært anspent, er det lett at anspenheten smitter over på dirigenten. Det er derfor viktig at hun er bevisst dette faremomentet, slik at hun kan snu den negative spiralen av anspenhet. Har dirigenten en god kroppsholdning, et godt og åpent blick i tillegg til hensiktsmessige kinestetiske bevegelser, vil

¹⁴ Støttebruk blir forklart nærmere på s. 37–41.

¹⁵ Speilnevroner (*mirror neurons*) ble oppdaget av italienske nevrofysiologer da de forsket på makak-aper. De fant ut at nevronene som trer inn ved formålsrettede håndbevegelser som å gripe, holde og flytte objekter, også ble aktivert når tilsvarende håndbevegelser ble utført av andre aper. Apene gjorde altså en kopi av hverandre. Det ble senere gjort lignende eksperimenter på mennesker, hvor resultatene viste eksistensen av tilsvarende nevron i menneskehjernen. Denne type speiling av andre mennesker forekommer også i avlesning av mentale tilstander (Jensen 2011:66).

koret bli mindre anspente og prestere bedre (ibid:94). Hagenes kommer med en lignende uttalelse om speiling (Hagenes 2006:14). Hvis dirigenten viser en god og avspent kroppsholdning med løs kjeve, vil koristene speile denne holdningen, mener hun. Dette kaller Hagenes «apekattmetoden» (ibid.). Ytterligere forklarer Helga Christensen at korlederen selv må ha en riktig innstilling av kjeven, slik at sangerne kan speile hennes munnstilling, og dermed synge bedre: «(...) hvis sopranene f. eks. har en svær¹⁶ passage på høje toner, skal dirigenten selv tænke sig at stille ind til de svære toner ved indvendigt at lukke ordentlig op for tonen; derved suggestionerer han sangerne til at give plads for tonen» (Christensen 1958:7).

Siden dirigenten blir speilet av kormedlemmene, er det viktig for henne å tenke på hvilken tilstand hun er i og hvordan hun oppfører seg. Er dirigenten trøtt og sliten etter en lang dag, må hun likevel sette på seg den energiske «masken» før korøvelsen. Energi smitter, og om dirigenten viser overfor kormedlemmene at hun er sliten og lei, vil energien i koret bli lavere også. Å endre tilstand før sangøvelsen betegner Dahl slik: «Jeg kaller det for at jeg tar ansvaret for selv å 'plugge inn stikkontakten' til mitt spirituelle og kunstneriske jeg før en konsert eller en prøve, uavhengig av livet ellers» (Dahl 2002:100).

MERLAU-PONTY

Maurice Merlau-Ponty var en av de store franske filosofene under og etter andre verdenskrig. Han er ofte assosiert med den filosofiske bevegelsen eksistensialisme, da han analyserer konkrete opplevelser, persepsjoner og vanskeligheter i forbindelse med menneskers eksistens (Reynolds 2005).

Det sentrale spørsmålet i denne avhandlingen er hvordan dirigenter kommuniserer sangteknikk. Årsaken til at jeg vil bruke Merlau-Ponty, er at hans filosofi handler om forholdet mellom språk og bevegelse. Selv om mange av hans teorier er knyttet opp mot helserelevante fenomener, er han også relevant i korpraksisen, noe Hanna Marie O. Skjønhaug påpeker i sin masteroppgave om korklang:

Merleau-Pontys tenkning om kroppens uttrykk og språk er imidlertid presentert på en slik måte at hans teorier har vist seg å være fruktbare langt utover de sammenhenger han selv går direkte inn i. De kan for eksempel utdype aspekter ved kunstneriske praksiser der kroppen står sentralt, og de kan bidra til å belyse sider ved kroppslig formidling som ellers er vanskelig å beskrive og forstå (Skjønhaug 2009:30).

¹⁶ Vanskelig.

I kommunikasjon av sangteknikk står kroppsbruk og kroppsbevegelser svært sentralt, da sang er et kroppslig fenomen – kroppen er selve instrumentet i sang. På bakgrunn av dette er det nødvendig å bruke mye kropp i kommunikasjonen av sangteknikk, da det vil være vanskelig å forstå teknikken uten å arbeide med å kjenne og føle. Derfor mener jeg Merlau-Ponty kan åpne for en forståelse av kroppens betydning i kommunikasjonen av sangteknikk.

Kroppen er det sentrale

I følge Merlay-Ponty er det kroppens forståelse av omgivelser og situasjoner som gir menneskene en forståelse av verden (Østerberg 1994:VI). Sans oppfattelsen skjer via kroppen, og den går forut for intellektuell tenkning (Merlau-Ponty 1994:153). Dette er meget interessant i forbindelse med kommunikasjon av sangteknikk til et helt kor. Å synge er av fysisk art, og koristene må kjenne etter hvordan sangen føles fysisk på kroppen før de skjønner hvordan teknikken fungerer intellektuelt. Det kan altså være lettere å føle seg til riktig sangteknikk enn å tenke seg til riktig sangteknikk, noe en kordirigent bør være klar over.

Gestikk

En *gestus* blir beskrevet som en «håndbevegelse, fakte; handling som skal tillegges en dypere mening» i *Store norske leksikon* (2013). Even Ruud forklarer at gester har blitt forklart og definert på mange måter igjennom tidene (Ruud 2007:128). Noen definerer en gest ut i fra «tomme håndbevegelser» som ledsager en muntlig ytring, mens andre tilnærminger til begrepet inkluderer hele kroppen – kroppsholdning, bevegelse av kroppsdel, blick og ansiktsuttrykk (ibid.). Jeg velger å bruke den sistnevnte tilnærmingen. Gestikk er altså kroppslig bevegelse vi mennesker bruker når vi kommuniserer. Med disse bevegelsene kommuniserer vi følelser, og vi understreker hva vi sier. Hos en kordirigent vil bruken av gestikk være relativt høy. Derfor vil jeg gå nærmere inn på dette aspektet.

Merlau-Ponty beskriver gestikk på en utfyllende måte, og forklarer gestikkbegrepet ved blant annet å skrive om gestene hos en sint person: «.....gesten får mig ikke til at tænke på vreden, den er selve vreden» (Merlau-Ponty 1994:151). Sinnet kan altså leses i selve gesten. Dette betyr at mennesker kan forstå hverandre ut i fra gester, uten å analysere gesten intellektuelt. Dermed er det mulig å kommunisere ved bruk av gester. I denne sammenhengen kommer Merlau-Ponty med et eksempel om seksualitet: «Generation efter generation «forstår» og udfører seksuelle gestus, for eksempel kærtegn, før filosofen (...) definerer deres intellektuelle betydning (...)» (ibid.:153). Mennesket forstår altså intuitivt kroppsberøring som

kjærtegn, uten å ha lært om det på forhånd. På bakgrunn av dette kan det hevdes at en kordirigent kan bruke gester for sangteknikk, og koristene vil trolig forstå det, uten å ha fått en fysiologisk forklaring på sangteknikken i forkant. Dette støttes også av Durrant, som mener at mennesker oppfatter non-verbale signaler med kroppen før de skjønner det mentalt. Han kaller dette «bodymind connection» (Durrant 2003:149–150).

Imidlertid skal det påpekes at gester som er svært forskjellige fra de man er vant til i sitt miljø, kan være vanskeligere å oppfatte (Merleau-Ponty 1994:151). Siden sangteknikk ofte er nytt for koristene før de begynner i kor, er det mulig at dirigenten i noen tilfeller bør forklare hva de ulike gestene for sangteknikk betyr. Likevel tror jeg mange sangteknikkgestuser virker direkte inn på korsangerne. For eksempel om dirigenten viser en god kjeveåpning med munnen, vil koristene mest trolig imitere denne gestusen automatisk, uten å bruke muntlige forklaringer. Dette har en sammenheng med at mennesker speiler hverandre (Caplin 2005:12).

Merleau-Ponty mener en gest er intensjonal og skriver dette om forståelsesprosessen:

Kommunikation eller forståelse av gestus bringes i stand ved reciprociteten mellem mine intentioner og den andens gestus, mellem mine gestus og de intentioner, der kan aflæses i den andens adfærd. Det hele foregår, som om den andens intention tager bolig i min krop, eller som om mine intentioner tager bolig i hans. Den gestus, jeg er vidne til, aftegner en intentionel genstand. Denne genstand bliver aktuel og forstås fulstændigt, når kræfterne i min krop tilpasser sig den og dækker den. Gesten fremtræder for mig som et spørgsmål, den viser mig nogle sanselige steder i verden, den tilskynder mig til at mødes med den dér. Kommunikationen lykkes, når min adfærd finder, at denne vej er dens egen vej. Der sker en bekræftelse af den anden gennem mig og af mig gennen den anden (Merleau-Ponty 1994:152).

I en forståelsesprosess har alle parter en intensjon om å forstå hverandre. Den som utfører gesten, prøver å gjøre seg forstått av tilskueren, mens tilskueren har en intensjon om å forstå gesten. Dette er relevant også på en korøvelse. Dirigenten, som skal lære bort sangteknikk, har en intensjon om at koristene skal forstå gestene. Det er derfor nødvendig at dirigenten tilrettelegge sine gester etter koristene. Koristene på sin side har en intensjon om å forstå dirigenten, og må åpne sine sanser slik at de er mottakelige for dirigentens gester. Gjennom dette samspillet oppstår det kommunikasjon og forståelse – intensjonene smelter sammen.

En kordirigent kan gi uttrykk for sine intensjoner både ved kroppslig gestikk og verbal instruksjon. Hun kan gi en intellektuell forklaring på sangteknikk, for så å vise en gest som betyr det samme i ettertid, eller omvendt. Hva som fungerer best, vil være ulikt fra dirigent til dirigent, og ulikt fra person til person innad i koret. Alle mennesker er forskjellige og oppfatter kommunikasjon på ulike måter. Colin Durrant påpeker imidlertid at det er bevist at den største delen av menneskers kommunikasjon er non-verbal (Durrant 2003:125). Selv om verbal

instruksjon og forklaringer er nødvendig i en korsituasjon, må en dirigent derfor tenke over sitt kroppsspråk og sine direksjonsgester, da disse muligens kommuniserer mer effektivt enn verbale forklaringer når det gjelder musikk (ibid.). Dette tyder på at en dirigent bør bruke mange gester ved innstudering av sangteknikk. Dessuten mener Durrant at for mye muntlig informasjon på en gang vil føre til at koristene glemmer mange av instruksene fra dirigenten. Det er bedre å jobbe med få ting om gangen, og dirigenten bør heller vise en gest til koret når musikalske problem dukker opp ved gjennomgangen av et musikkstykke enn å øse på med muntlige forklaringer (ibid.). I likhet med Durrant formidler den norske orkesterdirigenten Christian Eggen at en dirigent ikke bør snakke for mye: «De som er veldig gode, de prater lite, men utrolig presist» (gjengitt i Breistein 2004:40). Også Christensen mener at lederen for et ensemble kan utrette mye ved å gi gestiske tegn. Dirigenten kan blant annet unngå at koristene synger surt ved å vise hensiktsmessige håndbevegelser eller blick som hjelper dem over vanskelige passasjer hvor det er vanlig å synke (Christensen 1958:6).

Det er også verdt å påpeke at i en konsertsituasjon er non-verbal kommunikasjon den eneste måten dirigenten kommuniserer på. I denne sammenhengen er det viktig at dirigenten klarer å formidle direksjonsteknikken på en hensiktsmessig måte. Bjørn Sagstad har uttalt «(...) det finnes mange dirigenter som klarer å kommunisere muntlig, men som har en teknikk som står i veien for det de har uttrykt verbalt» (gjengitt i Breistein 2004:81). Om for eksempel en kordirigent har lært koret å puste dypt på korøvelsen, for siden å dirigere for høyt oppe, slik at koret begynner å puste for høyt, hindrer dirigentens teknikk en god fremførelse av sangen.

Durrant beskriver to gester en kordirigent kan benytte seg av for å vise sangteknikk. Den ene handler om å få koristene til å puste dypt og være utholdende på lange fraser: «(...) the upturned palm low in the abdominal» (Durrant 2003:147). Den andre er for å hjelpe koristene med intonasjonen: «(...) lifting of the palm as if gently pulling a puppet string» (ibid.). Han forklarer at den sistnevnte gesten fører til at sangerne løfter den myke ganen.

SPRÅKVALG

Når en dirigent snakker til sine korister, må hun eller han være bevisst sin språkbruk. Dette er vesentlig både for å framstå som en tydelig leder, i tillegg til å få gruppen til å oppnå hva hun eller han ønsker av musikalsk uttrykk.

Ulike teorier på hvordan en leder bør ordlegge seg framfor en stor gruppe kan være til hjelp. Jeg vil nå presentere forskjellige strategier dirigenten kan bruke for å oppnå en god

kommunikasjon med koret. Først skal jeg beskrive høflighetsstrategier. Deretter legge frem ulike ord det kan være lurt å unngå i en undervisningssituasjon.

Høflighetsstrategier

Anne Haugland Balsnes henviser til hvordan sosiologen Erving Goffman beskriver hvordan vi mennesker skaper og opprettholder vårt sosiale selv i språklig samhandling (Balsnes 2009:218–220). Metaforen «ansikt» blir brukt om det sosiale selvet, og Goffman mener mennesker hele tiden prøver å få anerkjennelse for sitt ansikt. Samtidig vil vi også unngå å tape ansikt. Goffman nevner to behov for anerkjennelse. Det første går ut på anerkjennelse for personlige kvaliteter, mens det andre går ut på at vi mennesker trenger respekt for vårt territorium. Videre henviser Balsnes til Jan Svennevig, som påpeker at noen former for verbal kommunikasjon kan være ansiktstruende i seg selv. Ting som kan være truende, er å be andre om å få ting, å pålegge andre oppgaver eller be om tjenester, fordømmelse, kritikk, fornærmelser, innvendinger og hån (ibid.). Balsnes påpeker at korsituasjonen har flere ansiktstruende handlinger: «(...) særlig i form av at dirigenten må pålegge sangerne oppgaver, og ved at han/hun må bruke kritikk som en del av det musikk-metodiske arbeidet» (ibid.).

Når en dirigent skal lære bort sangteknikk i et kor, er sangerne allerede pålagt en oppgave – nemlig at de skal lære sangteknikk. På grunn av at det er naturlig at sangerne ikke behersker teknikken med en gang, og at det er vanlig at de tidvis glemmer å bruke den nye teknikken de har lært, vil dirigenten ha behov for å mase på sangerne for at de skal huske å bruke den riktige teknikken. Dette kan oppfattes som kritikk mot selvet, og sangerne kan føle at de taper ansikt. Heldigvis finnes det strategier for å hindre en slik negativ virkning på kormedlemmene. Disse strategiene er nærhetsstrategier (å kompensere for trusselen ved å gi heder til den andres selvbilde), respektstrategier (vise respekt for andres territorium) og implisitte strategier (gjøre trusselen mindre framtrædende ved å uttrykke den implisitt) (ibid.). Under den første strategien kan dirigenten gi komplimenter og positive tilbakemeldinger (ibid.). På denne måten får kormedlemmene anerkjennelse for sitt ansikt. Et eksempel kan være å si «nå støttet dere tonen veldig bra, *men* kan dere vær så snill å huske på å åpne munnen litt mer?». ¹⁷ Ved at dirigenten først kommer med et kompliment, vil kritikken sannsynligvis ikke føles like truende. En annen måte å bruke nærhetsstrategier på er å snakke i «vi-form» (ibid.). For eksempel kan dirigenten si: «Nå synger vi neste frase med litt mindre spente lepper».

¹⁷ Alle følgende eksemplene er tenkte tilfeller fra sangpedagogisk undervisning.

For å vise respekt for andres territorium gjennom respektstrategier kan man bygge opp setningen på måter som «Kunne dere....», «Dere kunne ikke....», «Kanskje dere kan....». Dirigenten kan også unnskyldes seg for at man tar i bruk en ansiktstruende handling: «Jeg beklager, men...». En annen måte å gripe an problemet på er å allmenngjøre handlingen slik at koristene ikke føler seg direkte berørt: «Det er vanlig å gjøre sånn» (ibid.).

Implisitte strategier kan brukes enten ved indirekte språkhandlinger eller implikaturer (ibid.). Et eksempel på en indirekte språkhandling er: «Kan dere synge renere?» framfor «Syng rent» eller «Slutt å syng falskt». Sier for eksempel dirigenten «Syng rent» på en streng måte, vil koristene mest sannsynlig bli anspente, og kanskje til og med synge mer falskt enn til og begynne med. Dette fordi dirigenten trækker på koristenes selvbilde – på koristenes ansikt som Goffman ville ha sagt det. Sangerne ville trolig ha sunget mye bedre om dirigenten hadde sagt «Kan dere synge renere?», eller i beste fall hadde forklart hva som skal til for å synge renere. Dette er noe Helga Christensen påpeker: «Synger et kor urent, som oftest for lavt, hjelper det ikke, at dirigenten bliver irriteret og skælder ud på sine sangere; det har i regelen blot til følge, at de bliver deprimerede og synger endnu mere urent» (Christensen 1958:6).

Når det gjelder implikaturer, finnes de i flere varianter. Balsens beskriver de slik:

Man kan bruke relevansimplikatur og hinte («Tenorene kan ha godt av å ta verset om igjen» i stedet for «Tenorene sang dårlig på verset») eller man kan være for mye eller for lite informativ og bruke de retoriske figurene hyperbol (overdrivelse – «Jeg har jo sagt hundre ganger at det er fiss, ikke f!») eller litt (underdrivelse – «Det var *ørlite* surt på refrenget» når det i virkeligheten var svært dårlig intonasjon). Andre alternativer er implikaturer som bygger på oppriktighetsprinsippet; ironi («Dette gikk jammen bra, gitt!» dersom noe har gått skikkelig dårlig), metaforer («Herrene er for brunstige» – implikatur: herrene synger for voldsomt) og retoriske spørsmål («Hvor mange ganger må jeg minne dere på å gå i 2. hus!» som kan implisere: «Dere hører ikke på meg») eller klarhetsimplikatur som mildner potensielle trusler ved antydninger (Balsnes 2009:220).

Artikulasjon og dialekt

Artikulasjonsmåten er av stor betydning når det gjelder forståelse, i følge Sissel Høyem Aune: «Vi kan velge å variere språkmelodi, stemmeklang og stemmeleie. Hvordan vi puster inn og ut forteller noe om det vi vil formidle. Vi kan snakke fort, sakte, ta pauser og lage sesurer» (Aune 2003:61). Hvis for eksempel en kordirigent snakker i et monotont stemmeleie når hun forklarer sangteknikk, vil koristene antageligvis ikke få med seg så mye av det dirigenten formidler. Å snakke veldig fort med slurvete artikulasjon vil heller ikke være gunstig i en undervisningssituasjon. Derimot, hvis kordirigenten bruker sitt stemmeleie på en variert måte,

snakker i et passe tempo og med en god artikulering, vil sannsynligvis kormedlemmene få med seg budskapet.

Når det gjelder språkvalg, er det viktig for dirigenten å ta i betraktning hvilken gruppe hun står ovenfor. Dette gjelder både forskjeller fra kor til kor, og forskjeller fra landsdelene her i Norge. Hvis dirigenten ikke tilpasser språket for målgruppen, kan ordvalget virke avstandsskapende, i følge Aune (ibid.).

Ordene «men» og «ikke»

Ordet «men» kan ofte oppleves negativt og vil derfor ødelegge en positiv vinkling i en setning (Dahl 2002:100). Koristene kan føle at de mister ansikt om dirigenten bruker dette negativt ladede ordet. Eksempelvis om en dirigent sier til koret sitt: «Nå hadde dere en kjempefin klang, men dere kunne med fordel ha brukt mer støtte», kommuniserer dirigenten mest at hun ikke er fornøyd. Som Dahl skriver: «(...) ordet «men» tar kraften fra det positive utsagnet.» (ibid.). Videre sier Dahl at dirigenten som regel kan bytte ut ordet «men» med ordet «og». Ved å bruke «og» istedenfor «men» i eksemplet ovenfor vil det få en mye mer positiv karakter: «Nå hadde dere en kjempefin klang, og hadde dere brukt mer støtte ville det blitt enda bedre». Et lite ord kan altså gjøre store endringer, og koret vil oppfatte at dirigenten er mer positiv, noe som igjen vil føre til at det vil synge bedre. Selv om kritikken er den samme i begge eksemplene, skaper eksempel nummer to muligheter for forbedring hos koristene, mens eksempel nummer én skaper begrensninger. Sett i lys av dette er det ingen grunn til å bruke ordet «men» på korøvelsen eller annen undervisning for øvrig.

I høflighetsstrategiene ovenfor ble nettopp ordet «men» brukt i eksempelet under strategien komplimenter og positive tilbakemeldinger: «nå støttet dere tonen veldig bra, *men* kan dere vær så snill å huske på å åpne munnen litt mer?». Dette var et eksempel jeg fant på, men Balsnes hadde et liknende eksempel i sin doktoravhandling hvor hun brukte ordet «men» på samme måte som jeg gjorde i dette eksemplet (Balsnes 2009:219). I motsetning til Dahl kan det virke som om Balsnes ikke har tenkt over den negative virkningen av ordet «men». Jeg er enig med Dahl i at «men» ikke bør benyttes i undervisning. Setningen under høflighetsstrategier burde derfor heller ha vært slik: «nå støttet dere tonen veldig bra, og om dere hadde åpnet munnen mer hadde det blitt enda bedre».

I likhet med ordet «men» gir også ordet «ikke» negative virkninger: «Hvis du sier til koret: 'Ikke syng feil der' så øker sannsynligheten for at de synger feil nettopp der betraktelig, i motsetning til om du har sagt 'husk å synge riktig der'» (Dahl 2002:101).

KAPITTEL 4: SANGTEKNIKK

Sangteknikk er en teknikk for å lære seg å mestre stemmen, eller for å sørge for at det ikke oppstår spenninger som hindrer stemmen til å jobbe fritt og uanstrengt, som Sadolin uttaler det (Sadolin 2008:6). Det finnes mange oppfatninger om hva god sangteknikk er, men som tidligere beskrevet forutsetter stemmeproduksjon at sangeren tar i bruk tre funksjoner: åndedrett, stemmelepper¹⁸ og resonansrom.¹⁹ Læren om utnyttelsen av disse er den fysiologiske biten av sangteknikken. I tillegg virker mange andre faktorer inn, som for eksempel *uttrykk*. Hva handler sangen om? På hvilken måte formidler sangeren budskapet? Her er det viktig at utøveren setter seg godt inn i det tekstlige innholdet og gir noe av seg selv til publikum. Ved å koble på følelser og uttrykk kan også selve sangteknikken bli bedre i følge Arder (2001:100). Selv om alt dette er viktig og interessant, kommer jeg ikke til å skrive noe om formidling og uttrykk i denne oppgaven.

Hovedfokuset i dette kapitlet er sentrert rundt parameterne holdning, støtte, kjeveåpning og intonasjon. Først redegjør jeg for den fysiologiske biten knyttet til denne grunnleggende sangteknikken. Deretter nevner jeg metaforer for hver av kategoriene. Som tidligere beskrevet er det viktig for dirigenten å kommunisere sangteknikk med differensierte forklaringsmåter til et kor. Den fysiologiske biten, spesifikke beskrivelser av muskler og deres bevegelighet, vil være en av forklaringsmåtene, mens metaforer vil være en annen. Disse aspektene vil jeg forklare nærmere senere i kapitlet, da jeg først vil komme med en generell introduksjon av sangteknikk. Dette gjør jeg ved hjelp av teoribøkene til tre sangpedagoger, henholdsvis Susanna Eken med *Den menneskelige stemme* (1998), Nanna-Kristine Arder med *Sangeleven i fokus* (2001) og Cathrine Sadolin med *Complete Vocal Technique* (2008).²⁰

HVA ER SANGTEKNIKK?

Eken er fokusert inn mot skolering innen klassisk musikk, men hun påpeker at den grunnleggende sangteknikken hun beskriver også kan brukes i andre sjangre: «Efter min mening kan en grundlæggende sund og hensigtsmæssig skoling danne basis for et frit personligt, kunstnerisk og musikalsk genvalg» (Eken 1998:10). Som tidligere beskrevet

¹⁸ Betegnelsene stemmebånd og stemmelepper brukes synonymt om den lydskapende delen av strupen (Tendeland 2009:17).

¹⁹ Stemmens anatomi og fysiologi er et komplekst tema. Jeg har derfor ikke mulighet til å fremstille hele anatomen i denne oppgaven. Jeg forklarer åndedrettssystemet nærmere senere i oppgaven, men jeg går ikke så grundig inn på strupehodet og resonansrommene.

²⁰ Det må påpekes at slettes ikke alle sangpedagogenes aspekter av sangteknikken kommer frem i denne korte beskrivelsen av sangteknikk.

sammenligner Eken sangstemmen med andre instrumenter – alle instrumenter fungerer på grunn av tre bestanddeler.²¹ Disse bestanddelene gir Eken navnene «lydens igangsætter», «lydens opståen» og «lydens forplantning» (ibid.:43–50). Når det gjelder «lydens igangsætter», mener hun at lydannelsen krever fysisk aktivitet for å settes i gang. Dette skjer ved hjelp av åndedrettssystemet og en god sangerholdning²² (ibid.). I sang forlenges utpusten. Dette lar seg gjøre ved å beholde aktiviteten i innpustmuskulaturen under utpusten – altså at man er aktiv i både bukmuskulatur og ribbeinsmuskulatur. Dette samspillet mellom de ulike pustemusklene blir kalt for *støtte*, og er noe av det viktigste man lærer i sangundervisning (ibid.).

«Lydens opståen» er et kort avsnitt om strupens funksjon:

Ved forestillingen om lyd indsnævres ventilens åpning – dvs. stemmelæberne går i *fonationsstilling*, og åndedrætsrytmen ændres reflektorisk, således at inåndingen bliver hurtig, og udåndingen underlagt frasens krav. Udåndingsluften hindres i frit at strømme ud, som den gør i hvileåndedrættet. På grund af denne modstand og på grund af indåndingsmuklernes gradvise afspændning og kroppens trang til at søge tilbage til et muskulært hvilepunkt, stiger lufttrykket under stemmelæberne, og lyden opstår som et resultat af stemmelæbernes svingninger (ibid.:49).

Her skriver Eken at det er stemmebåndenes svingninger som skaper lyd. En forutsetning for dette er at det kommer luft igjennom dem. Med «lydens forplantning» mener Eken at de ulike resonansrom tar i mot lyden fra stemmeleppenes svingninger og skaper klang og personlig tonekvalitet. Disse rommene er lokalisert i og like over strupen – altså svelgrommene og munnhulen (ibid.:50).

Under overskriften til de tre bestanddelene ramser Eken opp flere faktorer som må være på plass for at sangstemmen skal yte maksimalt: en god kroppskontakt, en hensiktsmessig styring av utpusten i forhold til motstanden stemmeleppene yter mot den utstrømmende luften²³, og en åpen strupe (ibid.:55). Følelsen av en åpen strupe oppnås ved hensiktsmessig støttebruk i tillegg til avspenning i halsmuskulatur, kjeve og tunge (ibid.). Hun mener også at en riktig kroppsholdning er en forutsetning for å synge (ibid.:44). Ytterligere forklarer hun at en klassisk sanger må jobbe med å jevne ut naturstemmens registeroverganger («knekken» i stemmen), og at stemmeleppenes lukke må trenes opp, slik at lyden ikke blir luftig, men fokusert (ibid.:51–57).

²¹ Se s. 4.

²² En god sangerholdning blir beskrevet nærmere på s. 36–37.

²³ Dette kalles *glottismotstand*. Er stemmen overkomprimert, har man en stor glottismotstand. I slike tilfeller høres stemmen spent og hard ut. På den andre siden blir lyden luftfylt og klangfattig ved en underkomprimert stemme, der motstanden er forminskert (Eken 1998:48).

I likhet med Eken deler Nanna-Kristine Arder inn sitt kapittel om sangteknikk i tre deler. Hun har dog gitt inndelingen andre navn enn Eken. Det som Eken omtalte som «lydens igangsætter» beskriver Arder som *aktivatoren* (2001:108–121). I likhet med Eken forklarer hun her hvordan åndedrettet fungerer, og hvordan sangere bør bruke musklene i kroppen for å støtte tonene ved sang. Man kan si at aktivatoren er kilden til den energien som skal til for å produsere toner. Luften vi sender avgårde med aktivatoren, passerer strupehodet på vei ut og får stemmebåndene til å vibrere. Dette betegner Arder som *vibratoren* (ibid.:122–149). Vibratoren er synonym med stemmeleppene som befinner seg i strupehodet. Avsnittet handler altså om strupen og dens funksjon som stemmeorgan: «Når stemmeleppene står i stemmestilling, kan utåndingsluften få dem til å vibrere; strupen blir et stemmeorgan. Når stemmeleppene er i en stemmegivende funksjon, kalles de vanligvis for 'vibrator'» (ibid.:129). Arders ordvalg vibratoren kan sammenlignes med Ekens betegnelse «lydens opståen», ettersom lyden oppstår nettopp i vibratoren.

Aktivatorens utåndingsluft får altså stemmeleppene til å vibrere, noe som frembringer lyd. Lyden forsterkes gjennom kroppens hulrom og gir klang til stemmen. Denne delen av stemmefunksjonen omtaler Arder som *resonatoren*. Eken på sin side betegner den som «lydens forplantning». Ytterligere påpeker Arder at det er viktig å ha en god *kroppsholdning*: «En god og riktig holdning er en forutsetning for en fri pust, som igjen er forutsetningen for en velfungerende kompresjonsstøtte. Denne støtten er igjen av avgjørende betydning for stemmens resonans» (ibid.:101). Momenter Arder tar opp innenfor de tre begrepene aktivatoren, vibratoren og resonatoren er blant annet støtte, registerfunksjonene, tonehøyderegulering, stemmestyrkeregulering, ansats, intonasjon, stemmetonens kvalitet og artikulasjon (ibid.:99–162).

Eken og Arder er på mange måter like i sin fremstilling i sangteknikk. Dette kan ha noe å gjøre med at begge retter seg mot en klassisk skolering. En motsetning til dette har vi i Cathrine Sadolin. Selv om også hun beskriver både holdning, støtte, strupen og resonansrommene i sin bok *Complete Vocal Technique* (2008) på lignende måter som både Eken og Arder, skiller hun seg ut ved at hun retter seg mot alle type sjangre.²⁴ At teknikken er «komplett» betyr at den inneholder alle de lyder det per dags dato er mulig å produsere helt uanstrengt. Verden er i utvikling, og den nye populærmusikken krever andre måter å synge på

²⁴ Boken er i utgangspunktet på dansk og heter *Komplet sangteknik*. Grunnen til at jeg bruker den engelske utgaven, er at Sadolin kommer med mange eksempler på uttale av vokaler i sangteknikken sin bok. For oss nordmenn kan de danske ordlydene være ukjente. På grunn av dette er det bedre å bruke en engelsk versjon, da flesteparten av den norske befolkning behersker engelsk bedre en dansk. Sadolin sier selv: «It is very important to make sure that the pronunciation of the vowels is done 1000% correctly» (2008:14).

enn kun den klassiske «fasiten» som har vært dominerende i lang tid. Dette har Sadolin tatt tak i. Hun ønsket å finne en sangteknisk plattform hvor sangere kunne kombinere ulike elementer for å lage den klangen de ønsket, noe som resulterte i denne boken.²⁵ Ettersom Sadolins teknikk er «komplett», tar hun også tak i klassisk sangteknikk. Hun sier til og med at hun baserer sin nye sangteknikk mye på grunnlag av den «klassiske skolen» (Sadolin 2008:6).

I motsetning til Eken og Arder som deler sangteknikken i tre, beskriver Sadolin fire hovedpunkter: de tre grunnprinsippene (for å skape lyd på en sunn måte), fire funksjoner (for å velge hvilket «gear» man vil synge i), klangfarger (for å gjøre klangen lysere eller mørkere) og effekter (for å oppnå ulike lydeffekter). De tre grunnprinsippene er fundamentet for stemmen og bør beherskes før man går løs på de andre hovedpunktene. Disse består av støtte, nødvendig *twang* (se neste avsnitt) og unngå fremskutt kjeve og leppespenninger (ibid.:15–16). Støtte går ut på å ta kontroll over mellomgulvet, slik at sangeren får pustet på en mest mulig hensiktsmessig måte når hun eller han synger. Ribbeinene skal være utspente, mens bukmuskulaturen skal trekkes gradvis og seigt innover ved utpust. I tillegg vil ryggmusklene spennes (ibid.). Dette prinsippet Sadolin betegner som støtte kan altså ses i sammenheng med Ekens «lydens igangsætter» og Arders *aktivatoren*. Nå skal det også påpekes at i likhet med Sadolin bruker både Eken og Arder begrepet støtte om denne grunnleggende stemmefunksjonen.

Når det gjelder Sadolins andre prinsipp, nødvendig *twang*, går det ut på å produsere en klar tone uten så mye luft, noe som fører til en sunn lydproduksjon. *Twang* kan sammenlignes med «kjerne i tonen». Å finne denne kjernen i tonen oppnås ved å gjøre trakten over stemmebåndene mindre (*epiglottistrakten*). Nødvendig *twang* er en viktig faktor for å ha en korrekt teknikk og synge sunt – uansett funksjon, klangfarge eller effekt (ibid.:159). Sadolin anbefaler sangeren til å prøve og finne en distinkt type *twang* når hun eller han skal lære seg å synge på denne måten. Dette gjøres ved å lage veldig skarpe lyder, som for eksempel en and «kvakking», en hekselignende latter, ved å imitere et fly som lander eller ved å imitere en veldig kraftig ambulansesirene. Den distinkte *twangen* er også fremtredende i den stereotypiske måten å snakke amerikansk på (ibid.:160). Når sangeren etter hvert behersker den distinkte *twangen*, kan hun eller han gradvis bevege seg i mot en mer nøytral klangfarge med nødvendig kjerne i tonen (ibid.:159). Den sistnevnte måten å synge på trenger ikke å høres *twanget* ut

²⁵ Denne teknikken er en motsetning til de tradisjonelle sangteknikkene, som Sadolin mener blir presentert som komplette pakkedøsnings: «If you wanted to use them you had to accept all of it – which sounds, vowels, pitches, and volumes to use, when and where. I did not want to accept that. I wanted to dissect these packages so that singers could combine the endless elements to create any sound they are looking for» (Sadolin 2008:7).

(ibid.).

Tredje grunnprinsipp handler om kjeve og lepper. Her påpeker Sadolin at det er viktig å unngå fremskutt kjeve og spente lepper, da dette fører til spenninger i strupen. Det er også viktig å åpne munnen tilstrekkelig på lyse og dype toner (ibid.).

Stemmen kan brukes på mange måter. Sadolin har delt inn disse i fire funksjoner: *neutral*, *curbing*, *overdrive* og *edge* (ibid.:16-17). Hver funksjon har sin spesielle karakter i tillegg til fordeler og begrensninger. Man kan høre forskjellen mellom dem ved å høre etter metall²⁶ i stemmen. *Neutral* er den eneste funksjonen som ikke har noe metall i seg. Denne måten å synge på er myk med et lavt volum. *Curbing* blir betegnet som en halv-metallisk funksjon, og har en tilbakeholden eller klagende karakter og medium volum. Denne er den mildeste av de tre metalliske funksjonene. I motsetning er både *overdrive* og *edge* full-metalliske funksjoner og har et veldig sterkt volum. Mens *overdrive* høres ropende ut, er lyden av *edge* skarp og skrikende (ibid.). Mens Sadolin deler opp stemmen i fire funksjoner som sangeren kan velge imellom, bruker Arder (2001:132–133) og Eken (1998:51–54) termen *ulike register*. Å jevne ut disse registrene er en viktig del av det klassiske idealet: «Registerblandingen skal indarbejdes i hele stemmens omfang, og det er denne trimming af grundnaturen, der adskiller den klassiske sangtraditionen fra andre musikalske genrer, der ikke har det samme klang- og egaliseringsideal» (ibid.). Det skal imidlertid påpekes at Arder, i likhet med Sadolin bruker uttrykket «å skifte gear». Dessuten bruker hun også synonymene «gå opp i en ny etasje» og «synge med en annen stemme» (Arder 2001:133–135). Med dette mener Arder at sangeren skal gå fra fullstemmen (lavt leie) til randstemmen (lyst leie), eller fra *overdrive* til *neutral* som Sadolin ville ha sagt det. Sadolin bruker for øvrig begreper som meget lavt leie, lavt leie, mellomleie, høyt leie, og meget høyt leie for å vise til hvilken oktav en sanger befinner seg i (Sadolin 2008:141–148).

Det tredje hovedpunktet i Sadolins oppsummering av sangteknikk, er klangfarge (ibid.:18). Alle funksjonene kan bli sunget med lysere eller mørkere klang. Ikke minst kan det legges på effekter når det synges. Sadolins siste hovedpunkt er effekter. Effekter kan betegnes som lyder som understreker uttrykket eller stilen til en sanger (ibid.). Eksempler på dette er knirkelyder, grynt, roping, ornamentikk, «growl», vibrato og å legge på luft på tonen (ibid.:177). I motsetning til dette gir ikke Arder rom for effekter i sin sangteknikk (Arder 2001:143). En annen forskjell mellom den klassiske skolen og Sadolin, er posisjonen på

²⁶ En distinkt metallisk lyd kan karakteriseres som hard, rå og direkte. Den har også et sterkt volum (Sadolin 2008:81).

strupehodet. Mens både Eken (1998:55) og Arder (2001:138) skriver at det er ønskelig med et lavtstilt strupehode, slik at resonansrommet over strupen blir utnyttet, forklarer Sadolin at strupehodet bør justeres høyt i de metalliske funksjonene (Sadolin 2008:165). På den andre siden beskriver Sadolin et lavtstilt strupehode som en metode som kan tas i bruk for å generere mørkere klang, noe som hører det klassiske idealet til (ibid.).

HOLDNING

Menneskekroppens tyngdepunkt befinner seg på midten, det vil si i mageregionen. I den vestlige verden har vi en tendens til å «stramme oss» opp for å få en bedre holdning, slik at tyngdepunktet vårt blir forskjøvet oppover (kontra et lavere tyngdepunkt i Østen). Som en følge av dette blir musklene i rygg, nakke, skuldre og kjeve unødvendig mye belastet, noe som fører til stive og overkompenserte muskler. Denne tilstanden vil hindre en god og fri stemmefunksjon (Arder 2001:99–100). For å utnytte stemmeinstrumentet maksimalt kreves det at sangerne har en god kroppsholdning. Dette skyldes at en hensiktsmessig holdning er et utgangspunkt for best mulig å kunne anvende riktig pustemuskelatur i sang, noe som igjen fører til en større og vakrere stemme. En god sangerholdning oppnås på denne måten:

- Vekten skal være på hele foten, og det skal være litt avstand mellom føttene.
- Knærne skal verken være overstrukne eller ha bøyningstendens.
- Bekkenpartiet bør være bevegelig, slik at den bakre del av mellomgulvet får mulighet til å bevege seg fritt. Et «låst» bekken vil være svært hindrende for en fri åndedrettsfunksjon.
- Brystkassen skal være fri og litt hevet, som et resultat av en godt utstrukket ryggrad.
- Skuldrene (også armene) skal være avspente.
- Hodet skal balansere på resten av kroppen. Kommer det for langt fremover eller bakover, vil dette kunne føre til hals-, nakke og kjevespenninger (Arder 2001:99–100).

De samme elementene går igjen i Susanna Ekens forklaring av en hensiktsmessig sangerholdning:

Kroppen skal samles mer om en central lodline fra isse til hæl. Fødderne skal hvile solidt på jorden som forudsætning for en god balance op gennem benene til resten af kroppen. Bækkenbunden skal aktiveres let, ryggen forlænges og udvides, så lændesvajet kan strækkes, og brystkassen nederste omkreds utvides. På grund af denne udvidelse bliver lungerummet indirekte forstørret, og mellemgulvets nedadgående aktivitet så uhindret som muligt. Nakken skal være løs, og hovedet holdes frit med en naturlig bevægelighed (Eken 1998:44–45).

Eken påpeker også at holdningsarbeidet kan strekke seg over en lengre periode, da det tar lang tid å fjerne unødvendige blokkeringer i kroppen (ibid.). Dirigenten må derfor hele tiden jobbe med å skape riktig holdning for kormedlemmene.

Metaforer for holdning

En dirigent bør minne sangerne på at de ikke må være «låste» i knærne, at de må kjenne hele fotbladet mot bakken, være fleksibel i hoftepartiet, ha et åpent bryst og at skuldrene ikke må være spente, da det er svært lett å havne i en modus med «spente knær» og en nedsunken overkropp i løpet av en korøvelse (Hagenes 2006:14). I tillegg til å forklare dette anatomisk, kan det være lurt å bruke metaforer som får koristene til å rette opp ryggen og stå godt plantet mot underlaget.

Hagenes kommer med to metaforer som hjelper til å «rette opp» sangerne. I den første skal koristene late som de er en afrikansk kvinne som bærer en krukke på hodet, mens i den andre skal de late som om de er mannekenger med lange, «høye» rygger (2006:14). I likhet med Hagenes har jeg erfart at en lignende metafor fungerer godt på holdningen til koristene. Denne går ut på at de skal innbille seg at de er medlemmer av kongefamilien. Da retter de automatisk opp ryggen og «åpner» brystet. Det samme skjer om dirigenten sier at koristene skal vise fram sitt fine halssmykke. Også Sadolin kommer med en lignende metafor for holdning: «(...) try to 'grow' a few centimetres as if you are hanging from a string fastened to the top of your head» (Sadolin 2008:26).

STØTTE

Som tidligere beskrevet trenger en sanger luft, strupehode og resonansrom for å produsere stemme. Videre må hun eller han bruke muskler for å sende luften avgårde. Disse musklene blir ofte kalt støttemuskulatur.

I sang kreves det et svært nyansert samspill av vår kropps- og pustemusklene for at vi skal beherske å synge lange fraser, vakre toner, både i pianissimo og i fortissimo, høye toner og lave toner. Jeg har allerede beskrevet en gunstig holdning, som er et godt utgangspunkt for riktig bruk av pusten. Videre vil jeg utdype hvordan pustemekanismene fungerer, og hvordan en sanger kan puste på en hensiktsmessig måte når hun eller han synger. Enkelt forklart består sangerpusten av en kort innpust og en lang utpust (Eken 1998:46), mens støtte kan betegnes som å styre luftstrømmen mot strupen på en hensiktsmessig måte (Arder 2001:114).

Innpust

De primære innpustmusklene består av de ytre mellomribbeinsmuskler og mellomgulvet.²⁷ «*De ydre mellemribbensmuskler* utfylder ribbensmellemrummene. De løber fra underkanten af ét ribbein skråt nedad og fremad til ribbenet nedenunder. Når de spænder sig, løftes ribbenene, og brystkassen udvides både vertikalt og horisontalt» (Rørbech og Høgel 1996:9). Den største og kraftigste innpustmuskelen er mellomgulvet, kalt *diafragma* på latinsk. Denne muskelen adskiller brysthulen og bukhulen og er festet til nesten hele brystkassens nederste omkrets. Ved hvilestilling er *diafragma* kvelvet oppover i brysthulen. Når man trekker inn pusten, spennes den og forskyves nedover i bukhulen. Dette gjør at innvollene blir presset nedover, og det skjer en utvidelse av de nederste ribbeinene, i flankene (sidene), i ryggen og i magen (ibid.:9–11). Sadolin beskriver kort innpusten på denne måten: «During an inhalation the diaphragm tightens and lowers as the lower ribs move outwards; a bulge emerges at the solar plexus, and the abdomen around the navel bulges slightly» (2008:26). Altså både Rørbech og Høgel og Sadolin er enig om hvordan innpusten fungerer – mellomgulvet senkes nedover, nederste ribbein utvides, samt at det skjer en utvidelse omkring magen. Selv om magen går litt ut ved innpust, grunnet at innvollene blir presset nedover av mellomgulvet, skal ikke magen spiles ut, noe Brown påpeker (1996:26).

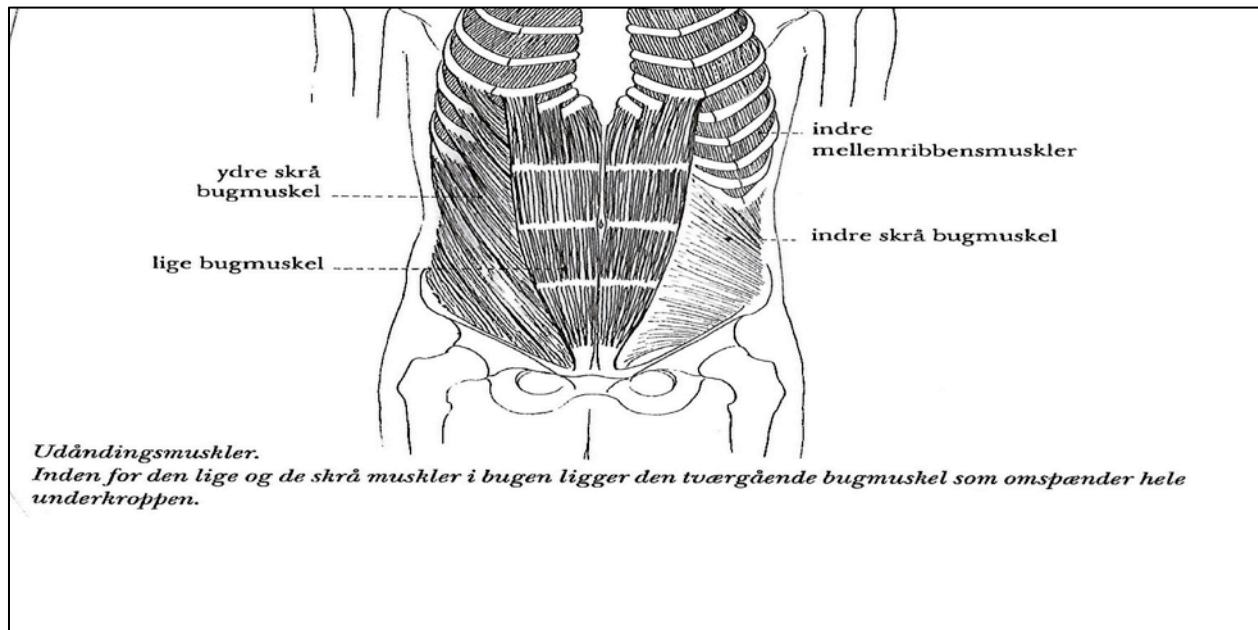
Noen ganger kan sangere ha problemer med å «slippe magen» ved innpusten, noe som kan komme av to årsaker: idealet om en flat mage (vi går og holder den inne) og mellomgulvet og magens funksjon for å kontrollere følelseslivet vårt (når vi holder pusten kan vi holde tilbake følelsene) (Arder 2001:100).

Utpust

Når en sanger begynner å synge, spenner underkroppens muskler seg i mot mellomgulvet og fører det oppover slik at det store trykket i bukhulen gradvis overføres til brysthulen. Utpustmusklene får altså overtaket over mellomgulvet (Rørbech og Høgel 1996:11).

Utpustmuskulaturen kan deles i fire deler: den rette bukmuskel, de ytre skrå bukmuskler, de indre skrå bukmuskler og den tverrgående bukmuskel (ibid.), noe som går frem av dette bildet:

²⁷ Mange muskler er med på å øke brystkassens omfang. Få av disse har åndedrettet som primærfunksjon. De fleste er holdningsmuskler og muskler som beveger armene og hodet, eller støtter strupen. Disse blir kalt de *sekundære* innpustmusklene (Rørbech og Høgel 1996:8).



Figur 3: Bukmuskulatur (Rørbech og Høgel 1996:11)

Den rette bukmuskelen er lokalisert fra skambenet til brystbenet. Fra de nederste ribbein til hoftebenskammen og til den rette bukmuskel finner vi de ytre skrå bukmusklene. De indre skrå bukmusklene løper fra hoftebenskammen og lendevirvlene til den rette bukmuskel og de nederste ribbein. Når det gjelder den tverrgående bukmuskelen, går denne hele veien rundt underkroppen, fra lenden og ribbeinene på baksiden av kroppen, og til den rette bukmuskelen framsiden av kroppen (ibid.:11–12).

De fire bukmusklene jobber sammen som en funksjonell helhet. I tillegg støttes de av den firkantete lendemuskelen, som er lokalisert fra hoftebenskammen til de øverste lendevirvler. Dessuten hjelper også de indre mellomribbensmusklerne til ved utpusten. Disse er antagonistene til de ytre mellomribbensmuskelen i åndedrettsfunksjonen (ibid.:12).

Rørbech og Høgel resonerer over pustemekanismene i sang:

Det er ingen tvil om at det lavtliggende åndedræt er det sundeste for legemet. Det er det minst anstrengende, giver en rolig åndedrætsrytme og et større åndedrætsvolumen, og det belaster ikke den utsatte skulder- og nakkemuskulatur. Der er heller ingen tvil om at det til stemmegivning er samarbejdet mellem mellemgulvet og udåndingsmusklerne i bug, flanker og ryg der giver den bedste styring af udåndingsluften. Disse muskler er store og stærke og bringes forholdsvis let under viljens herredømme (Rørbech og Høgel 1996:13).

Ved å puste dypt med mellomgulvet vil sangeren oppnå en mer hensiktsmessig måte å puste på.²⁸ Dette hindrer stivhet i skulder- og nakkemusculatur, og videre vil en riktig bruk av utpustmusklene føre til at sangeren får kontroll på stemmen når hun/han synger. Å bruke alle disse musklene gir stemmen *støtte*. Hele prosessen med inn- og utpust blir kalt nettopp for *støtte* (ibid.).

Skal en sanger oppnå en god støttebruk ved sang, må hun eller han altså kontrollere utpusten, og dermed også mellomgulvet. Når denne muskelen senkes ned i bukhulen ved innpust, blir det plass til luft i lungene. Derimot når diafragma kommer i hvileposisjon oppe i brysthulen, tømmes lungene for luft. Det gjelder derfor å holde mellomgulvet nede, slik at det er nok luft til å syngre en hel frase. Dette er mulig om sangeren holder ribbeinene ute lengst mulig mens hun/han synger. Etersom mellomgulvsmuskelen er festet til de nedre ribbeinene, vil dette føre til at den bruker lengre tid til å komme til hvileposisjonen, og sangeren er tom for luft. I tillegg til å holde ribbeinene ute, skal sangeren trekke bukmuskulaturen innover i en seig bevegelse ved navlen, samt spenne ryggmusklene²⁹ og utligne svaien i korsryggen³⁰ (Sadolin 2008:28–31). Så snart mellomgulvet er ført tilbake til sin hvilestilling og frasen er ferdigsunget, foretar det en lynhurtig spenningsbevegelse til en ny innpust. Dette er en naturlig funksjon, og sees tydelig ved primærlyder som hoste, gråt og latter (Rørbech og Høgel 1996:11).

Metaforer for støtte

Når det gjelder innpusten, kommer Brown med et bilde på hvordan sangeren kan kjenne pustemusculaturen sin: «sniff as if you smelled something burning. You should feel quick motions in the abdominal area below your ribs» (Brown 2003:29). I likhet med dette oppnår sangeren også en ekspansjon i ribbein og buk ved å *gjespe kraftig* og *sukke dypt* (Hildre og Urke 2008:60). Også Valvatne, Husebø og Husebø har et eksempel på hvordan man kan lage en billedlig framstilling av pustemusculaturen i sang (Valvatne et al. 1976:65). De forklarer at sangeren skal forestille seg at hun/han drikker et glass frisk og kald melk. Vokalistene skal tenke

²⁸ Dette kalles *cost-abdominal* pust. Det *costale* åndedrettet fører til en utvidelse av brystkassen, mens det *abdominale* åndedrettet fører til en utvidelse av bukhulen og den nederste delen av brystkassen. Det motsatte av denne dype pusten, er høy pust/«kravebenspust» (Arder 2001:114). Dette betegner Arder som *claviculært* åndedrett: «Det claviculære åndedrett foregår i brystkassens øvre del og resulterer gjerne heising av skuldre. Denne åndedrettstypen baserer seg nesten bare på de sekundære innpustmusklene. De fleste er enige om at dette er en lite hensiktsmessig måte å puste på» (ibid.:113).

²⁹ Her skal man bruke de store musklene på ryggen som hjelper til med å holde ribbeinene ute – *Latissimus Dorsi* (Sadolin 2008:29).

³⁰ Her bruker man den firkantete lendemuskelen, *Quadratus Lumborum*. Det vil oppstå en kamp mellom *Quadratus Lumborum*, som vil skape en svai i korsryggen, og bukmuskulaturen, som vil utligne svaien. Denne prosessen er en viktig del av støttearbeidet (Sadolin 2008:29).

seg at melken siger nedover i systemet og fylles dypt ned i magen. Som en følge av dette blir magen «stor som en ballong». Videre skal sangeren late som om hun/han stikker hull på ballongen med en finger. Sangeren skal synge på «s»-lyd mens ballongen sakte tømmes (ibid.). Når man later som man drikker melk, vil bukmuskulatur og ribbeinsmuskulatur ekspandere automatisk, samtidig som svelget åpnes, noe som er gunstig ved innpusten i sang. Ved å stikke hull på ballongen får sangeren også trent på utpust. En «s»-lyd vil hjelpe korsangerne til å få en seig bevegelse innover med bukmuskulaturen.

Hagenes har flere øvelser på hvordan en dirigent kan formidle hensiktsmessig pust ved sang. Den ene øvelsen går ut på at alle lysene på en bursdagskake skal blåses ut i en kort utpust (Hagenes 2006:16). Her vil koristene kjenne at flere muskler trer i funksjon. Ribbeinene går utover, mens bukmuskulaturen går inn når de blåser – de tar i bruk støttemuskulaturen. Hagenes har også en øvelse for å spare på luft, slik at sangerne ikke blir tom for luft helt i begynnelsen av en frase. Dette forklarer hun slik: «Forestill deg at det er vinter og du ånder mot en kald vindusrute med en langsom, myk utpust. De fleste vil da puste 'mot vinduet' uten at magen synker inn, men med støttemuskulaturen i funksjon» (ibid.). Her får altså bukmuskulaturen en jevn og organisk bevegelse, istedenfor en rask bevegelse. På denne måten klarer koristene å holde ut gjennom hele frasen. I tillegg kommer Hagenes med et bilde som betyr det samme, men sagt på en annen måte: «Nå skal vi forestille at vi lukter på en nydelig blomst! Du holder blomsten i hånden, lukker øynene og puster inn den nydelige duften. Deretter holder du pusten litt før du blåser ut en langsom ssss...» (ibid.).

Ytterligere er det veldig effektivt å benytte seg av primærlyder som latter, gråt, hosting, klynking og lignende. Når en sanger lager disse lydene trer støttemuskulaturen automatisk inn (Rørbech og Høgel 1996:11).

KJEVEÅPNING

Kjeven og leppene bestemmer munnens åpning og påvirker derfor munnhulens størrelse. Er kjeven spent, blir resonansrommet mindre, og lyden blir svakere. Artikulasjonen hemmes også ved en stram kjeve. I tillegg vil en stram kjeve forplante seg til tungen, slik at den ikke kan bevege seg fritt, men presses bakover, slik at den tar for stor plass i svelget. Disse spenningene vil videre føre til en spent strupe (Rørbech og Høgel 1996:29–30). På grunn av disse faktorene er det ønskelig å ha en god kjeveåpning i sang.

For å hindre spenninger rundt stemmebåndene, må sangeren passe på å ikke skyve frem kjeven eller spenne leppene når hun/han synger. Det er også viktig å åpne munnen mer på høye

og lave toner enn på toner som ligger i det midterste registret av stemmen (Sadolin 2008:16). Sadolin kommer også med et tips på hvordan en sanger kan finne den riktige kjeveåpningen: «Achieve a loose jaw by bending your head back and placing a finger between the upper and lower jaw. Keep this position of the jaw as you sing. The lower jaw should be pulled backwards relative to the upper jaw» (ibid.). I likhet med dette forklarer Hildre og Urke at sangeren skal «la haka dette ned og underkjeven henge avslappa» (Hildre og Urke 2008:62). De poengterer også at underkjeven skal være helt avslappet på vokalene «i» og «e»,³¹ og at man kan passe på at kjeven ikke er spent ved å se til at tanngarden er skilt (ibid.:62–64).

Metaforer for kjeveåpning

For å finne den korrekte posisjonen for kjeveåpning kommer Sadolin med ett bilde på hvordan kjeven er når man sovner på bussen med hodet hellende bakover med munnen på vidt gap – underkjeven vil være mer trukket tilbake enn overkjeven. Her får man plass til en finger *bak* overtennene, som videre går *foran* undertennene. Om sangeren holder fingeren på denne måten og reiser seg forsiktig opp, har hun/han funnet den riktige kjeveåpningen (Sadolin 2008:50). Denne kjeveåpningen oppnår en sanger også om hun eller han bruker Ekens metafor: «(...) og kæbens åbnebevægelse skal være, som bider man i et æble.» (Eken 1998:55).

Reidun Hagenes bruker både anatomiske, billedlige og kinestetiske forklaringer når hun beskriver hvordan en god kjeveåpning skaper en større og vakrere klang (Hagenes 2006:13). Anatomisk forteller hun at ved å åpne kjeven og forme en «o» i munnen får koristene en mer overtonerik sang. På den andre siden forklarer hun dette ved å bruke et bilde på resonansrommet, nemlig ved at sangerene bruker hele klangrommet i munnen slik at det oppstår en «katedralklang» (ibid.). I tillegg bruker Hagenes en kinestetisk metode for å kommunisere kjeveåpning. Denne går ut på at koristene først knipser på kinnet med lukket munn og kjeve. Deretter senker de kjeven og former en «o» inne i munnhulen med munnen lukket. Når de knipser på kinnet etter å ha senket kjeven, hører de umiddelbart at klangen er blitt større (ibid.).

³¹ På vokalene «i» og «e» er tungeryggens avstand fra ganen liten, mens på «a» er den stor (Arder 2001:158–159). Dermed åpnes kjeven mer automatisk på vokalen «a», mens det er lett å spenne kjeven på «e» og «i».

INTONASJON

Intonasjon er å sette an og beholde en tone i riktig tonehøyde. Et kor har god intonasjon om de intonerer likt og riktig (Hildre og Urke 2008:75). For at koret skal intonere bra er det viktig at dirigenten instruerer sangerne til å sitte/stå i en posisjon som fremmer dette. Kroppen er instrumentet i sang, og en god holdning er avgjørende for en gunstig bruk av støtteteknikk og god intonasjon. I tillegg må kordirigenten jobbe med leppstilling for å forme vokaler og gi sangerne en bevissthet omkring bruken av *velum*³². Ikke minst bør dirigenten instruere koristene i en god og hensiktsmessig konsonantbruk. Alle disse faktorene er viktige for intonasjonen i et kor (Caplin 2005:12).

Også Arder skriver om intonasjon. I likhet med Thomas Caplin mener hun at intonasjon har sammenheng med sangernes kroppsbruk (Arder 2001:144–145). I tillegg til å påpeke at sangerne må ha en gunstig kroppsholdning og pusteteknikk, kommer Arder med et annet poeng når det gjelder intonasjon, nemlig at *forestillingen* om den ønskede tonehøyden er med på å skape god intonasjon: «Det er denne forestillingen som via hjernen sender beskjeder til stemmeinstrumentet vårt, slik at det innstiller seg på riktig måte» (ibid.). Også Brown bekrefter at det er viktig å tenke tonen før man tar den (Brown 1996:59). Han hadde en gang en student som fikk undersøkt stemmebåndene ved hjelp av et fleksibelt fibroskop. Her skulle studenten tenke en tone, men *ikke* ta den: «The vocal folds came into position, ready to make a sound. I asked her to think of a tone an octave higher and the folds took on a different formation» (ibid.).

Arder påpeker at lav ansats gjerne resulterer i en tung og flat klang, da tonen må presses opp etter at stemmeleppene er gått i stemmestilling (Arder 2001:144–145). Hildre og Urke forklarer dette på en annen måte: «Ofte hører vi 'glidande' intonasjon, der tonen blir sett an 'sånn bortimot' for så å gli på plass» (Hildre og Urke 2008:75). Det er altså meget viktig at koristene ikke blir for lave i ansatsen, men tar tonen «ovenfra», slik at resten av frasen vil klinge fint. I denne sammenhengen treffer Rørbech og Høgel svært godt med sin uttalelse om ansats: «Godt begyndt er halvt fuldendt» (Rørbech og Høgel 1996:24). Med dette mener de at det er viktig å ha riktig innstilling på stemmeleppene allerede fra første tone, da det er svært

³² *Velum* er den latinske betegnelsen for den myke ganen, eller ganeseilet. Den myke ganen er den bakerste og bevegelige delen av ganen (kontra den harde ganen). Er det for slapt vil lydsvingningene gå gjennom nesen, og man får en nasal klang. Derimot vil et hevet ganeseil lukke veien til nesen og gi en oral klang (Arder 2001:154). Ved stigende tonehøyde skal *velum* løftes (Rørbech og Høgel 1996:31). Selv om ganeseilet skal forhøyes ved oppadgående bevegelser i sang er det viktig å passe på at det ikke blir anspenning, da dette vil hindre en fri klang på stemmen. Rørbech og Høgel kommer med et forslag på hvordan denne anspenningen kan motvirkes: «Her kan forestillingen om at ganesejlet afspændes og falder selv om det rent faktisk løfter sig ved stigende tonehøjde, hjælpe til en rigtig ganesejlsbalance» (ibid.).

vanskelig å endre innstillingen når man først har startet å synge. Og for at sangeren skal synge fritt og klangfullt, uten spenninger, er det viktig å skape en balanse mellom lufttrykket og stemmeorganet. Arbeidet pustemusklene gjør, skal koordineres med stemmeleppemusklernes arbeid (ibid.). Hildre og Urke har skilt mellom mulige årsaker til for lav- og for høy intonasjon:

Årsaka til for låg intonasjon kan vere

- dårleg, slapp haldning
- dårleg pusteteknikk og lita støtte
- for mørk klang – mørke vokalar kombinert med kromatisk eller fallande rørsle
- at mange har vorte trøtte av å syngje for lenge i eit uhøveleg leie eller i same tonearten (det hjelper ofte å leggje opp tonearten eit halvt steg)
- spenning i halsen, kjeven og tunga
- at songarene er fysisk og psykisk trøtte

Årsaka til for høg intonasjon kan vere

- spent, overkomprimert tone («breking»)
- for nasal, lys klang (særleg lyse vokaler)
- for «barnsleg», tam songstil i forhold til oppbygginga av røysta (det hjelper ofte å velje ein lågare toneart) (Hildre og Urke 2008:77).

Metaforer for intonasjon

Når sangere jobber med oppadgående bevegelser er det enkelt å intonere for lavt. I så måte kan det være hensiktsmessig at de tenker tonene ovenfra (Christensen 1958:6–11). En metafor for dette er å forestille seg at tonen henger i en *fallsjerm* over hodet og gir tonen til deg (Bjørn Moe, samtale 20. september 2013). Et annet bilde er å tenke at munnhulen er en *heis*. Her må taket i heis-sjaktet løftes slik at heisen får plass til å gå så langt opp den skal.³³ Det blir enklere å treffe de lyse tonene her på grunn av at den bløte ganen løftes, og at sangeren gir rom for den lyse tonen.

På den andre siden, når sangere jobber med nedadgående bevegelser, kan det være lurt å tenke seg små steg og trappetrinn oppover. Christensen forklarer det på denne måten: «Man må ikke spadserer ned til de dybe toner, men man skal forestille sig, at man bliver stående oppe på et højt stade, og at de dybe toner kommer gående op til én» (Christensen 1958:15). Ved å bruke slike bilder unngår koristene forhåpentligvis å bli for lave.

Mange sangpedagoger bruker også *smil* som metafor for intonasjon. Rørbech og Høgel forklarer det som «Et tilløb til et *smil* i øjnene og ved næseroden (som om man skjuler en dejlig hemmelighed!)(...)» (Rørbech og Høgel 1996:32). Når man smiler løftes den bløte ganen i tillegg til at vokalene blir lysere. I denne sammenhengen er det viktig at smilet ikke blir for

³³ Denne metaforen fikk jeg fra en sangpedagog og kollega ved Trondheim kommunale kulturskole.

bredt og anspent (noe som gir spenninger i strupehodet), men et smil hvor musklene rundt munnen blir brukt. Det kan også være hensiktsmessig å vise frem tennene. For eksempel kan dirigenten si «flekk tenner» når hun eller hann hører at koret intonerer litt lavt – særlig når sangerne synger lyse toner. Ett annet uttrykk som er utbredt blant sangpedagoger og kordirigenter er å si at kormedlemmene må «slå på lyset». Dette betyr at koristene ikke skal være slappe i kropp og ansikt, men rette seg opp kroppslig og ha ett «åpent» ansikt.

KAPITTEL 5: METODE

Jeg har valgt å forske på dirigenter for å få svar på hvordan de kommuniserer sangteknikk til kor. Det gjelder å velge riktig metode for å finne svar på problemstillingen. Ettersom jeg var ute etter å forske i dybden og ikke i bredden, ble det naturlig for meg å velge den kvalitative metoden. Jeg ønsket å få nærhet til informantene, noe jeg ikke ville ha oppnådd ved et kvantitativt spørreskjema. En spørreskjemaundersøkelse ville heller ikke ha fanget opp kommunikasjon av non-verbal art på en like god måte som når jeg observerte og intervjuet informantene mine. Ved å bruke den kvalitative metoden fikk jeg også mulighet for å stille oppfølgings spørsmål om det var noe jeg lurte på etter observasjonen eller under intervjuet.

KVALITATIV FORSKNING

Mens kvantitativ metode opererer med tall, er selve *teksten* det mest sentrale arbeidsmaterialet i kvalitativ forskning. Her nedtegner forskeren notater fra observasjon eller intervju. Disse notatene blir videre til tekster som er grunnlaget for analysen (Repstad 1993:11). I tillegg til disse innsamlingsmetodene er også analyser av dokumenter, bilder og videopptak betegnet som kvalitative metoder (2003:12). May Britt Postholm definerer kvalitativ forskning på denne måten: «Kvalitativ forskning innebærer å utforske menneskelige prosesser eller problemer i en virkelig setting. I kvalitativ forskning skal forskeren være åpen for hva deltakerne gjør og sier, og videre løfte deres perspektiv frem» (Postholm 2010:9). Jeg har både observert informantene på seks korøvelser i tillegg til å intervju dem. Gjennom denne tilnærmingen har jeg funnet deres måte å jobbe på, altså løftet frem deres perspektiv, som Postholm uttalte det. Videre har jeg forankret den kvalitative forskningen opp i mot relevant teori. Postholm sier nettopp at det å sette den kvalitative forskningen opp i mot teori gir en retning for forskningen i tillegg til at den er et viktig redskap i selve forskningsarbeidet (ibid.:32).

Kvalitativ forskning blir gjerne delt inn kategoriene fenomenologi, etnografi og kasusstudier (ibid.:41). I fenomenologi beskrives menneskers tanker, følelser og atferd i forbindelse til et spesielt fenomen (ibid.). Etnografisk forskning er studiet av en kultur. Ofte blir denne forskningen gjort gjennom bruk av feltstudier (ibid.:45). Den siste retningen innenfor kvalitativ metode blir kalt kasusstudier. Kasusstudier er beskrivende forskning og brukes ofte for å se på programmer, hendelser, aktiviteter, individer, institusjoner eller sosiale enheter som er knyttet til et bestemt tidsrom (ibid.:50). Ettersom jeg har forsket på kor, har jeg tatt i bruk den sistnevnte kategorien av kvalitativ forskning som metode. Korøvelsene er en aktivitet som

er knyttet til spesielle tidsrom, gjerne et par timer en kveld i uka, noe som egner seg for metoden kassstudium.

I all kvalitativ forskning er det av stor betydning at forskeren prøver å møte forskningsobjektene med et mest mulig åpent sinn (ibid.:46). Dette vil si at selv om jeg hadde erfaring med kor selv, måtte jeg prøve å innta en ikke-vurderende rolle i forhold til mine informanter. Jeg måtte være åpen for å ta i mot ny informasjon som kunne kollidere med mine egne hypoteser og min egen teori. På den andre siden var det en stor fordel at jeg var kordirigent og musiker selv når jeg bega meg inn på forskningstemaet. Postholm skriver at jo mer forskeren kan om sitt forskningstema, desto bedre er vedkommende rustet til å gjøre et godt forskningsarbeid (ibid.).

Observasjon

Når vi ønsker å se nærmere på hva som faktisk skjer i en konkret situasjon, er observasjon en egnet metode. Tove Thagaard mener observasjon som metode er særlig anvendbar for å gi informasjon om menneskelig adferd (Thagaard 2003:12), noe som er tilfellet i min avhandling. Jeg har gjort systematiske observasjoner av hvordan tre dirigenter jobber på seks korøvelser (to på hver). At jeg har vært systematisk, betyr at jeg konsentrerte meg kun om spesielle aspekter ved dirigentenes adferd – hvordan de kommuniserte sangteknikk. Før observasjonene lagde jeg meg en liste med spørsmål jeg ville ha svar på om dirigentene, blant annet: Benytter de seg av gestiske tegn for å forklare sangteknikk? Bruker de sin egen sangstemme for å formidle hvordan de vil ha det? Forklarer de sangteknikken verbalt? Hvordan ordlegger de seg når de snakker om sangteknikk? Dette er i tråd med hvordan Postholm beskriver observasjonsprosessen. Hun hevder at forskjellen mellom menneskers daglige observasjoner av livet og en forskers observasjon, er at forskeren observerer med et fokus, og at observasjonen er systematisk og hensiktsmessig (Postholm 2010:55).

Selv om vi mennesker observerer hele tiden, i alle situasjoner av livet, vil en forsker altså ha et spesielt fokus i sin observasjon. Det skjer mye spennende på en korøvelse, både av sosial- og av kunstnerisk art, men jeg fokusert kun på hvordan dirigentene kommuniserte sangteknikk, nærmere bestemt de fire parameterne holdning, støtte, kjeveåpning og intonasjon. De tre første av disse hadde jeg bestemt meg for før jeg gjennomførte min første observasjon. Selv om hovedfokus var på de tre parameterne, prøvde jeg å skrive ned det meste av det dirigenten formidlet av sangteknikk under korøvelsen. I tillegg filmet jeg hele den første øvelsen jeg observerte. Når jeg gikk igjennom datamateriale i etterkant av korøvelsen, fant jeg

ut at dirigenten snakket mye om intonasjon, og jeg bestemte meg for å legge til dette elementet. Slik endte jeg opp med kvartetten holdning, støtte, kjeveåpning og intonasjon. Så å si alt hva informantene formidlet verbalt eller non-verbalt når det gjaldt disse fire parameterne, noterte jeg under observasjonene.

Det er en fordel å foreta en observasjon i sin naturlige setting i følge Postholm (2010:55). Alle mine seks observasjoner foregikk i sin naturlige setting. Selv om dette er fordelaktig i den kvalitative metoden, hadde det sine begrensninger i å gi svar på min problemstilling. På grunn av at et kor stadig skal lære seg nye sanger til konserter, er ofte hovedfokuset på en korøvelse å lære inn det nye stoffet. Dette var tilfellet ved mine observasjoner – dirigentene hadde ikke tid til å undervise så mye i sangteknikk. På tross av dette kom alle de tre kasesene med tekniske innspill innimellom innstuderingen av sangene. Ikke minst under koroppvarmingen, som stort sett handlet om sangteknikk. Av den grunn tok jeg opp alle oppvarmingene på korøvelsene på video, slik at jeg hadde mulighet til å gå nøye igjennom materialet i ettertid.

Fra starten av hadde jeg tenkt å filme alle korøvelsene i sin helhet, noe jeg også gjorde på min første observasjon. Jeg fant imidlertid ut at dette ikke var hensiktsmessig. Jeg ble altfor fokusert på å fange opp dirigenten i kameralinsen, slik at jeg mistet fokus på hva jeg skulle observere. I tillegg til dette fikk jeg mye overflødig materiale fanget på film, da mesteparten av korøvelsen dreide seg om faktorer som lå utenfor mitt observasjonsfokus. Derfor bestemte jeg meg for å kun filme oppvarmingsdelen på de resterende korøvelsene. Her fant jeg en teknikk hvor jeg greide å filme samtidig som jeg skrev ned det som skjedde under oppvarmingen. Og var det noe jeg ikke rakk å skrive ned, kunne jeg kikke gjennom filmopptaket etter øvelsen og dermed få en bedre oversikt over hva kordirigentene sa og gjorde.

Det å gjennomføre en åpen observasjon kan føre til at deltakerne korrigerer og perfeksjonerer atferden fordi de vet at de blir observert. Dette blir kalt «forskningseffekten» (Repstad 1993:35), og kan også ha vært tilfellet ved mine observasjoner. På grunn av at informantene visste at jeg skulle observere deres kommunikasjon av sangteknikk, er det mulig de la inn mer sangteknikk under øvelsen enn de pleier til vanlig. Det kan også hende at de forklarte de sangtekniske øvelsene grundigere enn de vanligvis gjør. Likevel tror jeg ikke noen av informantene gjorde store endringer da jeg observerte dem, da alle hadde det travelt med å jobbe inn repertoar til konserter.

Selv om jeg har vært så nøytral og objektiv som mulig i observasjonsprosessen, er notatene et resultat av mine valg. I tillegg har mine egne erfaringer og teorier på sangfeltet påvirket mitt forskersyn. I denne sammenhengen sier Postholm at observasjonsnotatene må

betegnes som subjektive nedtegninger (Postholm 2010:63).

Intervju

Observasjon har den fordel at den gir informasjon om hva som faktisk skjer på korøvelsen. Intervjuet kan derimot gi forskeren andre perspektiver som ikke observasjonene kan gi, for eksempel informantenes holdninger. Steinar Kvale betegner et intervju som en faglig konversasjon, og han mener man kan få ny og troverdig kunnskap ut av et intervju, i motsetning til den dagligdagse samtalen:

Det er ikke noe mystisk ved bruken av intervju som forskningsmetode; et intervju er en konversasjon som har en viss struktur og hensikt. Det går dypere enn den spontane meningsutvekslingen som finner sted i den hverdagslige samtale, og blir en varsom spørre-og-lytte-tilnærming som har til hensikt å frembringe grundig utprøvet kunnskap. Forskningsintervjuet er ikke en konversasjon mellom likeverdige deltakere, ettersom det er forskeren som definerer og kontrollerer situasjonen. Temaet for intervjuet gis av intervjueren, som også kritisk følger opp intervjupersonens svar på spørsmålene (Kvale 2001:21).

Jeg ville intervju dirigentene for å finne ut mer om hva de tenkte om sin egen praksis. Hvert intervju varte omtrent en time, og ble foretatt i uforstyrrede rom. Det ene intervjuet ble gjennomført hjemme hos informanten, mens de to andre ble gjennomført på min arbeidsplass. Gjennom intervjuene fikk jeg mer informasjon om hvordan dirigentene kommuniserer sangteknikk på korøvelsene. Hva lærer de bort av sangteknikk? Hvordan formidler de budskapet om sangteknikk – verbalt eller med gestikk? Hva fungerer best av konkretisering eller bilder når det gjelder det å beskrive hvordan dirigenten vil ha musikken på en bestemt måte? På grunn av at jeg gjennomførte et par av observasjonene før intervjuene, hjalp observasjonene meg til å forme intervju spørsmålene.

Jeg brukte det samme intervjuet på alle mine tre informanter.³⁴ Dette blir kalt et *strukturert intervju* (Postholm 2010:69). Jeg utformet spørsmålene på forhånd, og alle informantene fikk de samme spørsmålene i samme rekkefølge. Jeg valgte denne intervjuformen fordi jeg ville innhente dirigentenes synspunkter innenfor forhåndsbestemte kategorier, blant annet hvordan de jobber med sangteknikk på korøvelsen, og om de brukte verbal eller non-verbal kommunikasjon i sin formidling av sangteknikk. På denne måten fant jeg bakgrunnsinformasjon som hjalp meg å gi svar på det jeg forsket på. Det må også påpekes at jeg under arbeidet med masteravhandlingen fant ut at noen av spørsmålene i intervjuguiden var

³⁴ Intervjuet er lagt ved som vedlegg.

overflødige etter hvert som oppgaven tok form. På grunn av dette satt jeg igjen med en del materiale jeg ikke hadde bruk for.

Når det gjaldt selve intervjusituasjonen, brukte jeg oppfølgingsspørsmål hvor informanten ga veldig korte svar på mine spørsmål. Eksempler på dette er: «Kan du si mer om det?», «Kan du utdype dette grundigere?», «Har jeg forstått deg riktig når jeg sier at....?» og «Hva mente du med det?». Jeg prøvde også å virke interessert i å høre mer om det som ble sagt, noe Postholm påpeker er viktig: «En fremoverbøyd kropp med et ansiktsuttrykk som signaliserer interesse og iver, kan få forskningsdeltakeren til å fortsette praten» (Postholm 2010:80). I tillegg brukte jeg det Postholm betegner som *prober*: «Forskeren kan gi et lite nikk som en respons, eller si «ja» og «hm» eller gjenta enkelte ord og så ta en liten pause som signaliserer forventning om en forklaring» (ibid.). Dette førte til at jeg fikk grundigere svar på mine hovedspørsmål. Etersom mine tre informanter kom med ulike svar under intervjuet, ble det også naturlig å komme med ulike oppfølgingsspørsmål, noe som har ført til at intervjuene ble ganske forskjellige, selv om alle de tre kordirigentene var innom de samme spørsmålene. Pål Repstad sier at dette har en sammenheng med *the actor`s point of view* (Repstad 1993:13). Altså at kvalitativ metode skal få frem de ulike aktørenes virkelighetsoppfatninger. Ulike mennesker tenker og oppfører seg forskjellige, noe som vil føre til ulike svar på de samme spørsmålene.

Transkribering

Mine intervju tok jeg opp på en *Edirol*, som er en anvendelig opptaker med god lyd. Intervjuene ble transkribert av meg så fort som mulig etter hvert enkelt intervju, slik at samtalen fortsatt var friskt i minne, og eventuelt uklare passasjer på opptaket ble enklere å skrive ned. Selv om jeg i hovedsak transkriberte intervjuene i sin helhet, ord for ord, valgte jeg å utelukke mange ufullstendige setninger, gjentakelser og fyllord som «øhh» og lignende. Jeg lot også være å skrive ned digresjoner som ikke svarte til spørsmålene. Disse valgene gjorde jeg for at det skulle bli enklere å lese teksten. Dette er helt legitimt i følge Kvale: «Avgjørelsen om transkriberingsmåte avhenger av hvordan transkripsjonene skal brukes. Hvis de skal gi et generelt inntrykk av intervjupersonenes synspunkter, kan det være greit å omformulere og fortette uttalelsene» (Kvale 2001:107). Etersom jeg var ute etter informantenes meninger og oppfatninger om kommunikasjon av sangpedagogikk, redigerte jeg transkripsjonene.

En annen grunn til omformulering av transkripsjonene var etter tilbakemelding fra informantene. Jeg sendte nemlig de nedskrevne intervjuene på mail til alle dirigentene slik at de

hadde mulighet til å komme med innvendinger på det de hadde sagt under intervjuet, eller om jeg hadde oppfattet noe feil når jeg skrev de ned (jeg sendte dette på mail *før* jeg hadde gjennomført en språkvask). Her svarte informantene at de gjerne ville at jeg skulle ta bort fyllord som «jo», «altså», «så», «på en måte», «da» og «ikke sant». Disse ordene trengs ikke for å få sammenhengen i setningene, og det blir enklere å trekke ut essensen av teksten når de er borte.

INFORMANTENE

Da jeg valgte informantene, var det viktig for meg at de hadde en praksis som kunne fungere som modell for andre dirigenter. På denne måten kunne observasjonene og intervjuene med dirigentene bidra til å utvikle praksis innen direksjonsfeltet. Postholm skriver at det er sannsynlig at andre som leser oppgaven jobber innenfor samme fagfelt og vil kunne overføre noe av forskningen til sin egen virksomhet (2010:38).

For at jeg skulle få svar på problemstillingen, var det et kriterium at informantene mine var dyktige både som sangpedagoger og kordirigenter. Derfor valgte jeg tre personer som jobber i begge leirene. Det finnes mange kordirigenter som ikke er sangpedagoger, men disse ville det ha vært lite hensiktsmessig å forske på i en oppgave hvor sangteknikken står sentralt. En annen faktor som påvirket mitt valg av informanter, var at jeg ville ha variasjon i nivå på korene til dirigentene, da jeg syntes det var interessant å se om sangteknikken ble kommunisert på en annen måte til nybegynnere i kor versus folk som har sunget i kor i lengre tid. Dette er årsaken til at jeg valgte et nybegynnerkor i tillegg til to viderekommende amatørkor. Selv om nivåforskjellen var av betydning for meg da jeg valgte ut informantene, ble dette mindre viktig etter hvert som oppgaven tok form. Alle de tre dirigentene jobbet med sangteknikk på nokså like måter, uansett nivå på koret, og det ble ikke naturlig å fokusere på sammenligning av nivåforskjeller.³⁵ Jeg kommer likevel med et avsnitt om ulikheter og likheter mellom kasusene og konteksten etter jeg har presentert informantene.

I tillegg til at informantene var kompetente og allsidige i sitt fagfelt, var det viktig at de var villige til å reflektere rundt dirigentpraksisen da jeg skulle intervju dem. De måtte også være fortrolige med at jeg tok opp korøvelsene på video, slik at jeg nøye kunne observere hva

³⁵ Forskjellen i nivå var kanskje ikke stor nok, da alle mine tre kor var voksne amatørkor. Kommunikasjonen av sangteknikk ville sannsynligvis ha vært større om jeg for eksempel hadde sammenlignet barnekor og voksenkor eller amatørkor og profesjonelt kor.

de gjorde i sin korpraksis. Jeg stilte altså en rekke krav i utvelgelsen av mine informanter. Dette betegner Postholm som *hensiktsmessig utvalg* (ibid.:39).

Det kan være vanskelig å finne personer som er villige til å stille opp som informanter, da kvalitative studier gjerne bringer på bane personlige temaer (Thagaard 2003:53). Alle jeg spurte svarte ja til å være med i forskningsprosjektet. En av årsaken til dette kan være at mine informanter har høyere utdanning: «Det viser seg f.eks. at personer med høyere utdanning stort sett er mer villige til å være informanter i kvalitative studier enn personer med lite utdanning» (ibid.). Kommunikasjon av sangteknikk er heller ikke et særlig nærgående tema, noe som sannsynligvis gjorde det enklere for informantene å bli med på undersøkelsen. Grunnen til at alle mine forskningsdeltakere er kvinner, beror på at majoriteten av sangpedagoger i Trondheim er nettopp kvinner.³⁶

Årsaken til at jeg har valgt å forske på tre informanter, er at mer enn tre informanter kan gi et for stort materiale å forholde seg til i en masteroppgave.³⁷ For mye materiale vil sannsynligvis gi en overfladisk tolkning og et produkt som fremstår uferdig grunnet fastsatte tidsrammer (Kvale 2001:113-114). Fordi en masteravhandling skal skrives ferdig i løpet av et år, fant jeg det hensiktsmessig å konsentrere meg om tre informanter.

Anonymisering

For å anonymisere deltakerne i intervjuet har jeg valgt å skrive alle intervjuene på bokmål. Jeg har også endret en del ord og uttrykk som kan være avslørende for informantenes identitet. For eksempel ulike steder eller personer de har nevnt, men også typiske ord man bruker i en spesiell dialekt. Disse har jeg erstattet med synonymer av mer nøytral art. Jeg har også valgt å gi mine tre informanter kallenavn gjennom hele oppgaven. Informant én betegner jeg som Gry, informant to kaller jeg Anna, mens informant tre går under navnet Mia.

Anonymiseringen er gjort først og fremst for å ivareta personvernet til informantene, men også fordi deres navn og identitet ikke er av betydning for innholdet i denne oppgaven. Avhandlingen fokuserer i hovedsak på problemstillingen, og er ikke et forsøk på å gi biografiske skildringer av informantene.

³⁶ Sangpedagogyrket er kvinnedominert. Dette vises av kjønnsstatistikk fra kulturskolen og musikklinjene i Trondheim. På Trondheim kulturskole er det ansatt ti kvinner og to menn. Ved Trondheim Katedralskole er det ansatt tre kvinner, mens på Heimdal videregående skole er det ansatt tre kvinner og én mann.

³⁷ Dette avhenger selvfølgelig av typen problemstilling.

Presentasjon av Gry og hennes kor

Gry er lektor med opprykk i musikk. Hun har en mastergrad i musikk i tillegg til praktisk pedagogisk utdanning. Hun har undervist i sang siden 2008, både på den videregående skolen og privatelever. I tillegg til å fungere som sangpedagog jobber hun i dag som utøvende musiker og låtskriver. Når det gjelder kor, har hun dirigert barnekor, ungdomskor og voksenkor for amatører. Det er det sistnevnte koret som er en del av denne masteravhandlingen. Dette amatørkoret startet som et semesterbasert sangkurs bestående av 10 korøvelser i løpet av semesteret. På grunn av at mange som var med på dette kurset ønsket å fortsette og synge sammen, har dette koret nå eksistert i to år. De har fortsatt 10 korøvelser i semesteret. Medlemmene i amatørkoret består av damer i alderen 35–70 år. Få av disse har sunget noe særlig før de begynte på kurset. På grunn av at de fleste er nybegynnere, synger de mest enstemt på korøvelsene, men av og til synger de også tostemt og trestemt. Når det gjelder repertoar, synger de for det meste kjente sanger fra populærmusikken.

I motsetning til «vanlige» kor, som øver i 2,5 timer i uken, øver dette koret 1,5 i uken (uten pause). De opptrer ikke på store konserter og reiser ikke på turer sammen. Hovedfokuset for koristene er å få brukt stemmen en gang i uken, og kanskje ha sosialt samvær etter korøvelsen. Etter endt semester har de som regel en liten opptreden med et par sanger for sine nærmeste. Gry har vært dirigent for dette koret siden oppstarten.

Presentasjon av Anna og hennes kor

Anna har mellomfag i musikkvitenskap, i tillegg til konservatorieutdanning som sanger og sangpedagog, og etterutdanning i musikkdramatikk, utøvende sang og arrangement/komponering. Hun har også eksamen i korpsdireksjon. I 18 år har hun jobbet som sangpedagog, derav 11 år i den videregående skole. I dag jobber hun i kulturskolen, skriver arrangementer og komposisjoner, dirigerer kor og jobber som frilans sanger. Koret hun nå dirigerer har hun hatt siden januar i 2010. Det teller 32 medlemmer og er satt sammen av både menn og kvinner i aldersgruppen 28–72 år. De øver fra klokka 19:00–21:30 hver torsdag, og har gjerne et par opptredener per semester, i tillegg til egen julekonsert. På vårparten reiser de ofte på tur, det være seg stevne eller festival, og dukker det opp andre tilbud opp for koret, blir de gjerne med på det også om de har tid.

Koret er svært allsidig når det gjelder sjanger, og de synger repertoar med varierende vanskelighetsgrad, selv om målet etter hvert er åttestemt. Likevel om koret streber etter å bli bedre, skal lett og vanskelig gå hånd i hånd. Nå for tiden synger de både fem- og seksstemt

repertoar, i tillegg til vanlig tre- og firestemt. For å øke det musikalske nivået i koret jobber Anna systematisk med både sangteknikk, noteopplæring og gehørtrening. Koret bestreber seg også på å synge utenat på konserter. Et annet mål koret har, er at det ikke skal være større enn at alle kjenner alle. Koret er for tiden godt besatt, men andrebasser står på ønskelisten.

Presentasjon av Mia og hennes kor

Mia har tatt en 5-års utdanning ved universitetet som utøvende sanger. I tillegg har hun studert pedagogikk. I dag jobber hun som musikk lærer ved den videregående skole (både som sangpedagog og lærer i andre musikkfag), utøvende sanger og kordirigent. Hun har jobbet med mange blandakor i Nord- og Sør-Trøndelag som sangpedagog. Mia har også vært involvert i kordirigentutdannelsen ved Institutt for musikk i tillegg til å jobbe som reisende sangpedagog i korforbundet sin regi. Hun har arbeidet som sangpedagog i 20 år, men koret hun dirigerer for øyeblikket, har hun kun hatt i seks måneder.

Når det gjelder dette koret, er det et blandakor med ca. 30–40 korsangere. Aldersmessig ligger kormedlemmene i gruppen 25–55 år. De har som mål å være gode – bedre enn et vanlig blandakor, og de synger opp til 8-stemt repertoar. Sjangrene de beveger seg i er mange, men de synger hovedsakelig klassiske sanger. Koret øver 2,5 timer i uka i tillegg til å delta på en del konserter, turneer og konkurranser.

Selv om Mia kun har dirigert koret i seks måneder, har det eksistert i over 20 år, og har alltid vært under ledelse av dyktige dirigenter.

Likheter og ulikheter mellom dirigenter og kor

Selv om alle tre informantene dirigerer amatørkor, er det store forskjeller på korenes nivå. Mens koret til Gry er helt på nybegynnerplanet og synger veldig enkle sanger – gjerne unisont, er de to andre korene på et relativt høyt nivå og synger et forholdsvis avansert repertoar med flere stemmer.³⁸ Selv om dette er tilfellet, var dirigentenes måte å undervise sangteknikk på veldig lik. Dette samsvarer også med et svar fra intervjuet:

ANNA: Jeg føler ikke at det er noen forskjell i å undervise i sangteknikk, for du kan bruke akkurat samme metodene på en 10-åring eller 12-åring, som en på 47. Det er ikke noe

³⁸ Selv om det er en liten nivåforskjell mellom Annas og Mias kor, er ikke den av betydning i denne sammenhengen.

problem.

Når det gjelder kommunikasjonsformer, bruker samtlige dirigenter mange ulike varianter i sine forklaringer om sangteknikk – både fysiologiske, metaforer, foresynging og gestiske bevegelser. Dessuten er alle bevisst sin egen kroppsholdning og energi, da de vet at de fungerer som et speil for sine korister. I denne sammenhengen kan det være verdt å påpeke nivåforskjellen på korene. Ettersom koret til Gry synger mye unisont, blir det naturlig for henne å akkompagnere sangerne på piano. Ved at hun sitter bak pianoet, får hun ikke vist sangerne hvordan de skal stå godt forankret på begge føttene, med knekk i knærne og løse hofter. Det blir også vanskelig for henne å vise mange gestiske tegn mens koristene synger. Hadde derimot koret til Gry sunget mer avanserte sanger, for eksempel firstemt, ville hun mest sannsynlig ha stått foran koristene og dirigert. På denne måten hadde hun fått vist en hensiktsmessig kroppsholdning, i tillegg til å kunne vise flere gestiske tegn, noe som var tilfellet med både Mia og Anna.

Det er generelt mye likt i informantenes kommunikasjon av sangteknikk. Alle snakker mye om holdning, støtte, kjeveåpning og intonasjon, og det virker som om de er enige om hvordan teknikkene bør kommuniseres i de fleste tilfeller. Likevel er det særlig ett punkt de er uenige om. Anna og Gry bruker ordet *støtte* når de underviser. Mia mener derimot at en sangpedagog ikke bør benytte seg av dette uttrykket:

MIA: (...) Det er aldri lurt å bruke ordet støtte når det gjelder pust. Da er det bedre å bruke bilder tror jeg – spesielt i kor. Støtte kan medføre at koristene blir presset, istedenfor å bare åpne opp, holde åpningen og la luften gå sakte som en bølge eller et vann. Eller en sommerfugl! Men selv om jeg forsøker å ikke bruke ordet støtte, hender det at det «plover» ut av og til.

I tillegg har Mia en annen måte å snakke om fenomenet støtte på enn de to andre. Mens Mia og Gry forklarer koristene at de skal bruke magen når de støtter tonene, liker ikke Mia å bruke ordet mage når hun underviser i sang. Hun fokuserer heller på at koristene skal «syng fra hoftekulene».³⁹

Selv om nivåforskjellene på korene ikke førte til store ulikheter i forklaringen av sangteknikk, merket jeg forskjell i forhold til hvor lenge informantene hadde vært dirigent for

³⁹ Se s. 81.

korene sine. Anna har vært dirigent for koret i flere år, og jeg merket at hennes kor til en hver tid skjønte godt hva hun var ute etter sangteknisk. For eksempel når de skulle synge en oppvarmingsøvelse, visste koristene hva de skulle tenke på av sangteknikk allerede før dirigenten hadde sagt noe. På den andre siden måtte Gry og Mia, som ikke har vært dirigent for sine kor like lenge som Anna, forklare teknikken mer omstendelig før koristene skjønte hva de skulle gjøre.⁴⁰

TROVERDIGHET, BEKREFTBARHET OG OVERFØRBARHET

Å vurdere kvaliteten på sitt kvalitative forskningsprosjekt er nødvendig, særlig når man forsker alene.⁴¹ Avhandlingens styrker og svakheter kan sjekkes ved å se på faktorene troverdighet, bekreftbarhet og overførbarhet. Thagaard forklarer at disse begrepene står i tråd med den kvalitative tilnærmingens særpreg, og kan sies å erstatte begrepene reliabilitet, validitet og generalisering, som er mer vanlig ved studier av kvantitativ art (Thagaard 2003:169).

Troverdighet

Troverdighet knyttes til at forskeren gjør rede for hvordan data utvikles (Thagaard 2003:178). Gjennom hele studien har jeg etter beste evne prøvd å forklare mine fremgangsmåter, blant annet ved å skille mellom den informasjonen jeg har fått fra informantene og mine egne vurderinger og tolkninger av disse dataene. Dette har jeg tydeliggjort ved å fremstille observasjonsnotatene i gråe bokser og intervjuene i hvite bokser. Jeg som forsker har selv utarbeidet observasjonsnotatene og valgt ut hva jeg skulle bruke av intervjumaterialet. Likevel tror jeg at oversiktligheten i fremstillingen av teori, empiri og mine egne tolkninger, fører til at leseren kan gjøre seg opp en mening om hvordan materialet kan tolkes og vurderes i forhold til den gitte konteksten. Troverdigheten økes ved å ta i bruk flere vitenskapelige metoder. At jeg benyttet meg både av observasjon og intervju har vært en måte å krysskontrollere mine funn på.

I og med at jeg hele tiden har vært i en læringsprosess under arbeidet med masteroppgaven har den stadig tatt nye retninger. Jeg ville blant annet ha gjort noen endringer i intervjuguiden om jeg skulle gjennomført intervjuene på nytt. Dette kan være med på å svekke avhandlingens troverdighet. Jeg fikk likevel mange relevante og nyttige svar på bakgrunn av

⁴⁰ Selv om Gry har dirigert koret i to år, har de kun hatt ti øvelser hvert semesteret. Dessuten har de ikke hatt noen opptredener utenfor disse faste øvelsene. I tillegg har det vært en del utskiftninger av medlemmene. Sett ut i fra denne konteksten, er ikke to år særlig lenge.

⁴¹ Troverdigheten styrkes når flere samarbeider om et forskningsprosjekt (Thagaard 2003:178).

den eksisterende intervjuguiden og tilleggsspørsmålene, og har derfor hatt et tilstrekkelig datamateriale å jobbe med.

«Troverdigheten er også basert på at forskeren redegjør for relasjoner til informanten og hvilken betydning erfaringer i felten har for de dataene forskeren får» (Thagaard 2003:170). Musikkmiljøet i Trøndelag er lite. Av den grunn har det seg slik at jeg er bekjent av alle mine tre informanter. Jeg var litt skeptisk til å forske på mennesker jeg kjente i starten, men etter hvert som forskningen tok form, fant jeg ut at det var mer positivt å ha en nærhet til forskningsdeltakerne. Mine informanter visste at jeg var en seriøs musiker, ufarlig, og de var trygge på meg. På grunn av dette ble det kanskje enklere for dem å takke ja til å bli med på forskningsprosjektet. Dessuten synes jeg at både observasjon og intervju har fungert svært godt, og jeg tror ikke vårt bekjentskap har vært til hindring i prosessen – heller det motsatte. På grunn av at informantene var trygge på meg, virket det som om de var veldig rolig og avslappet både under observasjon og intervju. Dette skapte et grunnlag for at informantene turte å slippe seg løs og utbrodere sine svar på intervjuet. De fikk også prate ferdig uten for mange innvendinger fra min side, noe som øker sjansene for at vesentlig informasjon ikke ble holdt tilbake. Dette kan styrke troverdigheten. Videre prøvde jeg å ikke stille ledende spørsmål i intervjuene, da ledende spørsmål «(...) er i strid med intensjonen i kvalitativ forskning, nemlig å løfte frem deltakernes perspektiv» (Postholm 2010:83). Da jeg transkriberte, fant jeg likevel ut at jeg ved noen få tilfeller hadde benyttet ledende spørsmål ubevisst. Spørsmålene som var ledende kan ha hatt innvirkning på informantenes svar. Kvale hevder imidlertid at ledende spørsmål ikke nødvendigvis reduserer intervjuerens reliabilitet: «Det avgjørende spørsmålet er ikke hvorvidt intervjueren skal lede eller ikke lede, men *hvor* intervju spørsmålene skal lede, og hvorvidt de vil lede i viktige retninger som vil gi ny, troverdig og interessant kunnskap» (Kvale 2001:97–98).

Bekreftbarhet

Bekreftbarhet handler om tolkningen av resultatene – en forsker må stille seg kritisk til sine egne tolkninger (Thagaard 2003:179–180). Kvale betegner dette som at «forskeren spiller rollen som djevelens advokat overfor sine egne funn» (2001:168). Jeg har vurdert og kontrollert mine tolkninger gjennom hele prosessen. I tillegg har jeg fått to kordirigenter til å spille djevelens advokat og vurdere mine analyser. Ikke minst har jeg vært regelmessig til en veileder som har gjort kritiske vurderinger av oppgaveteksten. Det kan ha bidratt til å bekrefte at jeg tolker de variablene jeg ønsker å finne ut noe om.

Et prosjekts resultater må også kunne bekrefte av annen forskning (Thagaard 2003:180). Jeg kjenner ingen annen forskning som har fokusert direkte på hvordan en dirigent kan kommunisere sangteknikk til kor, men avhandlingen min har mange likhetstrekk med doktoroppgaven *Att ge form åt musikaliska gestaltningar – En socialsemiotisk studie av körledares multimodala kommunikation i kör* (Jurström 2009). Dessuten blir det skrevet om viktigheten av en allsidig kommunikasjon i arbeidet med sangere både i ulik sang- og korlitteratur.

Thagaard påpeker at forskerens forhold til det miljøet som studeres er av betydning for tolkningsresultat (Thagaard 2003:170). Ettersom jeg selv er både sangpedagog og kordirigent, har jeg et nært forhold til feltet jeg har forsket på. I følge Repstad er dette en fordel i den kvalitative metoden: «Om ikke alle kvalitative forskningsprosjekter på langt nær er slik at forskeren lever flere år blant sine data, er likevel et mest mulig nært og direkte forhold til det som studeres, et sentralt ideal i kvalitativ forskning» (Repstad 1993:12). Ved at jeg kjente faktorer som er viktige i både sangteknikk og i arbeide med kor, hadde jeg en god forutsetning til å velge ut relevant teori og sortere ut det mest essensielle ved observasjon og intervju. Dette kan styrke bekræftbarheten av oppgaven. På den andre siden var det viktig at mine forkunnskaper ikke hindret meg i å tenke nytt og være åpen for at mine informanter hadde andre meninger enn meg. Gjennom hele forskningsprosessen var jeg vært svært bevisst på dette og prøvde å være så objektiv som mulig.

Overførbarhet

«Overførbarhet innebærer en rekontekstualisering, ved at den teoretiske forståelsen som er knyttet til et enkelt prosjekt, settes inn i en videre sammenheng» (Thagaard 2003:184). Selv om avhandlingen er rettet mot kommunikasjon av sangteknikk i tre utvalgte kor, kan den være relevant for dirigenter i andre kor. Ytterligere kan oppgaven være til nytte for sangpedagoger som underviser enkeltelever. Selv om et kor trenger en mer mangefasettert form for kommunikasjon enn én enkeltelev, vil også hun eller han ha behov for ulike forklaringsmåter om sangteknikk. Det skal også påpekes at en sangpedagog som oftest har flere elever, noe som betyr at pedagogen er nødt til å sitte på kunnskap om hvordan hun/han kan forklare sangteknikk på varierende måter.

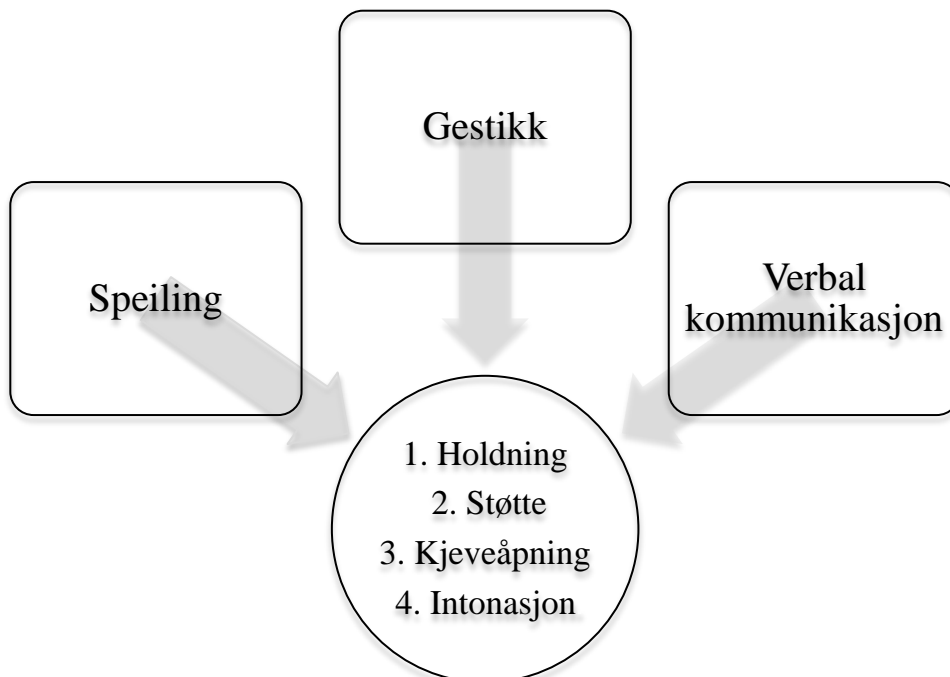
Dessuten kan avhandlingen være av interesse for en dirigent i et korps. En korpsdirigenten skal ikke undervise i sangteknikk, men kommunikasjonsformene vil i stor grad være de samme. I tillegg er korpsmedlemmene avhengige av en god kroppsholdning og

hensiktsmessig pusteteknikk for å spille bra på instrumentene sin. Ytterligere kan avhandlingen være til hjelp for sangere som ønsker å lære seg sangteknikk, da den inneholder både fysiologiske forklaringer, metaforer og andre tips på hvordan teknikken kan brukes i praksis.

KAPITTEL 6: ANALYSE

I dette kapitlet skal empirien og teorien analyseres. For å gjøre oppgaven mest mulig oversiktlig presenterer jeg observasjonene i grå bokser, mens intervjuene blir referert i hvite. Resten av innholdet i analysekapitlet består av mine tolkninger av empirien basert på teoriene som er blitt presentert i de foregående kapitlene.

Selv om sangteknikkens parameter, som holdning, støtte, kjeveåpning og intonasjon på mange måter henger sammen, og kordirigentene har benyttet seg av alle disse på en og samme tid, ser jeg det nødvendig å kategorisere de for å få en oversiktlig oppgave. Det samme gjelder anvendelsen av verbal og non-verbal kommunikasjon. Særlig i observasjonen av de tre dirigentene kom det tydelig fram at bruken av speiling, gestikk og verbal kommunikasjon henger sammen. Gry, Anna og Mia vekslet alle hurtig mellom de ulike kommunikasjonsformene. Dessuten opptrådte flere av kommunikasjonsformene samtidig, noe som har gjort det vanskelig for meg å dele de opp i ulike kategorier. Jeg har likevel, etter beste evne, plassert kommunikasjonsformene hos dirigentene fra observasjon og intervju under overskriftene speiling, gestikk og verbal kommunikasjon. Videre deler jeg opp disse i sangteknikkategoriene holdning, støtte, kjeveåpning og intonasjon. Som en hjelp har jeg illustrert dette i en figur:



Figur 4: Kommunikasjonsformer for sangteknikk

SPEILING

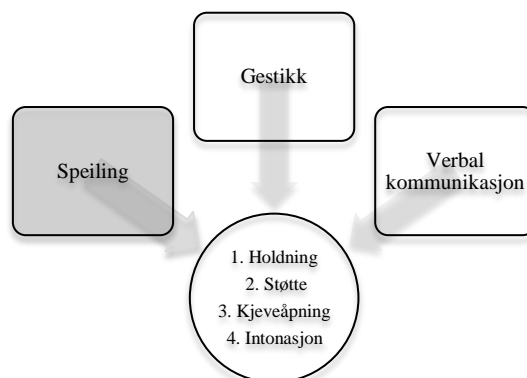
Hvis du sitter på café med en venn eller venninne, vil du kanskje ta en slurk av kaffekoppen samtidig som den andre. Og om den andre lener seg godt frem over bordet med overkroppen, vil også du mest sannsynligvis lene deg litt fremover. Hvorfor? Jo, vi mennesker speiler hverandre (Caplin 2005:12).

Ettersom dirigenten er lederen i koret, vil kormedlemmene i stor grad speile dirigenten. Derfor er det viktig at dirigenten står på en hensiktsmessig måte som fremmer en god pust. Dirigenten bør også være avslappet i ansiktet, ha en løs kjeve og være fri for spenninger i resten av kroppen slik at korsangerne slipper å speile en anspent person. Dessuten bør en dirigent være energisk, da dirigentens tilstand smitter over på korsangerne (Dahl 2002:100). Dette påpekes av Anna:

ANNA: I en undervisningssituasjon er man alltid et spill. Står du der som en apatisk død fisk på land, så er det det du får tilbake.

I tillegg til at dirigentens måte å fremstå på fysisk påvirker koristene, vil også hennes eller hans vokale prestasjoner ha innvirkning på sangerne. Både Caplin (2005:12) og Dahl (2002:95) forklarer at koristene speiler dirigentens sangstemme. Alle mine informanter er sangere av yrke, og foresang på en eksemplarisk måte under korøvelsene. Deres trente stemmer hjalp sannsynligvis koristene til å synge bedre.

Videre skal jeg forklare hvordan mine informanter kommuniserte de sangtekniske parameterne holdning, støtte, kjeveåpning og intonasjon til sine korister ved hjelp av speiling, noe som understrekes av figuren nedenfor:



Figur 5: Speiling for å kommunisere sangteknikk

Holdning

Gry, Anna og Mia har alle en god kroppsholdning under korøvelsen. De tre kordirigentene *står* foran koret med en god sangerholdning i første del av oppvarmingen – hvor de varmer opp kroppen og bruker støtteøvelser. Når de starter med skalaøvelser for å strekke stemmen, setter Gry og Anna seg ved pianoet, mens Mia fortsatt blir stående. Gry blir sittende og spille piano på resten av korøvelsen. Anna veksler mellom å spille piano og dirigere, mens Mia står foran koret og dirigerer under hele øvelsen.

Før koristene skal til å synge, viser Anna på seg selv at de skal ha en bøy i knærne.

Her kan koristene speile Annas løse og ledige knær, og dermed oppnå et gunstig utgangspunkt for bruken av støttemuskulaturen, da holdningen påvirker pusteteknikken (Arder 2001:101).

Tidlig i oppvarmingen gjør koret til Anna en pusteøvelse hvor de puster langsomt ut på «sss». Annas holdning og gester hjelper koristene til å holde en jevn og fin «sss», da hun står med en god sangerholdning selv: hun illustrerer en bred overkropp med armene ut fra ribbeinene, i tillegg til at hun lager en seig bevegelse fram og tilbake med den ene armen mens koret puster ut på «sss».

Ettersom Anna har en gunstig holdning, vil sannsynligvis koristene herme etter denne måten å stå på. Årsaken til dette er at mennesker er utstyrt med speilhjerner, og speiler hverandres atferd (Caplin 2005:12). Anna hjelper koristene ytterligere til å oppnå en velbalansert kropp ved å illustrere en bred brystkasse med hendene. Dette sammenfaller også med Mia:

På en støtteøvelse illustrerer Mia at koristene skal ha et åpent bryst. Dette viser hun ved å være åpen selv, i tillegg til å fysisk ta på sine egne ribbein. Hun sier ikke et ord, men hennes kroppsspråk er veldig tydelig, og det virker som om koristene skjønner henne, da de retter opp sin holdning når Mia gjør disse bevegelsene.

Derimot blir det vanskelig for Gry å vise lignende gestiske bevegelser som understreker hvordan sangerne bør stå når de synger, da hun akkompagnerer sangerne på piano under mesteparten av korøvelsen:

Når Gry starter med sangøvelser hvor stemmen skal strekkes under oppvarmingen, sitter hun bak pianoet og spiller. Hun er rett i ryggen, har en åpen brystkasse og en avspent kjeve. I tillegg foresynger hun på en glimrende måte. Hun sitter vendt mot koristene, slik at alle som synger kan se henne. I motsetning til Gry som sitter, står kormedlemmene og synger.

Selv om Gry sitter bak pianoet mens koret synger, formidler hun riktig holdning med overkroppen og ansiktet. Sangerne kan dermed speile hennes overkropp og avspente kjeveparti. Det hun derimot ikke får vist når hun sitter og spiller, er hvordan underkroppen bør være når koristene står og synger. Mia på sin side, er en kordirigent som står foran koret gjennom hele oppvarmingen:

Flere ganger under oppvarmingen minner hun koristene på at de må huske å stå godt. Samtidig som hun sier dette, viser hun at de skal stå godt på begge føttene, med avspente knær, med hoftekulene på plass, i tillegg til at de skal ha et åpent ansikt.

På grunn av at Mia står på føttene foran koret gjennom hele oppvarmingen, oppnår hun å vise en hensiktsmessig kroppsholdning med hele kroppen – både overkroppen og underkroppen. I denne situasjonen kan sangerne speile dirigentens totale kroppsholdning, i motsetning til Gry, som sitter ved pianoet, slik at det er umulig for koristene å speile hennes underkropp. Mia legger også vekt på at hun sjelden sitter ved pianoet:

MIA: Jeg har alltid en god kroppsholdning. Alltid! Og jeg er meget sjelden bak pianoet.

INGRID: Hvorfor?

MIA: Fordi jeg tror at man da vil synge som et piano, og det kan lyde statisk. Jeg tror også at koristene vil jatte med – de blir late og gjør ingenting selv. Da tror jeg klangen blir flat, pluss at når de ved en senere anledning skal stå foran en dirigent, tror jeg ikke de vil skjønne signalene fra henne, noe som er viktig på en konsert. Og jeg tror det blir usynkronisert både tekstlig og klanglig sett.

INGRID: Tenker du over hvordan du står?

MIA: Jeg står godt plantet med føttene, er bred i overkroppen, åpen i ansiktet og åpen i hele kroppen. Og så prøver jeg å se alle sangerne.

Her er nok et eksempel på Mias fokus på en fordelaktig kroppsholdning:

Før de skal synge *Månemannen* viser Mia at koret skal stå med hele fotbladet mot gulvet, i tillegg til å ha en god holdning med åpne ribbein. Mens koret synger denne sangen, like før et parti som skal synges i forte, illustrerer hun med sin egen kropp at de skal være tunge i bena. Dette gjør hun ved å trampe hardt i gulvet med føttene sine, stå stødig med hele fotsålen i gulvet og vise avspente knær.

Mia vil at koristene skal ha en hensiktsmessig kroppsholdning og at de skal stå godt plantet på føttene – særlig i mer krevende partier på *Månemannen*. Mias tydelige kroppsspråk gjør det enkelt for koristene å speile hennes holdning, hvor beina er godt forankret mot underlaget.

Selv om informantene har mye fokus på hvordan sangerne bør innta en riktig kroppsposisjon, tenkte de på flere andre faktorer når jeg nevnte ordet holdning under intervjuene:

MIA: Man blir som den man ser på. Om jeg er blid og glad når jeg kommer inn vil dette smitte over på sangerne. Helt klart. Det vet man også som publikum – man speiler. Jeg som dirigent er speilet til koristene.

GRY: Det handler om at jeg skal ha god holdning når jeg synger – bak med skuldrene og holde meg oppe. Videre at jeg ikke skal være autoritær, men en autoritet. Dirigenten skal være en leder og må ikke ta skuldrene ned ved hodet og gi uttrykk for «sorry at jeg er her». Men jeg må være vennlig, tydelig og sterk.

I tillegg til å snakke om kroppsholdning forklarer dirigentene her en annen type holdning – nemlig hvordan de oppfører seg som ledere av et kor. Mia påpeker at det er viktig å være blid og glad, da koristene speiler dirigenten. Er dirigenten blid og glad, er det større sjanse for at koristene kommer i godt humør, noe som gjør det mer lystbetont å være på en korøvelse. I likhet med Mias uttalelse om å skape en hyggelig atmosfære på korøvelsen, forklarer Gry hvor viktig det er å være vennlig når man er dirigent. Er dirigenten vennlig, vil koristene trolig oppføre seg trivelig tilbake, noe som mest sannsynlig vil føre til et godt læringsmiljø. Gry mener også at en dirigent må oppføre seg som en tydelig og sterk leder. Å tenke over sin egen oppførsel på korøvelsen, slik Mia og Gry gjør, er avgjørende for effektiviteten på øvelsen, da energiutstrålingen fra dirigenten smitter over på kormedlemmene (Dahl 2002:100). I denne sammenhengen er positiv energi å foretrekke (ibid.), noe mine informanter hadde klart for seg.

Støtte

Hvordan puster dirigenten når hun står foran koret sitt? Med skuldrene? Spenner hun kjeven ved innpusten? I så fall har koret et dårlig utgangspunkt for en hensiktsmessig pust, da det lavtliggende åndedrettet er å foretrekke ved sang (Rørbech og Høgel 1996:13). Ettersom kormedlemmene speiler sin dirigent er det viktig at hun puster på en måte som gagnar sangen – med avspente skuldre og avspent kjeve. Dette er tilfellet med Anna:

Når Anna dirigerer koret sitt, puster hun veldig tydelig med kroppen og hendene. Samtidig som hun trekker inn luft, viser hun en god munnåpning og en kongruerende pustebevegelse med hendene. Hun holder hendene lavt nede (ved magen), slik at koristene skal få en dyp og god pust.

Her kan kormedlemmene speile Annas tydelige innpust for å oppnå en hensiktsmessig åndedrettsfunksjon.

Kjeveåpning

Informantene var svært opptatt av å undervise korsangerne i å åpne kjeven når de sang. Dette er et sangteknisk element som er relativt enkelt å speile. Om dirigenten har en åpen og avspent kjeve, hermer gjerne sangerne etter denne ansiktsmimikken og synger bedre (Christensen 1958:7). På denne måten hjelper altså dirigenten koristene til å gi plass i munnen for tonene.

Ofte under korøvelsen forklarer og illustrerer Anna at koristene skal ha en god kjeveåpning. Blant annet legger hun hendene sine slapt over kjeven/kinnene, slik at det blir tydelig hvordan en avspent kjeve skal se ut. På denne måten får munnen en oval åpning, og haken går nedover.

Koristene kan i denne sammenhengen speile Annas løse kjeve, hvor haken går rett ned. At dette er en gunstig måte å åpne kjeven på bekreftes av både Sadolin (2008:16) og Hildre og Urke (2008:62). Koristene kan også herme etter Annas bevegelse med hendene over kjeven/kinnene, slik at de virkelig kjenner hvordan det føles å ha en avslappet kjeve.⁴² I likhet med Anna forklarer og illustrerer Mia en god kjeveåpning:

⁴²Ved utførelse av denne øvelsen kan sangeren nesten tenke seg at hun eller han er Munchs *Skrik*.

Mens Mia dirigerer *Ubi Caritas*, viser hun med egen munn at koristene skal ha en god åpning på de lange frasene hvor de synger på vokalen «a» i Amen. I tillegg til å illustrere åpning selv, kikker hun på de stemmegruppene det gjelder.

Intonasjon

En god holdning er avgjørende for en gunstig bruk av støtteteknikk og god intonasjon (Caplin 2005:12). En kordirigent bør derfor stå med en sanger-holdning og illustrere en god pusteteknikk dersom koret skal synge rent. Ulik bruk av mimikk i ansiktet kan også fungere på intonasjonen:

Anna peker oppover, smiler og «flekker tenner» for at koristene skal komme opp på riktig tonehøyde. Hun løfter også sin egen kroppsholdning og sitt ansikt/sin panne for å illustrere at de skal holde tonene oppe – med «lyset slått på».

Anna bruker altså mye kroppsspråk og mange gester for å illustrere hva som skal til for å oppnå en god intonasjon. Hun retter opp kroppsholdningen og viser et åpent ansikt hvor tennene vises godt. I motsetning vil sannsynligvis en sammensunket kroppsholdning og et slapt ansikt føre til dårlig intonasjon.

GESTIKK

Alle de tre dirigentene bruker hendene mye for å understreke det de sier. Som tidligere beskrevet, mente Merlau-Ponty at mennesket sanser og skjønner gestiske bevegelser med kroppen før de blir tatt opp i intellektet (Merlau-Ponty 1994:151–154). Dette har vært tilfellet i observasjonene av Gry, Anna og Mia. Dirigentene gjorde plutselig en gestisk bevegelse mens koret sang, noe som umiddelbart førte til en bedre klang i koret. Det å bruke verbal instruksjon først, for senere å minne koristene på sangteknikken med gestiske bevegelser, har også vært et gjennomgående trekk for dirigentene. De understreker altså det verbale ved å bruke det non-verbale. I denne sammenhengen er det relevant å vise til intervjuet med Mia:

INGRID: Når du bruker disse metaforene, illustrerer du de med hendene samtidig?

MIA: Ja. Alltid! For å understreke. For det er alltid noen som «kicker» på ett eller annet. I et

kor er det flere, og det er bestandig en eller annen metafor, et bilde eller en bevegelse som gjør at noen skjønner det.

Mia bruker altså non-verbale tegn for å understreke sine verbale uttalelser. Begrunnelsen for dette er at noen medlemmer i et kor vil skjønne sangteknikken når den blir forklart verbalt, mens andre vil forstå teknikken hvis den blir forklart non-verbalt. Dette støttes av Dahl, som mener det er viktig å kommunisere på ulike måter overfor koret, slik at flestparten vil få med seg det dirigenten formidler (Dahl 2002:98).

I likhet med Mia bruker også Gry non-verbale tegn for å formidle sangteknikk til koret sitt:

INGRID: Hvordan kommuniserer du sangteknikk til koret ditt? Bruker du verbal eller non-verbal instruksjon?

GRY: Begge deler.

INGRID: Kan du gi eksempler?

GRY: Ja, jeg viser på kroppen min hvor det er – for eksempel hvor mellomgulvet ligger. Men jeg forklarer det alltid først. Videre viser jeg teknikken mens vi synger. Jeg kan for eksempel peke på. Jeg kan også minne de verbalt på at de skal huske innpusten, huske å løft ganen, eller huske å stå godt. Altså en del korrigeringer underveis. Der kommer også det non-verbale inn. Det er ikke sikkert at de skjønner tegnene med én gang. Da kan de spørre, og så kan jeg forklare det. De tar det som regel veldig fort.

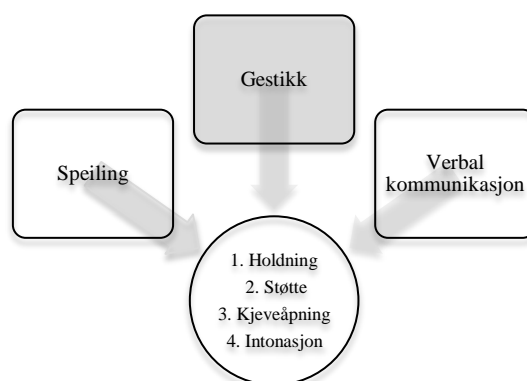
Her sier Gry at hun mener at det beste er å forklare sangteknikken før hun viser hvordan det er på sin egen kropp, i tillegg til å bruke non-verbale tegn. Hun sier også at koristene ikke alltid skjønner hennes gestiske tegn. Dette stemmer ut i fra Merleau-Ponty og hans teorier om at gestiske tegn som er uvante for mennesker, ikke nødvendigvis er forståelige med én gang (Merleau-Ponty 1994:151). Når hun forklarer hva gestikken betyr, sier Gry imidlertid at koristene raskt forstår hennes kroppslige språk. Gry mener likevel på noen punkt at gestiske bevegelser kan brukes uten å forklare noe først:

GRY: Om jeg tar hodet litt ned, så skjønner de at de ikke skal strekke seg oppover etter tonene. Koristene er jo veldig fokusert på dirigenten. De blir en flokk. Det er sånn, at viss man er på aerobic for eksempel, gjør man alt treneren gjør. Det er en flokkdyrgreie tenker

jeg.

Her sammenlikner Gry kordirigenten med en aerobicinstruktør, og mener at både koristene og de som går på en aerobic trening automatisk følger lederen. I så måte vil kormedlemmene automatisk svare på dirigentens gester.

Videre forklarer jeg hvilke gestiske bevegelser Gry, Anna og Mia tok i bruk for å kommunisere de fire sangtekniske parameterne holdning, støtte, kjeveåpning og intonasjon. Dette blir også illustrert ved denne figuren:



Figur 6: Gestikk for å kommunisere sangteknikk

Holdning

Utgangspunktet for å synge fritt og sunt, er en god holdning. Alle de tre dirigentene gjorde bevegelser med kroppen for å påminne koristene hvordan de bør stå når de synger. Å til stadighet repetere sangteknikken på denne måten er svært gunstig for læringsprosessen. Dess flere ganger avsenderen repeterer et budskap, dess større er sjansen for at mottakerne oppfatter innholdet (Johnson og Johnson 2009:136).

Ettersom Gry satt og spilte piano under mesteparten av korøvelsen, fikk ikke hun gjort så mange gestiske bevegelser på holdning etter hun var ferdig med oppvarmingen. Det gjorde derimot Mia:

Mia viser til stadighet at koristene bør stå godt på begge føttene. Dette gjør hun ved å trampe i gulvet. Hun rister også på knærne for å vise at de skal være avspente. I tillegg stryker hun hendene nedover hoftene og knærne for å vise hvordan koristene bør stå. Hun tar også fysisk på sine ribbein for å illustrere at man skal være bred over brystkassen.

Her viser Mia en hensiktsmessig kroppsholdning ved å bevege på/stryke over ulike kroppsdeler både på underkroppen og overkroppen.

Mens Mia fysisk tar på ribbeinene sine for å demonstrere at disse skal være åpne, viser Anna at overkroppen skal være bred hele tiden mens man synger ved å gjøre en kontrollert og gradvis bevegelse med hendene ut fra ribbeinene:

Først holder hun hendene på ribbekassa, for så å skyve hendene ut fra kassa i en seig bevegelse.

Støtte

Dirigentene benyttet seg av mange fysiske tegn for at sangerne skulle få en funksjonell pust, som blant annet:

Anna bruker en pusteøvelse hvor koristene skal puste langsomt ut på en «sss». For å hjelpe koristene til å holde en jevn og fin «sss», lager hun seige bevegelser frem og tilbake med armene mens koret puster ut på «sss».

Den seige armbevegelsen Anna lager med hendene, får koristene til å bruke bukmuskulaturen organisk med en jevn bevegelse innover på ekspirasjonen, noe som stemmer overens med Sadolins forklaring av utpusten.⁴³ Hvis Anna ikke hadde gjort denne bevegelsen, kunne det ha ført til at koristene jobbet med bukmuskulaturen mer i rykk og i napp, noe som ville ha vært en uøkonomisk bruk av pusten.

I en oppvarmingsøvelse er ikke Mia helt fornøyd med hvordan koristene bruker støttemuskulaturen og viser at de skal puste inn og holde ut ribbeinsmuskulaturen. Dette forklarer hun ved å bruke gestiske tegn hvor fingrene illustrerer ribbeinene. Når fingrene er klistret til hverandre, er ribbeinsmuskulaturen vanlig, mens når hun spriker med fingrene, illustrerer det at ribbeinsmuskulaturen skal spennes ut. I tillegg til å vise denne sprikebevegelsen gir hun koristene en god innpust med hendene. Dette gjør hun ved å puste selv, mens hun fører de sprikende hendene utover til sidene i en gradvis bevegelse. Hun sier

⁴³ Se s. 38–40.

også hvordan koristene skal tenke mens de synger, at ribbeinene skal holde seg ute, og at de må tenke «ute, ute, ute» hele tiden. Klangen blir bedre etterpå.

Her har Mia laget seg gestiske tegn som hun bruker når hun skal vise hvordan koristene skal bruke ribbeinsmusklene i sang – altså holde de utspente mens man synger (Sadolin 2008:28–31). Hun forklarer dette tegnet nærmere i intervjuet:

INGRID: Hvordan synes du at din direksjonsteknikk virker inn på koristenes sangteknikk?

MIA: Det viktigste er innpusten når jeg dirigerer. Og at direksjonsfiguren har et lavt punkt. Dermed blir det et bedre teknisk produkt og resultat på sangerne.

INGRID: Kan du forklare innpusten grundigere?

MIA: Mine hender blir ribbekassen. Fingrene sitter klistret sammen først, og når jeg puster inn, går hendene utover fra ribbekassen samtidig som jeg spriker fingrene. Og det er veldig viktig at man ikke puster inn og stopper opp etterpå, for da blir alt stivt. Alt skal gå som et vannhjul. Pust inn, og syng med en gang.

INGRID: Har du funnet på dette selv?

MIA: Altså, jeg har tenkt på den, men det var også en annen dirigent som gjorde noe lignende. Da tenkte jeg – ja – der har man den! Den er fin. Det er også viktig at man har rekylen lavt, og ikke for høyt oppe.

INGRID: Hvor lavt da?

MIA: Ved navlen, bekkenbunnen. Da får man bredde over hele overkroppen.

I tillegg til å illustrere ribbeinene med sine gestiske tegn mener Mia det er viktig å jobbe med direksjonsfiguren lavt nede ved navlen, slik at koristene får en bred og god pust. I likhet med Mia mener Anna at armene bør ha et lavt tyngdepunkt når man dirigerer, da dette fører til at koristene får brukt pusten på en hensiktsmessig måte:

ANNA: Det handler om hvor du holder hendene. Det er gøy å studere orkesterdirigenter og andre kordirigenter og se hvor de holder armene sine i forhold til spillet. Jo høyere de holder armene, jo verre blir det. Står du med hendene der oppe, vil du få et kor som puster fra brystet og opp, og ikke nedover. Det blir veldig høyt. Da går det ikke lenge før det skjærer seg. Jeg har også vært borti dirigenter som kanskje bare står og peker med en finger fremover for å holde en linje. Dette fungerer like godt som en taktfigur, da den kan slå i hjel ting. Ofte

er det kanskje bare linja du vil ha – med en svell på eller et eller annet. Det er ikke så mye du trenger å gjøre. For min del handler direksjon mye om å gjøre seg såpass overflødig, puls-messig få ting til å gå av seg selv, slik at jeg faktisk kan forme musikken.

Jeg som tilskuer fikk veldig god pust når både Anna og Mia dirigerte, og jeg merket også at koristene pustet hensiktsmessig når de sang. At korister får en gunstig pust når dirigenten holder et lavt tyngdepunkt på direksjonsfiguren sin er også noe Durrant påpeker (2003:147). En dirigent bør derfor tenke seg om *hvor* hun eller han slår taktfiguren – nede ved navlen, eller oppe ved hodet?

Mia kom med nok et gestisk triks når det gjelder pust og støtte:

Siste tonen i *Ubi Caritas*, på ordet «Amen», skal holdes veldig lenge. Mia viser visuelt sangteknikk på denne tonen mens hun dirigerer. Det gjør hun ved å ta hendene ut fra ribbeinene, noe som illustrerer at koristene skal være brede over ribbeinene. Klangens blir straks betraktelig mye bedre når hun gjør dette.

I dette eksempelet blir koristene minnet på sangteknikk mens de holder en lang tone. Ved hjelp av Mias armbevegelse ut i fra flankene, kommer koristene på at de må ha utspente ribbein, noe som gjør at det sanglige resultatet umiddelbart blir forbedret.

Kjeveåpning

Å åpne munnen er en gestisk bevegelse i seg selv om man ser på gestikkbegrepet i en vid forståelse (Ruud 2007:128). Dessuten kan en dirigent lage andre gestiske bevegelser for å vise koristene at de må ha en god kjeveåpning, noe mine informanter i stor grad gjorde:

Gry forklarer til koristene at de må åpne munnen mer dess lysere toner de synger. Hun demonstrerer dette med en fingerbevegelse som illustrerer åpning. Denne fingerbevegelsen består i å spre pekefinger og tommel fra hverandre ved munnen – i likhet med at en krabbe åpner klørne (fingrene var krumme, og ikke stive). I tillegg til å bruke denne fingerbevegelsen gaper hun godt selv med egen munn mens hun foresynger.

Her får koristene anledning til å skjønne kommunikasjonen av teknikken både ut i fra det verbale – ved at Gry forteller koristene hva de skal gjøre, det visuelle – både ved å se på fingerbevegelsen og gapet hennes, og det auditive – ved å høre på foresyngingen til dirigenten. Koristene får på denne måten lært kjeveåpningsteknikken gjennom å bruke flere sanser, noe Dahl (2002:98) og Hagenes (2006:19) påpeker er svært viktig. Gry beskriver bruken av «krabbekloen» ved munnen nærmere på intervjuet:

GRY: Jeg kan bruke små tegn. For eksempel at jeg åpner slik ved kjeven. Og så kan jeg peke på kjeven.

INGRID: Åpne to fingre ved kjeven. Åpne klipa?

GRY: Ja, jeg tenker på det som et krokodillegap.

INGRID: Mens du spiller?

GRY: Ja. Innslag kan jeg også vise, mens jeg bare spiller bassen.

Videre forklarer Gry også at på grunn av at hun spiller piano, får hun ikke vist så mye sangteknikk gjennom direksjonsteknikken, men hun sier at hun bruker mye hode og blikk, noe som også betegnes som gestiske tegn (Ruud 2007:128). Gry kan også slippe en hånd for å vise et innslag, og hun kan vise tegn for hvordan koristene skal åpne kjeven:

INGRID: Hvordan synes du din direksjonsteknikk virker inn på koristenes sangteknikk?

GRY: Nå er det slik at jeg spiller mens vi synger. Derfor er det hode og blikk jeg bruker. Kanskje jeg kan slippe en hånd av og til for å vise et innslag. Det går i de bildene vi har blitt enige om fra før av. For eksempel viss jeg viser tegn for hvordan de skal åpne kjeven.

Som tidligere beskrevet viser Gry den gestiske bevegelsen «krokodillegapet» for å få koristene til å åpne kjeven, men hun har også andre måter å illustrere dette på:

I tillegg til å forklare koristene med ord at kjeven må åpnes på vokalene «e» og «i», viser hun dette ved å klemme inn sidene av munnen med fingrene, slik at munnen ikke får en breddestilling, men en mer oval åpning i likhet med Munchs *skrik*.

Anna har en så å si identisk måte å vise kjeveåpning på:

Stadig under korøvelsen forklarer og illustrerer Anna at koristene skal ha en god kjeveåpning. Blant annet legger hun hendene sine slapt over kjeven/kinnene, slik at det blir veldig tydelig hvordan en avspent kjeve skal se ut.

Ytterligere har Gry enda en måte å illustrere kjeveåpning gestisk:

Gry setter pekefingeren bak fortennene oppe i munnen – fingeren rører ved utsiden av undertennene ved ca. andre fingerledd. Hun får også koristene til å gjøre det samme mens de synger *The Rose* på vokalen «a».

Når koristene har fingeren i munnen på denne måten «tvinges» de til å åpne kjeven, da det er naturlig å åpne munnen godt når man skal sette en finger bak de øvre fortennene. Ved å beholde fingeren i denne posisjonen mens man synger, blir den hensiktsmessige kjeveåpningen opprettholdt gjennom hele sangen. Gry kommenterer øvelsen under intervjuet:

GRY: (...) Ellers kan jeg bruke den hvor man kan sette en finger bak fortennene. For å få åpningen. Den bruker jeg ganske mye.

Dette ligner også veldig på en av Sadolins måter å forklare riktig kjeveåpning på (Sadolin 2008:50).⁴⁴

Intonasjon

Det kan være gunstig å gi gestiske tegn for at koret skal intonere bedre, noe som kom særlig godt frem under observasjonene:

Sopranene har et stort oppadgående sprang i *Ubi Caritas*. For å hjelpe de å ta dette spranget gjør Mia en bevegelse med hånden (en krum hånd som plasseres ovenfor pannen) som indikerer å «ta tonen ovenfra», like før den høye tonen kommer.

Klangen i koret ble mye bedre da Mia gjorde denne bevegelsen – en gest med hånden for å hjelpe koristene til å få en velklingende tone i det øvre registeret. Ved å plassere hånden såpass

⁴⁴ Se s. 42 for en nærmere forklaring.

høyt oppe hjelper hun koristene med å ta tonen ovenfra, slik at de ikke får en tung og presset frase. Dette er i tråd med Christensen, som mener at sangerne bør tenke tonene ovenfra i oppadgående bevegelser, slik at de unngår å intonere for lavt (Christensen 1958:6–11). Mias bruk av en gestisk bevegelse for intonasjon hjalp altså kormedlemmene til å synge rent. Anna bruker en lignende håndbevegelse for å få tenorene i koret sitt til å ta tonen ovenfra:

Tenorene har vært lave gjennom en hel sang. Anna forklarer dem at de må blåse luft ut, i tillegg til å ta tonen ovenfra. Dette viser hun også med en armbevegelse – en krummet hånd som hun holder like ved pannen.

I likhet med både Mia og Anna snakker Durrant om en lignende håndbevegelse for å bedre intonasjonen i koret (2003:147).

Anna har også andre måter for å få koristene til å synge på riktig tonehøyde:

Hun peker oppover, smiler og flekker tenner for at koristene skal komme opp på de høye tonene. Hun løfter også sin egen kroppsholdning og sitt ansikt/sin panne for å illustrere at de skal holde tonene oppe – «lyset er slått på».

Ut i fra denne observasjonen kommer det frem at Anna bruker mye kroppsspråk og mange gester for å illustrere hva som skal til for å oppnå en god intonasjon. Hun retter opp kroppsholdningen og viser et åpent ansikt med et smil. At å smile kan bedre intonasjonen bekreftes av Rørbech og Høgel (1996:32). I tillegg peker Anna oppover – hun viser altså at koristene må holde seg oppe. Denne oppover-bevegelsen blir også forklart nærmere i intervjuet. Dessuten forklarer hun en rekke andre bevegelser hun benytter seg av om intonasjonen i koret ikke er helt på topp:

INGRID: Gjør du noen direksjonsbevegelser som betyr noe sangteknisk?

ANNA: Tja, jeg har kanskje mine spissfindigheter. En ting er jo i forhold til intonasjon, for å holde alten oppe. Da kan jeg bære de frem på sølvfat med hånden. Jeg kan eventuelt, dersom jeg hører at enkeltpersoner ligger lavt, peke oppover. Det koster meg ingenting, og det skjønner de. En annen ting er å slippe ned haka når jeg ser at sopranene blir for knepne i forhold til å gape. Det fungerer også å sette pekefingeren på nesebeinet i forhold til klangplassering – at de sørger for holde seg oppe og ikke detter ned. Det er viktig at de hele

tiden klarer å holde overskuddet i stemmen, slik at de ikke synger usunt. Det er ikke så mye man trenger å gjøre egentlig, bare du sorterer ut det som er overflødig og gjør de tingene som trengs. Ellers kan du la de seile sin egen sjø. Når du merker at sangerne trenger hjelp løfter du bare hendene igjen og hjelper de videre. Jeg vil likevel påpeke at jeg synes det blir feil med dirigenter som står og er mer opptatt av slagfigurene enn koret. Når de er mer opptatt av «Å, hvor fint jeg dirigerer nå», da blir jeg kvalm og dårlig altså. Det er ikke det det handler om. Det er koret, og ikke dirigenten som er i sentrum, mener jeg. Man skal løfte det frem så mye som de trenger.

I likhet med Anna, bruker også Gry en bevegelse oppover med fingrene for å få koret til å synge rent:

INGRID: Hvordan vil du at de skal sette an tonen?

GRY: Ikke angripe tonen nedenfra i alle fall! Da mister man masse energi. Jeg jobber med å være konkret, rett på tonen, og holde den der. For eksempel kan jeg hjelpe til med å gjøre en oppadgående armbevegelse når koret synger nedovergående bevegelser. Fordi da lurer man seg selv til at alt ikke går nedover, men faktisk oppover. Dersom de bruker unødvendig tung klang, ville jeg ha løsnet litt på denne. For eksempel at koristene skal tenke over klangen, og ikke under. Ikke tenk for stort, men tenk litt smalere og ha mer fokus på tonen.

Også Mia bruker flere gestiske bevegelser for at koristene skal intonere og plassere tonene bedre, blant annet ved å peke ulike plasser i ansiktet, eller ved å smile:

INGRID: Kommuniserer du sangteknikk under en konsert? Eventuelt hvordan?

MIA: Det eneste jeg gjør er at jeg hjelper til med dirigeringen. Kanskje jeg viser sangteknikk med å ta på leppene – da mener jeg at leppene må være mer aktive istedenfor slappe. Jeg peker på de kroppsdelene jeg vil fremme. Som for eksempel plassering. Der peker jeg enten på nesen, kinnbenene eller pannen. Eller smiler for å få de til å komme opp på tonene. Men jeg sier aldri noen ting.

Gry og jeg diskuterte om hun hadde vist mer sangteknikk i direksjonen sin hvis hun hadde hatt et kor som var flink nok til å synge flerstemt a capella. Det ville hun ha gjort, og i likhet med Mia, har også Gry en formening om at det er lurt å peke på pannen for at koristene ikke skal bli for lave på tonene. På denne måten får de løftet *velum* og tatt tonen ovenfra mener Gry:

INGRID: Hadde det blitt annerledes med et kor som sang flerstemt, og du hadde dirigert?

GRY: Ja. Da hadde jeg kanskje, om bassen eller sopranene sank, gitt et åpent blikk eller pekt på midten mellom øynene – som betyr at de skal løfte ganen og plassere opp i hodet. Dette kan jeg også bruke når jeg instruerer.

INGRID: Kunne du ha brukt dette mer om du hadde dirigert istedenfor å spilt piano?

GRY: Ja. Man må bare bli enig om bevegelsene, tenker jeg. Så lenge de forstår dem.

INGRID: Så du forklarer alltid veldig godt hva tegnene betyr?

GRY: Ja, jeg gjør det.

Mia bruker andre gestiske tegn for å forbedre intonasjonen hos koristene i sin direksjon. Disse betegner hun som «bjellen» og «Lille Petter edderkopp»:

MIA: (...) Jeg bruker også hånden som en bjelle, for å få lettheten.

INGRID: Viser du nå at du har denne bjellen oppe ved hodet? Er det der du bruker å ha den?

MIA: Ja, hodeklang. Jeg har den alltid ved hodet. Da blir ikke stemmen stiv, og trykket blir ikke så stort.

INGRID: Blir intonasjonen bedre da?

MIA: Ja! Men jeg tror det er farlig å begynne å snakke om sangteknikk. Smett heller inn den med metaforer eller bilder. Eller med bjellen – den er ikke så dum. Ellers så bruker jeg en annen gestisk bevegelse hvor jeg klatrer oppover med fingrene som «Lille Petter edderkopp». At tonen skal gå som en bue, lag på lag oppover, som en løk. Da får man lettheten. Hånden går alltid ovenfra og ned når jeg viser dette – lillefingeren går alltid ovenfra og ned. Lillefingeren og tommelen spriker utover, mens resten av fingrene er klemt inn mot håndflaten – dette for å vise bredden. Tommelen skal alltid gå inn mot kroppen, og lillefingeren frem. Bevegelsen skal klatre oppover. Lag på lag på lag.

INGRID: Gjør du dette om koret begynner å synke?

MIA: Ja! Og jeg kan også bruke bare én hånd. Det ligner også litt på tegnet for «jeg elsker deg» på amerikansk tegnspråk. Det er vanskelig å forklare. Men det er som blomsterblad som ligger lag på lag. Tynt lag.

Noe som går igjen hos alle informantene når de snakker om intonasjon, er at de vil få koristene til å ta tonen ovenfra. De hjelper sangerne med å ikke bli for lave med å vise gestiske bevegelser som går oppover – Gry og Anna peker oppover, mens Mia klatrer oppover med

hendene som «Lille Petter edderkopp». Dette samsvarer med Christensens forklaring om at det kan være fordelaktig for koret å ta tonen ovenfra, slik at de treffer den riktige tonehøyden (Christensen 1958:6–11).

VERBAL KOMMUNIKASJON

Alle de tre dirigentene benyttet seg i stor grad av verbal kommunikasjon basert på fysiologiske forklaringer da jeg observerte de på korøvelsene. Ingen av dem brukte for vanskelige ord og uttrykk. Dette kommer godt frem fra intervjuet med Mia når jeg spør henne om hun bruker mange fysiologiske forklaringer:

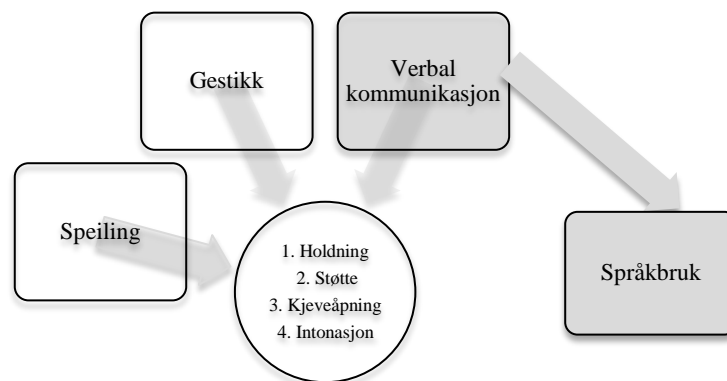
MIA: Ikke så mye, for de skjønner det ikke. Da blir de bare 'køkkelimunke' i hodet. Men det hender jeg tar på kroppen, fysisk, og forklarer hvor de ulike kroppsdelene er.

I likhet med dette forklarer Gry at hun mener den fysiologiske instruksjonen i et kor bør være enkel:

GRY: Teknikken synes jeg bør være enkel. For det skal være lett å forstå. Jeg synes ikke at et kor skal gå rundt å snakke om *glottis* eller alle disse anatomiske termene.

På grunn av at mye av sangteknikken kan være vanskelig å forstå ut i fra fysiologiske forklaringer, benyttet alle mine tre informanter seg av å billedgjøre sangteknikken i form av metaforer. I mange sammenhenger kan nettopp metaforer fungere mye bedre enn teknisk instruksjon av sangteknikk (Durrant 2003:126).

I dette avsnittet vil jeg analysere de tre dirigentenes verbale kommunikasjon av sangteknikk, enten den blir presentert med fysiologiske forklaringer eller gjennom metaforer. Jeg kommer også til å se nærmere på *hvordan* dirigentene ordlegger seg når de formidler dette, altså hvilken språkbruk de bruker. Som det fremgår av figuren nedenfor, er språkbruk en del av den verbale kommunikasjonen. Måten dirigentene bruker språket på har også innvirkning på om koristene skjønner/oppfatter de sangtekniske aspektene holdning, støtte, kjeveåpning og intonasjon:



Figur 7: Verbal kommunikasjon for å kommunisere sangteknikk

Holdning

Det er svært lett å havne i en modus med «spente knær» og nedsunken overkropp i løpet av en korøvelse. På grunn av dette må korlederen til stadighet minne på koristene hvordan de skal stå. Her kommer noen eksempler fra min empiri om dette temaet:

Under en pusteøvelse i oppvarmingen, på lange «sss», forklarer Anna at koristene må passe på så overkroppen ikke faller sammen. Hun legger en hånd på brystet for å illustrere dette. I tillegg sier Anna at de ikke skal få en svai i ryggen. Dette understreker hun også med å vise teknikken på seg selv.

I en god sangerholdning skal overkroppen holdes oppreist med brystkassen åpen og litt oppreist. Synker en sanger sammen med overkroppen, vil hun eller han hindre mellomgulvet i å jobbe på en mest mulig hensiktsmessig måte. Derfor er det viktig at koristene holder overkroppen oppreist (Sadolin 2008:28–31). Dette er hva Anna forklarer koristene i observasjonen ovenfor. I tillegg påpeker hun at en for stor svai i ryggen heller ikke er hensiktsmessig. En stor svai i ryggen vil hindre sangerne fra å beherske den dype pusten fra bukmuskulaturen, som er ønskelig i sang (ibid.).

På en skalaøvelse hvor de sklir på vokalen «o» i en kvint opp og ned, sier Anna at koristene må tenke enda mer i knærne, og enda mer i kroppen. Hun forklarer også at tanken påvirker stemmen. Etter å ha sagt dette blir resultatet mye bedre.

Det er viktig å stå godt på begge føttene ved sang, noe Anna her forklarer med «å tenke enda mer i knærne». Anna sa også «husk løse knær» flere ganger i løpet av korøvelsene for å minne koristene på at de ikke skal spenne kroppen når de synger.

Til nå har jeg konsentrert meg om informantenes fysiologiske forklaringer. Men de hadde også en rekke metaforer for holdning:

ANNA: Jeg kan snakke om å se overlegen ut. At koristene er utadvendte og oppreiste på et vis – at de har nesen opp i sky.

Her forklarer Anna hvordan hun instruerer god holdning på en forståelig måte. Når sangerne later som om de er overlegne, vil de automatisk rette opp kroppen. Denne metaforen ligner litt på Hagenes sin metafor der koristene skal forestille seg at de er mannekenger med lange, «høye» rygger (Hagenes 2006:14). Gry, på sin side, har en helt annen type innfallsvinkel når hun «retter opp» koristene sine:

GRY: Jeg kan kalle den posituren der man skal stå og utvide ribbeina for «Tyrolerposisjonen». Der man står med hælene i gulvet, knekk i knærne, inn med rompa, opp med kroppen, bak med skuldrene og alt det der. Da kan jeg også si, nå inntar vi «Tyrolerposisjonen». Dette er også fordi det skal bli litt artig, men det er ikke sikkert dette ville ha passet inn i et klassisk kammerkor. Derimot passer det veldig godt der folk er usikre og redde for å gjøre feil, slik at de kan le av det.

«Tyrolerposisjonen» er altså et uttrykk Gry bruker når hun mener koristene bør innta en hensiktsmessig sangerholdning. Dette uttrykket sier noe om hvordan en sanger skal stå når hun eller han synger. Dessuten er det også et humoristisk innslag i korøvelsen. Bruken av humor er en viktig faktor for en effektiv gruppekommunikasjon i følge Johnson og Johnson (2009:164).

Støtte

Støtte er et komplekst område innenfor sangteknikken. Det kan ta lang før sangerne skjønner helt *hvordan* støttemusklene skal jobbe. For at de skal forstå *hva* støtte er, gjelder det å komme med mange gode og varierte forklaringer på fenomenet. Jeg har tidligere beskrevet hvordan koristene kan speile dirigentens pust i tillegg til å følge hennes gestiske tegn for pust. I tillegg har mine informanter forklart støtte med verbal kommunikasjon.

Under oppvarmingen bruker Gry konsonanter som «p, t, k» for å få i gang støtten til koristene. Etterpå skal de lage «hestevrinsklyder» på «trrr». Hun forklarer at på denne øvelsen skal de sette an konsonantene fra bukmuskulaturen. Gry bruker ikke navnet på musklene, men tar på sine egne, og forklarer koristene at de skal bruke disse. Etterpå viser hun hvordan musklene fungerer ved å bruke en klynkelyd, noe som automatisk setter i gang disse. Videre får koristene beskjed om å prøve å lage klynkelyder, slik at de finner ut hvor musklene befinner seg. Gry påpeker at de ikke bare skal bruke de øverste musklene på overkroppen, men at de øverste skal være ute, mens de nedre muskelene skal brukes aktivt innover for å få ut tonene. Mens de synger «trrr» sier hun fra pianoet: «husk ansatsen fra magen».

Gry forteller her hvordan koristene skal bruke støtteapparatet på en god måte i sang. Hun hjelper sangerne å finne bukmusklene sine ved at de skal lage klynkelyder. Klynkelyder setter automatisk i gang muskellarbeidet i støtten i likhet med hoste, latter og gråt (Rørbech og Høgel 1996:11). I tillegg til å forklare at ansatsen skal komme fra magen, sier Gry at ribbeinsmusklene skal holdes ute ved sang. Hun forklarer dette ved å peke på sin egen kropp.

I likhet med Grys støtteøvelse på «trrr» og «p, t, k» har Anna en lignende øvelse hun benytter seg av:

På oppvarmingen sier Anna: «For å være sikker på at vi har med magen, tar vi tre korte `s` og en lang». Videre tok de fire korte «s» og én lang og fem korte «s» og én lang. Her får bukmuskulaturene trimmet seg, og dirigenten sier på spøk at koristene kanskje passer inn i bunaden til 17. mai etter denne treningsøkten.

Selv om alle dirigentene er opptatt av å holde overkroppen åpen og ribbeinene utspent ved utpusten, er det ulike oppfatninger om hvordan man forklarer koristene mageregionens funksjon. I motsetning til Gry og Anna, snakker ikke Mia om bruken av bukmuskulatur. Derimot forklarer hun til koristene at de skal synge fra hoftene, noe hun stadig poengterer:

Ved en dyp tone hos bassene spør Mia om de kan synge mer fra hoftene. Samtidig gjør hun en bevegelse nedover fra hoftene mot føttene med hendene. Dette fungerer. Den dype tonen blir mye fyldigere enn den var tidligere. Jeg snakket med Mia om hva hun mente med dette i

pausen på korøvelsen, og hun forklarte meg om *psoasmuskelen*. Denne muskelen er som en indrefilet festet til hoftekulen. *Psoasmuskelen* går gjennom mellomgulvet og opp til ribbeina. Hoftekulen skal ligge i skålen. Da blir ikke magen for stiv og mellomgulvet for stramt. Derfor hjelper det å «synge ned i hoftekulene» forklarte Mia.⁴⁵

I tillegg til å bruke fysiologiske forklaringer, kommer dirigentene med mange metaforer på pust og støtte:

INGRID: Bruker du metaforer/språklige bilder for formidle teknikk? Kan du gi noen eksempler på dette?

MIA: Ja! Alltid! Innpust: hoppe på trampoline, forbauselse eller skjult gjesp. På skjult gjesp skal hånda alltid være foran munnen. Når jeg tenker pust er det som om at den ruller frem som en bølge, som en slange eller et vannhjul. Energien skal aldri være konstant eller stabil, men gå i bølger. Derfor er sommerfuglen en perfekt metafor for meg i forhold til innpust.

Som det går ut fra svaret i intervjuet benytter Mia seg av en rekke metaforer for å formidle sangteknikken til koret – særlig når hun forklarer åndedrettet. Når det gjelder innpusten bruker hun gjerne bildene «trampoline», «forbauselse» eller «skjult gjesp», og når det gjelder utpusten sier hun ofte «bølge», «slange», «vannhjul» eller «sommerfugl». Bildet «skjult gjesp» minner om Hildre og Urkes beskrivelse om at det å gjespe kraftig vil gi en ekspansjon i ribbein og buk (Hildre og Urke 2008:60). Å tenke «trampoline» eller «forbauselse» vil gjøre samme nytten. Dessuten omhandler alle bildene for utpusten ting og dyr som har organiske bevegelser, noe også innpusten har.

Også Gry har metaforer for pusteteknikk:

INGRID: Bruker du metaforer/språklige bilder for å formidle teknikk? Kan du gi noen eksempler på dette?

GRY: JA! Indre smil og «tyroler». Og når jeg skal lære koristene å slippe den nederste delen av magen, slik at de får nullstilt muskulaturen, bruker jeg å få de til å stå inntil veggen med korsryggen. Her må de ha en liten knekk i knærne, samt ha føttene ut fra veggen, slik at de presser seg helt inntil veggen. For at de skal skjønne hvordan de skal stå slik bruker jeg metaforene «litt som en spion» (da spionene må stå helt inntil veggen med flat rompe for å

⁴⁵ Mia har vært på Timani-kurs for musikere og lært om bioteknikk. Les mer om dette på www.timani.no.

ikke bli oppdaget) eller «gjør dere helt flat på ryggen». Men i alle fall skal man ha korsryggen helt inntil, og så skal man slippe nedre del av magen. Det er veldig mange som går og holder inn disse musklene. Får de ikke til å slippe bekkenbunnen mens de står inntil veggen, og ved å puste helt vanlig med åpen munn, så kan jeg si: «det er litt som om man skal tisse». Men det tar jeg helt til slutt altså. Jeg prøver å holde meg unna denne beskrivelsen.

Gry forteller her hvordan hun får koristene til å slappe av i den nedre delen av magen ved innpust. Å holde inn magen er ganske vanlig, grunnet idealet om en flat mage (Arder 2001:100). Dette er ikke beleilig ved sang, da det skal skje en utvidelse av magen under innpusten grunnet diafragmas bevegelse nedover i bukhulen (Rørbech og Høgel 1996:9–11). I likhet med Gry, snakker også Anna om hvordan hun kan få koristene til «å slippe magen»:

ANNA: Til bassene i koret bruker jeg ofte metaforen om en julenisse på 120 kg med skjegg, helst «Coca – Colanissen». Dette er for å få de ned, slik at de ikke blir lettbass. De må tørre å komme ned i pusten og tørre å bruke den mørke timbren/klangen i stemmen. Jeg bruker også å få de til å tenke at de løfter vekter. Ellers kan de late som om de er et stort dyr: «Vær en bjørn. Vær en tung bjørn. Eller en ape. Eller en tung gorilla». Det kan jeg si. Tønneform kan jeg også snakke om i forhold til å få pusten ned. Dessuten bruker jeg gjerne ølvom når jeg snakker til guttene. For det vet jo alle hva er. Det er viktig at de tør å slippe magen. Mange damer har problemer med å slippe denne muskulaturen. Da bruker jeg også ofte den samme metaforen som til guttene.

Kjeveåpning

Åpner man kjeven tilstrekkelig, unngår man spenninger i strupehodet i tillegg til at man får utnyttet resonansrommene i munnhulen (Rørbech og Høgel 1996:29–30). Mine informanter kom stadig med forklaringer som gjaldt kjeveåpning under korøvelsene.

Under en massasje av kjeven sier Anna: «Ha en god åpning, husk og pust, vær løs i knærne». Hele tiden fokuserer hun på at koristene skal ha en løs kjeve. Hun både sier det og viser det på seg selv.

Her fokuserer altså Anna på at det er viktig å ha en god munnåpning, og for å løse opp eventuelle kjevespenninger får hun koristene til å massere musklene rundt kjevepartiet. Anna kommer med nok en forklaring på kjeveåpning:

For å få i gang stemmen synger koret til Anna på «m» på en tone (med munnen lukket). Her sier Anna: «Husk kua på båsen», og forklarer at koristene må skape et stort rom i munnen, slik at det kommer ut mer lyd. Sangøvelsen utvikles til å synge på «m» i en kvintbevegelse opp og ned, og når det ikke klirker så bra lenger, minner Anna koret på at de må huske på å ha et stort rom i munnhulen. Hun forklarer de også at de må åpne mer og mer, dess høyere opp de kommer.

Når sangere synger med munnen lukket på konsonanten «m», åpner de gjerne kjeven for lite. Derimot vil en større åpning inne i munnen gir bedre utnyttelse av resonansrommet, og lyden vil forsterkes (Hagenes 2006:13). Mia kommer med en lignende innskytelse som Anna:

I en oppadgående bevegelse i høyden blir klangen presset. Mia forklarer at koristene må holde resonansrommene åpne, både i munnhulen og i halsen. Hun sier at resonanskassen må være åpen for at tonene skal klinge godt ut og sammenligner resonansrommene i den menneskelige stemme med en gitar. Om man holder for hullet på gitaren, vil ikke lyden klinge ut. På samme måte vil ikke sangstemmen klinge ordentlig ut om man ikke har en åpen munnhule og hals. Jo større resonanskasse – jo mer lyd, forklarer Mia. Og koristene synger mye bedre etterpå.

I tillegg til å forklare at kjeven må holdes åpen for å skape et stort resonansrom inne i munnhulen, påpeker Mia at koristene må tenke at de er åpne i halsen. For å forklare dette tydelig sammenligner hun resonansrommene i sangstemmen med resonanskassen til en gitar.

På samme måte som at sangere gjerne åpner munnen for lite på konsonanten «m», er det lett å spenne kjeven på vokalene «i» og «e» (Hildre og Urke 2008:62), noe Gry bemerker:

Hun viser koristene at kjeven skal åpnes også på vokalene «e» og «i». Munnen må ikke være for bred på disse vokalene sier hun. En annen måte hun forklarer en god åpning på, da særlig når koristene skal bevege seg i det lysere leiet, er å si at man kan tenke seg et indre smil i tillegg til en god kjeveåpning. Da blir det enklere å nå de høye tonene. Hun viser dette med

fingrene og ansiktet i tillegg til å synge slik selv.

Også Mia forklarer stadig vekk at koret må gape opp mer på vokalen «i»:

Når sopranene skal ta en høy tone på vokalen «i», forklarer Mia at de må ha en vertikal munnstilling, og ikke en horisontal munnstilling. I tillegg viser hun dette med sin egen munn mens hun foresynger. Hun poengterer også at leppene må være avspente og utovervendt som en trutmunn, slik at underkjeven ikke blir trukket bakover. Kjeven skal gå rett ned. I tillegg til å forklare dette fysiologisk, viser hun det på seg selv. Sopranene synger mye bedre etter å ha fått denne forklaringen.

I tillegg til å snakke om vokalen «i» påpeker Mia at haken skal gå rett ned, noe som stemmer overens med Hildre og Urkes oppfatning av kjeveåpning (Hildre og Urke 2008:62). I motsetning til vokalene «i» og «e», som ofte kan gi en anspent kjeve, åpnes kjeven «automatisk» på vokalen «a». Denne vokalen kan derfor være veldig god å synge på for å trene på riktig innstilling av kjeven. Gry forklarer hvorfor det kan være lurt å synge på «a»:

For å forbedre klangen på «The Rose» skyter hun inn en sangteknisk øvelse som hjelper koristene til å synge stykket bedre. De skal synge hele sangen på «a», for på vokalen «a» åpner man munnen mer enn om man har masse tekst å konsentrere seg om. Gry forklarer at ved å ta vekk teksten og konsentrere seg om færre ting, blir klangen bedre. I tillegg til å si dette viser hun på seg selv at vokalen «a» automatisk gir en mer oval munnåpning.

Dirigentene hadde også flere metaforer for kjeveåpning på lager i «verktøykassa» si:

Anna forklarer koret at de må åpne munnen mer under sangen *Birds*. I tillegg til å si dette viser hun en stor munn selv. Anna kommer også med en uttalelse hvor hun sier at koristene skal tenke at de skal ha plass til minst et kokt egg inne i munnen, slik at de kommer helt opp på alle tonene. Hun påpeker at det må være åpent inne i munnen hele tiden. Etterpå får koret en mer egal klang på alle tonene.

Her anvender Anna en metafor for kjeveåpning – å ha et kokt egg inne i munnen mens man synger. Alle vet hvor stort et egg er, og at man er nødt til å åpne godt inne i munnen om man

skal ha plass til et egg. På denne måten vil koristene sannsynligvis skjønne at de må ha en god åpning mens de synger. Dette ligner litt på metaforen Hagenes benytter seg av – å få koristene til å bruke hele klangrommet i munnen, slik at det oppstår «katedralklang» (Hagenes 2006:13). Under intervjuet kommer Anna med nok en metafor for kjeveåpning:

ANNA: Jeg kan snakke om klangrommet inni munnen. For eksempel å tenke ei lyspære. At selve pæra er inne i gapet og bak i halsen – da får man åpnet opp bak, mens skrukorken kommer frem i en trutmann.

På en lignende måte snakker Gry om en champagnekork mellom tennene for å lage et bilde på hvordan koristene skal åpne munnen når de synger:

GRY: Jeg har fortalt koret en historie om læreren min som sa: «det skal være plass til en champagnekork mellom jekslene».

Når kjeven er spent, er tennene sammenbitte. Ved å late som om de har en champagnekork mellom tennene, vil koristene automatisk få åpnet den ansente kjeven. Dette samsvarer med Hildre og Urkes påstand om at koristene kan avverge en avspent kjeve ved å passe på at tanngarden er skilt (Hildre og Urke 2008:62–64).

Intonasjon

I et kor jobbes det mye med intonasjon, og alle mine informanter hadde mange verbale forklaringer for å forbedre intonasjonen til sine kor.

Gry snakker mye om det «indre smilet» man trenger for å få en bedre åpning til tonene – særlig når koristene synger høye toner. Hun forklarer det «indre smilet» slik: «når man ikke kan le, men har fliret inne. Da løftes både ansiktet og ganen».

For å treffe tonehøyden best mulig forklarer Gry at koristene må ha et åpent ansikt og en løftet gane. Hun bruker metaforen «indre smil» for å få koristene til å oppnå dette. På en lignende måte snakker Rørbech og Høgel om at det kan være lurt å smile forsiktig med øynene og ved neseroten for å oppnå en god intonasjon (Rørbech og Høgel 1996:32).

I likhet med Gry forklarer Anna at en sanger må lage bedre plass i munnen for å komme helt opp på alle tonene. Istedenfor å si at de skal bruke det «indre smilet», forklarer Anna at koristene skal ta tonene ovenfra:

Tenorene var lave igjennom hele sangen, og Anna terper med dem etter gjennomsyngingen. Hun forklarer dem at de må blåse luft ut i tillegg til å ta tonen ovenfra. I tillegg ber hun dem åpne munnen mer.

Anna påpeker også at tenorene må blåse luft, altså støtte tonene tilstrekkelig, for å komme opp på riktig tonehøyde. Dette samsvarer med Caplins uttalelse om at støtteteknikk og intonasjon henger sammen (Caplin 2005:12), noe også Gry påpeker:

GRY: Intonasjon kan ofte ha med dårlig støtte å gjøre, men andre faktorer spiller også inn. Derfor vil jeg gå inn og finne ut hvorfor sangerne synker. Kanskje de bør tenke tonen før de synger den? Da kan jeg gå inn og jobbe med hvordan ansatsen, og hvordan de kan holde seg der.

For det første mener Gry at dårlig intonasjon kan skyldes ugunstig arbeid med støttemuskulene. Ved å arbeide godt med disse kan korklangen forbedres. For det andre ville Gry ha jobbet med ansatsen hos ett kor som intonerer lavt. Her poengterer hun at det er lurt å tenke tonen før man tar den. At forestillingen om den ønskede tonehøyden er med på å skape god intonasjon bekreftes av både Arder (2001:144–145) og Brown (1996:59).

Mia mener det er lurt å bruke mange metaforer når man skal lære et kor å synge – også når det gjelder intonasjon. Dette kommer frem av hennes svar på hvordan hun opplever korklangen og intonasjonen i forhold til sangteknikk:

MIA: Formidling av musikken er min kjepphest. Men sangerne kan også *tenke* at de synger en ters høyere enn tonen de egentlig skal synge. Videre kan de bruke bare halve stemmen. Da får de riktig pust, riktig bruk av stemmebåndene, og da synger de rent. Ikke alle skjønner dette, men om jeg sier: «syng som til et lite barn», «syng med halve stemmen» eller «syng med pikestemmen din», da skjønner de det kanskje. Når et kor begynner å synge surt, tror jeg det er lurt å bruke metaforer, uttrykk og formidling. Dessuten forklarer jeg at alle ting går oppover mens ingenting går nedover. Og med det så mener jeg at all klang, alle toner og

allting går oppover, ingenting er nede. Jeg bruker også hånden som en bjelle for å få lettheten.

I tillegg til å bruke metaforer for hvordan koret kan intonere bedre, poengterer Mia at å jobbe med formidling og uttrykk fører til en bedre klang hos sangerne. Hun understreker også at det å tenke oppover, selv om man synger nedovergående bevegelser, gjør at koret synger renere. Dette samsvarer med Christensens uttalelse om at sangeren ikke må «dykke ned» etter de dype tonene, men ta de ovenfra (Christensen 1958:15).

Språkvalg

Et kor trenger både kritikk og ros av dirigenten for å oppnå fremgang. Det er også viktig at dirigenten tenker over sitt språkbruk på korøvelsene. Under kommunikasjonskapitlet skrev jeg om ulike former for hensiktsmessig språkvalg hos en dirigent. Dette gjelder både måten dirigentene bruker stemmen sin på, og måten de ordlegger seg på. Under observasjonene kom det frem at alle informantene brukte stemmeleiet på en variert måte, i et passe tempo og med en god artikulasjon. Disse faktorene er viktig for å skape forståelse mener Sissel Høyem Aune (2003:61). I tillegg mener hun at dirigenten må tilpasse språket til den målgruppen hun/han står overfor (ibid.). Dette gjorde i stor grad mine informanter. Under intervjuene kom det frem at de var svært bevisst sin egen språkbruk:

MIA: Jeg må passe på at jeg ikke blir for teknisk. Siden jeg kan mye musikkpråk må jeg passe på at språket mitt er på sangerens nivå. Derfor bruker jeg mange metaforer og bilder.

INGRID: Er det noe spesielt du unngår å si?

MIA: Ja, jeg må jo prøve å beherske meg. Skjellsord kan jeg ikke bruke. I blant kommer det et kraftuttrykk, men jeg må prøve minske bruken av slikt rett og slett. Alt det positive kan jeg si. Ellers tror jeg at jeg må være litt mindre personlig og litt mer dirigent. Men jeg synes det er vanskelig.

GRY: Språkbruk ja! Jeg prøver å ikke banne. Jeg prøver også å henvende meg høflig til folk og være forsiktig når jeg kommer med henvendelser i forhold til korrigeringer av koret. Men av og til blir man kjempelidenskapelig og opphisset. Derfor mistet jeg profesjonaliteten foran det ene koret mitt en gang. Da sa jeg «det blir bare verre og verre». Det tenker jeg at jeg aldri må si igjen. Det var ikke pent.

INGRID: Så du tenker at du må gi ...

GRY: Konstruktiv tilbakemelding ja.

INGRID: På en fin måte da?

GRY: Ja. Jeg kan jo ikke si at «dette høres helt jævlig ut».

INGRID: Så kjefting fører ikke noe godt med seg?

ANNA: Nei! Men jeg har for eksempel forklart koristene hva forskjellen mellom et godt kor og et «møkkakor» er. På *Locus iste* av Bruckner fortalte jeg de hva de skulle gjøre for å være et godt kor, og hva de skulle gjøre for å være et møkkakor. Og da har du sådd et frø, for ingen vil være et møkkakor, ikke sant. Derfor gjorde de ikke den feilen mer. Du kan være så spydig du bare vil, bare du legger det frem på den rette måten. Og du skal vite litt om menneskelig psykologi. For jeg vet godt hvordan jeg skal bryte ned et kor. Det er ikke noe problem. Men hva har vi å tjene på det? Du skal vite hvordan mekanismene fungerer. Men bare vite, og ikke bruke dem. Eller eventuelt bruke det som trengs for å motivere folk til å gjøre en bedre innsats. Det handler om å bygg opp, og ikke om å rive ned. En fin måte å korrigere på, er: «Ja, nå var dere ikke helt på plass der i tenorgruppa. Skal vi prøve å gjøre dette bedre enn det vi gjorde nå?» Da har de en mulighet for å rette på det de har gjort.

INGRID: Er det noen måter du *ikke* ville ha sagt det på?

ANNA: Ja, mange måter jeg ikke ville ha sagt det på: «HERREGUD....». Eller, det vil si, akkurat det sier jeg jo faktisk til sopranene. Men da ser jeg gjerne på dem, og så himler jeg med øynene. Videre sier jeg til altene «typisk sopraner altså». Etterpå ler vi godt av det. For da har vi gjort en «gag» på det – alle skjønner at det ikke er ment negativt. Vi er superflink på ironi i det koret. Men så klart, jeg ville ikke sagt: «Herregud, så stygt det er». Eller, det kunne jeg faktisk også ha funnet på å si. Men det er måten du sier det på. For eksempel ville jeg aldri ha sagt «du med det stygge trynet ditt» eller «å, gjør DU den samme feilen om igjen». Altså, man skal aldri angripe folk personlig. Det kommer jo også litt an på hvem det er, og hvor langt det har gått. Man ser gjerne personene litt an, for noen tåler mer enn andre av tilbakemeldinger. Jeg synes også at det å bli rasende foran et kor er bare tull. Blir man sur, skal man ikke vise det synes jeg. Det har ingen hensikt. Ord som «faen», «helvete» og «jævlig» liker jeg heller ikke. Viss man er upedagogisk, så bør man ikke holde på med det her. For det handler om å bygge opp.

Alle dirigentene er enige om at man ikke skal banne for mye når man er kordirigent. Anna kan derimot bruke banneordet «Herregud». Og i motsetning til Gry, som absolutt ikke kan si «dette

høres helt jævlig ut», forklarer Anna at hun kan finne på å utbryte «Herregud, så stygt det er» som tilbakemelding til koret. Grunnen til at Anna kan si slike ting uten at det blir dårlig stemning i koret, er at hennes kor har en felles sans for ironi. I tillegg passer Anna på å si disse tingene på en måte som ikke støter noen – hun går aldri til angrep på enkeltpersoner. Det skal også nevnes at Anna, i likhet med Gry, ikke ville brukt banneordet «jævlig».

Balsnes påpeker at korsituasjonen har flere ansiktstruende handlinger: «...særlig i form av at dirigenten må pålegge sangerne oppgaver, og ved at han/hun må bruke kritikk som en del av det musikk-metodiske arbeidet» (2009:218–220). Dette kan føles som kritikk mot selvet, og sangerne kan føle at de taper ansikt (ibid.). En strategi for å unngå at sangerne føler seg tråkket på av kritikk, er å ta i bruk nærhetsstrategier. Et moment ved denne strategien er å gi komplimenter og positive tilbakemeldinger. Ved at dirigenten kommer med et kompliment først, vil kritikk sannsynligvis ikke føles like truende (ibid.). Dette er noe Gry benyttet seg av i stor grad:

Når hun kommer med kritikk til koristene, gjør hun det på en positiv måte, slik at det virker oppløftende istedenfor negativt. For eksempel sa hun etter en gjennomkjøring av *The Rose*: «Nå sang dere mye renere. Dere kan også åpne munnen mer, da blir det enda bedre». Et annet utsagn Gry kom med var: «Dere åpnet godt og sang rent. Hvis vi får til et par ting til, blir det perfekt». Generelt er Gry veldig positiv, og når en sang ikke går som planlagt, tuller hun og ler og sier at de kan øve hjemme – da kommer det til å bli så fint at de kommer til å røre publikum til tårer.

Gry kom alltid med positive tilbakemeldinger før hun tok opp det negative. I tillegg brukte hun en respektstrategi i sin negative kritikk: «Dere kan også åpne munnen mer, da blir det enda bedre». I respektstrategier viser man respekt for andres territorium, noe som kan gjøres ved å bygge opp setninger på måter som «Kunne dere...», «Dere kunne ikke...» og «Kanskje dere kan...» (Balsnes 2009:218-220). Dette er nettopp hva Gry gjorde med å si «Dere kan...». I likhet med Gry benyttet også Anna seg av en respektstrategi:

Når tenorene synger litt feil på sangen *Birds*, sier Anna: «Dette var interessant. Dette kan dere repetere».

Anna kunne her ha sagt «Nå sang dere skikkelig dårlig tenorer», men i stedet forklarte hun «Dette var interessant», noe som har en mye mer positiv virkning på koret. Under intervjuet

kom også Anna med en ny type nærhetsstrategi⁴⁶, nemlig det å snakke i «vi-form». Ved å inkludere seg selv i kritikken virke den sannsynligvis ikke så truende mot korsangerne:

ANNA: Ja, nå var dere ikke helt på plass der i tenorgruppa. Skal vi prøve å gjøre dette bedre enn vi gjorde nå?

Alle informantene kom med mange positive tilbakemeldinger under korøvelsene, noe som skapte en god stemning blant kormedlemmene. Dirigentene brukte heller ikke de negative ladede ordene «men» og «ikke» noe særlig. Det er derfor lite sannsynlig at sangerne «tapte ansikt» under øvelsene.

Gry kommer stadig med positive tilbakemeldinger gjennom korøvelsen:

- «Så flott!».
- «Fint!».
- «Nå blir det samklang og overtoner. Så flinke dere er».
- «Bra!».
- «Å, for en gjeng!».
- «Herlighet, dere er bare for gode altså».

Anna sprer rundt seg med positive utsagn:

- «Bra!».
- «Fint!».
- «Dæven for en sluttakkord».
- «Det er håp».
- «Du verden, dette var ikke så galt».
- «Alt går til slutt!».
- «Hurra!».

Selv om Mia ikke er så variert i sine positive tilbakemeldinger under korøvelsen, er hun også flink til å rose kormedlemmene når de synger fint:

⁴⁶ Se s. 28 for en nærmere beskrivelse av nærhetsstrategier.

- «Bra!»

- «Bra, bra, bra, bra, bra!»

Til stadighet sier Mia «Bra» til koret når de har gjort noe som har vært bra. Hvor mange «Bra» hun sier samtidig er svært varierende. Hun bruker også «tommelen opp» veldig ofte når hun er fornøyd med det koret gjør. Dette kan hun både gjøre midt i en sang, og etter de har sunget ferdig en sang.

I likhet med at Mia ikke kommer med lange fraser i sin ros til koret, er hun også veldig kortfattet i sin kritikk av koret:

INGRID: Om du vil ha noe spesielt fra koret eller en stemmegruppe. Hva sier du da? For eksempel om du vil at de skal være litt lettere på toppen eller noe?

MIA: «Syng med halve stemmen», «syng mykt», «syng bomull», «syng fløyel». Bomull bruker jeg mye, eller fløyel.

INGRID: Så du kommer ikke med lange forklaringer?

MIA: Nei, jeg sier «fløyel», «bomull», «mykt», «halve stemmen».

INGRID: Forklarer du hva ordene betyr på forhånd?

MIA: Ja, jeg tar alltid forklaringer om sangteknikk i oppvarmingen. Bestandig. Om jeg sier «åpning», skal koristene stille inn kjeveåpningen på innpusten. Her snakker jeg om skjult gjesp, men som oftest bruker jeg forbauselse. Da sier jeg «forbauselse». Jeg kan faktisk si bare «ribbe» også, eller «ribbekasse», og koristene vet hva de skal gjøre. I tillegg til å komme med disse ordene står jeg gjerne og spriker med fingrene – noe som illustrerer en åpen og bred ribbekasse. Og jeg prater gjerne mens de synger istedenfor å ta det etterpå. Da er det ingen vits.

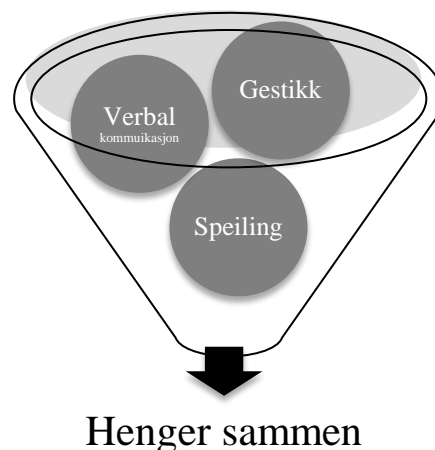
Her sier Mia at hun liker å forklare sangteknikk under oppvarmingen. På grunn av dette kan hun komme med korte ord senere i korøvelsen, som for eksempel «ribbe», og koristene vil mest sannsynlig forstå at de skal bruke mer støttemuskulatur. Å gi korte og konsise instruksjoner i en innøvingssituasjon er positivt i følge Durrant. Han mener koristene vil glemme de fleste av instruksene om informasjonen blir for lang (Durrant 2003:125). Sett i lys av dette er bruk av korte beskjeder svært gunstig på en korøvelse.

KAPITTEL 7: AVSLUTNING

Denne avslutningsdelen samler trådene fra de foregående kapitlene. Først kommer det en forklaring på at de ulike kommunikasjonsformene virker sammen. Det samme gjelder også de sangtekniske parameterne holdning, støtte, kjeveåpning og intonasjon. Videre kommer jeg med et konkluderende svar til avhandlingens problemstilling – hvordan kommuniseres sangteknikk til kor? Til slutt presenterer jeg idéer for videre forskning.

KOMMUNIKASJONSFORMENE VIRKER SAMMEN

Som nevnt tidligere, henger som regel de ulike kommunikasjonsformene sammen. En kordirigent kan komme med fysiologiske forklaringer på sangteknikk, samtidig som hun viser en gest for hvordan hun tenker teknikken. Dirigenten kan bruke både fysiologiske forklaringer og metaforer om hverandre, og hun kan veksle mellom å foresynge og snakke. I tillegg er dirigentens kroppsholdning, pusteteknikk og foresynging av betydning for koristene – da de speiler sin dirigent. At Kommunikasjonsformene ikke kan sees enkeltvis, men at de fungerer i et komplekst samspill med hverandre, kan leses ut fra denne figuren:



Figur 8: De ulike kommunikasjonsformene henger sammen

Bruken av ulike kommunikasjonsformer kan være ulikt for forskjellige dirigenter, og kan også varieres fra et øyeblikk til et annet. På bakgrunn av dette har det vært vanskelig å kategorisere empiri fra observasjon og intervju i denne oppgaven. Det samme gjelder sangteknikk. Jeg har i hovedsak hatt fokus på de fire parameterne holdning, støtte, kjeveåpning og intonasjon. Selv om jeg har delt parameterne inn i ulike kategorier, har ofte kordirigentene snakket om flere av disse samtidig. Jeg vil derfor vise flere eksempler fra intervjuene og observasjonene om

hvordan de ulike kommunikasjonsformene og de fire sangtekniske parameterne i sang opptrer i interaksjon med hverandre i denne avslutningsdelen.

Under oppvarmingen synger koret en oppadgående øvelse på «a». For å få en bedre åpning av kjeven sier Gry at koristene skal synges med en finger bak tennene, slik at kjeveåpningen blir større. Hun forteller videre at de må åpne munnen for å få ut lyd, i tillegg til å klemme magen inn ved navlen. Samtidig som hun sier dette viser Gry et gestisk tegn for kjeveåpning med hendene – hun klemmer tommel og pekefinger sammen, for å så åpne dem. Hun sammenligner altså «å åpne fingrene» med å åpne kjeven. Dessuten åpner hun munnen tilstrekkelig selv. Hun sier også at ved å bruke støtte får man en sterkere stemme. Når det gjelder kjeveåpning, forklarer hun at koristene må huske å ha en god kjeveåpning også når de synger med tekst, og ikke bare når de synger på vokalen «a». Mens de synger mer på øvelsen på «a» sier Gry: «dere må gape/åpne». Videre forklarer hun at koristene kan puste inn med nesen, for da får de automatisk en dypere pust. Alt Gry forklarer, viser hun selv med stemmen i tillegg til gestiske bevegelser som understøtter de verbale uttalelsene. Hun oppsummerer alt koristene skal huske etter oppvarmingen slik: «støtte, gap og indre smil». Hun er hele tiden veldig positiv.

Dette utdraget fra observasjonen illustrerer hvordan kommunikasjonsformene henger sammen – her skifter Gry raskt mellom å gi verbale forklaringer, vise på sin egen kropp, foresynge og bruke gestiske tegn for å formidle sangteknikken. Noe av dette gjør hun også samtidig. Mine observasjoner av Gry samsvarer med hva hun tenker om seg selv i dirigentposisjonen:

INGRID: Hvordan kommuniserer du sangteknikk til koret ditt? Bruker du verbal eller non-verbal instruksjon?

GRY: Begge deler.

INGRID: Kan du gi eksempler?

GRY: Ja, jeg viser på kroppen min hvor det er – for eksempel hvor mellomgulvet ligger. Men jeg forklarer det alltid først. Videre viser jeg teknikken mens vi synger. Jeg kan for eksempel peke. Jeg kan også minne sangerne verbalt på at de skal huske innpusten, huske å løfte ganen, eller huske å stå godt. Altså en del korrigeringer underveis. Der kommer også det non-verbale inn. Det er ikke sikkert at de skjønner tegnene med én gang. Da kan de spørre, og så kan jeg forklare det. De tar det som regel veldig fort.

INGRID: Tror du at de skjønner noen av tegnene ubevisst også?

GRY: Jo, om jeg tar hodet litt ned, så skjønner de at de ikke skal strekke seg oppover etter tonen. Koristene er veldig fokusert på dirigenten. Man blir jo en flokk. Det er sånn, at om man er på aerobic for eksempel, gjør man alt treneren gjør. Det er en flokkdyrgreie tenker jeg. Jeg forklarer gjerne først teknikken ved å si konkret hva som skal skje, for eksempel det med å løfte ganen: «Om dere kjenner bakerst i munnen, så skal dere løfte den bløte delen opp». Da blir de alltid litt undrende, og sier «Hvordan skal vi få til det?» Da sier jeg at de kan lukke munnen og late som om de ikke har lov til å le. Da må man holde latteren inne, og det er et indre smil. Da løftes ganen. Kort forklart: hva skal skje, hvordan få det til å skje ved å bruke naturlige reflekser i kroppen som vi stort sett kan alle sammen. Da kan jeg si både «løft ganen», og «tenk på det indre smilet» etterpå. Jeg vil at disse uttrykkene skal gå hånd i hånd. Hvis jeg bruker bare metaforen om det indre smilet, er det en kommunikasjon jeg og koret forstår. Men skifter de lærer er det ikke sikkert de vil skjønne dette forklart på en annen måte. Derfor må man alltid ha fakta sammen med et bilde synes jeg.

INGRID: Prøver du å være allsidig i kommunikasjonen?

GRY: Ja, for det er mange typer som går i et sånt kor. Og aldersgrupper ikke minst.

Gry er veldig fokusert på at det er viktig å være allsidig i sin kommunikasjon av sangteknikk til kor, og benytter seg av både verbal og non-verbal kommunikasjon. Hun foretrekker å forklare sangteknikken fysiologisk til å begynne med. Videre kommer hun med metaforer og gestiske tegn i tillegg til å vise på sin egen kropp. Hun forklarer at mens noen av kormedlemmene muligens skjønner hva det vil si å løfte den myke ganen, vil andre ikke forstå noen ting om hun bruker denne fysiologiske forklaringen. Men derimot ved å komme med en metafor på den samme tekniske utfordringen, det «indre smil», vil kanskje resten av koret skjønne teknikken. Gry poengterer imidlertid at de fysiologiske aspektene bør gå hånd i hånd med metaforene – på denne måten kan koristene fortsatt forstå en annen sangpedagog eller korleder.

I likhet med Gry mener Mia et kor trenger varierte forklaringer på sangtekniske spørsmål, og hun utdyper hva forskjellen mellom å jobbe sangteknikk med et helt kor og med enkeltelever er:

MIA: Egentlig ingen forskjell. Men med sangeleven trenger man ikke å bruke så mange metaforer som hos et kor. For eksempel om en elev reagerer på «bjellen», så er det kanskje bare 25% av koret som skjønner dette bildet. Da må jeg komme med flere metaforer og

bilder. Jeg må alltid ha mange metaforer samtidig i et kor, mens hos en elev kan jeg ha bare én om gangen.

Med dette viser Mia at et kor er mangefasettert. Mens hun kun trenger å bruke én metafor for sangteknikk når hun underviser én enkelt elev, må hun ha flere metaforer på lager når hun underviser et helt kor. Dette begrunner hun med at et kor består av mange ulike mennesker. Noen forstår én metafor, mens andre skjønner en annen. Dette er noe også Aune påpeker. Hun mener at kun en liten forandring på måten man forklarer noe på, kan føre til forståelse for noen mennesker (Aune 2003:61).

Også Anna påpeker hvor viktig det er å variere sine forklaringer for et kor, slik at koristene til en hver tid kan skjønne noe:

ANNA: Av og til kommer det bare noen innskytelser...du sier noe, og plutselig virker det! Du trenger nødvendigvis ikke å si det samme hver gang, for det fungerer ikke. Her er det viktig at du tør å bruke de innskytelsene du kommer med, og ikke tenker at «å nei, dette blir feil».

INGRID: Hvorfor virker det ikke å bruke det samme hver gang?

ANNA: Dette har med vanens makt å gjøre. Når du har brukt det en gang, stenger kanskje noen av kormedlemmene ørene igjen. Altså, jeg sier ikke at det ikke virker, for det kan det godt gjøre. Men det er noe med å hele tiden ha overraskelsesmomentet. Det er også lurt å si ting på en annen måte. For noen skjønner en metafor, mens andre skjønner den ikke. Men viss du bruker et helt annet bilde på teknikken, da skjønner de det, og da er det ikke sikkert første gruppe forstår det. Det er lurt å alltid ha en eller annen slags forklaring du kan plukke ut av ermet. På denne måten kan koristene skjønne noe hele tiden. Du må bestandig ha et eller annet svar om noen sier «jeg skjønnte ikke hva du mente nå». Det er også fint for min egen del – at jeg ikke sier det samme hele tiden.

I likhet med at kommunikasjonsformene har en sammenheng, virker de enkelte sangtekniske parameterne sammen. En sanger vil til en hver tid etterstrebe å ha en hensiktsmessig holdning, slik at hun eller han får brukt støttemuskulaturen på en best mulig måte. Samtidig må sangeren passe på å ha en riktig kjeveåpning og intonere på riktig tonehøyde. De sangtekniske parameternes sammenheng blir illustrert med figur 9:



Figur 9: De fire sangtekniske parameterne virker sammen

Selv om jeg har klassifisert dem hver for seg, opptrer altså holdning, pust, støtte og intonasjon på en og samme tid,⁴⁷ noe følgende eksempel viser:

Etter oppvarmingen er det klart for å pusse på noen allerede innøvde sanger. Anna spør førstesopranene hva de kan gjøre for å få den ene frasen bedre. Sammen kommer de frem til disse stikkordene: *åpne kjeven, luft (støtte), synge ut, slippe seg løs, tekste, tenke tonen ovenfra.*

Jeg vil avslutte dette avsnittet med å gi to skildringer fra korøvelsene til Mia og Anna som viser en stor variasjon i både kommunikasjonsformer og sangtekniskelementer:

På en øvelse i nedadgående retning, *Deep down*, forteller Mia at koristene skal holde alle tonene oppe, og ikke ta de nedenifra. Hun sier også at de må passe på at de ikke presser de dype tonene. Ikke minst påpeker hun til koristene at det er viktig å ha en hensiktsmessig kroppsholdning når de synger – være avslappet i kroppen samtidig som de holder overkroppen oppreist og bred. Mens kormedlemmene synger, minner hun stadig på hvordan holdningen skal være. Dette gjør hun ved å peke på ulike deler av sin egen kropp, for eksempel ved å ta seg på brystet for å understreke at det er viktig å ha et åpent bryst. I tillegg bruker hun en gestisk bevegelse hvor hun spriker med fingrene for å illustrere åpne ribbein. Ytterligere viser hun en god åpning med sin egen kjeve.

Koret til Anna skal synge en sang med lange fraser. Anna sier at koristene må tenke en jevn luftstrøm i tillegg til at de må egalisere tonene. For å illustrere dette setter hun en finger mellom øynene. Videre lager hun en bevegelse med fingeren fremover for å illustrere en linje. I tillegg til dette sier hun at koristene må holde seg løse, og ikke presse. Dette illustrerer hun

⁴⁷ I tillegg til en hel rekke med andre sangtekniske momenter som jeg ikke har skrevet noe om i denne oppgaven.

med å la en hånd dingle. Sopranene får også beskjed om å la en hånd dingle mens de synger, noe gjør klangen merkbart bedre. Anna poengterer hele tiden at koristene må ha mer luft. Når det gjelder tenorene, sier hun at de må synge litt renere, penere, ha mer luft, i tillegg til at de må passe seg for at det høres ut som om de synger *Rosenborgsangen*. Til altene forklarer Anna at de må blåse tonene ut, slik at det blir mer volum. Når tenorene synger feil sier hun: «dette var interessant, dette kan dere repetere». Når sopranene glemmer den løse og ledige klangen, vifter Anna med en løs arm for å minne de på hva de jobbet med noen minutter tidligere. Dette fungerer svært bra. På ordet «birds» blir klangen til tenorene svært presset. Anna sier at de må gape opp, og klangen blir mye bedre ved neste gjennomsynging.

KONKLUSJON

Hvordan kommuniseres sangteknikk til kor? Dette har vært masteravhandlingens problemstilling, og gjennom arbeidet med denne har det kommet frem at en kordirigents form for kommunikasjon er multimodal. Å lære bort sangteknikk til et kor er en kompleks prosess, og avhandlingen viser at teknikken formidles på mange måter. Selv om jeg har prøvd så godt jeg kan å klassifisere de ulike kommunikasjonsformene av sangteknikk hver for seg, er det viktig å påpeke at alt henger sammen. Som regel benyttet mine informanter seg av både verbal kommunikasjon (fysiologiske forklaringer, bruk av metaforer) og non-verbal kommunikasjon (foresynging, håndbevegelser, mimikk osv.) på én og samme tid, eller vekslet raskt mellom de ulike kommunikasjonsformene. I tillegg ligger speilingsaspektet der hele tiden – koristene speiler til en viss grad sin kordirigent gjennom hele korøvelsen. På grunn av denne kompleksiteten er det vanskelig å si hva som fungerer best av de ulike tilnæringsmåtene. Å finne hvilken metode som er mest fordelaktig har heller ikke vært målet for masteravhandlingen. Jeg har vært mer opptatt av å beskrive bredden av kommunikasjonsformer ved undervisning av sangteknikk til kor, og den har vært stor. Blant annet hadde alle mine informanter en rekke metaforer for de ulike sangtekniske parameterne på lager, og dirigentene påpekte at det var lurt å undervise med en variasjon i kommunikasjonsformene.

I likhet med at informantene betraktet en differensiert bruk av kommunikasjon til kor som fordelaktig, har det teoretiske fundamentet i oppgaven pekt i samme retning. Et kor består av en mangefasettert gruppe. Mens noen skjønner sangteknikken best når kordirigenten forklarer den fysiologisk og anatomisk, vil andre kanskje skjønne den bedre igjennom en metafor. Noen foretrekker en visuell forklaring, mens andre foretrekker en auditiv foresynging

fra dirigenten. Kort sagt kan det tolkes mot at en variert bruk av både auditive og visuelle uttrykksmåter er å foretrekke i kommunikasjonen av sangteknikk til kor. Ikke minst må sangerne få brukt sin kinestetiske sans – altså prøve ut sangteknikken selv. Dessuten er det fordelaktig at dirigenten varierer bruken av de ulike kommunikasjonsformene. I stedet for å forklare sangteknikken bare med én metafor, kan dirigenten oppnå en større forståelse blant kormedlemmene om hun kommer med flere forskjellige metaforer for den samme tekniske utfordringen. På samme måte kan hun vise ulike gestiske tegn for å forklare en bestemt teknikk. Det kan faktisk være veldig fruktbart å vise gestiske tegn mens koristene synger istedenfor å komme med alt for mye verbal informasjon på en gang, da kormedlemmene kan bli ufokuserte om de får for mye informasjon på kort tid. Det er også en fordel at dirigenten til stadighet repeterer sangteknikken, da mennesker lettere tilegner seg kunnskap når de blir presentert for den opp til flere ganger.

Ytterligere er det hensiktsmessig for en dirigent å tenke over språkbruken sin. Måten korlederen ordlegger seg på i tilbakemeldinger til koret er av stor betydning i forhold til hva koristene tar til seg av lærdom. Dirigenten bør vise at hun har respekt for sangerne når hun snakker. Hun må også snakke tydelig, slik at koristene skjønner hva hun sier. Og det kan være lurt å unngå og bruke ordene «men» og «ikke», da disse har en negativ ordlyd. Dessuten er det en fordel om dirigenten roser kormedlemmene før de får negativ kritikk. På denne måten kan sangernes selvfølelse styrkes, og de vil mest trolig tåle kritikken bedre. Om en dirigent tar hensyn til alle disse kriteriene vil sannsynligvis koristene ha en bedre forutsetning for å ta til seg budskapet fra dirigenten, enn viss hun eller han snakker utydelig, er frekk i kjeften og kun kommer med negative tilbakemeldinger.

Denne oppgaven er et bidrag til å vise hvordan en dirigent kan kommunisere sangteknikk for et kor – både verbalt og non-verbalt. Ved å samle informasjon fra ulike teori og fra kvalitative kilder kan den være til hjelp for andre kordirigenter og sangpedagoger som ønsker å lære mer om kommunikasjon av sangteknikk.

VIDERE FORSKNING

Som videre forskning kunne det ha vært interessant og gått dypere inn på den non-verbale biten, særlig bruken av gestikk i kommunikasjonen av sangteknikk. Det hadde vært spennende å kartlegge sangpedagogers og kordirigenters gestiske tegn ved hjelp av bilder og video-opptak. På denne måten hadde man fått samlet et bredt spekter av ulike gestiske bevegelser som kan være til hjelp i sangteknisk arbeide.

Det kunne også ha vært av interesse å flytte fokuset fra dirigent til kordeltakere, og undersøkt hvilke kommunikasjonsformer de foretrekker: Hvilke kommunikasjonsformer forstår de best? Og er det noen konkrete episoder som har gitt dem en «a-ha»-opplevelse?

Denne masteravhandlingen har gått inn på fire momenter fra sangteknikken – holdning, støtte, kjeveåpning og intonasjon. En annen vinkling er å skrive om kun ett aspekt i en oppgave. På denne måten hadde det blitt en grundigere analyse av ett spesielt fenomen. Det hadde også vært spennende å undersøke andre deler av sangteknikken, som for eksempel artikulasjon, formidling eller klang i forhold til kommunikasjonsform fra dirigenten. Skulle man for eksempel ha forsket på klang, kunne det ha vært undersøkt hvordan sangpedagoger innen ulike sjangre eller sangmiljø kommuniserer fenomenet. I denne sammenhengen hadde det vært interessant å finne ut om det er store ulikheter i kommunikasjonsformene fra en klassisk sangpedagog og en rytmisk sangpedagog.

LITTERATUR OG KILDER

Allott, Nicholas. 2013: «Kommunikasjon», Store norske leksikon.

<<http://snl.no/kommunikasjon>> [Tilgang 25.09.13]

Aune, Sissel Høyem. 2003: *Om sangpedagogikk*, Trondheim: Tapir Akademisk Forlag.

Arder, Nanna-Kristin. 2001: *Sangeleven i fokus*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

Balsnes, Anne Haugland. 2009: *Å lære i kor – Belcanto som praksisfellesskap*, doktorgradavhandling, Norges musikkhøgskole, Oslo.

Breistein, Christian. 2004: *Dirigentrollen og kommunikasjon – En studie av oppfatninger og praksis hos noen norske dirigenter og musikere*, hovedoppgave i etnomusikologi, Universitetet i Bergen.

Brown, Oren L. 1996: *Discover your voice – How to develop healthy voice habits*, San Diego: Singular publishing group, inc.

Caplin, Thomas. 2005: «Korintonasjon», *Kordirigenten* nr. 4, s. 10–12.

<http://issuu.com/fonoko/docs/kordirigenten_4_-_2005> [Tilgang 02.06.13]

Christensen, Helga. 1958: *Køn kor klang*, København: Wilhelm Hansen musik-forlag.

Dapretto, Mirella et al. 2005: «Understanding emotions in others: mirror neuron dysfunction in children with autism spectrum disorders», *Nature Neuroscience*,

<<http://www.nature.com/neuro/journal/v9/n1/full/nn1611.html>> [Tilgang 05.06.13]

Dahl, Tone Bianca. 2002: *Korkunst – En bok for dirigenter om sang, korarbeid og kommunikasjon*, Stavanger: Cantando Musikkforlag AS.

Durrant, Collin. 2003: *Choral conducting – philosophy and practice*, New York/London: Routledge.

Eken, Susanna. 1998: *Den menneskelige stemme – Psyke, soma, funktion og formidling*, København: Hans Reitzels Forlag A/S.

Hagenes, Reidun. 2006: *Du må vite hva du vil høre! – Ideer og metoder i barne- og ungdomskorarbeidet*, Stavanger: Cantando Musikkforlag AS.

Herstadstveit, Daniel og Tore Bjørgo. 1992: *Politisk kommunikasjon*, Oslo: Tano A.S.

Hildre, Per Oddvar og Arnfinn Urke. 2008: *Korboka til Prots – Smarte grep og øvingar for dirigentar og korsangarar*, Oslo: Enter Forlag.

Jensen, Thomas Wiben. 2011: *Kognition og konstruksjon – To tendenser i humaniora og den offentlige debat*, Fredriksberg: SL forlagene.

Johnson, David W. og Frank P. Johnson. 2009: *Joining together – Group theory and group*

- skills*, Boston: R. R. Donnelly, Harrisonburg.
- Jurström, Ragnhild Sandberg. 2009: *Att ge form åt musikaliska gestaltningar – En socialemiotisk studie av körledares multimodala kommunikation i kör*, doktoravhandling, Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet.
- Kvale, Steinar. 2001: *Det kvalitative forskningsintervju*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Kvenseth, Lise Kristin. 2009: *Støtte – Eit fenomen i songpedagogisk praksis*, masteravhandling, Høgskolen i Bergen, Griegakademiet.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1994: *Kroppens fenomenologi*. Oversatt av Bjørn Nake, Oslo: Pax Forlag A/S, (originaltittel: *Phénoménologie de la perception*, Editions Gallimard, 1945).
- Moe, Bjørn. 2013: Samtale 20. september, Trondheim.
- Postholm, May Britt. 2010: *Kvalitativ metode – En innføring med fokus på fenomenologi, etnografi og kasusstudier*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Raynolds, Jack. 2005: «Maurice Merleau-Ponty (1908–1961)», *Internet Encyclopedia of Philosophy*, <<http://www.iep.utm.edu/merleau/>> [Tilgang 17.09.13]
- Remmen, Hanna Ådnøy. 2012: *Helseopplevelser i kor – En spørreskjemaundersøkelse i et «Alle kan synge»-kor*, masteravhandling, Norges musikkhøgskole, Oslo.
- Repstad, Pål. 1993: *Mellom nærhet og distanse*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Rørbech, Lone og Sten Høgel. 1996: *Tal rigtigt – syng godt*, København: C. A. Reitzels Forlag A/S.
- Ruud, Even. 2007: «Kropp og gester i musikalske samhandlinger», *Psyke & Logos* nr. 28, s. 122–137, <<http://www.google.no/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0C DIQFjAB&url=http%3A%2F%2Ffojs.statsbiblioteket.dk%2Findex.php%2Fpsyke%2Farticle%2Fdownload%2F8348%2F6908&ei=JhxAUrmGFqbx4QTZuYDICw&usg=AFQjCNF9wjagPU4ikrMToBPLTAXnC18YHw&bvm=bv.52434380,d.bGE>> [Tilgang 23.09.13]
- Sadolin, Cathrine. 2008: *Complete Vocal Technique*, København: CVI Publications.
- Simonsen, Mie Berg. 2010: *Profesjonalisering av kor – Evaluering av en forsøksordning*, Bergen: Fagbokforlaget.
- Skjønhaug, Hanna Marie O. 2009: *Mysteriet korklang – En fenomenologisk undersøkelse av tre elitedirigenters klangpraksis*, masteravhandling i kultur- og språkfagenes didaktikk, Høgskolen i Hedemark.
- Steen, Thea. 2012: «Guri Schanke med i 'Det store korslaget'», *Dagbladet*,

<http://www.kjendis.no/2012/09/07/kjendis/tv/det_store_korslaget/guri_schanke/sigvart_dagsland/23295008/> [Tilgang 17.07.13].

Store norske leksikon. 2009: «Gestus», <<http://snl.no/gestus>> [Tilgang 12.07.13].

Tendeland, Eli. 2009: *Stemmevansker i stemmekrevende yrker – Læreres opplevelser av logopedisk stemmebehandling*, masteravhandling, Universitetet i Oslo.

<https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/32103/tendeland_masteroppgave.pdf?sequence=2> [Tilgang 29.10.13]

Thagaard, Tove. 2003: *Systematikk og innlevelse*, Bergen: Fagbokforlaget.

Valvatne, Heidi Dreier, Brit Aalberg Husebø og Per K. Husebø. 1976: *Kor Metodikk – En veiledning for skolekor, ungdomskor og voksenkor*, Oslo: Tonika A/S Musikkforlag.

Wrangsjö, Björn. 1982: «Samspelet i kören», *Människan i kören*, Kjell Bengtsson (red.), Stockholm: AB Carl Gehrman's Musikförlag, s. 66–75.

Østerberg, Dag. 1994: «Innledning», Meurice Merlau-Ponty, *Kroppens fenomenologi*, Oslo: Pax Forlag A/S.

VEDLEGG

INTERVJUGUIDE

1. Hva legger du i begrepet sangteknikk?
2. Hvordan begynner du det tekniske arbeidet med kor?
3. Hvilke aspekter innenfor sangteknikken legger du mest vekt på å lære koret?
4. Hvordan kommuniserer du sangteknikk til koret ditt? Bruker du verbal- eller nonverbal instruksjon?
5. Er sangteknikk et kontinuerlig arbeide for deg?
6. Instruerer du sangteknikk på enkeltstemmer?
7. Hvordan synes du at din direksjonsteknikk virker inn på koristenes sangteknikk?
8. Kommuniserer du sangteknikk under en konsert? Eventuelt hvordan?
9. Bruker du metaforer/språklige bilder for formidle sangteknikk? Kan du gi noen eksempler på dette?
10. Hvordan opplever du korklangen og intonasjon i forhold til sangteknikk?
11. Hvilke idealer har du for korklang, og hvordan instruerer du sangteknikk for å fremme denne klangen?
12. Tenker du mye på hvordan du selv framstår på en korøvelse når det gjelder klær, holdning, språkbruk og lignende?
13. Hva er forskjellen med å jobbe sangteknikk med et helt kor og til enkeltelever?
14. Hva har atmosfæren i koret å si for å skape et best mulig læringsgrunnlag? Og hvordan arbeider du for å få den atmosfæren du synes er ønskelig?
15. Hvorfor synes du at det er viktig å jobbe med sangteknikk i et kor?