

Att ge form åt musikaliska gestaltningar

*En socialsemiotisk studie av körledares multimodala
kommunikation i kör*

— |

| —

— |

| —

Att ge form åt musikaliska gestaltningar

*En socialsemiotisk studie av körledares multimodala
kommunikation i kör*

Ragnhild Sandberg Jurström

Högskolan för scen och musik vid Göteborgs universitet

Filosofie doktorsavhandling i musikpedagogik vid
Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet

ArtMonitor avhandling nr 14

Serien Art Monitor ges ut av
Nämnden för konstnärligt utvecklingsarbete vid
Konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet

Adress:

Art Monitor

Göteborgs universitet

Konstnärliga fakultetskansliet

Box 141

405 30 Göteborg

www.konst.gu.se

Tryck: Intellecta Infolog AB, Källered 2009

Omslagsbild: Lars-Åke Pettersson

Formgivning av omslag: Emma Corkhill

Tecknade illustrationer: Felix Tolke

Engelsk översättning: Lynn Preston

© Ragnhild Sandberg Jurström 2009

ISBN: 978-91-977757-9-3

Abstract

Title: Att ge form åt musikaliska gestaltningar. En socialemiotisk studie av körledares multimodala kommunikation i kör.

English title: Shaping musical performances. A social semiotic study of choir conductors' multimodal communication in choir

Language: Swedish

Keywords: Choir singing, choir conductor, choir singer, musical interpretation and performance, learning, communication, interaction, video analysis, multimodality, social semiotics, metafunctions, design

ISBN: 978-91-977757-9-3

The purpose of this thesis is to identify and describe how musical interpretations and performances are semiotically designed and realised by choir conductors in their interaction with choir singers during rehearsals and concerts, and also to find methods for how these actions can be analysed and described.

The data consists of video-recorded rehearsals and concerts with six Swedish professional choir conductors and their choirs. The video films are transcribed in detail, with focus on how semiotic modes, such as gestures, gazes, body movements, singing, printed score and piano-playing, are used when choir conductors in their interaction with choir singers work with a musical composition.

The study uses a multimodal and social semiotic theory, which implies that communication and learning is seen as a social process of transformative sign-making. The concept design is central since it is a way for sign-makers to create different communicative conditions for meaning-making, based on their interests and choices of modes.

The analyses focus on how choir conductors in their use of different modes perform and illustrate the music, how they interact with the choir singers, and how their actions are realised in different designs. The analyses also focus on what cultural conventions surround the actions that occur.

The thesis brings light to the complexity and multiplicity of an audiovisual culture, where choir conductors in their use of different repertoires of action and designs constantly vary how they perform and illustrate the music. The results show how these actions afford various choices and conditions for the choir singers to learn and perform the music, how a collective and local musical language is constructed and how the dominant positionings of the conductors can be seen as productive leadership.

— |

| —

— |

| —

Innehåll

Förord	XI
KAPITEL 1	1
Inledning	1
KAPITEL 2	5
Kommunikation, lärande och ledarskap - forskningsöversikt	5
2.1 Tidigare forskning om kör.....	5
2.1.1 Körsång som forum för gemenskap och självförverkligande.....	6
2.1.2 Körsång som forum för musikaliskt lärande.....	7
2.1.3 Körsång som forum för ett centrerat ledarskap.....	9
2.1.4 Körsång som forum för musikalisk gestaltning.....	14
2.2 Forskning i andra musikpraktiker	16
2.2.1 Interaktion och kommunikation	16
2.2.2 Processer av musikaliskt lärande	18
2.2.3 Musikalisk kommunikation via kroppsliga uttryck	21
2.2.4 Musikaliskt ledarskap i orkestrar	23
2.3 Problemformulering, syfte och forskningsfrågor	26
KAPITEL 3	29
Från tecken till design - teoretiska utgångspunkter	29
3.1 Multipel kommunikation	30
3.1.1 Kroppslig kommunikation	31
3.1.2 Ett horisontellt medieringsbegrepp.....	35
3.2 Multimodalitet och socialsemiotik	38
3.2.1 Semiotiska resurser som multimodala representationer	39
3.2.2 Teckensystem som potentialer för meningsskapande	41
3.2.3 Retorisk organisering utifrån intresse.....	43
3.2.4 Metafunktioner.....	44
3.3 Diskurs, design och produktion.....	46
3.3.1 Diskurser i social praktik.....	46

3.3.2 Design i ett socialsemiotiskt perspektiv.....	49
3.3.3 Designteoretiskt perspektiv på lärande.....	51
3.3.4 Produktion som realisering av en design	52
3.4 Interaktion och handlingsutrymme	53
3.4.1 Val av positioneringar	54
3.4.2 Sociala ramar, tolkningsföreträde och förhandling	55
3.4.4 Förening av mikro- och makronivåer	57
3.5 Sammanfattning	58
KAPITEL 4	59
En videobaserad undersökning - metodologi, metod och tillvägagångssätt.....	59
4.1 Socialsemiotik som metodologi	60
4.2 Videoregistreringar	63
4.2.1 Videon som redskap	63
4.2.2 Inspelningsmöjligheter	65
4.2.3 Videons påverkan.....	67
4.3 Transkriptioner.....	68
4.3.1 Transkriptionsprocessen	68
4.3.2 Problematik eller möjligheter vid representationer	70
4.3.3 Verbala representationer	72
4.3.4 Visuella och auditiva representationer	75
4.4 Analysmetoder	76
4.4.1 Klassificeringar, funktioner och analytiska begrepp.....	77
4.4.2 Analytiska nivåindelningar	79
4.5 Pålitlighet och giltighet	80
4.6 Metod och tillvägagångssätt	82
4.6.1 Pilotstudie	82
4.6.2 Val av metod	83
4.6.3 Urval och avgränsning.....	84
4.6.4 Etiska aspekter	88
4.6.5 Datainsamlingsprocessen	89
4.7 Bearbetning av data	92

4.7.1 Registrering och urval av filmsekvenser	92
4.7.2 Transkribering av videofilmerna	94
4.8 Analysarbetet.....	100
4.8.1 Den representationella funktionen	100
4.8.2 Den interpersonella funktionen.....	102
4.8.3 Den helhetsskapande funktionen	103
4.8.4 Den kulturella dimensionen.....	104
4.9 Resultatbeskrivningarna	104
4.10 Sammanfattning	105
KAPITEL 5	107
Att semiotiskt gestalta musik	107
5.1 Körledares handlingsrepertoarer	108
5.1.1 Pantomimisk handlingsrepertoar.....	109
5.1.2 Performativ handlingsrepertoar	125
5.1.3 Prototypisk handlingsrepertoar	129
5.1.4 Associerande handlingsrepertoar	135
5.1.5 Konceptuell handlingsrepertoar	143
5.1.6 Evaluerande handlingsrepertoar	150
5.1.7 Samverkan mellan handlingsrepertoarerna	153
5.2 Sammanfattning och slutledning.....	155
KAPITEL 6	161
Att skapa handlingsutrymme	161
6.1 Körledarnas handlingsutrymme	163
6.1.1 Körledaren som musikaliskt ansvarig.....	164
6.1.2 Körledaren som beslutsfattare	166
6.1.3 Körledaren som utåtriktad och inåtvänd.....	169
6.2 Körsångares handlingsutrymme.....	173
6.2.1 Körsångare som musikaliskt ansvariga.....	174
6.2.2 Körsångare, tonsättare och musiker som beslutsfattare	181
6.3 Körledare och körsångare i samverkan	186
6.3.1 Samverkan om kunnande och beslutsfattande	187

6.3.2 Körledare, körsångare och musiker i gemensamt musicerande	190
6.4 Sammanfattning	191
KAPITEL 7	193
Att skapa design för musikalisk gestaltning	193
7.1 Design för pragmatiska förklaringar	195
7.2 Design för figurativt förevisande	198
7.3 Design för expressiva vädjanden	201
7.4 Sammanfattande kommentarer	204
7.5 Slutledningar	206
KAPITEL 8	207
Kulturella inramningar - diskussion om användningen av semiotiska resurser	207
8.1 Kulturella konventioner och inramningar	207
8.1.1 Musik med multipla och mångfasetterade uttryck.....	208
8.1.2 Audiovisuell kultur	211
8.1.3 Ett gemensamt musikspråk med lokala variationer	215
8.1.4 Produktivt musikaliskt ledarskap	217
8.2 Multimodal socialsemiotisk modell för musikalisk kommunikation	222
8.2.1 Komplex, mångfasetterat och transformativt.....	222
8.2.2 Pågående gestaltning.....	226
KAPITEL 9	231
Slutdiskussion och fortsatt forskning	231
English summary	237
Referenser	255

Förord

Slutet på resan med mitt avhandlingsskrivande har nu infunnit sig. Det är i skrivande stund lätt att blicka tillbaka och inse hur otroligt sammanflätat mitt liv har blivit med själva avhandlingen och hur stor del av min tid den faktiskt har tagit. Även om arbetet med avhandlingen har gett mig en skjuts in i en intressant värld av olika teorier om kommunikation, lärande och vetenskapskaplighet, har det också inneburit ett försakande av många andra viktiga saker i livet. Samtidigt som denna period i mitt liv stundtals har varit väldigt ensam har det också funnits flera personer runt omkring mig som har varit oerhört betydelsefulla, såväl för avhandlingsarbetets fortskridande som för påminnelsen om att livet består av annat än att bara läsa och skriva.

Allra först riktar jag min tacksamhet till mina barn, Amanda, Jonas och Alice. Ni har med er närvaro och kärlek förgyllt min tillvaro och ständigt påmint mig om vad som är mest betydelsefullt här i livet. Trots min stora frånvaro, både rumsligt och mentalt, har ni under hela perioden av mitt avhandlingsskrivande alltid funnits på första plats i mitt liv.

Jag vill också ge ett varmt tack till Hasse som under denna process av resande, läsande och skrivande på olika sätt har funnits där som ett viktigt och uppmuntrande stöd.

Ett tack ger jag även till kören Voicette som jag under hela min forskarutbildning har varit ledare för. Alla slitsamma men samtidigt glädjefyllda måndagsrepetitioner, alla kaotiska genrep med sedan fantastiska lyft under lyckade konserter, all trevlig samvaro och allt givande musicerande med er har ständigt fyllt på mitt lager av energi och glädje.

Och så vill jag ge ett stort och varmt tack till alla er som har varit viktiga för mig i processen av avhandlingens genomförande, framåtskridande och färdigställande:

Min huvudhandledare Bengt Olsson, professor i musikpedagogik vid Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet, för att du har trott på mig, uppmuntrat mig och låtit mig förstå att jag har gjort ett gott jobb. Du har även bidragit med många tänkvärda och insiktsfulla reflektioner, viktiga för helheten i mitt arbete.

Min bihandledare Sven Andersson, professor på Högskolan för fotografi, Göteborgs universitet, för alla intressanta semiotiska infallsvinklar, vetenskapsteoretiska resonemang och kritiska reflektioner.

Göran Folkestad, professor i musikpedagogik vid Musikhögskolan i Malmö, Lunds universitet, för positiv vägledning genom forskarutbildningen, för givande och innehållsrika forskarutbildningskurser och seminarier samt för värdefulla synpunkter på mina texter.

Maj Asplund, universitetslektor vid Institutionen för litteratur, idéhistoria och religion, Göteborgs universitet, Tore West, universitetslektor vid Institutionen för didaktik och pedagogiskt arbete, Stockholms universitet samt Roger Säljö, professor på Institutionen för pedagogik och didaktik, Göteborgs universitet, för de djupgående konstruktiva granskningar jag etappvis har utsatts för under mitt skrivande. Ni har på olika sätt bidragit med viktiga synpunkter som lett mig fram till den slutliga utformningen av avhandlingen.

Alla doktorand- och forskarvänner i musikpedagogik för intressanta presentationer, kritisk granskning av texter, givande diskussioner samt glada skratt på såväl forskningsseminarier, kurser och konferenser som på tågresor, långa promenader och festliga middagar.

Deltagare på konferenserna med NNMPF, Nordiska Nätverket för Musikpedagogisk Forskning, för intressanta och lärorika perspektiv på forskning, Design for Learning i Stockholm och Learning and Multimodality i London för inspirationen att hålla mig fast vid det multimodala socialsemiotiska perspektivet, RIME-

konferensen i Exeter för givande infallsvinklar på mitt nästan färdiga arbete samt ISME-konferensen i Bologna för trevliga italienska upplevelser!

Körsångarvännen och universitetslektor Stefan Jerkeby som har bidragit med intressanta kommentarer i läsningen av flera ofärdiga manus.

Lynn Preston vid Konstnärliga Fakulteten, Göteborgs universitet för all hjälp med engelsk översättning och språkgranskning.

Lars-Anders Carlsson vid Högskolan för scen och musik och Anna Frisk och Emma Corkhill på Konstnärliga Fakulteten, Göteborgs universitet för all hjälp med layout inför tryckningen av avhandlingen.

Konstnären Lars-Åke Pettersson för omslagsbilden och tecknaren Felix Tolke för de tecknade illustrationerna.

Allra sist, men inte minst, ett stort tack till alla er körledare och körsångare som har deltagit i denna studie och som därmed gjort det möjligt för mig att så ingående granska och analysera era gester, miner, blickar, kroppsrörelser, tal, sång och piano-spel. Ingen har så närgående studerat er som jag har!

Göteborg i augusti 2009

Ragnhild Sandberg Jurström

— |

| —

— |

| —

KAPITEL 1

Inledning

Att vara doktorand och i flera år ägna sig åt ett forskningsprojekt är som att ge sig ut på en lång resa mot ett från början okänt mål. Vägen är ringlande och krokig med många lockande avstickare och återvändsgränder i ett landskap bestående av såväl lätt terräng som kämpiga bergsbestigningar. Mycken gråt och förtvivlan förekommer, men även glädjehopp och lyckade landningar. Det är som livet i miniatyr. Man bestämmer till viss del vägen och målet, men det går inte riktigt att förutse alla händelser under resans gång. På den långa forskarvägen sker ständiga förändringar, där ens kunnande om omvärlden och den närmsta omgivningen ställs på ända, revideras, berikas och omformas. Att forska är som att gå in i en ny värld och upptäcka livets landskap på ett nytt och annorlunda sätt. Genom att välja en avvikande väg eller färdas med en ny typ av fordon är det möjligt att se invanda och rutinerade livsmönster, handlingar, relationer och strukturer utifrån andra synvinklar och perspektiv än vad som tidigare har upplevts som vanligt, vardagligt och normalt.

Ja, så kan en forskares spännande vardag beskrivas. Parallellt med en sådan resa finns alltid andra samtidigt förekommande resor. Resan från att vara musik-

KAPITEL 1

lärare och körpedagog till att bli forskare inom det musikpedagogiska området har också varit lång och omständlig, en resa bestående av välbekanta stigar och landområden, men samtidigt utmanande och inspirerande med tanke på alla nyupptäckta vyer. Från att som körledare och musiklärare, och därmed utifrån både ett konstnärligt gestaltande perspektiv och ett praktiskt lärarperspektiv, reflekterat över olika gestaltande och metodiska problem och hur dessa ska lösas, för att sedan komma till en forskarutbildning med dess vetenskapliga förankring, har inneburit nya sätt att se på de musikpraktiker jag tidigare yrkesmässigt har varit involverad i. Det är lätt att som yrkesutövare ta saker och ting för givet, att gå i gamla fotspår och inte på djupet reflektera över vardagliga rutiner och självklara arbetssätt. Med nya perspektiv och infallsvinklar och med en forskares glasögon är det möjligt att vända och vrida på saker och ting och se dem utifrån motsatta och icke självklara antaganden.

Att gå in i en forskarroll är som att bevista delar av eller göra punktnedslag i andra aktörers och kontexters sociala och historiska resor. Hur musiker, körledare och musiklärare förhåller sig till andra musiker, körsångare eller elever och studenter, vilka val som görs i det konstnärliga utövandet eller i det vardagliga skolarbetet, vilka förhållningssätt och attityder till musikaliskt utövande och lärande som förekommer i olika kulturella aktiviteter, i skolan eller i yrkesutbildningen samt hur olika önskade arbetsmiljöer skapas och formas är även här beroende av vilken livsresa var och en har gjort. Intressen och erfarenheter spelar naturligtvis en stor roll, men även hur de involverade på sin resa genom livet själva har blivit formade av familj, skola och andra miljöer och därmed lärt sig om vad som är gångbart och accepterat att göra och tycka.

I de flesta sammanhang finns för givet tagna föreskrifter för vilka handlingar som är accepterade. Det innebär att olika miljöer ger skilda förutsättningar för vad som är möjligt att göra i dem. Det är numera allmänt känt att på en klassisk körkonsert bör alla sitta tysta när kören uppträder, medan det på en pop- och rockkonsert är helt legitimt att skrika sig hes. Många vet också att det i de flesta körer finns en disciplinerad ordning där körsångarna oftast sitter på två till tre strikta rader med en bestämmande dirigent framför sig, medan det i klassrumsundervisning i musik förekommer arbetssätt där eleverna arbetar självständigt i mindre ensembler och där läraren fungerar mer som stöttepelare.

Vad som lyfts fram och betonas i olika musikmiljöer samt hur musiken kan gestaltas, avgörs både av själva situationen de deltagande befinner sig i, vilka historiska och kulturella konventioner som gäller, hur miljön ser ut, vilka som

agerar, hur samspelet mellan deltagarna sker, vilken musik som repeteras samt vilka intressen och erfarenheter var och en tar med sig. Det är en insikt som har formats både i mitt arbete som musiklejare och som körledare samt under resans gång som forskare. Hur jag själv som forskare tacklar mina forskningsfrågor och hanterar mitt empiriska material är på samma sätt beroende av mina intressen och tidigare erfarenheter som musiklejare och körledare samt av mina nya insikter som forskare. Detta innebär att olika forskare kan göra olika typer av tolkningar av ett och samma material beroende på hur deras resa genom livet och forskarvärlden har sett ut samt vilka vägar de har valt i sina sätt att perspektivera och granska sitt material.

Med min bakgrund som körledare och därmed ett yrkesrelaterat intresse för såväl det artistiska gestaltandet som de lärande processerna i körers verksamheter, har frågor runt kommunikationen mellan körledare och körsångare i dessa kontexter alltid varit en stor angelägenhet för mig. I min yrkesutövning har det varit viktigt att reflektera över hur jag som körledare med mina handlingar och kroppsuttryck agerar samt hur körsångare ska kunna förstå såväl mina kroppsliga rörelser som de verbala instruktioner jag ger dem när jag repeterar och dirigerar kören. Ett sådant reflekterande förhållningssätt till ens egna handlingar och uttryck kan i sig ses som en form av forskning. Det har berikat mina egna erfarenheter och gett mig en god grund för att göra en fortsatt större forskningsresa inom området körsång.

Med en historisk resenärs tillbakablick går det att konstatera att körers verksamheter är formade både av konventioner runt ledarskapet och av historiska och kulturella aspekter på hur musik kan gestaltas. Å andra sidan har musikvärlden under senaste århundradet berikats med musik i många nya former och genrer med andra möjligheter och uttryckssätt än den klassiska västerländska musiken, vilket kan tänkas ha förändrat kommunikationen mellan körledare och körsångare. Idag finns också ett otal slag av vokalensembler i det svenska körlivet: stora körer och mindre vokalgrupper, körer med klassisk inriktning och körer med en repertoar bestående av pop, rock, jazz, gospel med flera musikgenrer, körer som utgår från traditionella uppställningar samt körer som ägnar sig åt scenisk gestaltning av den musik som framförs.

Som forskare tar jag avstamp i mitt ovan beskrivna intresse för att göra ett nedslag i några av denna mångfasetterade körvärlds olika verksamheter och där studera vad som sker i kommunikationen mellan körledare och körsångare när de arbetar med den musik som sedan ska framföras på konsert. Det handlar här

KAPITEL 1

om att glänta på dörren till några av de otaliga körrepetitioner som förekommer varje vecka i Sveriges körliv. Det är som att öppna några av de luckor som finns i en adventskalenders berättelse, eller, för att fortsätta med den metaforiska bilden av en resa, göra stopp på några få utvalda ställen, för att därigenom få ett fåtal av alla möjliga händelser berättade för sig. Jag kan av praktiska skäl inte studera mer än några enstaka utvalda körer. De studerade situationerna kommer därför bara att ge en bild av en del av all den verksamhet som finns. Mina egna erfarenheter av körledarskapet är här till stor hjälp, då de har gett mig en stor förståelse för hur kommunikationen i de studerade körkontexterna kan gå till.

Genom att göra videoinspelningar av körrepetitioner och konserter ser jag det som möjligt att på ett närgående och detaljerat sätt granska, analysera och sedan beskriva vad som sker under repetitionerna och konserterna. Jag har för avsikt att undersöka en del av den mångfald av handlingar och uttryckssätt som, likt ett kalejdoskops mångfald av bilder, präglar olika körens verksamheter. Den stora utmaningen i ett sådant forskningsarbete är, som jag ser det, att finna fungerande och relevanta metoder för att kunna studera en företrädesvis icke-verbal kommunikation som sker via kroppsliga rörelser och klingande musik.

Detta första kapitel (1) utgörs av en introduktion till avhandlingens intresseområde samt till de utgångspunkter som ligger till grund för själva studien. I kapitel 2 ges en översikt över den forskning som har gjorts inom körområdet samt över annan relevant forskning inom det musikpedagogiska området. Studiens teoretiska utgångspunkter redovisas i kapitel 3 och de metodologiska utgångspunkterna samt val av metod, tillvägagångssätt och analysförfarande presenteras i kapitel 4. I kapitel 5, 6 och 7 redogörs för studiens resultat. De tre kapitlen tar i tur och ordning upp körledarnas musikaliska uttryckssätt, samspelet mellan körledare och körsångare samt hur dessa handlingar ges form i olika designers. I kapitel 8 diskuteras olika konsekvenser av resultatet i relation till olika kulturella inramningar och konventioner. Slutligen, i kapitel 9, förs några avslutande reflektioner över studiens resultat samt om vidare forskning inom ämnesområdet.

KAPITEL 2

Kommunikation, lärande och ledarskap

- forskningsöversikt

I detta kapitel ges en översikt av forskning som har bedrivits inom området körsång samt inom andra musikområden med relevans för denna avhandlings inriktning och intresse. Sist presenteras avhandlingens problemformulering, syfte och forskningsfrågor.

2.1 Tidigare forskning om kör

Under denna rubrik presenteras forskning gjord utifrån både sociala och psykologiska perspektiv på själva körsjungandet, utifrån olika aspekter av folkbildning och lärande samt kring frågor som rör ledarskapet i kör .

2.1.1 Körsång som forum för gemenskap och självförverkligande

Utifrån sociala och psykologiska perspektiv framhålls i svenska studier den positiva verkan som sjungande i kör kan leda till. Varför människor sjunger i kör och vad körsången betyder för dem har belysts av bland annat Tunsäter (1982), Boman (1991) och Henningsson (1996). I dessa studier, grundade på både enkäter och intervjuer, betonas att den sociala gemenskapen i en kör fyller en stor funktion och att den är minst lika viktig som de positiva musikaliska upplevelser sången kan ge. Det gemensamma intresset för musik och viljan att vara delaktig i det musikaliska skapandet ger i sin tur en delad glädje och en känsla av samhörighet och trygghet. Henningsson menar att de sociala och musikaliska aspekterna är intimt förbundna med och förutsättande varandra. I en kyrkokör kan en ytterligare faktor som motiv till att sjunga i kör vara en vilja att bidra till och ta ansvar för en församlings arbete (Bengtsson, Brändström & Larsson, 1982).

Boman (1991) har med hjälp av intervjuer studerat olika psykologiska verkningar av att sjunga i kör. Han framhåller att det framstår tydligt i hans undersökning att det i en kör finns en stark närhet till andra människor, där kommunikationen och mötet betyder så oerhört mycket att det inte finns några gränser för samvaron och där möten sker oavsett personlig bakgrund och social status. Han ser det också som troligt att starka musikupplevelser ”bidrar till, ger näring åt kördeltagandet och alltså förhöjer motivationen” (s. 94). Andra effekter av körsjungandet är, enligt Boman, att körsångaren kan bli gladare, piggare och mer harmonisk och dessutom bli av med mycket spänning och ilska. Att körsång kan bidra till körsångares välbefinnande, hälsa och livskvalitet konstateras också av Klein (2004) och Lindström (2006) som utifrån intervjumaterial har studerat körsångens betydelse för äldre körsångare respektive sjukskrivna körsångare. Båda två menar att körsång kan ha en rehabiliterande effekt på körsångare när de medverkar i kör. I Bailey och Davidsons (2005) intervjubaserade undersökning av olika emotionella, sociala och kognitiva effekter i en kör för hemlösa män och andra marginaliserade individer med ingen eller liten erfarenhet av gruppssång samt av sångare från medelklassen med låg till hög erfarenhet av körsång, visade det sig att de emotionella effekterna av deltagandet i gruppssång var lika hos de olika grupperna oavsett tidigare träning eller socioekonomisk status.

Henningsson (1996) framhåller att ”körsång blir för många en central del av livet, en livsform och något som skapar identitet” (s. 13). Individens självförtroende ökar och identiteten stärks av det trygga sammanhanget i körarbetet. Kör-

sången ger också tid för avkoppling och rekreation från det vardagliga arbetet. Henningsson beskriver även körsjungandet utifrån ett folkbildningsperspektiv och menar att kören är ett forum för personlig utveckling, för beslut och träning i föreningsarbetet, för demokratisk och social träning samt ett forum där olika sociala grupper kan mötas. Även Bomans (1991) och Tunsäters (1982) resultat visar att kören är ett forum för körsångaren att förverkliga och utveckla sig själv och att körsjungandet innebär en möjlighet att bli sedd och få uppskattning. Henningsson (1996) påpekar att grunden för körarbetet blir den gemensamma musikaliska upplevelsen där intresset, arbetet och resultatet står i fokus, där ålder och yrke inte har någon betydelse och där kvinnors och mäns lika värde är en förutsättning för det gemensamma arbetet. Genom kören får individen ökade kunskaper och erfarenheter som bidrar till att skapa och förstärka förmågan att uttrycka sig både konstnärligt och musikaliskt. Denna kulturella gemenskap och tillhörighet kan också, enligt svar från intervjuade körsångare (Sandberg Jurström, 2001), ge nya kontakter, bättre förståelse för och en träning i att bemöta, samarbeta och umgås med många olika typer av människor.

Ovanstående resultat ser jag som en viktig grund för förståelsen av den kommunikation som sker i kör samt för vilka förutsättningar olika lär- och gestaltungsprocesser därmed kan bygga på.

2.1.2 Körsång som forum för musikaliskt lärande

Hur körsångare på bästa sätt ska lära sig den musik som övas på repetitioner samt hur deras tekniska skicklighet ska kunna övas upp har flera forskare, framförallt i USA, ägnat sig åt. Olika kvantitativt baserade studier har exempelvis mätt hur intonationsförmågan kan övas upp hos körsångare (Malone, 1986; Henry, 1992) samt hur körsångares förmåga att läsa noter a vista kan förbättras (Boyle & Lucas, 1990; Henry & Demorest, 1994).

Studier av hur körsångare uppfattar sitt eget lärande i kör samt vilka strategier de använder för att lära sig är dock lite utforskat. Sandberg Jurström (2001) har i en kvalitativ studie med videofilmer och intervjuer som grund fokuserat på hur körsångare i körer utanför skolkontexten lär sig den musik som övas under repetitioner och konserter. Denna studie visar att körsångare i interaktion med körledaren och andra körsångare använder flera olika uttrycksmedel, där både auditiva, visuella, kroppsliga och emotionella resurser i samverkan skapar varierande vägar för hur körsångares lärande och meningsskapande ska kunna ske. Både körledare och körsångare gör motiverade val av de uttrycksformer som är till-

KAPITEL 2

gängliga utifrån vad som är bäst eller mest lämpligt för dem i en viss situation. När körledaren till exempel förebildar en melodi eller stämma med sin sångröst blir detta såväl ett visuellt som ett auditivt redskap för körsångaren, samtidigt som den visuella kommunikationen kan bli ännu mer komplex om körledaren samtidigt visar tempo och dynamik med sina gester. Sandberg Jurström belyser också hur lärandet sker genom ett stegvis inträde i en körpraktik, från att vara lärling och gesäll till att eventuellt bli mästare i körsjungande.

I en studie baserad på observationer och intervjuer har Bergström (2000) tittat på både ledarskap, kommunikation och läroprocesser i kör. Resultaten visar på liknande sätt som ovan att körsångarnas lärande sker genom att sångarna under repetitionerna tar emot de budskap körledaren förmedlar genom sitt kroppsspråk, ögonkontakt och sin gestik och av det skapar en egen mening och innebörd. Lärande sker också genom att öva och ”traggla” på repetitioner, anteckna, ha stämövningar och genom att självständigt öva hemma.

Ofta möter körledaren både elever och vuxna med stora musikaliska kunskaper. Henningsson (1996) och Sandberg Jurström (2001) menar att det i kör finns en kollektiv kunskap och erfarenhet, tyst såväl som uttalad, vilken överförs och förmedlas via såväl körsångare som körledare samt genom allas aktiva deltagande. De menar också att körkunskap kan relateras till både individen, gruppen och dirigenten. Enligt Henningsson (1996) krävs i kören en ”gemensam kunskaps- och erfarenhetsnivå kring det musikaliska uttrycket” (s. 39) för att på en god nivå kunna gestalta ett musikstycke. Körsångaren tillägnar sig körens kunskap (vokal förmåga och repertoarkännedom) genom det egna förberedelsearbetet och genom den egna insatsen i körens grupparbete. För att lära sig körens kunskap, traditioner och ideal krävs också ett deltagande i körens arbete där gamla och nya körsångare lär sig av varandra. Resultatet i Sandberg Jurströms (2001) studie visar på liknande förhållningssätt. Körsångarna använder sig av en individrelaterad strategi, där lärande i huvudsak innebär ett enskilt sökande efter kunnande, en grupprelaterad strategi, där lärandet sker genom samarbete med körkamraterna samt en dirigentrelaterad strategi, innebärande ett lärande med hjälp av körledarens auditiva och visuella kommunikation. I Henningssons (1996) studie framkommer också att körsångarna lär sig mer och bättre om de har en körledare med utbildning än om de har en utbildad ledare.

Körsångarnas möjligheter att välja vilka resurser de vill använda för sitt lärande påverkas av körledarens ledarstil och val av arbetssätt, menar Sandberg Jurström (2001). En öppen informell ledarstil verkar leda till större delaktighet hos

körsångarna och fler möjligheter till val av egna lärosätt. En styrande och formell ledarstil verkar istället minska deltagarnas möjlighet till egna val, samarbete och reflektion, vilket leder till en större grad av reproduktion av musiken.

En annan bild av hur lärande sker ges i Stenbäcks (2001) intervjustudie av musikstuderande och lärare vid musikinriktning på gymnasium och musiklinje på folkhögskola. Den undervisning som bedrivs i körsång på dessa skolor förutsätter att det finns elever i körerna som är drivna körsångare och som kan stötta sina kamrater. De ovana elevernas möjligheter att finna egna vägar till strategier för sitt lärande begränsas bland annat av den undervisningsform som bedrivs. När körledaren inte har en handledande roll, utan istället intar en traditionell körledarroll, där denne ser musiken som viktigare än själva lärandet, får de redan kunniga eleverna vänta. Deras lärande utvecklas därmed ej nämnvärt.

2.1.3 Körsång som forum för ett centrerat ledarskap

Hur körledarens roll i olika vokal- och körgrupper har sett ut genom tiderna har kraftigt varierat, från att under antiken leda kören med rytmiska stampningar med järn- eller träbeklädd sula till att i modern tid fungera som tolkare och kommunikatör av den musik som övas. Däremellan skedde en stegvis utveckling av dirigeringskonsten. Den tidiga kristna tidens gemensamma enstämmiga sång leddes av en ledare som med handen i luften tecknade melodins rörelser. Dirigeringen av senmedeltidens och renässansens blandade vokal- och instrumentalensembler skedde ofta med ett långt spö, en stav eller med en notrulle i handen, i syfte att klart ange den rytmiska pulsen, såväl visuellt som hörbart i form av ett regelbundet bultande med staven. Under 1700-talet var en så kallad dubbeldirektion vanlig, där både cembalisten och förste violinisten kunde stå för ledningen av ensemblen. Först på 1800-talet blev det på allvar brukligt att leda orkester med taktpinne. Det var också då som dirigentens syssla erkändes som en autonom, konstnärlig uppgift. Dirigeringskonsten innebar mer och mer att dirigenten med sitt kunnande och sina erfarenheter fick stå i centrum med en auktoritativ tolkning av de instuderade musikverken. Under 1900-talet ökade kraven på kördirigenternas professionella skolning betydligt. Utöver de dirigerings tekniska krav som ställdes på en orkesterdirigent ansågs kördirigenten även behöva ha kunskaper i tonbildning, intonation och textuttal samt i röstteknik (Blomstedt, 1975).

Flera studier, både svenska som internationella, har granskat olika ledarstilar och strategier hos körledare. Den forskning som i USA har bedrivits runt själva ledarskapsrollen har till stor del fokuserat på skolforskning i form av statistiska

KAPITEL 2

studier av framgångsrika körledare och deras lika framgångsrika skolkörer på olika nivåer i det amerikanska utbildningssystemet. Denna forskning består av studier av hur dessa körledare gör för att lyckas med sitt "instrument" kören. Morgan (1992) har gjort observationer och intervjuer med både körlärare och körstudenter i en framgångsrik high-schoolkör och konstaterar att körverksamheten i denna kör är produktorienterad och att mycket tid ägnas åt att förbereda kören för körtävlingar. Hur detta arbete sker framgår dock inte i studien.

I en statistiskt baserad kvantitativ avhandling om amerikanska körledares olika ledarstilar har olika testfrågor använts på 152 framgångsrika kördirigenter i USA med syfte att kunna beskriva ledares beteenden i olika situationer (Allen, 1989). Genom att utgå från en speciell teori (utarbetad av Hersey & Blanchard, 1973) där ledare kan, beroende på situationen, använda sig av och variera mellan fyra olika ledarstilar, ville Allen fastställa om det fanns en stil som var dominerande hos körledare som ansågs framgångsrika. De fyra ledarstilarna testade om körledaren har höga eller låga mål i sitt arbete och/eller om körledaren betonar eller inte betonar samarbetet och relationen med körsångarna. Den stil som var dominerande i Allens studie var "selling", som innebär hög målinriktning och goda relationer med körsångarna. De övriga ledarstilarna består av "telling", där ledaren har ett högt målinriktat beteende men är lågt relationsinriktad, "participating", där ledaren har goda relationer med körsångarna men inte är så resultat-inriktad, "delegating", där ledaren visar ett lågt intresse för både resultat och relationer och där ledaren troligen låter körsångarna styra körens arbete. Det framgick i studien att majoriteten av dirigenterna varierade sin ledarstil beroende på kvalitén på de körer de arbetade med. Allen påpekar att dessa ledarstilar kan påverka körsångares förmåga att använda sina egna resurser. Olika ledarstilar tycks också, enligt denna studie, passa olika typer av körsångare.

Med hjälp av enkätundersökningar har Tunsäter och Wrangsjö (1982) kommit fram till tre körledartyper som liknar de ovan beskrivna. Den *auktoritäre* ledaren styr ensam de mål och medel som används i kören och samspelet med körsångarna är lågt. Den *demokratiska* ledaren har ett starkt inflytande på arbetet, men låter ansvaret spridas till körsångarna. Relationerna mellan de medverkande är goda och de deltagande visar ofta större motivation för att nå uppställda mål. "*Låt-gå*-ledaren" ger ingen aktiv ledning, utan låter de medverkande körsångarna styra arbetet.

Sandberg Jurström (2000) har genom intervjuer studerat körledares uppfattningar och upplevelser av rollen som körledare. Även i denna studie har synlig-

gjorts olika typer av körledare. Den *bestämmande/traditionella* körledaren ser sig själv som en auktoritet med en stark position i kören. Denne körledare bestämmer val av repertoar och står själv för tolkningarna av musiken. Den *samrådan-de/okonventionella* körledaren försöker däremot tona ned sin auktoritet och sin ledarroll för att kunna möta körsångarna på en mer jämlik nivå, där repertoarval diskuteras och körsångarnas delaktighet i det gemensamma arbetet betonas. Ett resultat i studien är att den stil en körledare väljer och den interaktion som därmed sker med körsångarna påverkar och formar i sin tur körens inriktning och arbetssätt. Detta förhållande konstateras gälla även i Allens (1989) samt i Tunström och Wrangsjös (1982) studier.

De ovan beskrivna studierna av ledarstilar tar inte ställning till om ett arbetssätt är mer effektivt och lyckat än något annat arbetssätt. Däremot framkommer det att vissa lyckade egenskaper kan känneteckna alla de beskrivna stilarna. För att nå ett fullgott resultat är körledarens entusiasmerande förmåga viktig och egentligen inte bunden till någon speciell ledarstil, menar Tunsäter och Wrangsjö (1982). Den ledare som har egenskapen att kunna vara medryckande och ha en stark personlig utstrålning kallar de *karismatisk*. I Bergströms (2000) undersökning beskrivs den studerade körledaren som karismatisk samtidigt som denne ikläder sig rollen som både demokratisk och auktoritär. Ett annat exempel på auktoritära ledare och deras möjliga sätt att arbeta beskrivs av Durrant (2000). Han hänvisar till en studie där det förekommer körledare som styr kören på ett auktoritärt sätt vare sig metoderna sker med uppmuntran och vilja till att motivera sångarna eller med skuldbeläggning och fruktan.

Armstrong och Armstrong (1996) frågar sig med vilka kännetecken och egenskaper en lyckad körledare bäst kan beskrivas. De har funnit att det i studier av lyckade ledare inom affärsvärlden och andra liknande organisationer är "the transformational leader" som rankats högst vad beträffar effektivitet och ekonomisk framgång. De menar att åtminstone delar av denna modell för ledarskap kan appliceras på körledare. De mest viktiga komponenterna i detta transformativa ledarskap anses vara att ha karisma och entusiasm. Andra karaktäristiska egenskaper som Armstrong och Armstrong tar upp är möjligheten att inspirera till en gemensam vision, att se varje medlem som betydelsefull och viktig, att vara en modell för hur körsångare ska agera och vara, att göra det möjligt för och uppmuntra körsångare att agera genom att de själva får ta ansvar och initiativ samt genom att uppmuntra dem till att växa i sin självkänsla. Ytterligare viktiga egenskaper hos den *transformativa* körledaren är att uppmuntra och stötta kör-

KAPITEL 2

sångarna så att de ska känna sig duktiga. Den transformativa körledaren är inte en diktator utan en körledare som gör saker och ting möjligt, en möjliggörare som lyfter upp gruppen till ett högre plan av motivation och moral.

Även körsångare anser liknande egenskaper och förhållningssätt vara betydelsefulla hos en körledare. Utifrån intervjuer i flera olika studier framgår att körsångare ser det som viktigt att en körledare ska vara inspirerande, vara positiv och ha personlig utstrålning, ha humor, vara tydlig i sitt kroppsspråk, ha god musikalisk kunskap och erfarenhet samt ha social kompetens. Körledaren ska också kunna tillfredsställa de enskilda körmedlemmarnas behov av utveckling och självförverkligande (Boman, 1991, Henningsson, 1996; Bergström, 2000; Sandberg Jurström, 2001). Det framgår även att det finns önskemål att körledarna ska ge utrymme åt körsångarna så att dessa ska kunna ta ansvar och få känna delaktighet i arbetet (Sandberg Jurström, 2001). Jansson (2008) har genom intervjuer av körsångare identifierat olika nödvändiga betingelser för att ett gott ledarskap ska kunna komma till stånd. Dessa krav är kontakt, uppriktighet, auktoritet, vision samt trovärdighet.

Ett körledarskap där körledaren går in i en bestämmande och traditionell roll utan att varken ge körsångarna eget ansvar eller ta hänsyn till deras behov exemplifieras i Stenbäcks (2001) tidigare nämnda studie. Där framgår det att körledaren i en skolkontext lever kvar i en traditionell körkod, där det inte blir möjligt för elever att lära sig sjunga i kör på ett självständigt sätt och utifrån de av läroplanen fastställda målen.

I ovanstående beskrivna sätt att leda kör diskuteras sällan om det finns alternativa tillvägagångssätt. Studierna utgår från det självklara faktum att det finns en körledare som på något sätt styr upp verksamheten, även om det framkommer att det ibland existerar så kallad låt-gå-mentalitet, där intresse inte finns för vare sig ett gott resultat eller för samarbete med de deltagande körsångarna.

O'Toole (1994, 2000) är mycket kritisk till de konventioner som råder runt den traditionella körpedagogiken, vilken skapar, som hon ser det, fogliga och nöjda sångare som anpassar sig till en diskurs som är mer intresserad av att producera musik än av de körsångare som medverkar i körerna. Hon menar att den normalisering som sker i dessa sammanhang, både av vilken musik som ska framföras, hur musiken ska repeteras, vad ett gott framträdande innebär samt hur rollerna hos körledarna och sångarna ser ut, är en produkt av "a specific history fraught with power relations that have specific interests and specific material effects on the individual and the collective choral bodies" (2000, s. 130). I

dessas sammanhang finns en för givet tagen ordning där makten finns hos körledaren, vilket ger dennes kunskande och erfarenheter företräde. I körledarens självklara privilegium att bestämma och styra, hindras de disciplinerat underordnade körsångarna, enligt O'Toole, att skapa en horisontell interaktion dem emellan, där alternativa synpunkter kan komma fram. O'Toole (2000) redovisar resultatet från ett projekt med en flickkör från en "high school", där flickorna utan dirigent övade in ett svårare musikstycke än vad de var vana att sjunga. Resultatet visade att flickorna i detta arbete lärde sig mycket om sig själva som musiker och som jämlikt arbetande pedagoger, hur de skulle skapa en produktiv repetition samt hur de skulle bekräfta varandra. O'Toole avslutar sin artikel med att fråga hur vi ska kunna tillåta att fler erfarenheter och relationer görs möjliga i en körpraktik än bara de erfarenheter och det kunskande som kommer från körledaren.

Detta perspektiv ställer sig i motsatsställning till flera av ovanstående beskrivna arbetsätt. Att låta körsångarna själva stå för instudering och framförande av den musik som övas går stick i stäv med ett ledarskap där körledaren ses som den allenarådande och bestämmande, oavsett om ledaren är karismatisk och inspirerande eller inte. Här aktualiseras den diskussion som har förts i den musikpedagogiska debatten om lärarens förändrade position från att vara utlärande till att istället fungera som handledande, samt att fokus i undervisningen inte längre ligger på hur läraren ska undervisa för att uppnå så bra resultat som möjligt, utan mer, utifrån ett elevperspektiv, på *vad* som ska läras och *hur* detta kan ske (Folkestad, 1997, 2006, 2007).

Utifrån ovanstående redovisningar av olika studier av körledares stilar och strategier kan konstateras att det finns olika perspektiv på vad som kan vara ett effektivt och användbart ledarskap samt på hur en körverksamhet kan bedrivas för att bli lyckad. Relevansen denna ledarskapsforskning har för föreliggande studie är på intet sätt oviktig, då avhandlingens frågeställningar berör interaktionen mellan körledare och de deltagande. Dock är inte mitt huvudintresse att studera ledarstilar, utan istället att se hur körledare med sina kroppsliga och verbala handlingar gestaltar musiken i samspelet med körsångarna i de körpraktiker de verkar.

2.1.4 Körsång som forum för musikalisk gestaltning

I Linzander (1982) går det att läsa följande beskrivning av vad det kan innebära när både dirigent och körsångare gestaltar och framför ett musikstycke tillsammans:

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

Citatet ovan kan ses som en beskrivning av en process där själva gestaltandet av musiken är i fokus. Körsångare och körledare uttrycker sig tillsammans i ett kollektivt musicerande, under tiden som var och en också använder sina egna individuella sätt att uttrycka sig på, antingen genom sång eller genom gestik och andra kropps rörelser. Här kan sägas att den kollektiva kunskapen som beskrevs i tidigare avsnitt gör sig gällande. Samtidigt är körledaren i centrum som den person som håller ihop musikens uttryck och kören som grupp.

Hur dessa processer av musicerande sker tycks vara bristfälligt utforskat. Varken den forskning som handlar om den sociala gemenskapen i kören, hur körsångare gör för att lära sig sjunga rätt toner, melodier och rytmer eller forskningen om körledares olika ledarstilar och strategier berör hur musiken blir uttryckt i körledarnas handlingar och hur den kommuniceras till körsångarna.

Däremot finns det flera böcker och studier som berör själva dirigeringskonsten och ledarskapet, hur musiken utifrån ett dirigerings tekniskt perspektiv kan studeras samt hur sångrösten kan behandlas och utvecklas. Flera svenska instruktions- och handledningsböcker inom ämnet körsång berör tekniska anvisningar om hur själva dirigeringen kan utövas (se exempelvis Ericsson, Ohlin & Spångberg, 1974; Caplin, 2000), hur körledaren ska kunna klara av att leda och hålla ihop en kör (Bengtsson, 1982; Lundgren, 1999; Dahl, 2002), uppsjungningsövningar och röstteknik (se exempelvis Uggla, 1960; Haking Raaby & Idar, 1980; Alldahl, 1988; Bjerger & Sköld, 1993; Carlén, Haking Raaby, Kristersson & Larsson Myrsten, 1999; Sadolin, 2006), körakustik (Ternström, 1987) samt körintonation (Alldahl, 1990). Ingen av dem, förutom boken om körakustik, innehåller någon empirisk vetenskaplig forskning. Det är sällan eller aldrig som instruktionsböcker eller forskning runt körsång innehåller anvisningar om eller reflek-

tioner över på vilka sätt själva musiken skulle kunna uttryckas, framställas och kommuniceras till körsångarna. Dahl (2002) presenterar dock kortfattat hur viktigt det är för körledaren att i musicerandet finna en balans mellan inre och yttre värld, mellan analyser och handling, mellan konstnärlig helhet och logiskt detaljtänkande samt mellan känslor och distans.

Olika experimentella forskningsstudier har gjorts över körledares dirigerings-teknik och skicklighet, bland annat över hur sångare kan uppfatta skillnader i nybörjardirigenteras sätt att dirigera (Byo, 1989) samt hur repetitions-skickligheten går att förbättra hos körledare (Petty, 1988). I en annan experimentell statistisk studie, där sångare fick sjunga med i olika tolkningar av en melodi samtidigt som de tittade på en videoinspelning med en kördirigent samt lyssnade på en kör via hörlurar, var syftet att fastställa effektiviteten av fyra olika sätt att instruera plötsliga dynamiska förändringar (Skadsem, 1997). I studien användes dirigentens verbala instruktioner, dirigentens gestik, skriftliga dynamiska noteringar i musiken samt volymförändringar i den inspelade kören för att upptäcka om de studerade sångarna i sin tur svarade med olika dynamik i sin sång. Syftet var också att upptäcka om sångarna svarade på olika sätt när de sjöng. I resultatet framgick det att de verbala instruktionerna hade mycket större effekt på sången än de andra variablerna, att sångarna reagerade mer på de svaga nyanserna än på de starka samt att ju mer sångarna tittade på dirigenterna ju mindre benägna var de att titta i de skriftliga instruktionerna. Dessa studier håller sig enbart på en experimentell nivå där effekter av olika dirigerings-tekniker studeras.

Mathers (2009) hänvisar till sin enkätundersökning av undervisande körledare, i vilken det framkommer att körledarna anser ansiktsuttryck och blickar vara de viktigaste icke-verbala uttrycken för blivande dirigenter att utveckla. Mathers har i andra enkätundersökningar kommit fram till att studerande i dirigerings-teknik är mest bekväma med att lära sig dirigera med en så kallad "corrective mode", en pulshållande dirigerings-teknik, och att de anser en deklamatorisk eller berättande dirigerings-teknik är svår att lära sig.

Durrant (2003) har som ett resultat av många års reflektioner och praktiskt arbete som lärare och kördirigent skrivit en bok om det filosofiska och praktiska arbetet med att vara körledare. Han nämner där olika typer av gestik som körledare använder: en "literal", ordagrann och egentlig typ av gestik som berör tempo, takt, rytm och puls, en konnotativ gestik som berör den expressiva karaktären i musiken samt en stödjande gestik som hjälper sångarnas andning och deras hållande av fraser och toner.

KAPITEL 2

Fortfarande handlar dock reflektioner och forskning om företrädesvis gestisk teknik och dess uttryck. Här finns följaktligen ett stort glapp i forskningen inom körområdet. Hur musikalisk gestaltning går till i mötet mellan körledare och körsångare samt hur körledare använder såväl tal som kroppsliga icke-verbala uttryck och andra resurser saknas. Hur sådana handlingar ska kunna analyseras och beskrivas har inte heller tagits upp, utan behöver uppenbarligen också utforskas.

2.2 Forskning i andra musikpraktiker

I följande avsnitt belyses forskning inom andra musikområden med relevans för körsång och körledarskap. Även om perspektivet i denna forskning inte alltid utgår från ett ledarskap eller från sång, finns här studier som visar på strategier, arbetssätt och olika former för interaktion och kommunikation som kan likna den verksamhet som förekommer i olika körer.

2.2.1 Interaktion och kommunikation

Studier av hur interaktionen sker mellan de medverkande i musikkontexter där en elev och en lärare agerar har bland andra studerats av Rostvall och West (2001). Enligt undersökningen i deras studie, byggd på videoregistreringar av instrumentallektioner och med en kritisk diskursanalytisk utgångspunkt, förekommer det en asymmetrisk maktrelation mellan lärare och elever. Läraren ses som överlägsen och auktoritär och barnen sätts i en underordnad situation där deras uttrycksbehov och upplevelser inte tas till vara. Barnen får små möjligheter att påverka sin situation och sin läroprocess och de får ingen eller mycket lite hjälp med att lära sig spela. Lärarna har i stor utsträckning fokus på enbart avkodning av notbilden och instrumentallektionerna blir som isolerade företeelser där musiken inte kan upplevas i något helhetssammanhang. Det utvecklas därmed, enligt Rostvall och West, en reduktionistisk syn på musikaliska kunskaper. Det ses som troligt att bristen på gehörsspel och improvisation leder till att elever till slut avslutar sina studier, trots föräldrars engagemang. Rostvall och West förklarar lärarnas agerande utifrån de traditioner och konventioner som är inbyggda i den kommunala musikskolan som institution.

I stark kontrast till instrumentalundervisningen i kommunala musikskolan kan ställas Nielsens (2000) resultat i en undersökning byggd på intervjuer och observationer av blivande konsertpianisters lärande. Han menar att den relation

som skapas mellan studenter och lärare, där ömsesidig tillit är viktig, har en avgörande betydelse för läroprocessen. Utifrån ett mästarlära-perspektiv och med begreppet deltagarbanor förklarar han också hur lärande i denna miljö kan innebära en långsiktig omdaning av den lärandes identitet, från att vara musikstuderande till att bli utbildad musiklärare eller musiker. Även Nerland (2003) utgår från observationer och videoregistreringar i sina fallstudier av tre olika lärare i huvudinstrumentalundervisning inom högre musikutbildning. Hon ger en lite annorlunda bild av undervisningen än den i Nielsens (2000) studie. Med hjälp av de teoretiska utgångspunkterna Bourdieux's socialiseringsteori och ett diskursinspirerat perspektiv ger hon en inblick i olika undervisningspraktikers komplexitet, hur individers handlingar konstitueras i såväl stöttande som konkurrerande diskurser samt hur lärare och studenter på varierande sätt positionerar sig gentemot varandra i olika maktrelationer.

Även hur musiker kommunicerar och interagerar med varandra utan medverkan av någon specifik ledare eller lärare har studerats. I resultatet från observerade och videofilmade repetitioner och framföranden med sex jazzmusikerstudenter har synliggjorts flera olika kommunikationssätt (Seddon, 2005). Var och en av de två övergripande kategorierna verbal och icke-verbal kommunikation innehåller i sin tur de tre kommunikationssätten instruktion, samarbete och medarbete, varav det i den icke-verbala medarbetande kategorin visade sig finnas även en dimension av inlevelse. I Reinholdssons (1998) studie, baserad på ljud- och videoinspelningar av hur jazzmusiker samverkar när de spelar i smågrupper, har han noterat att ögonkontakt är en viktig aspekt i kommunikationen och interaktionen. Vidare har framkommit att musicerandet handlar om olika aspekter som flöde och motstånd, spänning och avspänning samt individualitet och kollektiv samverkan. I en annan kommunikationsstudie har observationer gjorts av en sångares och pianists verbala kommentarer när de individuellt och tillsammans studerade in ett musikstycke (Ginsborg, Chaffin & Nicholson, 2006). Under sina individuella övningar identifierade musikerna olika kännetecken hos musiken som skulle kunna guida dem i deras utövande. När de sedan övade tillsammans blev vissa av dessa kännetecken sedan gemensamma kännetecken som kunde användas för att koordinera deras gemensamma musikskapande.

Alla dessa ovanstående beskrivna studier har relevans för den kommunikation som sker i körers praktiker, då de både handlar om olika förhållningssätt till hur musik kan gestaltas och till hur deltagare relaterar sig till varandra. Med ovanstående resultat som grund kan konstateras att vad som sker i relationen mellan

KAPITEL 2

lärare och elev eller mellan musiker har en stor betydelse för hur den musikaliska gestaltningsprocessen går till.

2.2.2 Processer av musikaliskt lärande

Att det hos enskilda musiker kan finnas olika arbets- och förhållningssätt till musiken i olika stadier av processen att lära sig ett nytt musikstycke, har konstaterats av flera forskare. I Hallams (1995) studie, med intervjuer av professionella musiker, har en analytisk/holistisk strategi synliggjorts. Denna innebär att musikern i början av läroprocessen genom en medveten planering lyssnar på andra verk för att få en uppfattning om den musikaliska stilen, skaffar sig en överblick över den musikaliska helheten, vilka tekniska svårigheter som finns i stycket samt vad som skall läras. I den intuitiva/sekvensiella strategin uppfattar musikern istället musikstycket som en fråga om problemlösning, där interpretationen växer fram genom övning utan att låta sig påverkas av andras tolkningar. Den tredje strategin, den flexibla och mångsidiga strategin, innehåller både analytiska och mer intuitiva förhållningssätt, där det är musikstyckets karaktär och svårighetsgrad som avgör vilken stil som väljs. Nielsen (1999) skiljer i sin fallstudie, baserad på intervjuer av två improviserande orgelstudenter, på strategier förekommande i ett tidigt stadium, där delar av musikstycket fokuseras, och ett senare övningsstadium, där helheten i musikstycket fokuseras. I studiet av interpretativ gitarrspeltsteknik och med utgångspunkt i ett urval av gitarrskolor och etyder från 1800-talet, diskuterar Holecek (1996) kroppens medverkan i gitarrspelet. I denna gestaltningsprocess genomgår musikern fyra olika faser: (a) kartläggning, där musikerna undersöker musikens svårigheter, innehåll och form, (b) inövning där musikern löser eventuella musikaliska och speltekniska problem samt (c) balansering där de olika övade delarna sätts ihop till en helhet som sedan finslipas. I den avslutande fasen, (d) framförande, sker mötet mellan musikern och lyssnaren. I min avhandlingsstudie finns inget intresse av att följa olika stadier i körledares sätt att arbeta med musikmaterialet i kören, dock säger ovanstående förhållningssätt något om hur en musiker närmar sig musiken och vad som då sker.

Även skillnader i förhållningssätt till hur undervisning kan bedrivas och till hur lärande kan ske belyses i olika forskningsprojekt. I Saars (1999, 2003) studie av hur unga musikers lärande sker har han utifrån observationer och intervjuer identifierat tre dimensioner: den kontextuella, den evaluativa samt den temporala dimensionen, vilka beskriver hur ungdomarna på olika sätt erfar och relaterar sig till musiken. I studien delar Saar även upp den musikaliska aktiviteten i en

pedagogisk och en musikalisk inramning, där skillnaderna mellan att lära sig spela respektive att spela fokuseras. De sistnämnda begreppen myntades av Folkestad (1997) utifrån hans observations- och intervjustudie av ungdomars musikskapande med hjälp av datorer och synthesizers. Han ser fenomenet att lära sig spela som ett resultat av en medveten akt, medan att spela är ett lärande där medvetandet är riktat mot något annat än att lära sig något. För Saar (1999, 2003) innebär begreppet att lära sig spela tillägnet av vissa färdigheter och ett reproducerande av musiken, medan att spela gör musikern delaktig i ett musikaliskt sammanhang där det finns möjlighet till val av repertoar, spelsätt samt nya klanger och framförandeformer. Dessa inramningar kan jämföras med Olssons (1993) begrepp reproducerande respektive kreativ undervisning, framtagna i en kvalitativ intervjustudie med musiklärare från 70-talets SÄMUS-utbildning¹. Utifrån relationen mellan lärare och elev kan dessa begrepp även uttryckas som frihet respektive kontroll. I den reproducerande undervisningen styrs repertoar, tolkning och bedömningskriterier utifrån lärarens kunskaper om kulturarvet. Här får läraren en identitet av att vara kontrollör och elevens roll blir då att tillägna sig det konstmusikaliska arvet. I den kreativa undervisningen har eleven däremot frihet att själv välja sin inriktning i sitt lärande. Rollen blir här att uttrycka sig genom eget skapande och lärarens identitet handlar om att vara handledande. Även Hultberg (2000) har i sin observations- och intervjustudie av hur klassiska pianister tolkar notbunden musik synliggjort liknande strategier, men beskriver dem som reproduktiv respektive utforskande. I en observations- och intervjustudie av orgelimprovisation konstaterar Johansson (2008) att den liturgiska improvisationen är nära kopplad till tradition medan den konsertinriktade improvisationen mer tar sin utgångspunkt i individen och dennes personliga uttryck. Alla dessa beskrivna studier liknar varandra på så sätt att resultaten visar på förhållningssätt där musiker, studenter eller lärare antingen närmar sig musiken på ett traditionsbundet och reproducerande sätt eller på ett mer undersökande och kreativt personligt sätt.

¹ SÄMUS, som är en förkortning av Särskild Ämnesutbildning i Musik, var en försöksverksamhet för musiklärarutbildning under åren 1971-77 i bland annat Göteborg. Det var den första högskoleutbildningen i musik i Sverige där man förutom västerländsk konstmusik även spelade och sjöng jazz, folkmusik, pop, rock med flera musikaliska uttryck.

KAPITEL 2

Hur musiker gör när de ska lära sig ett nytt musikstycke, vare sig det gäller med eller utan noter, beskrivs av Lilliestam (1995) i termer av att minnas musiken på olika sätt. Det auditiva minnet, hörselminnet, handlar om att minnas hur exempelvis en melodi låter och sedan med hjälp av sitt gehör återskapa melodin på instrumentet eller rösten. Att minnas hur det ser ut när ett ackord eller en melodi spelas, att minnas fingrarnas positioner som ett geometriskt mönster eller en figur på instrumentet, kallar Lilliestam för ett visuellt minne. Ett kinestetiskt och taktillt minne innebär att musikern nöter in finger- och handrörelser vid lärandet av musiken. Det är en slags automatiserad motorik som fungerar som ett minne för hur det kan kännas i fingrarna och händerna att spela på instrumentet. Slutligen nämner Lilliestam det verbala minnet, innebärande att musikern har verbala begrepp i form av tonnamn, ackordsbeteckningar eller musikaliska teman som minneshjälp i lärandet av musiken. Det verbala minnet kan också innefatta icke-verbal ljudhärmsning eller en melodis koppling till text. Lilliestam menar att för att lära sig ett notbaserat musikstycke är dessa fyra minnen användbara, speciellt vid utantillärande, men när det gäller att lära sig på gehör är dessa minnen de enda sätten som finns till hands.

Bengtsson (1976) gör en definition av gehör som också kan appliceras på såväl notbaserat som gehörsbaserat lärande. Ordet gehör definieras som ”förmågan att med blotta örat korrekt uppfatta en bestämd musikalisk struktur (en melodi, ett rytmiskt mönster, en ackordföljd m.m.) och kunna ådagalägga detta på ett konkret sätt” (s. 82). I beskrivningen av vad gehör innebär, görs en skillnad mellan så kallad gehörstradering, förekommande i folkmusik, utomeuropeisk musik och många populärmusikaliska genrer, där en reproduktion av viss repertoar sker, samt gehörsträning, baserad på medveten definiering, memorering och reproduktion av exempelvis melodier och intervall. Dessa varianter av definitioner på gehör utesluter dock inte varandra, då en memorering och reproduktion av melodier kan ske även av västerländsk konstmusik, trots att noter är grunden för spridningen och bevarandet av musiken. Att sjunga på gehör kan därför även sägas ingå som en del i en persons förmåga att avläsa noter.

I Lilliestams (1995) och Bengtssons (1976) beskrivningar innefattas såväl notläsning som gehörslärande liknande moment av minnesfunktioner, endast med den skillnaden att den materiella utgångspunkten är antingen noter eller ett gehörstraderat material. Detta ger ett intressant perspektiv på vad gehörslärande kontra notläsande kan innebära samt hur en lärare eller ledare i olika musikaliska kontexter kan förhålla sig till dessa processer.

2.2.3 Musikalisk kommunikation via kroppsliga uttryck

I analyser av vilka komponenter av kunnande som ingår när ett instrument spelas, nämner Cope (1998) det praktiska kunnandet, det vill säga en fysisk färdighet som är präglad av kulturellt bestämda kognitiva erfarenheter och tekniker, samt en påståendekunskap, bestående av en samling av teorier och principer som stöttar det praktiska kunnandet. Elliot (1995) ser också musicerandet och lärande som en form av praktisk, reflekterande kunskap, men uttryckt i den betydelsen Schön (1983) kallar för "thinking-in-action" och "knowing-in-action". Tänkan- det och vetskapen om hur vi ska göra saker och ting manifesteras inte bara i ord utan också i handling, vilket förtydligas i följande citat: "during the continuous actions of singing or playing instruments our musical knowledge is in our actions; our musical thinking and knowing are in our musical doing and making". (Elliot, 1995, s. 56)

En aktörs musikaliska förståelse visar sig därmed inte i vad en person säger om det han eller hon gör, utan det visar sig i själva hanteringen och i kvalitén av det som görs. Det är således fråga om ett icke-verbalt tänkande och praktiserande. Brändström (2000) gör en liknande beskrivning av musikaliskt lärande, men benämner det istället som knowledge-in-action samt att det i detta lärande finns kroppsliga aspekter av att spela, sjunga och lyssna till musik. Hultberg (2006) påtalar också att i musicerande kontexter utgör språk bara ett sätt att kommuni- cera. Som kompletteringar till verbala budskap anser hon att gester och attityder sätter ramar för innebörden i det som sägs om musiken och hur den framförs.

Davidson (2005) anser att det är nödvändigt att utveckla ett teoretiskt och praktiskt sätt att se på denna kroppsliga kommunikation. Även Bowman (2004) argumenterar för att musik behöver egna teorier och uttryckssätt som förklarar förkroppsligade upplevelser och som kan göra beskrivningar över hur "similarities between musical and bodily movement are not imaginary or ideal, but actual and material" (s. 39). Inom fältet för musicerande och lärande kan dock noteras att det finns ett fåtal studier som tar i beaktande de kroppsliga aspekterna vid spel och sång. Som visats ovan handlar forskningen mestadels om hur musiken struktureras och organiseras, antingen i interaktionen mellan de medverkande eller i enskilda musikers arbete. Mer sällan studeras den betydelse kroppsliga uttryck såsom gester, blickar eller andra kroppsliga handlingar har i de gestaltan- de processerna. Möjligen kan den lilla andelen studier av icke-verbala handlingar förklaras utifrån att det troligen föreligger svårigheter i att metodiskt och analy- tiskt förhålla sig till kroppsliga uttryck. På grund därav synes det än mer viktigt

KAPITEL 2

med forskning av musikalisk kommunikation för att därigenom kunna utveckla metoder för hur denna form av kroppsliga uttryck ska kunna analyseras och beskrivas.

Davidson (2005) har själv forskat runt den kroppsliga kommunikationen i olika musiksammanhang. Hon menar att kroppslig kommunikation är en avgörande del av ett musikaliskt framförande och att artister kan dra nytta av att förstå hur de framför sin musik, såväl beträffande hur musiken ska kunna förstås som för medartisters och publikens skull. Hur kroppen används i musikaliska framföranden, hur intentioner av uttryck och olika sociala aspekter påverkar dessa framföranden samt hur olika framföranden tolkas av medaktörer och publik är tre aspekter av musikalisk kommunikation som Davidson ser som centrala. När det gäller kroppens användning vid framförande av musik tar hon upp musikerns erfarenheter (exempelvis nybörjarens eller expertens skillnader i grad av kroppsligt uttryck vid spel), kroppsligt kunnande (teknisk skicklighet) samt musikerns anatomi och instrumentets ergonomiska egenskaper som viktiga aspekter, vilka på olika sätt påverkar själva framförandet. Olika kroppsliga rörelser hos en musiker har, enligt Davidson, många funktioner, antingen för att hjälpa utövaren att via kroppen frambringa musikaliska idéer eller för att reflektera över vad som redan har hänt. Davidson grundar sina antaganden på olika forskningsresultat, där bland annat hennes egen videobaserade studie av en pianists kroppsliga aktivitet vid framförandet av ett musikstycke ingår. Hon konstaterar att ju mer uttryck musikern återgav i sitt spel ju mer rörelser använde denne med huvud och den övre delen av kroppen. Huvudet var också den kroppsdel som hade den bästa indikatorn på musikaliska intentioner i spelet, skriver Davidson.

Att situationen och olika sociala och kulturella influenser har en avgörande roll för hur presentationen av ett musikaliskt framförande görs, visar Davidson (2005) i ett exempel med pianisten Glenn Gould. Inför publik använder han sig av jämnt flödande rörelser, medan kroppsrorelserna i studioinspelningar är mer upprepande och, enligt Davidson, ganska störande att se på. Hon förklarar det som att i studion är Gould helt och hållet koncentrerad på musiken, medan han i sina rörelser på scenen tar hänsyn till publiken. Davidson påtalar också att det är olika krav på exempelvis en sångares framförande, beroende på om sångaren/artisten befinner sig i en kör, i en popgrupp, på en operascen eller som ensam soloartist på scenen.

Davidson (2005) har också utifrån videoobserverade framträdanden undersökt vilka kroppsliga uttryck en jazzsångare i sin icke-verbala kommunikation använ-

der i interaktionen med en ackompanjerande pianist för att illustrera och förtydliga olika idéer för hur musiken ska framföras. Dessa uttryck, vilka enligt Davidson, kan tydas som etablerade kommunikativa koder inom jazzmusiken för att komma ”into a groove” (s. 228), består av bland annat fingerknäppning, huvudnickningar, gester med armarna, ögonkontakt samt dansliknande rörelser. Davidson hänvisar också till pianisten Keith Jarrett och hans extrema gestik, hur han använder märkliga kroppsställningar samt hur han ofta ropar och grymtar när han spelar. Trots kritik mot Jarretts bisarra sångsätt och extraordinära rörelser, är detta sätt att spela en del av hans representation av musiken och en väsentlig del av den musikaliska improvisationen, menar Davidson. Hon drar slutsatsen att det är viktigt för den som uppträder att studera vad som är effektiva kroppsliga uttryck i den musik de utövar. På samma sätt menar hon att det är nödvändigt för exempelvis en körledare att veta vilka icke-verbala tecken som är de bästa att använda sig av. Utifrån egen och andras forskning om kroppslig kommunikation drar Davidson och Malloch (2009) slutsatsen att

the core of a good musical performance depends on the communicative musicality inherent to the performer and expressed through the body, with integrated mind – body thought and action process producing a holistic and meaningful result for both performer and the receiver of the musical message. (s. 580).

Även Welch (2005) konstaterar att sångare kommunicerar intrapersonellt i den meningen att de producerar musikaliska kännetecken, sångkvalitet, vokal precision, känslor och personlig identitet. Där finns också en interpersonell kommunikation till externa lyssnare som både är musikalisk, refererad till texten och känslomässig.

Att kroppen och dess rörelser har en viktig funktion i den musikaliska gestaltningen går att konstatera utifrån ovan beskrivna studier. Med tanke på körledares omfattande kroppsliga kommunikation synes det angeläget att, med mitt syfte som grund, utforska hur de i kommunikationen med körsångare använder såväl kropp som tal samt att även finna metoder för hur dessa uttryck ska kunna beskrivas och analyseras.

2.2.4 Musikaliskt ledarskap i orkestrar

När det gäller orkesterdirigenter har deras dirigerings teknik undersökts i flera experimentella studier, mestadels med betoning på hur musiker reagerar på vari-

KAPITEL 2

erande gestiska rörelser samt hur tekniken ska kunna förbättras. Bland annat finns studier över hur blivande och ovana dirigenter kan lära sig en effektiv och användbar teknik med hjälp av teknisk utrustning (Hollinger & Sullivan, 2007) samt hur dirigenters teknik uppfattas beroende på om uppmärksamheten är riktad mot vänster eller höger hand (Wöllner & Auhagen, 2008). Arbeten som fokuserar på att förbättra dirigerings tekniken genom systematiska självbedömningar via observationer har gjorts av Yarbrough (1987) och Johnston (1993). Emedan det ansågs saknas studier om temporala aspekter på gestik, såg Luck och Nte (2008) det nödvändigt att utveckla en ny metod med datorbaserade experiment. Olika gestiska figurer utförda av dels en utbildad dirigent samt av en person utan någon som helst erfarenhet av att dirigera, visades för såväl dirigenter som musiker och icke-musiker. Deltagarna skulle sedan svara på de förevisade figurerna genom att göra en grafisk illustration av vad de hade sett. Resultatet visar att möjligheten att kunna återge de förevisade gestiska figurerna hade att göra med vilken erfarenhet deltagarna själva hade av dirigerings.

Även inom orkestervärlden har kommunikationen mellan orkesterledare och musiker undersökts i flera studier. För att få en motsatt sida till den kritiska hållning som tidigare beskrevs angående körledarskapet (O'Tool, 1994, 2000), vill jag nämna Faulkner (1973), som för en diskussion angående behovet av ett starkt orkesterledarskap. Han beskriver, utifrån orkestermusikers uppfattningar, olika problem med den kommunikation och auktoritet som finns i artistiska organisationer som orkestrar. Orkestermusikerna betonar i intervjuerna idén att orkesterspelandet handlar om interaktion. När dirigentens direktiv är oförutsägbara, motsäggande och innehåller konkurrerande instruktioner med öppenhet för olika tolkningar samt när inte i förväg önskade musikaliska slutsatser är specificerade, leder det till osäkerhet i musikernas spel. Det handlar inte här om någon absolut lydighet eller eftergivenhet från musikernas sida, utan de efterlyser inspiration och en föredömlig övertalningsförmåga hos dirigenten när denne ska instruera sina tolkningar. Det utesluter inte heller möjligheten att musikerna inte samtycker med dirigenten i dennes tolkningar av musiken. Det viktiga är istället, enligt musikerna, att dirigenten utmanar och stimulerar musikernas sätt att förhålla sig till musiken och att denne hjälper musikerna att uppnå deras föresatser. Trots att en symfoniorkesters organisation kan ses som en social kontroll där medlemmar följer den centralt placerade personen på podiet, sker, enligt Faulkner, ändå i denna interaktion ett ömsesidigt samspel mellan musikerna i deras gemensamma förståelse för musiken. När detta inte fungerar, när dirigenten är otydlig i sin

kommunikation, kan detta förfaringssätt leda till oskiljaktigheter mellan dirigenten och musikerna samt att dirigenten använder sig av oförsvarliga medel för att styra över musikernas professionalitet.

Koivunen (2003) tar också upp det ledarskap i orkestrar som, enligt henne, ofta beskrivs som en metafor för ett utsökt ledarskap med dess totala kontroll över en situation som kan verka kaotisk med alla instrument och ljud samlade på samma ställe. Även om hon ifrågasätter dirigentens roll och gärna skulle se ett skifte i fokus mot musikerna och deras expertskap i att svara, följa och anpassa sig efter dirigentens tecken och gester, i deras kunnande att agera kollektivt och i att spela i en stor ensemble, skiljer hennes synpunkter sig inte nämnvärt från Faulkners. Hon skriver att en bra dirigent inte forcerar sina musikaliska tolkningar på musikerna, utan hjälper dem istället att uttrycka sin egen musikalitet och att få en bättre klang. Goda dirigenter är tillgängliga men har distans.

Dessa synpunkter på en orkesterledares uppgifter i en orkester står i rak motsats till O'Tools (1994, 2000) syn på körledarens, i hennes tycke, oförsvarligt auktoritativa ställning. Orkesterdirigenters krav på sig att var tydliga, inspirerande och hjälpande i sin dominanta ställning ger ett annat ljus över denna auktoritativa relation än vad O'Tool förmedlar i sin studie.

Emellertid finns det studier även inom orkestervärlden som visar hur olika ledarstilar kan leda till varierade förhållningssätt hos musikerna. I Heilings (2000) observations- och intervjustudie av ett brassband har han urskiljt två faktorer som konstituerar vilken inriktning verksamheten kan få. Den ena faktorn är beroende av ledarstilen och den andra faktorn har med tiden att göra. En öppen, informell ledarstil, som medger större delaktighet hos medlemmarna leder fram till en mer musikalisk inriktning i sättet att arbeta. En formell, mer styrande ledarstil, minskar istället musikanternas möjligheter att påverka, vilket för med sig en starkare pedagogisk inriktning på arbetet. Mer tid i repetitionsarbetet ger möjlighet till att pröva och detaljstudera mer musik, vilket leder till ett större medinflytande där musikanternas idéer kan tas tillvara och där inriktningen blir mer musikalisk. När tiden inte räcker till tar dirigenten större ansvar och styr arbetet, vilket får till följd att musikerna får efterlikna sin förebild. Detta i sin tur resulterar, enligt Heiling, i en pedagogisk inriktning.

När det gäller hur dirigenter uttrycker sig i sitt dirigerande, konstaterar Du Quercy Ahrén (2002) i sin studie av orkesterdirigenters gestik, repetitionsteknik och ledarskap att det saknas djupare analyser av sambanden mellan gestikens innehåll och uttryck. Detta gäller i såväl läroböcker som olika utbildningar för

KAPITEL 2

dirigenter. Dirigentens visuella kommunikation blir inte föremål för analyser som tar sin utgångspunkt i exempelvis lingvistiska eller semiotiska modeller. Därför behövs det, enligt du Quercy, mer forskning i gestikrelaterade frågor.

Forskning om dirigenters användande av uttryckande gestik har emellertid studerats av Ashley (2000) och Venn (2003) (båda med hänvisning till Luck & Nte, 2008). Ashley (2000) har i sin studie försökt förstå den relation som uppstår mellan dirigenten och musikerna samt hur dirigentens kroppsliga uttryck kan vara en bas för ömsesidigt producerade musikaliska uttryck. Venns (2003) syfte med sin studie är att utveckla en förståelse för hur dirigenters användning av gestik som en semiotisk resurs kan leda till skapande av musikalisk mening.

Att dirigenter använder sig av flera olika förekommande resurser i sitt sätt att uttrycka musikalisk mening kan konstateras utifrån Koivunens (2003) studie. Hon diskuterar huruvida arbetet i symfoniorkestrar bara hör till en auditiv kultur eller om det även finns element av visuell karaktär närvarande. Hon konstaterar att de auditiva elementen i orkestrar består av att lyssna på olika musikaliska impulser och klanger, såväl i musikernas eget och i andra musikers spel som i den egna instrumentala sektionen och i orkestern som helhet. All denna information transformeras och justeras sedan i relation till eget spel och till orkestrens ljud. En annan aspekt av lyssnande som Koivunen tar upp är kravet att lita på andra och att ha självförtroende. De visuella elementen handlar istället om att se på noterna och att följa dirigenten i dennes information om hur musiken ska spelas. Dirigentens hand håller takten, visar fraser och insatser medan ansiktet och kroppens gester förevisar dirigentens känslor och tolkningar.

Såväl Ashleys (2000) och Venns (2003) som Koivunens (2003) forskning närmar sig de frågor jag ser som intressanta att belysa i olika körverksamheter, nämligen hur dirigenter med tal och kroppsliga handlingar kan uttrycka och gestalta musik samt hur detta sker i kommunikationen med körsångarna.

2.3 Problemformulering, syfte och forskningsfrågor

Som framgår i ovanstående avsnitt saknas det fördjupade studier av framförallt gestaltande processer inom såväl området körsång som andra musikpraktiker. De flesta studier när det gäller körledares och körsångares arbete i kör är antingen kvantitativt baserade med mätningar av olika dirigerings tekniker eller musikaliska element eller så har forskningen sin utgångspunkt i ett empiriskt material bestående av enbart intervjuer av körledare och körmedlemmar. Det finns inte några större studier som, utifrån observationer och detaljerade granskningar av

videoinspelningar från körrepetitioner och konserter, direkt i den praxis de olika aktörerna befinner sig i, har undersökt hur kommunikationen mellan körledare och körsångare sker. Därmed saknas det en fördjupad granskning och analys av vad deltagare i olika körpraktiker gör och pratar om, hur samspelet mellan dem sker samt hur körledare använder såväl gestik som andra kroppsrörelser och tal när de tolkar och gestaltar musiken de övar på.

Sålunda saknas det en djupare insikt i den kunskap och förståelse som produceras inom detta arbetsfält. Hur utövare i vardagligt tal problematiserar och karakteriserar sin egen verksamhet blir, som jag ser det, en bas för hur verksamheten formas och framställs. Utan ett synliggörande av kanske för givet tagna handlingar och förhållningssätt finns en risk att kategoriseringar och diskussioner om verksamheterna enbart bygger på antaganden med personliga åsikter, erfarenheter och värderingar utifrån vad som ses som självklart. Det finns därmed all anledning att vidare undersöka detta fält.

Utifrån ett musikpedagogiskt perspektiv ser jag det som viktigt och intressant att i detalj studera frågor rörande hur körledare i handling och tal under pågående verksamhet problematiserar och strukturerar sitt arbete i samspelet med körsångarna. Forskning av detta slag skulle kunna ge ny förståelse för och kunskap om många till synes ogripbara och magiska aspekter av körledares dirigerande och kommunikation. Med närgångna studier av händelser i videoinspelade repetitioner och konserter skulle troligen dessa subtila, såväl synliga som för blotta ögat snabbt förbipasserande, sätt att kommunicera kunna synliggöras och granskas. En sådan granskning skulle kunna ge en ökad kunskap om och förståelse för hur den kommunikativa akten mellan körledare och körsångare kan skapa den musikaliska mening som ofta är ett mål för verksamheten. Denna typ av forskning skulle också kunna ge nya insikter i hur det metodiskt är möjligt att fånga upp och belysa en kroppsligt förankrad musikalisk kommunikation.

Föreliggande avhandlingsstudie befinner sig i fältet utanför utbildnings- och skolverksamheternas områden, där andra mer lokala verksamhets- och inriktningsmål än de för skolan formulerade styr arbetet. Jag vill med studien beröra olika aspekter av musikalisk kommunikation inom området körsång med fokus på vilka förutsättningar som skapas för att lärande och gestaltning av den repeterade musiken ska kunna ske. Avhandlingen inriktar sig därmed på att studera vad som försiggår i den musikaliska kommunikationen mellan körledare och körsångare under repetitioner och konserter, det vill säga, vad som uttrycks och talas om i det musikaliska utövandet, vad som lyfts fram och betonas i arbetet

KAPITEL 2

med den musik som övas, hur olika musikaliska moment bearbetas och gestaltas samt hur körledare och körsångare orienterar sig mot ett gemensamt musicerande. Uppmärksamhet läggs på vilka funktioner körledares handlingar har när de iscensätter och etablerar olika former av arbetssätt och interaktioner i kören samt hur dessa handlingar realiserar i den praktiska verksamheten. Av intresse är också att diskutera olika sociala och kulturella inramningar och konventioner som ligger till grund för förekommande handlingar och relationer, både med tanke på de relationer som skapas samt hur arbetet med musiken sker.

En annan inriktning i studien är att undersöka och diskutera hur icke-verbal kommunikation kan analyseras och skildras utan att dess musikaliska och konstnärliga dimensioner förlorar sin integritet. Det handlar här om att finna vägar för att metodiskt lösa de problem som kan uppstå vid analysförfarandet och vid de påföljande beskrivningarna i resultatdelen.

Syftet med avhandlingen är att identifiera och beskriva hur musikaliska gestaltningar semiotiskt designas och realiserar av körledare i interaktion med körsångare under repetitioner och konserter samt att finna metoder för hur dessa handlingar ska kunna analyseras och beskrivas.

Med tanke på den centrala ställning körledare har i olika körer och de kulturella konventioner som omringar det musikaliska utövandet och lärandet, kan dessa infallsvinklar tillsammans ge redskap för att få ny kännedom om annars självklara arbetssätt i dessa kontexter. Förhoppningen är att resultatet ska stimulera till reflektion och diskussion hos körledare, musiklejare och studenter i olika musikundervisningssituationer lika väl som i körer utanför utbildningsväsendet om hur val av gestaltningssätt kan skapa förutsättningar för lärande och musicerande samt hur musikaliskt meningskapande och gestaltande analytiskt kan förstås och göras tillgängligt.

För att uppnå syftet är följande forskningsfrågor ställda:

- *Hur använder körledare olika semiotiska resurser för att gestalta den musik som sjungs under repetitioner och konserter?*
- *Vilken funktion har dessa resurser och hur är de retoriskt organiserade och realiserade i interaktionen med körsångarna?*
- *Hur kan körledares och körsångares handlingar representeras, analyseras och beskrivas?*

KAPITEL 3

Från tecken till design

- teoretiska utgångspunkter

Winther Jørgensen och Phillips (2000) argumenterar för att det forskningsämne forskaren har valt inte i sig bestämmer de teoretiska och metodiska valen. De anser att forskning inte speglar verkligheten på det sättet. Snarare är det så att forskarens filosofiska och teoretiska ram bidrar till att konstruera ämnesområdet på ett bestämt sätt. Mitt val av teorier är förvisso avhängigt min övertygelse att en mångfald av såväl kroppsliga som verbala och materiella resurser, såsom exempelvis tal, sång och gestik, används i kommunikationen mellan körledare och körsångare. Därmed passar teoretiska perspektiv som tar hänsyn till det mångfaldiga och komplexa i deras handlingar. Valet av teori grundar sig också på synen att jag ser körledares och körsångares handlingar som sociala och kulturella konstruktioner formade av konventioner runt hur körverksamheter kan och bör bedrivas, vilket leder mig till en teoretisk ram som tar hänsyn även till detta perspektiv. Emellertid ger mitt val av teori samtidigt en bestämd struktur till hur

KAPITEL 3

jag bör förhålla mig till datamaterialet, på så sätt att teorin implicerar ett visst synsätt i hur data kan betraktas, bearbetas och analyseras.

För att jag som forskare ska kunna tackla forskningsfrågorna på ett mångsidigt sätt samt ta i beaktande såväl komplexiteten som de sociala och kulturella strukturerna i kommunikationen och interaktionen i de körverksamheter jag studerar, har jag därför funnit det fruktbart att applicera mer än en teoretisk ram på studien. Med ett multimodalt perspektiv på kommunikation och interaktion kompletterat med närliggande teorier om kroppslig kommunikation samt en socialsemiotisk teoretisk utgångspunkt utvidgad med ett designteoretiskt perspektiv på lärande, synes det mig möjligt att få till stånd en mångsidig bild på de svar som söks i studiens frågeställningar. De valda perspektiven styr i sin tur såväl de metodologiska utgångspunkterna som sättet att analysera det empiriska materialet. Winther Jörgensen och Phillips (2000) pläderar vidare för att det är viktigt att om vetenskapliga premisser, teorier och metoder från olika fält används att dessa vävs samman i en integrerad helhet och inte står i motsatsställning till varandra. Så har också avsikten varit i valet av ovanstående teorier.

I detta kapitel presenteras avhandlingens teoretiska utgångspunkter samt hur dessa teorier, med dess olika begrepp, kan användas för att bearbeta och analysera datamaterialet. Inledningsvis ges en bild av den betydelse den kroppsligt baserade kommunikationen har i mänsklig interaktion. I avsnittet därefter redogörs för studiens grundläggande teoretiska perspektiv, den multimodala och socialsemiotiska teorin. I avsnitt tre presenteras de socialsemiotiska begreppen diskurs, design och produktion. Slutligen redogörs för hur individer i interaktion med varandra positionerar sig och förhandlar om meningsskapande samt hur tecken-skapande formar och formas av olika sociala inramningar och konventioner.

3.1 Multipel kommunikation

Hur kommunikation mellan människor kan ses som multipel, innebärande ett samtidigt användande av flera samverkande resurser, där inte någon resurs ses som mer betydelsefull än någon annan, belyses under denna rubrik. Med utgångspunkt i föreliggande avhandlings forskningsfråga om hur körledare använder olika resurser för att gestalta ett musikmaterial, ser jag en sådan utgångspunkt som fruktbart att använda, emedan körledare använder såväl gestik som blickar, tal och flera andra uttrycksätt i sin kommunikation med den kör de leder.

3.1.1 Kroppslig kommunikation

Hur människor kommunicerar med varandra via olika samverkande kroppsliga resurser såsom exempelvis gester, blickar, ansiktsuttryck och kroppshållning har beskrivits av flera forskare (Argyle, 1975/2004; Argyle 1994; Rosenberg & Ekman, 2005; Ekman, 2007). Hur just uttrycken tal och gester är sammanvävda har undersökts av såväl Kendon (2004) som McNeill (1992, 2000, 2007).

Kendon (2004) gör omfattande beskrivningar av vilken betydelse gestiken har i det vardagliga samtalet, hur gester och tal är organiserade i relation till varandra samt hur användningen av gestik har varierat beroende på kulturella och språkliga skillnader. Mikroanalyser av videoregistreringar, där människor i samtal interagerar ansikte mot ansikte med varandra, har visat att synliga kroppsliga aktiviteter, inkluderande gester, kan spela en avgörande roll för interaktionen och kommunikationen människor emellan. Kroppsliga handlingar är ofta integrerade med tal och de kan, när de förekommer ihop, ses som partners. Kendon ser det som att tal och gestik är så sammankopplade att de framstår som styrda av en enda process. Gester kan användas växelvis med tal likaväl som i kombination med tal. Han konstaterar att talare formar en ensemble av tal och gester där dessa två uttrycksformer interagerar med varandra, utan att de för den skull med nödvändighet alltid uttrycker samma mening. De är istället ofta olika i sina uttryck. Tal har sina fastställda strukturer och regler, medan gester oftare ses som uttryckande i och med att de är pantomimiska och utpekande. Gester kan användas för att uttrycka aspekter som inte alls finns med i talet, likaväl som de kan skapa en bild av det som är själva temat i det som sägs. Gester kan också användas för att både förfina, karaktärisera samt göra ett verbalt uttalande mer tydligt, men det kan också ibland förhålla sig tvärtom. Kendon visar i de studier som presenteras hur gester är organiserade som en aktivitet samt hur de bidrar till det totala meningsskapandet. Han menar att studier av gester kan ge insikter i hur individuella former av uttryck genom olika sociala processer är transformerade till socialt överenskomna kommunikativa koder.

McNeill (1992) visar, utifrån studier av videoinspelade samtal, att gester och ord med nödvändighet samarbetar för att kunna uttrycka människors sätt att förstå världen, vad de vill, önskar och tänker. Han ser det som att gester är en persons minnen och tankar i synlig form, då gester kan uppvisa och avslöja bilder som talaren tror är gömda. Med gester kan människor "unwittingly display their inner thoughts and ways of understanding events of the world" (s. 12). Gester är dock inte en översättning av tal till en visuell kroppslig form. Tal och gester refe-

KAPITEL 3

rerar visserligen till samma händelse och är därför sammanbundna, men de uppvisar också olika aspekter av denna händelse på fundamentalt olika sätt. Enligt McNeill kan tal och gester tillsammans ge en mer fullständig insikt i vad människor tänker när de talar. Därför är det också viktigt att studera dessa uttryck tillsammans för att därmed kunna avslöja vad som sker i människors tankeprocesser när de samspekar med varandra. Även McNeill (2000, 2005/2007) argumenterar för att gester är en aktiv del i både tal och tänkande. McNeill (2005/2007) för fram att gester är ett viktigt inslag i en ”imagery-language dialectic”, där gestiken understödjer och ger bränsle åt talet och tanken. Gester är en del av varje dags händelser, de är spontana, oavsiktliga och regelbundet förekommande ackompanjemang till tal på ett sådant sätt att vi människor till och med är omedvetna om hur fingrar, händer och armar ständigt rör sig. Han argumenterar för oskiljaktigheten mellan språk/tal och bildspråk/gester och menar att det inte går att se gester som en kod eller ett kroppsspråk skilt från det talade språket. Gester är istället en del av det talade språket.

McNeill (1992) delar in gester i olika kategorier. Den *ikoniska* gesten uppvisar en konkret bild av ett objekt eller en händelse, såsom en illustration av att bära något tungt eller att spela violin. *Metaforiska* gester uppvisar istället en bild av en abstrakt idé av något osynligt som inte går att konkretisera, men som ändå konkretiseras i den gestiska bilden. Ett exempel är en roterande, cyklisk rörelse som ska illustrera ordet process. En tredje variant av gester är de *rytmiska*, vilka har fått sitt namn av att de liknar de slag som används då takt klappas eller slås. En typisk rytmisk gest är när en talare ackompanjerar sitt tal med ett finger som rör sig upp och ner. Trots att McNeill ser rytmiska tecken som de mest betydelselösa menar han att de avslöjar vad talaren ser som betydelsefullt i de ord och fraser som uttalas, då de exempelvis markerar introduktionen av en ny karaktär eller summerar en händelse. En ytterligare gest är den *deiktiska*, som har som funktion att visa på och peka ut objekt och händelser.

Kendon (2004) antyder att det kan finnas en viss svårighet och även en fara i en sådan typologisk beskrivning av gester som McNeill (1992) har i sina benämningar. Istället för att klassificera gester där den ena kategorin utesluter den andra, ser Kendon det som mer intressant att se dem i termer av hur de kan jämföras med varandra. Hans utgångspunkt är att gester kan antas ha olika egenskaper beroende på hur de används. McNeill (2000, 2005/2007) har i sina senare skrifter kommit fram till samma slutsats och konstaterar att det är nödvändigt att se på gester utifrån hur olika typer av gester är relaterade till tal, huruvida de har

språkliga egenskaper, huruvida de är vedertagna samt hur de kan kontrasteras utifrån deras semiotiska² egenskaper. De olika typerna av gester benämner han nu som gestikulerande, pantomimiska, emblem samt teckenspråk.

Även om Kendons tycks vara kritisk mot bestämda klassificeringar av gester delar han ändå in dem i olika funktioner. I tal och gesters interaktion med varandra tilldelar Kendon gesterna olika *pragmatiska*, *interaktiva/interpersonella* samt även *referentiella* funktioner. De pragmatiska gesterna delar han in i tre underordnade funktioner. I den modala funktionen sker en förändring av en gest för att den bättre ska kunna anpassa sig till det uttalande den är en del av. I andra fall har gester en performativ funktion, på så sätt att den används för att antyda och visa den typ av tal eller interaktion en person är engagerad i. I den språkanalyserande funktionen används en gest för att ge eftertryck åt det talade språket eller för att markera olika skilda delar i språket. De interaktiva/interpersonella funktionerna inkluderar hur gester används för att exempelvis antyda till vem ett visst uttalande riktar sig eller till vems tur det är att tala. Slutligen delas den referentiella funktionen av gester upp i en representationell funktion, där gester kan visa en aspekt av innehållet i ett uttalande, samt en pekande funktion, vilken kan jämföras med McNeills (1992) deiktiska gester, där gestiken används för att peka på det objekt som talas om.

Kendon (2004) ser det som meningsfullt att särskilja olika sätt gester kan användas på, att studera de förutsättningar under vilka de formas samt att studera hur gester kan ses som socialt etablerade. Dock menar han att det är viktigt att inte betrakta dessa kategorier som permanenta och essentiella, utan mer som lokala samt att de även kan vara användbara som redskap i studier utifrån vissa perspektiv och intressen. I sådan forskning ses videoregistreringar som ett nödvändigt tekniskt hjälpmedel för att kunna genomföra analyser.

Jag ser både Kendons (2004) och McNeills (1992, 2000, 2007) sammankoppling av gestik och tal samt deras beskrivningar av vilka sätt gester kan uttryckas som intressanta och fruktbara att använda. Det som då, enligt McNeills (2000, 2005/2007) syn på kopplingen mellan tal, gestik och tanke, skulle kunna synliggöras när körledare uttrycker sig via gester och tal, är deras musikaliska intentioner, tankar om och sätt att förstå musiken. Viktigt är dock att notera att gester

² Semiotik är läran om olika teckensystem

KAPITEL 3

i denna bemärkelse endast ses som ett sätt att i kroppslig form försöka synliggöra människors minnen, tankeprocesser och språk samt deras interaktion med andra människor. Skillnaden mellan McNeill och Kendon är att McNeill utgår från kognitiva teorier där gester ses som representationer av en talares mentala föreställningar, "gesture are like thoughts themselves" (McNeil, 1992, s. 12), medan Kendon istället ser gester som mer kopplade till handling och sociala situationer.

Att det även anses finnas ett samband mellan känsloupplevelser och hur de via kroppsliga resurser kan uttryckas belyses av både Argyle (1975/2004), Argyle (1994), Ekman (2007) samt Rosenberg och Ekman (2005). Utifrån ett brett spektrum av kroppsliga kommunikationssätt visar Argyle (1994) och Argyle (1975/2004) hur icke-verbala uttryck som mimik, blickar, talrösten, gester, kroppsställningar, kroppslig beröring, kroppskontakt och kläder kan visa både känslor och attityder. Argyle (1994) påpekar att det i vissa situationer kan vara lättare att uttrycka sig via gester än tal likaväl som att det kan vara mer användbart att istället uttrycka sig kroppsligt. Han ser det också som att det ibland kan vara störande att uttrycka vissa känslor i tal och att det kroppsliga därmed kan vara mer funktionellt. Ekman (2007) beskriver hur ansiktet kan avslöja såväl ilska, rädsla, ledsenhet och avsky som glädje och överraskning, uttryck som ses som medfödda och existerande i alla kulturer. Rosenberg och Ekman (2005) konstaterar vidare att det finns en positiv relation mellan ansiktsuttryck och känsloupplevelser. I experimentell forskning, där känsloladdade filmscener uppvisats för olika informanter, har informanternas ansiktsuttryck analyserats och jämförts med deras rapportering av vad de kände när de såg de olika filmscenerna (Rosenberg & Ekman, 2005). Resultaten visar att informanternas känslomässiga ansiktsuttryck till stor del sammanfaller med vad de säger att de känner, vilket tyder på att kroppsliga uttryck för känslor kan säga något om en persons upplevelser av motsvarande känslor.

I denna avhandling blir ovanstående perspektiv på samband mellan vad människor känner, tänker, upplever och säger och hur dessa upplevelser uttrycks kroppsligt intressant att förhålla sig till. Dock är min avsikt bara att studera de uttryck som kommuniceras och visas hos körledare och körsångare, inte några inre mentala upplevelser eller tankar.

3.1.2 Ett horisontellt medieringsbegrepp

Den av Platon grundade synen att kropp och tanke är åtskilda, kan med utgångspunkt i ovanstående redogörelse om samband mellan tal och handling inte anses giltig. Denna dualism, mellan å ena sidan själen och tänkandet och å andra sidan kroppen och dess aktiviteter, har enligt Marner och Örtegren (2003), lett till ett synsätt som betonar att det är i medvetandet och i språket som mening och betydelse skapas, medan den beprövade erfarenheten och kroppens verksamhet har ansetts vara på en lägre nivå och mer betydelselös. Detta förhållningssätt, där språket sätts högst upp på stegen, kallar Marner och Örtegren för ett vertikalt medieringsbegrepp.

Att se det talade och skrivna språket som ett representationellt och kommunikativt medium som är fullt adekvat att ge uttryck åt allt människor vill kommunicera samt att redovisningar av handlingar är begränsade till enbart ord, innebär en alltför reducerad inställning till kommunikation, menar Goodwin (1999), Kress (2000) och Finnegan (2002). Från flera moderna traditioner inom det lingvistiska området har poängterats att tal är handling, ”discourse is action” (Jones & Norris, 2005, s. 6). Med detta perspektiv på det talade och skrivna språket framhålls att fenomenet att säga något eller skriva något är en form av att göra något, vilket innebär att tal och social handling ses som ouplösligen relaterade till varandra. Tal- och skriftspråk ses därmed inte som en abstrakt kod, utan som verktyg för att realisera speciella sociala funktioner. Samtal mellan människor handlar i detta perspektiv inte endast om ord, meningar och text, utan är istället en fråga om social handling. Språkanvändning kan med detta synsätt ses som olika aktörers sätt att konstruera görande och varande i sina vardagliga liv (Jones & Norris). Ett sådant fokus på hur mening skapas är även framträdande i Hallidays (1973, 1994, 2004) ”systematic functional grammar” (se vidare under 3.3.4). Han använder sig av begreppet ”language as action” (Halliday, 2004, s. 30), med vilket han menar att ”language is as it is because of its function in social structure” (Halliday, 1973, s. 65). Ett sätt att problematisera relationen mellan tal och handling är dock att fokusera på människors sammansatta handlingar snarare än på deras tal i relation till handling. Därmed ser Jones och Norris (2005) det som mer lämpligt att använda sig av begreppet ”discourse in action” (s. 8). Den första frågan är då vad det är för handling som äger rum. Nästa fråga är vilken roll talet eller samtalet har i denna handling (Scollon, 2001; Jones & Norris, 2005). Trots att fokus ligger på att förklara hur handlingar tillsammans med andra materiella medierande resurser reproducerar och transformerar olika former av betydelser

KAPITEL 3

och förhållningssätt samt hur dessa betydelser och förhållningssätt i sin tur skapar, reproducerar och transformerar de handlingar som individer eller grupper utför i en given situation (Scollon, 2001; Jones & Norris, 2005), ser jag det som att det talade språket fortfarande i ovanstående perspektiv framställs som ett överordnat teckensystem, till vilket andra handlingar relateras, det vill säga högst upp på stegen i det vertikala medieringsbegreppet. Ett sådant perspektiv torde inte vara fruktbart i en studie av körledares sätt att uttrycka sig, där såväl icke-verbala som verbala handlingar, enligt min mening, borde ses som likvärdiga.

Ett annat perspektiv är att en mångfald av resurser, i form av både kroppsliga, intellektuella och fysiska redskap, används av människor i konkreta praktiker i deras kommunikation och interaktion med varandra samt att flera av dessa resurser används samtidigt och i samverkan med varandra (Goodwin, 1999; Cope & Kalantzis, 2000a; Kress, 2000; The New London Group, 2000; Kress, Jewitt, Ogborn & Tsatsarelis, 2001; Kress & van Leeuwen, 2001; Säljö, 2000, 2005; Finnegan, 2002; Lemke, 2006). Mening skapas därmed inte endast eller ens huvudsakligen genom språket, utan såväl fysiska som språkliga redskap fungerar som kulturella resurser genom vilka människan förhåller sig till och samspelar med omvärlden. Dessa redskap, vilka ses som oskiljaktiga och förutsättande varandra, bidrar till att färdigheter och kunskap kan leva vidare i samhället.

Utifrån ett sociokulturellt perspektiv poängterar Säljö (2005) att de resurser som finns såväl i det talade och skriftliga språket som i fysiska redskap (exempelvis noter, telefoner, datorer, miniräknare och böcker) är människans allra viktigaste medierande redskap. Kroppsliga resurser som gester, blickar, mimik och kroppsspråk fyller också en funktion av mediering, men beskrivs i det sociokulturella perspektivet mestadels i termer av ackompanjerande till språket, som tillhörande en första början till ”ett nytt slags interaktivitet” (Säljö, 2005, s. 85) hos våra förfäder eller som mer sofistikerade och strukturerade kommunikationssätt vid riter samt hos vissa yrkesgrupper. Säljö ser denna mimetiska³ kommunikation som ett annat sätt att kommunicera med andra möjligheter, begränsningar och förutsättningar än vad det talade och skrivna språket ger. Visuella och handlingsbaserade former av representation kan därför göra det möjligt

³ Begreppet mimetisk används här för att benämna kroppsliga resurser utanför det talade språket

att uttrycka betydelser som är svåra att få fram via tal eller skrift (Marnier & Örtengren, 2003). Mediering kan sålunda ske via en bild som åskådliggör rumsliga situationer, film som åskådliggör händelseförlopp samt kroppen som är nödvändig i hantverk och dans. Eisner (1982) menar dessutom att en del erfarenheter helt enkelt blir bättre uttryckta via vissa representationsformer än andra. Att använda sig av skilda former för representation kan uttryckas som att människan nyttjar skilda sätt att förstå sin omvärld (Eisner, 1982) eller som Rostvall och Selander (2008) uttrycker det, ”text och bild kan ses som två olika slags språkande” (s. 17). Eisner (1982) betonar dock att olika representationsformer ofta kombineras och interagerar med varandra samt att det inom var och en av de medierande formerna, såsom exempelvis musik, poesi eller dans, finns flera olika ”modes of treatment” (s. 56), det vill säga, flera ingående representationsformer.

Kress et al. (2001) går ett steg längre och framhåller att kommunikation alltid är ”inevitably multimodal” (s. 3), det vill säga, människan använder sig alltid av flera olika samtidigt förekommande representationsformer, eller teckensystem⁴ (”modes”) som Kress benämner dem, i kommunikationen med sin omgivning. Inget sammanhang kan existera genom användande av ett enda teckensystem, utan alla sammanhang och allt meningsskapande är multimodalt, även om ett teckensystem bland dessa kan dominera över de andra (Cope & Kalantzis, 2000a; Kress, 2000; The New London Group, 2000; Lemke, 2006). Därför ses inte tal- och skriftspråket ensamt som det centrala medierande redskapet vid skapande av mening (Kress, 2000; Kress et al., 2001; Kress & van Leeuwen, 2001).

Utifrån dessa multimodala synsätt blandas och samverkar såväl tal- och skriftspråk som kroppsliga teckensystem med materiella uttryck såsom bilder, tekniska apparaturer med flera resurser. Ordet *multi-* indikerar att det handlar om en mångfald av olika teckensystem samt att människan kan skapa mening på flera olika sätt samtidigt. Med modalitet⁵ menas att det i en kommunikation skapas meningserbudanden via olika teckensystem. Genom att betona och belysa såväl användandet av bilder eller andra visuella hjälpmedel som språkliga tecken och kroppsligt handlande, visar ett multimodalt perspektiv därmed på en vidgad syn

⁴ ”Modes” kan i översättning från engelska betyda såväl teckensystem som råmaterial. I föreliggande avhandling används beteckningen teckensystem.

⁵ Modalitet översätts i denna text som meningserbudanden.

KAPITEL 3

på kommunikation och meningsskapande (Kress et al., 2001). Det handlar inte om extra-lingvistiska former för kommunikation (Kress et al., 2001, s. 2; Fillietaz, 2005, s.101; Burr, 2003), utan bilder såväl som kroppliga uttryckssätt ses som lika representativa som språket. Det språkliga kan till och med vara i bakgrunden samtidigt som något annat uttryckssätt är i förgrunden. Enligt Marner och Örtegren (2003) är det inte lämpligt att tala om icke-verbal kommunikation, då detta begrepp indikerar att det verbala språket förutsätts som centralt och andra medieringar som perifera. Det ena mediet upphäver i detta utvidgade synsätt inte det andra, utan de behövs alla i en multi- eller intermodalitet. Marner och Örtegren (2003) kallar detta förhållningssätt till kommunikation och lärande för ett *horisontellt medieringsbegrepp*, till skillnad mot det vertikalt/hierarkiska medieringsbegreppet som sätter språket högst upp på stegen.

Föreliggande avhandling inriktas på hur tal- och skriftspråk såväl som kroppsliga och fysiska redskap används i körledares och körsångares musikaliska meningsskapande, vilket ger en utgångspunkt där ett horisontellt medieringsbegrepp står i fokus. Med tanke på forskningsfrågan om hur användandet av dessa medierande resurser ska kunna analyseras och sedan beskrivas torde även där ett horisontellt medieringsbegrepp kunna vara funktionellt.

3.2 Multimodalitet och socialsemiotik

Både semiotiken⁶ (Eco, 1979) och socialsemiotiken (Kress et al., 2001; Kress & van Leeuwen, 2001; Jewitt, 2006) betonar att tecken och teckensystem används i all kommunikation för att skapa betydelser och ge mening åt olika fenomen i världen. Skillnaden mellan traditionell semiotik och socialsemiotik ligger i ordet social. Det *socialsemiotiska* perspektivet lyfter fram betydelsen av aktörerna och deras sociala samspel när de utifrån egna motiv och intressen väljer och kombinerar olika socialt och kulturellt formade teckensystem för att retoriskt⁷ organisera och designa sin kommunikation med andra. Inom den traditionella semiotiken saknas detta sociala perspektiv. När socialsemiotik kopplas samman med *multimodalitet* tillförs perspektivet att mening skapas och erbjuds genom ett

⁶ Semiotik är läran om tecken och hur dessa tecken kan kombineras i olika teckensystem.

⁷ Retorisk organisering används i denna studie för att beteckna hur människan gör för att på bästa sätt ordna och strukturera användandet av olika teckensystem.

brett spektrum av olika teckensystem med skilda potentialer, begränsningar och funktioner (Kress et al., 2001; Kress & van Leeuwen, 2001; Jewitt, 2006). Det är utifrån dessa multimodala och socialemiotiska perspektiv jag funnit det värdefullt att studera den musikaliska kommunikationen i olika körer, då det inom dessa verksamheter finns en lång tradition av att använda olika teckensystem i form av gestik, blickar och andra kroppsliga uttryck.

3.2.1 Semiotiska resurser som multimodala representationer

Inom socialemiotiken är termen semiotiska *resurser*⁸ ett nyckelord (van Leeuwen, 2005). Resurser definieras här som de handlingar och artefakter – antingen i form av fysiskt producerade resurser eller i form av tekniska artefakter – som individer utifrån sitt intresse använder i kommunikation och interaktion med varandra. Människor skapar mening utifrån sina val av de semiotiska resurser som är tillgängliga för dem i den situation de befinner sig i. Kommunikation och lärande ses därmed som en social process av teckenskapande och användandet av dessa teckensystem är ett sätt att representera⁹ vad som sker i världen (Kress et al., 2001; Kress & van Leeuwen, 2001; van Leeuwen, 2005; Jewitt, 2006).

Den grundläggande uppfattningen inom socialemiotiken är att såväl de kroppsliga handlingarna som användandet av exempelvis bilder, föremål, färger och språkliga uttryck samverkar för att skapa mening och förståelse av världen. Meningsskapande sker därmed genom det samtidiga användandet av flera olika semiotiska resurser i en komplex aktivitet (Cope & Kalantzis, 2000a; Kress et al., 2001; Kress & van Leeuwen, 2001; Lemke, 2006). Det går inte att fånga mening genom att endast uppmärksamma ett enda teckensystem, utan allt meningsskapande är till sin natur multimodalt. Det framhålls att även språket i sig självt är multimodalt (Kress, 2000; Cope och Kalantzis, 2000; Lemke, 2008). Lemke (2006) menar till och med att det inte går att uttrycka sig med en ren verbal kommunikation. I den talspråkliga kommunikationen inkluderas även icke-lingvistiska tecken såsom exempelvis tonhöjd, tempo, rörelser med armar och händer, läpprörelser samt även information om vem som pratar och i vilket emo-

⁸ Resurser används för att beteckna de tillgångar som kan finnas i olika teckensystem.

⁹ Representation är ett begrepp som här används för att beteckna att olika fenomen i världen blir företrädda i form av tecken och teckensystem.

KAPITEL 3

tionellt och psykiskt tillstånd den personen befinner sig i (se även McNeill, 1992, 2000, 2007; Argyle, 1994, 1975/2004; Kendon, 2004; Rosenberg & Ekman, 2004; Ekman, 2007). Vid ritandet av exempelvis en bild konstrueras också alltid någon form av mening via det verbala språket. I den skrivna kommunikationen är handstil eller typsnitt sammanlänkat med hur sidorna är designade samt hur rubriker, bilder och diagram är strukturerade. All kommunikation är därför multimodal kommunikation. Mening ses som uppkomna separat ur var och en av de teckensystem som används samtidigt som mening är en effekt av integration, kontrast och kombination dem emellan (Kress et al., 2001; Lemke, 2006) vilket också framhålls i följande citat:

Meaning resides in the combined effects of the orchestration of the modes by the producer and by the reproducer, in the interaction between what is said, what is shown, the posture adopted, the movements made, and the position of the speaker and the audience relative to each other in the interaction. (Kress et al., 2001, s. 14)

Kress et al. (2001) samt Kress och van Leeuwen (2001) ger exempel på denna multimodalitet i undervisningen i ett naturvetenskapligt klassrum, där en mängd av olika teckensystem såsom tabeller, bilder, modeller, illustrationer, tal, gester samt kroppsliga åskådliggöranden av kemiska gaser, används i olika kombinationer i kommunikationen mellan lärare och elever. I denna kontext samverkar de olika kommunikationssätten på lika villkor.

På liknande sätt och med utgångspunkt i hur olika resurser används kan körledares multimodala kommunikation och hur de använder olika kombinerade teckensystem för att skapa förutsättningar för musikaliskt meningsskapande och lärande studeras. Det multimodala perspektivet är dock inte användbart enbart för att med utgångspunkt i körledares användande av olika resurser studera vad och hur de gör för att gestalta de musikstycken som repeteras och framförs. Jag ser det också som möjligt att använda multimodaliteten i såväl den analytiska processen som den skrivna resultatdelen för att därmed på ett rikt sätt kunna återskapa och illustrera körledarnas handlingar. På så sätt kan de studerade handlingarna och de ingående semiotiska resurserna även återges multimodalt, det vill säga både visuellt och verbalt i form av text, illustrationer, bilder eller foton, i både analysarbetet och resultatbeskrivningarna.

3.2.2 Teckensystem som potentialer för meningsskapande

Teckensystem kan i sina komplexa kombinationer förstärka varandra genom att säga samma sak men på olika sätt. De kan också komplettera varandra eller vara hierarkiskt ordnade. Vissa teckensystem har dessutom utvecklats för att göra saker och ting på ett bättre sätt än vad andra teckensystem kan åstadkomma. Varje meningsskapande möjlighet hos de historiskt, socialt och kulturellt formade visuella, handlingsbaserade och språkliga resurserna uppfyller därmed en speciell och viktig roll, vilket erbjuder utövaren en möjlighet att retoriskt organisera en mängd olika vägar för representation av världen (Kress et al., 2001; Kress & van Leeuwen, 2001).

Varje teckensystem innehåller serier av betydelsebärande tecken som ingår i ett konstant, *transformativt*¹⁰ samspel med varandra. Som exempel kan nämnas att teckensystemet gestik innehåller ett flertal tecken bestående av bland annat fingrar, handflator och armrörelser och att de ständigt, beroende på användaren och situationen, förändras när de används. Tecken kan därmed realiseras på olika sätt i de teckensystemen de ingår i, enligt Kress et al. (2001). Exempelvis kan en knuten näve i körsammanhang betyda att sjunga med kraft, medan samma tecken kan betyda något helt annat i ett annat sammanhang.

Varje meningsskapande system erbjuder olika kommunikativa *potentialer*, såväl begränsningar som möjligheter, för individer att se olika aspekter av världen på ett speciellt sätt. Varje teckensystem har en speciell funktion, ”a functional specialism” (Kress et al., 2001, s. 16), med vilket menas att varje handling och varje visuell och språkligt kommunikativ resurs har olika speciella meningsskapande potentialer och att de därmed skapar mening på varierande sätt (Kress & van Leeuwen, 1996, 2001; Kress et al., 2001, van Leeuwen, 2005). Översatt till denna studies fokus kan sägas att olika teckensystem, såsom exempelvis gester eller andra kroppsrörelser, kan erbjuda olika sätt att skapa musikalisk mening och att de därmed också kan ge varierande möjligheter eller begränsningar för hur musikalisk gestaltning och lärande kommuniceras.

En grundtanke inom det multimodala perspektivet är också att ”communication never just ‘communicates’, ‘represents’ and ‘expresses’, it always and at the

¹⁰ Med transformativt menas att ett teckensystem förändras och omskapas beroende på teckenskaparens intresse och motiv.

KAPITEL 3

same time affects us” (Kress & van Leeuwen, 2001, s. 71). Olika former av beröring och påverkan, som till exempelvis behag eller obehag, är alltid förknippad med mening och en väsentlig aspekt av kommunikation. Känslor och sinnestämningar är även de situerade samt socialt och kulturellt specifika, emedan människor lär sig att känna känslor relaterade till den kultur de befinner sig i. Känslor och uppfattningar lärs och kommuniceras på olika sätt i olika kulturer (Lemke, 2008) och kan därmed skapa mening på varierande sätt.

Människor förändrar hela tiden de teckensystem de använder och i processen av att tolka olika tecken ingår också en transformering av dem. Teckenskaparen väljer därmed de mest lämpliga tecknen för att kunna kommunicera den mening de vill uttrycka i en viss kontext. Varje gång som en individ använder ett tecken transformeras detta tecken till ett nytt tecken, vilket ändrar potentialen för meningsskapandet. På så sätt är tecken och teckensystem alltid nyskapande och transformativa samt beroende av den situation de skapas i. Meningsskapanden blir därmed aldrig godtyckliga eller slumpmässiga (Kress & van Leeuwen, 2001; Kress et al, 2001; Jewitt, 2006). Som jag ser det är ett tecken, som exempelvis en handrörelse hos en körledare, därmed aldrig fastställt eller förutbestämt, utan det kan förändras beroende på situationen och vad körledaren vill med tecknet.

Dessutom importerar människan ständigt tecken från andra kontexter till den kontext som de själva befinner sig i. Genom detta förfaringsätt kan idéer och värden som är associerade till den andra kontexten överförs till den egna kontexten för att där beteckna liknande eller andra idéer och värden. Kress och van Leeuwen (2001) exemplifierar detta förfarande med att Beatles introducerade sitaren till sin psykedeliska musik, vars klang och ljud ansågs vara associerade med meditation, droger med mera. Kontexten ses därmed som betydelsefull för hur de semiotiska resurserna används (Kress et al, 2001). Kress (2000) påtalar att olika teckensystem har utvecklats, artikulerats och specialiserats på speciella sätt i olika kulturer, vilket kan ge dem skilda betydelser och värden. Människors val av semiotiska resurser och hur dessa transformeras är därmed formade av konventioner utifrån den kontext de befinner sig i. Då semiotiska resurser är historiskt, kulturellt och socialt skapade, skapar detta synsätt också potentialer för vad som är möjligt att göra med resurserna (Kress, 2000; Kress et al, 2001). Sålunda vidmakthålls och förändras olika konventioner hos de semiotiska resurserna genom människors handlingar samtidigt som den sociala kontexten, individers beredvilighet att göra motstånd samt till vilken grad de har blivit invigda i olika konventioner, avgör huruvida deras val leder till en brytning av konventionerna (Jewitt,

2006). I enlighet med dessa synsätt är en körs verksamhet och de resurser som där används styrda utifrån sociala och historiska konventioner samtidigt som resursernas potentialer kan förändras beroende på de val utövarna gör. För studiens del ligger det intressanta i vilka val körledare gör av olika tillgängliga resurser, hur de använder dem för att gestalta den musik som övas samt vilka konventioner som kan ligga till grund för valen.

3.2.3 Retorisk organisering utifrån intresse

I processen av den retoriska organiseringen av olika semiotiska resurser till en kommunikativ handling, görs övervägningar av vad som ska kommuniceras och läras och hur detta på bästa sätt kan göras utifrån den specialiserade funktion varje resurs erbjuder i en given kontext. Utifrån synen att tecken formas genom transformation av dem, blir denna process beroende av såväl *motivation* som *intresse* från kommunikatören samt dennes uppfattning om mottagarna (Kress et al., 2001; Jewitt, 2006). Detta synsätt uttrycks i följande citat:

Interest is the articulation and realisation of an individual's relation to an object or event, acting out of that social complex at a particular moment, in the context of an interaction with other constitutive factors of the situation which considered as relevant by the individual. (Kress, 1993, s. 174)

Meningsskapandet ses därmed, enligt socialsemiotiken, som en motiverad aktivitet beroende av individens intresse och val av lämpliga och rimliga teckensystem samt hur denne vill forma sina egna uttryck i en given kontext. Valet är ett kriterium på vad en individ vill representera och på det representerade objektets eller handlingens karaktäristik (Kress, 1993; Kress et al., 2001; Jewitt, 2006). Samtidigt är det också intresset som bestämmer hur något karaktäriseras och representeras. En individs relation till objektet, händelsen och till den situation de befinner sig i är därmed aldrig slumpartad, utan de tecken som i en viss situation väljs kan istället ses som en motiverad konstruktion (Kress, 1993). Med utgångspunkt i körledares verksamhet är deras användande av bland annat gester, kroppsrörelser, tal och sång representationer för deras speciella intresse i det musikmaterial som ska läras och gestaltas och sedan framföras, för de körsångare de möter, av den körpraxis de befinner sig i samt av vad de vill producera för typ av tecken och teckensystem. Människors intresse kan också ses som en reflektion av och ett uttryck för en tillfällig gestaltning av socialt och kulturellt producerade "internal representations" (Kress, 1993, s. 172), inte som fixerade betydelser.

KAPITEL 3

Dessa intressegrundade val och därmed också förändringar av teckensystemen får till följd att tecken aldrig är repetitioner, reproduktioner eller kopior av redan givna tecken. Tecken är alltid transformationer av de resurser som är tillgängliga för teckenskaparna, ”made in the light of the individual’s interest at that moment” (Kress et al., 2001, s. 28). Lärande blir i detta hänseende alltid transformativt, nyskapande och kreativt och kan enligt denna förklaring studeras utifrån ett flerdimensionellt perspektiv på representation och kommunikation. Översatt till en körs musikaliska verksamhet skulle denna syn på lärande innebära att det alltid förekommer ett lärande i dessa situationer, dock format och beroende av körrernas sociala och kulturella sammanhang, deras val av musikmaterial samt på körledarnas och körsångarnas intresse och motivation. Detta ger en intressant ingång i vad som blir representerat i samspelet mellan körledare och körsångare, hur olika resurser förhåller sig till varandra samt vad användandet av dessa samverkande resurser erbjuder för potentialer för musikaliskt meningsskapande.

3.2.4 Metafunktioner

Hallidays (1973, 1994, 2004) teori om textliga *metafunktioner*¹¹ ses som en viktig utgångspunkt i det socialemiotiska och multimodala perspektivet. Enligt denna teori kan all kommunikation beskrivas utifrån hur olika teckensystem kan företräda olika kommunikativa och representativa behov för att fungera tillsammans som ett helt kommunikativt system. Hallidays teoretiska ansats är ett försök att sammanbinda språket med ”social structure, values, the systems of knowledge, all the deepest and most pervasive patterns of the culture” (Halliday, 1973, s. 45). I teorin ingår tre nivåer: (a) ”the ideational meaning”, som har en innehållsfunktion, (b) ”the interpersonal meaning”, som har en deltagarfunktion samt (c) ”the textual meaning”, innebärande en helhetsskapande funktion. Dessa meningsskapande principer kallar Halliday för språkets tre metafunktioner. Han menar att vi i vår verbala kommunikation använder oss av varierande uppsättningar av olika semiotiska system för att representera mening. Mening skapas genom ett samspel mellan dessa tre uppställda metanivåer. Var och en av dessa steg kan också ses som resultatet av gjorda val av en rad möjliga meningsskapande kännetecken.

¹¹ Metafunktion är ett begrepp som innebär ett sätt att teoretisera över och diskutera betydelsen hos en funktion.

Kress och van Leeuwen (1996, 2001) har utvecklat användandet av denna språkliga version av semiotiska system till att även innefatta bland annat gester, visuella bilder och kroppsliga handlingar. Då studiens forskningsfrågor handlar om vilka funktioner körledares handlingar har samt hur dessa iscensätts i interaktionen med körsångarna kan de utvidgade metafunktionerna bidra med intressanta teoretiska beskrivningar av dessa aktiviteter.

Den uppsättning av kännetecken som innefattas i "the ideational metafunction" (Kress & van Leeuwen, 1996, s. 40) av ett semiotiskt teckensystem har som funktion att kunna representera tillstånd och händelser i världen. Det handlar om hur olika representationer av vad som pågår i världen skapas av de resurser som används. De berör frågor om vem som gör vad, med eller till vem och var (Kress & van Leeuwen, 1996; Kress et al., 2001; Jewitt & Oyama, 2001; van Leeuwen, 2005; Jewitt, 2006). I föreliggande studie kan denna funktion användas för att beskriva hur olika teckensystem fungerar som representationer för det som sker under repetitionerna när körledarna gestaltar den musik som sjungs.

Med "the interpersonal metafunction" (Kress & van Leeuwen, 1996, s. 40) menas att de semiotiska resurser som används i en kommunikation har som funktion att etablera, upprätthålla och specificera de uttryckta relationer som finns mellan deltagare i olika sociala sammanhang (Kress & van Leeuwen, 1996; Kress et al., 2001; Jewitt & Oyama, 2001; van Leeuwen, 2005; Jewitt, 2006). Baldry och Thibault (2006) skriver att den interaktiva nivån av meningsskapande dock inte bara handlar om sociala relationer mellan de interagerande utan även om de attityder och värderingar olika deltagare använder i relation till varandra och till olika meningsskapande uttryck. Det handlar också om hur deltagare utnyttjar och förhandlar om speciella positioner, "taking-up and negotiating of particular subjective positions in discourse" (s. 22). Denna typ av betydelse kan i studien ses i ljuset av hur körledarna och körsångarna i deras interaktion använder olika teckensystem för att orientera sig mot ett gemensamt musicerande och hur de i denna process relaterar sig till varandra.

I "the textual metafunction" (Kress & van Leeuwen, 1996, s. 41) belyses hur olika resurser används för att forma meningsskapande och kommunikativa texter. Med text menas här hur olika teckensystem organiseras som sammanhängande meningsbärande handlingar och budskap, vilka är överensstämmande med och kopplade till de kontextuella sammanhang handlingarna sker i. Det handlar om att se olika handlingar utifrån en sammanhängande nivå av betydelser, där olika meningsskapande delar länkas samman till en helhet. En sådan text avgrän-

sas med en socialt vedertagen början och ett slut. Exempel på sådana texter är telefonsamtal, böcker, en film eller delar av dessa större helheter (Kress & van Leeuwen, 1996; Kress et al, 2001, van Leeuwen, 2005; Jewitt & Oyama, 2001; Jewitt, 2006). Den textuella metafunktionen kan utifrån ett helhetsperspektiv på studiens datamaterial användas för att analysera hur körledare med sina handlingar och sätt att interagera påverkar förutsättningarna för att genomföra ett, utifrån deras intresse och önskan, gestaltande och lärande av musiken.

Olika användare av dessa metafunktioner har benämnt nivåerna på varierande sätt, beroende på sammanhang och vad som studeras. I min studie väljer jag att använda mig av beteckningarna den *representationella* funktionen, den *interpersonella* funktionen samt den *helhetsskapande* funktionen.

3.3 Diskurs, design och produktion

Kommunikativa praktiker involverar, enligt socialsemiotiken, alltid både representation och interaktion. Med interaktion menas i detta sammanhang att vi gör någonting till, för eller med människor. En person kan underhålla någon med historier, debattera olika frågor med folk, en körledare kan säga till körsångare att de ska sjunga på ett visst sätt. Ingen av dessa aktiviteter kan existera utan koppling till någon form av representationellt innehåll i tal, skrift eller andra teckensystem. Utifrån ett socialsemiotiskt perspektiv förstås ett representationellt innehåll av dessa semiotiska resurser som en social praktik. Alla sociala handlingar ses därmed som semiotiska och alla semiotiska handlingar ses också som sociala (Kress & van Leeuwen, 2001).

I en sådan semiotisk social praktik skapas mening i olika skikt, ”stratas”. Dessa olika skikt, vilka har ett nära samband med Hallidays metafunktioner, beskrivs och förklaras med hjälp av begreppen diskurs, design, produktion och distribution (Kress & van Leeuwen, 2001). Då jag anser de tre första begreppen, tillsammans med de tre metafunktionerna, vara användbara för att synliggöra processen av meningsskapande utifrån hur olika semiotiska resurser används samt vilka funktioner de har, blir de en central utgångspunkt i avhandlingens teoretiska ram samt i analysförfarandet.

3.3.1 Diskurser i social praktik

Hur begreppet *diskurs* definieras är beroende av vilken teoretisk utgångspunkt som ligger bakom definitionen. Det finns därmed flera möjliga betydelser att

utgå ifrån. Eftersom denna studie befinner sig inom det socialsemiotiska området blir det dock viktigt att definiera diskursbegreppet med utgångspunkt i detta fält.

Socialsemiotiken ser diskurser som grundade i sociala praktiker och i vad människan gör i social interaktion. Diskurs definieras här som "socially constructed knowledges of (some aspect of) reality" (Kress & van Leeuwen, 2001, s. 4). The New London Group (2000), bestående av Cope, Fairclough, Gee, Kalantzis, Kress, Luke, Michaels och Nakata, gör en mer utvidgad definition av diskursbegreppet när de skriver att diskurs är "a construction of some aspect of reality from a particular point of view, a particular angle, in terms of particular interest" (s. 25). Diskurser ses i detta perspektiv som utvecklade i specifika sociala kontexter utifrån intresset hos aktörerna i dessa sammanhang, vare sig kontexten är hela Europa eller en speciell familj, en tidning eller ett middagsamtal (Kress & van Leeuwen, 2001). Diskurser fäster i detta avseende uppmärksamhet på användandet av semiotiska resurser. I likhet med Hallidays "ideational metafunction", innefattar diskursbegreppet vad som händer i en social praktik, vilka som är involverade, vad de involverade gör samt när och var de gör det de gör. Att koppla samman den representella funktionen med begreppet diskurs ser jag därför som angeläget. Dock är diskurbegreppet något utvidgat, emedan det även inbegriper syften, uttrycksätt, bedömningar, argument och legitimeringar.

Olika diskurser kan bli realiserade på olika sätt. Exempelvis kan ett visst debattämne bli realiserat hemma vid middagsbordet, som en dokumentär i TV eller som ett inslag i en tidning. Diskurser är därmed relativt oberoende av vilka teckensystem som används. Människor har ofta flera alternativa diskurser tillgängliga med hänsyn till speciella aspekter av verkligheten och de använder den diskurs som är mest lämplig utifrån intresset i den situation de är delaktiga i. Vilken diskurs som används är beroende av både den sociala och kulturella situation användaren befinner sig i samt av innehållet i den sociala praktiken (Kress & van Leeuwen, 2001).

Fairclough (1995) bygger, i likhet med socialsemiotiken, sin kritiska diskursanalytiska teori på Hallidays olika nivåer av språkliga funktioner. Fairclough definierar diskurs som "a way of signifying a particular domain of social practice from a particular perspective" (s. 14). Att analysera diskurser är detsamma som att analysera hur olika handlingar fungerar inom sociokulturella praktiker. Både socialsemiotikens och Faircloughs definitioner grundar sig på vad som händer i social praktik. Diskursbegreppet inom dessa fält handlar därmed om föreställ-

KAPITEL 3

ningar om betydelser knutna till hur semiotiska resurser används samt vilka funktioner resurserna har i den sociala praktiken.

Gee (1996) tillför en dimension där skapande av identitet inkluderas i definitionen. Han definierar diskurs som återkommande och systematiska sätt att "talkning, listening ... acting, interacting, believing, valuing, and using tools and objects, in particular settings, at particular times, so as to display and recognize a particular social identity" (s. 128).

Även Wetherell och Potter (1992), tillhörande det diskurspsykologiska fältet, tillför denna identitetsdimension till sin beskrivning av diskurser. De menar att diskurser används som flexibla resurser i social interaktion och att de därmed kan användas för att utvärdera och karaktärisera händelser och handlingar. De ser också diskursbegreppet som ett sätt att beskriva hur människor i interaktion med varandra bygger sina handlingar på olika diskurser eller föreställningar om hur "något är". Det handlar också om att människan blir kategoriserad och att de uttrycker olika identiteter beroende på sina val av olika diskurser (Winther Jørgensen & Phillips, 2000). Wetherell och Potter (1992) föredrar uttrycket tolkningsrepertoar framför diskurs. De definierar begreppet som "den uppsättning begrepp, beskrivningar och sätt att tala som i stort sett kan skiljas från varandra och som ofta finns samlade kring metaforer eller livfulla bilder" (Wetherell och Potter, s. 90, översättning av Winther Jørgensen & Phillips, 1992). Användandet av *tolkningsrepertoarer* är ett försök att systematiskt studera språkbrukets flexibilitet och organiseringen av olika fenomen (Potter & Wetherell, 1992). Med en vinkling åt det socialsemiotiska hållet kan dessa tolkningsrepertoarers fokus på talspråket istället innefatta ett förhållningssätt där repertoarer av handlingar är i fokus, vilket ger ett för denna studie intressant perspektiv.

Ovanstående typer av diskurser kan betraktas som *små diskurser* (Ericsson, 2006), med vilket menas att det handlar om hur individer använder sig av diskurser i interaktion samt hur de i handling använder tillgängliga och flexibla resurser för att skapa mening i världen. Ericsson menar att det diskursiva fältet med dessa små diskurser kan uppfattas som rejält fragmentariserat samt att det kan handla om användande av en stor mängd diskurser. En annan beteckning för dessa små diskurser är *diskurser på mikronivå*, vilket implicerar att det i en analys handlar om detaljerade beskrivningar. För avhandlingsstudiens del blir dessa små diskurser både intressanta och nödvändiga då utgångspunkten är att göra detaljerade analyser av videoregistreringar.

Ett annat begrepp som jag finner intressant och som uttrycker en sorts sammanfattning av tidigare beskrivningar är ordet *betydelsebildningssystem*, beskrivet av Ericsson (2006). Han använder detta begrepp i relation till Foucaults (1969/2002) syn på diskurser som medierade genom både språk, handlingar och artefakter. För Foucault är diskurser ”praktiska handlingar som systematiskt bildar de objekt de talar om” (Foucault, s. 67). Begreppet betydelsebildningssystem kan här ses i ljuset av Foucaults beskrivning av diskurser som regler och något mer som diskurserna utträttar och att ”det är detta ’mera’ som måste tas fram och beskrivas” (s. 67). Hos Foucault handlar det dock istället om *stora diskurser* sedda mer som abstrakta samhällsliga storheter på makronivå relaterade till olika makt- och dominansaspekter.

Jag ser begreppet betydelsebildningssystem som ett möjligt sätt att även definiera de små diskurser som studeras på den detaljerade nivån. Det inrymmer både socialsemiotikens definitioner som de övriga beskrivna definitionerna ovan. Avhandlingens diskursdefinition skulle därmed kunna uttryckas som *särskiljande betydelsebildningssystem av en viss aspekt av verkligheten, utifrån ett visst perspektiv samt utifrån hur semiotiska resurser väljs och används i social interaktion*. Med en beskrivning som ligger närmre själva avhandlingens ämne och problematik kan definitionen uttryckas som *särskiljande system av betydelsebildningar av hur musik under repetitioner och konserter utifrån specifika intressen gestaltas av körledare med hjälp av resurser som gestik och tal*. Med detta diskursbegrepp blir det möjligt att säga något om körledares och körsångares arbete med det musikaliska materialet, både i form av små diskurser analyserade på en mikronivå samt i även större diskurser relaterade till kulturella konventioner.

Jag använder på den detaljerade mikronivån mig av begreppet *handlingsrepertoar* istället för diskurser eller betydelsebildningssystem, vilket betonar att det är fråga om betydelsebildande handlingar bestående av en repertoar av olika teckensystem. Begreppet är inspirerat av Potter och Wetherells (1987) begrepp *tolkningsrepertoar*. Handlingsrepertoar är också inspirerat av ett designorienterat perspektiv på lärande, vilket beskrivs i termer av att utveckla handlingsberedskap i form av repertoarer av tekniker, förhållningssätt, symboler och tecken för att därmed kunna gestalta ett engagemang i världen (Selander & Rostvall, 2008).

3.3.2 Design i ett socialsemiotiskt perspektiv

I det multimodala och socialsemiotiska perspektivet används begreppet *design* för att beteckna en slags föreställning, uppfattning eller idé om formen för olika

KAPITEL 3

semiotiska produkter och händelser. I designbegreppet betonas hur semiotiska resurser används i olika teckensystem, relationen mellan teckensystemen samt hur de kombineras. Design innefattar också hur individen i en specifik kontext skapar representationer och mening genom ett noga övervägt utformande och transformerande av olika tillgängliga resurser samt hur dessa sedan tas emot och blir en del av en social process (Kress et al., 2001; Kress & van Leeuwen, 2001; The New London Group, 2000). Detta sätter designskaparen inför beslut om vilket/vilka teckensystem som på bästa sätt kan representera och kommunicera det som önskas kommuniceras. En design ”is seen as ’architectural’: the shaping of available resources into a framework which can act as the ’blueprint’ for the production of the object or entity or event” (Kress & van Leeuwen, 2001, s. 50).

Medverkan av individen utifrån dennes förutsättningar, intresse och förmåga är central i skapandet av en design. Design lägger tonvikten på de möjligheter som finns för designskaparen att distribuera information och innehåll genom användandet av olika teckensystem (Kress et al., 2001). Dessa kan tillsammans ses som olika vägar för hur människor formar möjligheter till att skapa mening.

Tre saker är designade samtidigt: en utformning av en diskurs eller kombination av diskurser, en speciell interaktion i vilken diskursen är inbäddad och ett speciellt sätt att kombinera teckensystem (Kress & van Leeuwen, 2001). En design skapar därmed en föreställning om och ger form åt en diskurs samt hur val och användning av olika teckensystem realiserar olika aspekter av interaktionen. Här finns tydliga kopplingar till Hallidays metafunktioner. Översatt till en körkontext och satt i relation till metafunktionerna ser jag design som ett sätt för körledarna att utifrån deras diskurser/handlingsrepertoarer (den representationella funktionen) i interaktionen med körsångarna (den interpersonella funktionen) ge form åt den helhet som skapas genom dessa handlingar (den helhetsskapande funktionen).

Resultatet av en design är alltid ny mening, då en design transformerar kunskande genom att producera nya konstruktioner och representationer av verkligheten (The New London Group, 2000). I denna process sker, beroende på de sociala omständigheterna under vilken en design framträder, en mer eller mindre normativ reproduktion och en mer eller mindre radikal transformering av kunskande, sociala relationer och identiteter. Dock är en design aldrig fråga om en ren reproduktion. The New London Group menar att designskapande visserligen är baserad på historiskt och kulturellt erhållna mönster för mening, men att

resultaten av en design ändock är en unik produkt av mänskligt transformerat handlande och meningsskapande.

3.3.3 Designteoretiskt perspektiv på lärande

Design för lärande är ett teoretiskt raster som lyfter fram hur människor i olika sekvenser, utifrån val av teckensystem och medier i en meningsskapande process, transformerar existerande representationer av världen och formar och gestaltar nya, egna representationer. (Selander, 2008a, s. 34)

I ett *designteoretiskt perspektiv på lärande* ligger fokus på frågor som rör ”hur världen representeras genom olika tecken i olika medier” (Selander & Rostvall, 2008 s. 16) samt på innehållsliga frågor om ”hur, på vilket sätt och med hjälp av vilka medel som innehållet ges en form” (s. 16). Lärande innebär i detta perspektiv att utveckla handlingsberedskap genom användande av olika tillgängliga resurser för att kunna gestalta ett visst engagemang i världen. Valet av gestaltungsätt får därmed en enorm betydelse för hur något ska kunna betraktas som meningsfullt och därmed också få en status av kunskap, menar Selander och Rostvall. Då olika tecken och medier erbjuder olika möjligheter till meningsskapande blir det kunskapsinnehåll som representeras också en konsekvens av valet av teckensystem och medier. Samtidigt är de innehållsliga aspekterna av hur ett fenomen uttrycks påverkade av formen på representationen. Enligt detta synsätt kan form och innehåll aldrig separeras.

Enligt Selander och Rostvall (2008) har design i detta perspektiv flera innebörder. Dels kan design avse hur en person genom sina val av teckensystem och medier designar olika miljöer för lärande, exempelvis hur ett klassrum eller en utställningslokal formas. Selander (2008b) menar att vad som lyfts fram och vad som ställs i bakgrunden samt vad som framställs som verklighetsnära eller ett ideal blir ett sätt att legitimera en viss representation av ett kunskapsområde och ett sätt att konstruera ett tänkt handlingsutrymme inom ett område. Design blir i denna bemärkelse ett sätt för designskaparen att visa sin förståelse av världen.

Vidare ser Selander och Rostvall (2008) design som ett sätt att utifrån tillgängliga resurser forma olika förutsättningar för lärande för att därmed kunna skapa något meningsfullt i det sammanhang den lärande individen befinner sig i. Att designa såväl en social miljö och sociala handlingar som kunskap och lärande i olika miljöer är att ge tillgång till olika relevanta redskap för kommunikation.

KAPITEL 3

Utifrån ett socialsemiotiskt perspektiv blir designen därmed ett sätt att skapa olika kommunikativa villkor för lärande i den situation där olika aktörer verkar.

Genom begreppet design kan lärare och ledare betraktas som formgivare av dessa lärprocesser och miljöer istället för auktoritära lärare och chefer som dikterar vad andra ska tänka eller göra (The New London Group, 2000). I detta perspektiv får läraren, enligt Kress och Sidiropoulou (2008), en aktiv roll, emedan eleven utifrån lärarens val av semiotiska resurser ständigt erbjuds skiftande villkor för sitt meningsskapande. Design är sålunda ett sätt att begreppsliggöra vilka val producenter och konsumenter gör för hur något ska utformas och för hur vissa mål ska kunna uppnås (Selander, 2008b).

The New London Group (2000) betonar att i designbegreppet ses meningsskapande som en aktiv och dynamisk process och inte något som är styrt av statiska regler. Att designa en miljö för lärande innebär därmed att kunskap och relationer ständigt transformerar. Nya representationer och konstruktioner av verkligheten produceras samtidigt som individer transformerar sig själva och sina relationer till varandra. Hur ny mening formas är beroende av intresse och livserfarenheter. Enligt Selander (2008a) är lärande i en sådan transformationsprocess ett uttryck för en ”ökad förmåga att bruka en etablerad uppsättning tecken i en kunskapsdomän” (s. 34).

En sådan process ger, enligt The New London Group (2000), möjligheter för lärare, att tillsammans med studenter, utveckla nya vägar för hur studenterna i sin tur ska kunna designa och genomföra nya praktiker som kan erbjuda dem förståelse och hjälp för tillämpning och bearbetning av vad som har lärts. Som exempel på ett liknande förfarande nämner Selander (2008a) att den inramning av förutsättningar som en intendent skapar i en utställning, ger en museibesökare en möjlighet att designa sin egen väg och förståelse utifrån de erbjudanden som ges. Designbegreppet ger i föreliggande studie en möjlighet att studera hur körledare formar olika musikaliska gestaltningar genom sina val av teckensystem samt hur de genom dessa val skapar möjliga vägar för körsångarna att designa sin väg för hur de ska lära sig gestalta musiken.

3.3.4 Produktion som realisering av en design

Mening ses inom det socialsemiotiska perspektivet inte som något som bara kommer från diskurs och design, mening är också ett resultat av *produktion*. Produktion ses i detta perspektiv som en realisering av en design och som det kommunikativa användandet av semiotiska resurser (Kress och van Leeuwen,

2001). Produktion är därmed en materiell form av olika semiotiska produkter (exempelvis en videofilm) eller händelser (exempelvis ett musikframförande under en körrepetition). Både tolkningen av det som produceras och produktionen i sig innebär alltid fysiskt arbete, såtillvida att det innefattar ett användande av såväl röst som kropp samt olika redskap och material. Produktion ger inte bara begriplig form till designen utan lägger till ytterligare mening som kommer från den fysiska processen av artikulationen och de fysiska kvaliteterna av det aktuella materialet. Kress och van Leeuwen exemplifierar detta med att förklara att när en röst sjunger det som redan har designats som en musikkomposition, kommunicerar sångaren även ej förutbestämd mening och uttryck med sin kropp. I produktionen är även andra färdigheter involverade som hjälpmedel för att verkställa ett material, exempelvis teknisk färdighet, färdighet relaterad till handen och ögat samt till hjälpmedel av olika slag.

Ibland kan design och produktion vara svåra att analytiskt separera. Improviserande musiker kan sägas både designa och framföra/producera sin egen musik. I andra kontexter är det istället ett stort gap mellan design och produktion: en kompositör designar sin musik medan en musiker framför den (Kress och van Leeuwen, 2001). Exemplifierat i relation till avhandlingsstudien kan en design bestå av den komposition som körledare och körsångare arbetar med i denna studie. Produktionen är då den sång som körledare och körsångare framför. När design och produktion är separerade, blir design ett uttryck för ett sätt att styra handlingarna hos andra, här exemplifierat som att kompositören med sin design styr hur körledaren producerar det färdiga verket. Design kan även innebära hur körledare formar olika förutsättningar för musicerande med utgångspunkt i det musikaliska materialet som kompositören har skapat, vilket är det sätt jag använder design i denna studie. Designen skapas då genom körledarnas val av olika semiotiska resurser och de sätt varpå körledarna i sin kommunikation med körsångarna formar och realiserar olika musikaliska aspekter av kompositörens verk. Körsångarnas och körledarens gemensamma framförande av musiken blir sedan en produktion av detta musikverk.

3.4 Interaktion och handlingsutrymme

Då både avhandlingen s syfte och forskningsfrågor samt även det socialsemiotiska och designteoretiska perspektivet har stort fokus på hur interaktionen mellan deltagare i olika praktiker sker, blir det också viktigt att belysa frågor kring hur människor skapar handlingsutrymme för sig själva och andra. I följande avsnitt

presenteras idéer som ligger till grund för avhandlingens utgångspunkter när det gäller hur det kulturella växelspelet mellan deltagare i olika kontexter sker samt hur olika kulturella ramar kan påverka och påverkas av olika sätt att agera på.

3.4.1 Val av positioneringar

Scollon (2001) hävdar att det är omöjligt att inte någon positionering alls uppstår i en social praktik. Oberoende av aktiviteternas intensitet signalerar de alltid någon form av positionering som sätter de deltagande i relation till andra som också är engagerade i handlingen och praktiken. I valet av olika semiotiska resurser kan individen, enligt van Leeuwen (2005), framhäva olika karaktärsdrag, attityder, personligheter och identiteter för att visa vilka personer de är och vilken livsstil de har. I sitt dagliga liv använder människan olika resurser som exempelvis färger, sitt hem, sin röst, sin handstil, olika gångstilar, eller som i denna studie, olika dirigeringsätt eller sångsätt, för att visa vem man är. Van Leeuwen menar att människan gör det möjligt att identifiera och förklara omfattande komplexa identiteter genom sina val av sätt att vara.

Varje handling som utförs av en individ innehåller minst en av den individens identiteter (Norris, 2005). Eftersom varje handling kan ha olika samtida meningar uttryckta genom olika samtidigt förekommande teckensystem, kan dessa meningsskapande handlingar också innehålla mer än ett identitetsmoment, menar Norris. Individer konstruerar därför alltid flera identiteter samtidigt. Då det finns flera tänkbara identiteter att ta i bruk sker dock ett val. Norris menar att det går att argumentera för att en individs val av identitet är grundad i dennes subjektiva uppfattningar, olika sociala och kulturella normer samt i individens sociala historia, vilka är olika aspekter som kan vara sammanflätade i en individs identitetskonstruktion. En individs val är därmed djupt inbäddat i och ett uttryck för de sociala beteenden som är givna i den kontext individen befinner sig i. Trots att friheten att välja är begränsad för varje individ, är den ändå en viktig aspekt i en identitetskonstruktion, anser Norris.

I detta val av identitet, menar Lenz Taguchi (2006), att människan lär sig att vara och göra sig till någon genom det sätt denne "tänker och handlar sig fram till den man vill, kan eller ges möjlighet och får tillgång till att vara i specifika sammanhang" (s. 10). Hon menar att människan lär sig att vara och göra sig till exempelvis en kvinna eller en man (i denna studie en körledare eller körsångare) och att detta görande är format av dominerande föreställningar iscensatta av olika sociala institutioner och samhällsliga strukturer. Hon menar vidare att

människan genom detta görande av sig själv, tänker och agerar som om det är av naturen eller strukturen givet och i en specifik mening sant. Dock påtalar hon vikten av ett starkt agentskap, som visserligen agerar inom dessa kulturellt och socialt konstruerade och givna betydelser och diskurser, men som också skapar sig själv genom dem. Människan bidrar på så sätt till förskjutningar och förändringar av olika betydelser samtidigt som hon också bidrar till att upprepa och bibehålla dem.

I processen av designskapande sker därmed inte bara en transformering av de semiotiska resurser designskaparen använder, utan det sker även en transformering av designskaparen själv. Denne omskapar sig själv samt rekonstruerar och omförhandlar sina identiteter, menar Cope och Kalantzis (2000b). Varje handling som utförs reproducerar därför identiteter utifrån tidigare producerade sociala handlingar samtidigt som det också sker transformeringar och förhandlingar om nya positioneringar bland deltagare i samma praktik (Cope & Kalantzis, 2000b; Scollon, 2001). Synen på förändring och individens val av resurser för att skapa mening och därmed identiteter är central i det socialsemiotiska perspektivet (Kress et al, 2001; Kress och van Leeuwen, 2001) och överensstämmer till stor del med Lenz Taguchis (2006) syn på individen som en person som skapas och skapar sig, omskapas och omskapar sig och som är i ”en ständig process av tillblivelse och förändring i samspelet med andra människor” (s. 91).

I detta perspektiv kan körledares kommunikation och handlingar förstås som styrda av sociala och kulturella normer och konventioner, men att körledarna utifrån intresse och val gör sig till de körledare de vill vara och att de därmed skapar de positioneringar som passar dem själva och deras önskningar. I studien är jag inte ute efter att studera identitetskonstruktioner hos deltagarna, dock ger detta perspektiv intressanta synvinklar på hur körledare och körsångare kan förhålla sig till varandra och till den praktik de verkar i.

3.4.2 Sociala ramar, tolkningsföreträde och förhandling

Norris (2005) hävdar att varje teckenskapande och varje handling inte bara visar prov på en individs identiteter utan även på olika former av maktrelationer inom såväl familj som olika samhällsgrupper. Förutom att människans meningsskapande handlingar kan innehålla mer än ett identitetsmoment kan de också innehålla en variation av maktrelationer. Hur teckensystem väljs och utformas skapar därmed, sett från ett multimodalt och socialsemiotiskt perspektiv, olika förutsättningar för hur individers kommunikation med varandra ska kunna ske.

KAPITEL 3

Selander & Rostvall (2008) framhåller att de skilda positioner och erfarenheter människor intar i de sociala sammanhang där meningsskapande sker, avgör vilka möjligheter de har att påverka situationen och kommunikationen samt vad som där betraktas som meningsfulla handlingar. Beroende på den sociala inramningen, om det exempelvis är en kör, en orkester eller en skola, bestäms vem som har tolkningsföreträde att avgöra vilken mening som ska gälla och vem som får kommunicera på ett visst sätt. Den sociala inramningen påverkar också, enligt Selander och Rostvall, vilka meningserbudanden som finns att tillgå i en viss given situation. Vilka handlingar som är giltiga, vilket kunnande som gäller i olika situationer samt vilka som gestaltar kunskapen är sedan avgörande för hur den värderas och förs vidare mellan individer, grupper och generationer. I en sådan process samverkar kunnande och socialt handlande, med vilket menas att de sociala beskrivningar eller föreställningar människor gör av världen medför vissa mönster av handlande och därmed ett uteslutande av andra handlingar (Burr, 2003). Våra föreställningar av världen är på detta sätt, enligt Burr, förbundna med maktrelationer, då de har implikationer för vad som är tolererbart för människor att göra och för hur de behandlar andra.

Fairclough (1995) anser att sociala praktiker bidrar till att skapa och reproducera ojämlika maktförhållanden mellan olika sociala grupper. Sociala praktiker är också, enligt Fairclough, upprätthållare av ojämlika maktförhållanden, där olika identiteter och sociala relationer både förändras och reproduceras. Han beskriver makt i termer av olika kapaciteter att kontrollera hur texter och handlingar är producerade, distribuerade och konsumerade i sociokulturella kontexter. Makt blir i Faircloughs anda begreppsliggjord i termer av asymmetri mellan deltagare i olika praktiker. Han hävdar att för att personer ska kunna bidra lika måste de också ha lika status. Makt blir i ett sådant perspektiv sedd som förhandlad och människor som agenter som har möjlighet att utöva motstånd. Enligt Baldry & Thibault (2006) får en förhandling inte nödvändigtvis till följd att jämställdhet och symmetri uppnås mellan deltagare, det är snarare så att skillnad och asymmetri understödjer förhandlandet av mening. Det intressanta blir, utifrån Faircloughs (1995) perspektiv, var det råder strid mellan olika meningsskapande aktiviteter och diskurser samt var den ena eller andra diskursen är dominerande i dessa förhandlingar.

Baldry & Thibault (2006) refererar begreppet förhandling till den process där deltagare i olika meningsskapande aktiviteter på olika sätt sätter igång, reagerar på, utvecklar och löser olika betydelser som de har skapat tillsammans samt hur

de gör dem förståeliga. Förhandling i detta perspektiv är en konsekvens av olika samordnade aktiviteter människor emellan, hur de koordinerar olika händelser i världen med hjälp av semiotiska resurser samt hur de reagerar på varandra. Mening ses därmed inte som redan fixerad utan som något som utvecklas under tiden som förhandling sker mellan olika deltagare.

Jag ser begreppen tolkningsföreträde och förhandling som redskap för att i studien synliggöra hur körledare, körsångare och andra deltagare relaterar sig till varandra, vem eller vilka som har tolkningsföreträde och tar beslut samt vad som under dessa förhandlingar uppmärksammas i det musikaliska materialet.

3.4.4 Förening av mikro- och makronivåer

För att kunna förstå större sammanhang och diskurser med dess olika maktrelationer och ideologiska verkningar i vårt samhälle, anser Scollon och Scollon (2003) att det är nödvändigt att först förstå de vardagliga händelser som skapar dessa större sammanhang. Det är därmed viktigt att börja med att på en mikronivå studera hur semiotiska resurser används i de konkreta individuella handlingar som produceras i olika institutioner och ideologier, inte att studera institutionerna eller olika abstrakta idéer i sig. En analys bör även inkludera studier av de miljöer där individer agerar. Genom att sammankoppla mikro- och makronivåerna kan, enligt Norris (2005), en förståelse av en makronivå utifrån dess sociala och kulturella sammanhang i sin tur medge en rikare mikroanalys, då en mikroanalys på en detaljerad nivå i hög grad är präglad av en makroanalys på en institutionell och samhällelig nivå. I det socialsemiotiska perspektivet och dess syn på tecken och teckenskapande är det av vikt att ha fokus på både mikronivå och makronivå, menar Kress (1993). Genom en förening av dessa nivåer är det möjligt att förstå både mänsklig interaktion, identitetskonstruktioner och maktrelationer (Norris, 2005).

För att få ett större och bredare perspektiv på meningsskapandet i olika situationer samt hur en design ska kunna stoppas in i både ett lokalt och globalt perspektiv, menar Cope och Kalantzis (2000b), att frågor bör ställas vilken funktion en design har, vilken struktur och vilka effekter den har på den kontext den verkar i samt vilka större sociala och kulturella kontexter den kan tänkas ha sin härkomst i. Emedan den multimodala och socialsemiotiska metoden i huvudsak står för deskriptiva analyser erbjuder den, enligt Jewitt och Oyama (2001), inte vad som behövs för att göra sådana sociologiska tolkningar. Trots att Hallidays (1973, 1994, 2004) tre metafunktioner är ett försök att förena en mikro- och

KAPITEL 3

makronivå av hur språk används, anser Kress (1993) och Fairclough (1995) att det behöver tillföras en ytterligare dimension av analys för att tillfullo kunna tolka ett material i relation till dess sociala inramningar. Som ett tillägg till Hallidays tre metafunktioner har Cope och Kalantzis (2000b) ett förslag på ytterligare två nivåer av hur detta meningsskapande ska kunna beskrivas. ”The contextual dimension” handlar om hur meningsskapande på Hallidays tre första nivåer kan passa in i större enheter av mening samt hur människors sätt att kommunicera kan säga något om vilka vi är i en specifik kontext. ”The ideological dimension” ställer frågan i vems intressen olika betydelser tjänar. I denna studie väljer jag att, till Hallidays tre nivåer, lägga till en nivå som jag benämner som den *kulturella dimensionen*. På denna nivå blir det möjligt att belysa hur körledares val av resurser på en mikronivå kan kopplas till kulturella konventioner på en makronivå och att därmed förstå vilka kulturella konventioner olika handlingar och relationer lutar sig mot.

3.5 Sammanfattning

De teoretiska utgångspunkterna i studien innebär att semiotiska resurser ses som representationer för hur människor ser på världen, att synliga uttryck för avsikter och tankar söks snarare än inre mentala processer, att världen och de körverksamheter som studeras ses som formade av sociala och kulturella processer samt att människors förståelse av världen är historiskt och kulturellt specifika såväl som beroende av intressen och motiv. Sålunda väljer jag att använda mig av teorier om kroppslig kommunikation, det multimodala perspektivet, den social-semiotiska teorin samt det designorienterade perspektivet på lärande som ingång i studien för att synliggöra och detaljgranska de resurser som används i den musikaliska kommunikationen mellan körledare och körsångare, hur dessa resurser samverkar med varandra, vilka funktioner resurserna har, hur de i samspelet mellan de deltagande organiseras, formas och realiserar i det praktiska arbetet med musiken i form av olika diskurser (handlingsrepertoarer) och designer samt hur de deltagande positionerar sig gentemot varandra. Dessa teorier möjliggör också ett studium av hur körledares och körsångares handlingar kan ses som kopplade till den musikaliska och kulturella kontext de är en del av samt hur de kan relateras till olika kulturella och musikaliska konventioner och inramningar. Samtidigt ger ovanstående teorier och perspektiv även en metodologisk ingång till hur datamaterialet ska kunna bearbetas, analyseras och beskrivas.

KAPITEL 4

En videobaserad undersökning

- metodologi, metod och tillvägagångssätt

... there is no question of "applying" linguistic to the picture, injecting a little semiology into art history; there is a question of eliminating the distance (the censorship) institutionally separating picture and text.

(Barthes, 1969, s. 152)

Med utgångspunkt i den sista forskningsfrågan om hur körledares och körsångares handlingar ska kunna representeras, analyseras och beskrivas samt med tanke på de svårigheter som kan finnas i denna process, ser jag det som nödvändigt att göra en grundlig genomgång av dessa avsnitt, för att därigenom med stor noggrannhet tydliggöra avhandlingens metodologiska utgångspunkter, val av metod, tillvägagångssätt vid insamling och bearbetning av data samt analysförfarande.

4.1 Socialsemiotik som metodologi

Frågor som rör hur konstnärliga och icke-verbala processer ska kunna analyseras och beskrivas är viktiga att ställa, då det inte med självklarhet finns givna analytiska metoder. Sage (1998) frågar sig om det finns någon metod som tillåter ett estetiskt arbete att fungera både textligt och fortfarande estetiskt. Kulturanalytikerna Ehn och Löfgren (2001) frågar sig hur det ordlösa ska beskrivas och hur kroppen används för att kommunicera identitet, tro och politik. De framhåller istället att det behövs en kulturanalys som inte binds för starkt i textmetaforer och att utmaningen ligger i att dra in kroppen på alla nivåer i analysen. Eco (1979) argumenterar för att den magiska betydelse som tillskrivs konstnärliga processer ("magic spell", s. 270) inte är så ogenomtränglig som den kan tyckas vara. Både Sage (1998) och Eco (1979) utgår från ett semiotiskt perspektiv när de beskriver olika möjligheter att studera konstnärliga och estetiska uttryckssätt. Eco framhåller att konstnärliga arbeten har samma strukturella karaktärstrik som språket och att det därför är fullt möjligt att analysera dem utifrån olika typer av semiotiska kodifieringar.

Sage (1998) påpekar att det genom den semiotiska vändningen för konsthistorien erbjuds nya möjligheter att göra rika analyser vid studier av olika konstarter. Han hävdar att visuell konst är en teckenskapande aktivitet och en handling, där förekomsten av semiotiska tecken möjliggör en interpretation. Om en målning ses som tecken, eller som text, kan iakttagandet av denna transformeras till en diskursiv aktivitet genom skrivande. Det går därför inte att fly från språket om konsten ska kunna bli förstådd, skriver Sage. För att tillfullo sätta värde på en målning som text och för att vid en interaktion med målningen kunna förstå och spåra dess signifikanta aktivitet, måste också målningen som helhet splittras upp. Det innebär att helheten dechiffreras och identifieras i olika små meningsskapande delar för att sedan efter analys återställas tillbaka till helheten igen. Sage hänvisar till Barthes och hans användning av olika kategoriseringar som verktyg för att tränga sig in i ett material, som exempelvis en novell eller en tavla, och där registrera interaktionen mellan betecknare och det betecknade, identifiera andrahandsteckensystem samt söka efter hur betydelser skapas. Det är en sorts avläst konstnärlig handling som blir reproducerad genom analyserandet och skrivandet. På samma sätt som en händelse i en målning eller novell kan bli förstådda genom användning av semiotikens detaljerade analyser, ser jag det som lika möjligt att även vid videoinspelningar (som består av ett oändligt antal ögonblicks-

bilder) av musikaliska sammanhang detaljstudera hur handlingar med dess olika teckensystem används för att skapa musikalisk mening.

Genom att studera exempelvis olika musikaliska fenomen och handlingar och koppla dem till den situation handlingarna utförs i tillkommer en social aspekt, vilket ger semiotiken även en social dimension. Van Leeuwen (2005) skriver att socialsemiotiken är en metod som innebär att samla in, dokumentera och katalogisera semiotiska resurser samt bidra till upptäckt och utveckling av nya resurser och nya sätt att använda redan existerande resurser. På så sätt är socialsemiotiken en praktik i sig, orienterad mot observation och analys. Socialsemiotiken ses därför inte, enligt van Leeuwen, som en ren teori, utan som en form av forskning. Den erbjuder idéer för hur frågor kan formuleras samt vägar för att söka efter svar. Frågan är alltså, enligt van Leeuwen, inte vad socialsemiotik är, utan vilken slags aktivitet semiotik är och vad en semiotiker gör. Ett svar är att semiotik innebär att undersöka hur olika resurser används i olika historiska, kulturella och institutionella kontexter samt hur människor exempelvis pratar om, rättfärdigar och kritiserar dem i dessa kontexter (van Leeuwen). Sålunda kan sägas att socialsemiotik är ett analytiskt redskap för att effektivt få fram gömda betydelser och att den kan därför användas i kritisk forskning (Jewitt & Oyama, 2001).

Enligt min mening ger det socialsemiotiska perspektivet ett utmärkt redskap för att analysera och kritiskt granska olika musikaliska aktiviteter inom de körverksamheter som ingår i föreliggande avhandlingsstudie. Speciellt gäller det med tanke på hur körledare använder sig av olika teckensystem som exempelvis gestik och andra kroppsrörelser i sin kommunikation samt hur denna kommunikation sker mellan de medverkande. För att kunna studera de kontexter där körledare och körsångare repeterar och konserterar och för att få fram eventuella gömda betydelser ser jag det som nödvändigt att göra någon form av observation, vilket ligger i linje med det socialsemiotiska perspektivet. En sådan observation innefattar i denna studie att, i likhet med Sage (1998) beskrivning, från helhet till detalj dechiffrera och analysera hur såväl kroppsliga handlingar som materiella redskap används som resurser för att gestalta ett musikstycke. Genom att sedan återskapa dessa analyserade delar till en helhet, tror jag att det är möjligt att med nya ögon se på hur den musikaliska kommunikationen sker.

I en studie av vad som sker under repetitioner och konserter när körledare och körsångare arbetar med ett specifikt musikmaterial blir det också viktigt att undersöka hur semiotiska resurser används i interaktionen mellan dem. Såsom Jordan och Hendersen (1995) beskriver det, är interaktionsanalys en tvärveten-

KAPITEL 4

skaplig metod för att empiriskt undersöka interaktion mellan människor samt med objekt i deras omgivning. I en interaktionsanalys ingår att undersöka mänskliga aktiviteter såsom tal, icke-verbal interaktion, användandet av artefakter och teknik samt även att identifiera rutinmässiga vanor och problem. Då ett grundläggande antagande är att kunskap och handling är socialt situerade, är det för en interaktionsanalytiker intressant att studera på vilket sätt deltagare gör olika strukturer synliga för sig själva och för andra. Översatt till avhandlingsstudien innebär detta att identifiera på vilka sätt körledare och körsångare i sina praktiska verksamheter och i det sociala växelspelet med varandra löser olika musikaliska uppgifter. Emedan studien utgår ifrån ett multimodalt perspektiv där syftet är att utforska hur mening skapas genom användande av och samverkan mellan en mångfald teckensystem i social interaktion, kan föreliggande studie även benämnas en *multimodal socialsemiotisk interaktionsstudie*.

En multimodal interaktionsanalytiker intresserar sig endast för vad individer uttrycker samt reagerar på i specifika situationer (Norris, 2004). Det finns alltså inget intresse för att studera människors inre avsikter eller *vad* människor uppfattar, tänker eller känner, vilket ibland kan skilja sig från och vara mer komplext än *hur* de uttrycker sig eller hur andra uppfattar dem i deras uttryck. Bryman (2004) menar till och med att det sällan är möjligt att nå syften och föresatser bakom olika beteenden och handlingar vid observationsstudier. Problemet är att strukturerad observation inte med lätthet tillåter den som observerar att få ett bra grepp om meningen och syftet med beteendet. I motsats till denna argumentering kan ställas Kendons (2004) och McNeills (1992, 2000, 2007) uppfattningar att det i människors gestik går att synliggöra såväl deras tankar som minnen och språk i deras interaktion med andra människor. Både utifrån ett socialsemiotiskt perspektiv, och från Kendons och McNeills perspektiv, kan sägas att en persons intentioner och tankar realiserar i de semiotiska resurser som är tillgängliga för dem i en given situation (Kress et al., 2001). Då en multimodal interaktionsanalytiker föresätter sig att endast förstå och beskriva vad som händer i en given interaktion, blir uppgiften inte att analysera olika aktörers tankar, utan istället att analysera deras olika *uppmärksamhetsnivåer* ("attention/awareness levels", Norris, 2004, s. 5) samt hur de *uttrycker* uppfattningar, tankar och känslor. Det som är möjligt för en analytiker att observera i en given interaktion mellan människor är hur deltagare "react to the expressed aspect of phenomenal mind of others" (Norris, s. 5). Sålunda analyseras endast de budskap som individer sänder i kommunikation med andra samt hur mottagarna reagerar på budskapen. För att

koppla detta förhållningssätt till avhandlingsstudien innebär det att jag endast kommer att studera körledarnas sätt att uttrycka sig och körsångarnas sätt att reagera och svara utifrån dessa uttryck. Med andra ord kan denna process beskrivas som att den verbala, auditiva och visuella kommunikationen i denna studie av körsång är, i enlighet med Säljö (1997, 2001), en slags sociala praktiker, där det enda som är möjligt att studera är människors konstruktioner av tankar, avsikter, erfarenheter, upplevelser i kommunikation med andra.

4.2 Videoregistreringar

Videoregistreringar har använts inom områden som exempelvis utforskar det växelverkande samspelet mellan språk och gester (McNeill, 1992, 2000; 2007; Kendon, 2004), mellan språk och blickar (Goodwin, 1981) samt mellan språk och kroppsrörelser (Heath, 1981) i samtal. Videoregistreringar har även använts vid studier av datoranvändning (Ivarsson, 2003, Qvarfordt, 2004) och i klassrumsforskning (Sahlström, 1999; Aspelin, 1999; Mcbeth, 2000; Kress et al., 2001; Kovalainen & Kumpulainen, 2005, Lindwall, 2008). I bearbetningen och analysrandet av ovanstående arbeten har sedan såväl konversationsanalys som etnometodologi, multimodal interaktionsanalys eller diskursanalys förekommit. Nedan beskrivs hur videon kan användas i en multimodal socialsemiotisk studie.

4.2.1 Videon som redskap

Det multimodala och socialsemiotiska perspektivet implicerar ett metodiskt ställningstagande som innebär att en helhetsbild över den studerade kontexten och över människors agerande bör studeras (Kress et al., 2001; Kress & van Leeuwen, 2001). För att i föreliggande avhandlingsstudie kunna underlätta en fokusering på hur olika resurser används i interaktionen mellan deltagarna, hur användandet av olika teckensystem varierar, för att möjliggöra en detaljerad transkription av hur kommunikationen sker samt för att kunna studera komplexiteten i olika händelser, anser jag att videoregistreringar som insamlingsmetod är naturligt och användbart, vilket också är i överensstämmelse med den syn Lomax & Casey (1998) Kendon (2004) och Jewitt (2006) har på de möjligheter videon erbjuder.

Rönhult, Holgersen, Fink-Jensen och Nielsen (2004) menar att observationer av händelser och praktiker med hjälp av video gör det möjligt att dokumentera faktiska händelser, att se sammanhang mellan handlingar, rörelse och uttryck

KAPITEL 4

samt att stötta ihågkommelsen av dessa handlingar. Forskaren kan genom observation få åtgång till förstahandsintryck av en social praxis samtidigt som videon gör det möjligt att samla in material från en given praktik utan att på förhand avgränsa problemställningen. Till skillnad mot andra former av data, som Jordan och Henderson (1995) betraktar som sekundära data eller rekonstruerade data (exempelvis berättelser om händelser, intervjuer, fältobservationer), kan videon, enligt dem, spela in händelser så som de sker samt med detaljer som är ouppnåbara med metoder som förlitar sig på rekonstruktioner. På så sätt kan analyserandet av datamaterialet ”be responsive to the phenomenon itself rather than to the characteristics of the representational systems that reconstruct it and thereby constrain the direction of the analyst’s thinking” (Jordan och Henderson, s. 51).

Trots att videoanvändning är ett oerhört omfattande arbete för forskaren både med tanke på tid och kraftansträngning, ser Jordan och Henderson (1995) videobaserad analys som det mest optimala valet för forskning där intresse finns för att studera vad som händer istället för att studera uttalanden om händelser. I detta avseende tillhandahåller videon en resurs som överlappar klyftan mellan vad människor säger att de gör och vad de faktiskt gör. Videoregistrering gör det också möjligt att analysera en naturlig dialog i den interaktiva processen mellan deltagare i olika sammanhang samt hur exempelvis lärare utformar läromiljöer och hur elevers aktiviteter i dessa sker (Kress et al., 2001). Mitt val att göra videoregistreringar grundar sig på ovanstående argumentering. Även om urvalet av filmsekvenser är selektivt och jag som forskare på olika sätt påverkar det som filmas, tror jag ändå det är givande och värdefullt att registrera det som händer direkt i den specifika situation som är vald för ett studium.

Jordan och Henderson (1995) argumenterar även för videons användning utifrån det faktum att de anser att många händelser inte går att fångas i ord. Både utifrån önskan att göra täta och detaljerade beskrivningar av kroppsliga aktiviteter samt på grund av att det inte finns någon vedertagen vokabulär som kan beskriva och analysera handlingar, kan videon vara ett användbart redskap för att besvara många forskningsfrågor relaterade till handlingar av olika slag. Genom att titta på videospelningar åtskilliga gånger och även i långsamt tempo är det möjligt att undvika analyser som ”encourage mundane opinions and biases” (Goldman & McDermott, 2007, s. 102). Videoanalyser kan därmed, enligt Atkinson & Heritage (1984), ge en viss garanti för att ”analytic conclusions will not arise as artifacts of intuitive idiosyncrasy, selective attention or recollection, or experimental design” (s. 4). Videon kan även möjliggöra ett avslöjande av annars

icke observerbara rörelsemönster hos människor och redskap. Videon blir därmed en viktig resurs för att observera exempelvis komplexiteten hos deltagares handlingar, vilka inte är möjliga att se i annars snabbt förbipasserande situationer. Händelser på denna detaljerade nivå kan i de situationer där de verkligen sker annars inte vara möjliga att minnas vare sig för forskare eller för de som eventuellt intervjuas (Atkinson & Heritage, 1984; Goodwin, 1994; Jordan & Henderson, 1995; Rönkhult et al., 2004; Goldman & McDermott, 2007; Lemke, 2007). Detta är viktiga argument i mitt val av metod för insamling av data. En körledares handlingar är snabbt förbipasserande och komplexiteten i hur olika semiotiska resurser används är inte möjliga att notera genom endast observationer på plats. Inspelade händelser kan därmed underlätta arbetet med att beskriva vad och hur en körledare gör och uttrycker i sin gestik eller i övriga kroppsrörelser. En avgörande faktor för videoanvändning är också möjligheten att göra datamaterialet tillgängligt för flera forskare i exempelvis gemensamt analysarbete, vilket kan reducera och hindra tendenser hos forskare att se det de är vana att se eller vill se i datamaterialet (Jordan & Henderson, 1995).

4.2.2 Inspelningsmöjligheter

Ovanstående positiva syn på användandet av video som insamlingsmetod kan dock diskuteras. Videon erbjuder många fördelar, men där finns också en del utmaningar och begränsningar i användningen av videon som verktyg som forskaren behöver vara medveten om och ta ställning till, anser Jordan och Henderson (1995), Jewitt (2006) och Goldman (2007). Trots att Jordan och Henderson (1995) anser videon som ett redskap för datainsamling som förlorar mindre information än andra insamlingsmetoder, fäster de uppmärksamhet på att teknologin och den som sköter videokameran kan åsamka förluster av information. De påpekar att videons möjligheter är inskränkt i jämförelse med våra mänskliga sinnesorgan, såtillvida att kameran exempelvis inte kan spela in och fånga lukt och värme eller andra subtila upplevelser. Vidare är videoregistreringar strukturerade och avgränsade, emedan de innehåller endast det som spelades in vid ett visst specifikt tillfälle. Även om två kameror används i en sådan situation är urvalet också selektivt, vissa element utesluts och andra finns med. Ett annat bekymmer är, enligt Jordan och Henderson (1995), att vad analytikern ser eller hör kanske inte är detsamma som vad deltagarna ser och hör. En faktor som därmed påverkar hanteringen av videoregistreringar är att den person som sköter kameran bestämmer vad eller vem som står i fokus samt vad som anses vara signifi-

KAPITEL 4

kant eller inte, beroende på om det som filmas regleras utifrån zooming eller vidvinkelperspektiv.

Goldman (2007) diskuterar även huruvida det är möjligt att mediatekniken är ett sätt att lära känna sig själv som forskare, då kamerans position är riktad mot det som filmaren vill visa i olika situationer. Jewitt (2006) ser det som att forskare alltid formar och reproducerar data och att det därmed är viktigt att vara medveten om hur olika beslut avgör vad som registreras och på vilket sätt. Forskningsfrågan och vilken typ av data som behövs avgör också vad som uppmärksammas. I det avseendet är inte videodata en representation av livet så som det var om inte forskaren hade varit närvarande. Forskaren kan, enligt Lomax och Casey (1998) istället ses som en aktiv deltagare i den situation som videofilmas. I valet av att göra videoregistreringar är jag medveten om ovanstående argumentering om risker. Jag ser därför videon som ett sätt att lyfta fram och belysa de forskningsfrågor som ställs i studien.

Kamerans position vid inspelningar kan alltså ha stora konsekvenser för vad som anses vara relevant i en scen, vad som sedan kan ses vid transkriptionerna och hur den efterföljande analysen kan göras (Goodwin, 1994; Jordan & Henderson, 1995; Kress et al., 2001; Heikkilä & Sahlgren, 2003; Jewitt, 2006). På frågan om en eller flera kameror ska användas kan hänvisas till Goodwin (1981) och hans interaktionsforskning om turtagning i samtal. Denna visar att vad både lyssnare och talare gör, speciellt med tanke på användandet av blickar, har stor betydelse för hur dessa konstruerar sitt tal. Utifrån den aspekten kan sägas att det är viktigt att dokumentera bägge parter i en interaktionssituation, speciellt utifrån behovet av att med videokameran kunna komma nära de inblandade. Likaså kan det vara nödvändigt att använda flera kameror i situationer med mycket teknik, aktiviteter och många inblandade (Jordan & Henderson, 1995). Användandet av två kameror medför också att inget beslut behöver göras om vilken person som skulle kunna tänkas vara mer viktig än någon annan (Kress och van Leeuwen et al., 2001). Dock är det hur relationer och rummet är organiserat som avgör valet av en eller två kameror, menar Jewitt (2006). I klassrumssituationer med interaktionella processer mellan lärare och elever och där elever och lärare förflyttar sig runt i rummet (Kress et al., 2001; Jewitt, 2006), eller andra liknande kontexter, som exempelvis en körrepetition, kan två kameror ge möjlighet att få en relativt stor överblick över händelserna, även om inte allt kan fångas. Min önskan är också att i videoregistreringarna kunna analysera hur körledare och körsångare interagerar med varandra. Genom att sätta ihop synkroniserade vi-

deoförlopp från olika kameror, i detta fall från en kamera på körledaren och en på kören, kan samma scen ses samtidigt från två olika håll, vilket enligt Lemke (2007) kan möjliggöra detaljerade studier av multipla tal- och ljudkällor.

4.2.3 Videons påverkan

En fråga som kan resas är huruvida och i vilken grad videoanvändandet påverkar och förändrar den praktik, de handlingar och de personer som studeras (Jordan och Henderson, 1995, Goldman, 2007). Det kan inte tas för givet att en observerad persons handlingar och uttrycksmodaliteter alltid uppvisas på ett för dem normalt och vanligt sätt, skriver Bryman (2004). Han menar att det finns en risk att beteenden kan tillrättaläggas och förändras på grund av önskan att göra ett gott intryck på den som observerar samt att det finns en vilja att tillmötesgå forskarens syften och avsikter med studien. Beteendet hos den observerade kan också påverkas av det faktum att en person (i detta fall forskaren) som normalt inte befinner sig i kontexten, med sin blotta närvaro förändrar situationen och dess karaktär. När det gäller intervjuer (vilket kan likställas med inspelningssituationer där fler personer medverkar) anser Bryman att det finns en risk att intervjupersoners svar på frågor är relaterade till deras uppfattning av "the social desirability" (s. 127) av dessa frågor, det vill säga, den intervjuade svarar på frågor och talar på ett sätt som personen tror behagar forskarens och forskarens syfte med studien. Deltagare kan till och med ta reda på poängen och syftet med forskningen och anpassa det de säger och gör i linje med hur de uppfattar dessa avsikter (vilket kanske inte ens stämmer med forskningens syfte). Dock påpekar Jordan och Henderson (1995) att gester och kroppspositioner är svåra att manipulera och kontrollera under en längre tid. Blickar och huvudrörelser befinner sig dessutom utanför människans uppmärksamhetsfält. Människor anpassar sig också påfallande snabbt till en inspelningssituation och när de är absorberade av sitt arbete finns det ingen tid eller möjlighet att relatera sig till kameran, anser de. Lomax och Casey (1998) för fram synen att en ignorering av kameran eller forskaren också kan vara ett uttryck för ett aktivt förhållningssätt att inte ge dem någon uppmärksamhet.

Jag är medveten om att dessa så kallade risker för påverkan av de personer som medverkar i studiens videoregistreringar kan förekomma. Trots det vill jag mena att de inte reducerar eller gör studiens resultat mindre intressant. Snarare ser jag det som möjligt att förstärkta eller överdrivna handlingar och uttalanden kan göra olika former av uttryck mer synliga och tydliga.

4.3 Transkriptioner

Det socialemiotiska perspektivet kräver transkriptioner av data som tar i beaktande hur semiotiska resurser samspelar för att skapa mening. Dessa transkriptioner har som syfte att på olika sätt redogöra för variationer av förekommande representativa teckensystem, hur dessa samverkar med varandra samt vilka potentialer för meningsskapande de har. Transkriptionerna kan också ses som representationer för hur relationer skapas mellan teckenskapare, mottagare och det objekt som representeras (Kress et al., 2001, Kress & van Leeuwen, 1996).

I följande framställning beskrivs de teoretiska och metodologiska utgångspunkterna för studiens transkriptionsprocess. Jag presenterar också olika för studien relevanta och möjliga sätt att transkribera såväl verbala som kroppsligt baserade handlingar och uttryck.

4.3.1 Transkriptionsprocessen

That the detailed study of small phenomena can be useful and informative, that the results may be orderly, that without "close looking at the world" one might not know such phenomena exist, and that the absence of a range of phenomena from the data base upon which theories about the social world are built can be consequential. (Jefferson, 1985, s. 27)

Med ovanstående citat argumenterar Jefferson för att en detaljerad studie av olika fenomen kan ge en enorm förståelse för på vilka sätt människor gör saker och ting samt vilka typer av föremål de använder i olika sociala sammanhang. Enligt Rönkhult, Holgersen, Fink-Jensen och Nielsen (2004) är detaljerade studier i form av transkriptioner av videosekvenser ett sätt att synliggöra, begreppsliggöra och reflektera över olika fenomen som hittas i materialet. Min avsikt med studien är att granska och analysera vad körledare och körsångare gör i sin praktiska verksamhet. För att kunna blottlägga olika till synes självklara handlingar och uttryckssätt ser jag därmed detaljerade transkriptioner som nödvändiga.

Det finns flera olika vägar att välja mellan för att organisera transkriptioner. Val av metod är beroende av vilka frågor transkriptionen ska svara på och är därmed påverkad av forskarens intresse och dennes sociala kontext (Jewitt, 2006). Att en forskare tar lång tid på sig att transkribera i tron att det är det bästa förfaringssättet är, enligt Jeffersen (1985) "utterly obscure and unstable" (s. 25). Att transkribera handlar inte om transkriptionen i sig, utan om vad forskaren uppmärksammar i transkriptionerna och vad denne vill transkribera. Vid tran-

skriptioner och analyser av en videoregistrering sker därför alltid en form av transformering av det som händer på videon. En analys innebär sålunda, enligt Jordan & Henderson (1995), inte en objektiv tillförlitlig representation, utan snarare en transformation som involverar en viss förlust av information i relation till vad som i analysen kan ha fångats i olika händelser. En transkription kan innehålla vissa aspekter av något samtidigt som andra aspekter inte är med (Jewitt, 2006). Såväl transkriptions- som analysprocessen är alltså beroende av kontexten och de människor som där agerar. Videotranskription är i den bemärkelsen en teorityngd praktik, på så vis att vad som transkriberas och nivån av detaljer beror på transkriberarens teoretiska perspektiv (Kress et al., 2001; Jewitt, 2006). Den uppmärksamhet forskaren ger åt videoinspelningar involverar därför processer som alltid är ”influenced by theory, whether explicitly or implicitly” (Erickson, 2006, s. 178). Genom sättet att transkribera visar forskaren de utgångspunkter denne har i studien och vad det är han eller hon vill komma åt. I denna process utgår de analytiska valen både från forskningsfrågan samt från det egna kunskapsintresset och från erfarenheten (Rostvall & West, 2001). De texter som erhålles från transkriptioner kan därmed ses som *representationer* av forskarens teoretiska föreställningar om olika händelser samtidigt som de är en produkt av en interpretativ process mellan forskaren och videoinspelningarna (Kress et al., 2001; Jewitt, 2006). Vad som transkriberas är alltså ett uttryck för de perspektiv forskaren har valt. Transkriberingar innebär sålunda ett konstant samspel mellan analys och metod för deskription samtidigt som de alltid är baserade på teoretiska antaganden. Dock kan, enligt Kress et al. (2001) själva videomaterialet också ses som en representation av de inspelade situationerna och som en text i sig.

För att tillmötesgå det multimodala och socialsemiotiska perspektivets mål att studera hur såväl handlingar som visuella och språkliga resurser arbetar tillsammans för att skapa mening, krävs en noggrann och systematisk transkriptionsprocess av videoinspelade data (Kress et al., 2001, Norris, 2004). I de multimodala transkriptionerna framställs olika kroppsliga kommunikationssätt som lika väsentliga som det talade språket. En multimodal analytikers uppgift blir i det avseendet att beskriva ”the dynamic unfolding of specific moments in time, in which the layout and modes like posture, gesture and gaze play as much a part as the verbal” (Norris, 2004, s. 65). En sådan transkriptionsprocess kan inkludera redovisningar av ögonrörelser, hand- och armrörelser, kroppsställningar och olika kroppspositioner, avståndet mellan de medverkande, hur det talade språket

KAPITEL 4

används samt även om tekniska redskap och tryckt material, såsom exempelvis noter används. Denna resursindelning kan jämföras med de beståndsdelar som Cope och Kalantzis (2000b) anser ingår i den meningsskapande processen i en design. Begrepp för att beskriva denna process är spatial, visuell, auditiv, språklig och gestisk mening samt hur dessa resurser relaterar sig till varandra. Alla dessa former av resurser ser jag som högst relevanta att studera i olika körpraktiker. Dock är det nödvändigt att göra ett urval av förekommande resurser, då det är omöjligt att studera alla förekommande teckensystem i en körs verksamhet.

I ett multimodalt perspektiv är transkription ett sätt att avslöja samverkan, ”the codeployment” (Baldry & Thibault, 2006, s. xvi) mellan olika semiotiska resurser samt att systematiskt och i detalj utforska hur dessa resurser används. Det multimodala perspektivet har också som syfte att analysera

the specificities and common traits of semiotic modes which takes account of their social, cultural and historical production, of when and how the modes of production are specialised or multi-skilled, hierarchical or team-based, of when and how technologies are specialised or multi-purpose, and so on. (Kress & van Leeuwen, 2001, s. 4)

I dessa processer blir transkriptionen ett viktigt verktyg. Kress et al. (2001) menar att de genom en process av jämförelser och kontraster försöker ”packa upp” rollen för varje teckensystem i den kommunikativa händelsen. Varje steg i transkriptionsprocessen är därför också ett steg i analysprocessen. Transkriptioner kan därmed i sig själva ses som en form av analyser (Norris, 2004; Baldry & Thibault, 2006).

4.3.2 Problematik eller möjligheter vid representationer

När det gäller verbal kommunikation finns det väl utarbetade konventioner runt hur transkriberingar kan göras (Jeffersen, 1985; Linell, 1994), men när det gäller icke-verbal kommunikation saknas det etablerade konventioner. Detta innebär att det tal som förekommer i de studerade körpraktikerna kan transkriberas enligt vissa givna mallar. Att representera och synliggöra olika kroppsliga handlingar är, som jag ser det, däremot förenat med vissa svårigheter.

Visserligen anser både Eco (1979), Sage (1998) och hela det socialsemiotiska fältet att det är fullt möjligt att med semiotikens hjälp göra skriftliga transkriptioner. Frågan kvarstår ändå om en musikalisk idé uttryckt i en kroppslig handling och en verbal beskrivning och förklaring av denna musikaliskt uttryckta

handling kan förstås på ett och samma sätt, eller om det kroppsliga uttrycket förloras på vägen när det transformeras om och kodas över till talat eller skriftligt språk. I en avhandling av detta slag ser jag det inte som självklart att dessa handlingar helt enkelt bara ska präntas ned i skrift för att sedan betraktas som kompletta och färdiga representationer.

Burr (2003) framhåller att de sätt varpå kroppen, med dess mångfald av olika mänskliga uttryck, förstår och uttrycker världen på, sker på ett icke-kognitivt, icke-representationellt sätt och är därför inte möjligt att fångas eller erövrats av det talade och skrivna språket. Därmed ser Burr det som svårt att översätta denna kroppsliga kunskap till tankar, tal och skrift. Sådana former av uttryck bör betraktas vid sidan av det språkliga och istället ses som icke-diskursiva. Lagerström (2003) resonerar på liknande sätt när det gäller översättning av handlingar inom teater och skådespeleri, att det i tal och skrift finns strukturer som försvårar eller omöjliggör att människan kan uttrycka sig verbalt om världen. Hon anser att de språkliga verktyg vi har till vårt förfogande inte räcker till för att förklara de kroppsliga och känslomässiga uttrycken. Genom användandet av språket finns därmed en risk att kroppens aktiviteter reduceras till analytiska konstruktioner som används på samma sätt som vilken text som helst i forskarens analysarbete. Även Nilsson (1998) problematiserar utforskandet av det icke-verbala och menar att transkriberingar av ljud och rörelser inom dans medför att forskaren vid tolkningar av de nedskrivna transkriptionerna avlägsnar sig från det fenomen som tolkades i nedteckningen. Då forskningen oftast sker utifrån den verbala texten, som då ses som liktydig med handlingen och uttrycket, undervärderas själva omsättandet och användandet av handlingen tillsammans med andra människor. Här kan återknytas till Jordan och Hendersons (1995) diskussion om sekundära data eller rekonstruktion av data vid insamling av empiri. Det torde även vid transkriptioner av kroppsliga handlingar finnas en risk att det sker en konstruering och avdramatisering av handlingen i samma ögonblick som den omvandlas till skriftspråk.

Ett återskapande av en handlingsbaserad praktik via det skriftliga språket kan därmed vara förenat med uppenbara problem, vilket ställer forskaren inför stora utmaningar. Är det möjligt att finna relevanta representationsformer som på olika sätt kan åskådliggöra och representera en icke-verbal kommunikation på ett sådant sätt att dess integritet kan bibehållas? Frågan är vad som kan återges, förstås och göras synbart via exempelvis bilder, foton eller teckningar, men som inte kan bli tydliggjort i det skriftliga språket. Det går också att vända på frågan

KAPITEL 4

och undra vad som kan göras tillgängligt och lyftas fram via det verbala språket som inte blir åskådliggjort i de föreslagna visuella representationsformerna.

Samtidigt som det talade och skriftliga språket kan tyckas leda till reducerande beskrivningar av olika händelser i och med att det sönderstycker och minimerar sammanhängande handlingars uttryck i mindre delar, erbjuder det dock, så som jag ser det, rika möjligheter för forskaren att göra mångsidiga och detaljerade beskrivningar av det inträffade, redogöra för och därmed lyfta fram särskiljande karaktäristiska uttryck samt i detalj belysa och skildra händelser som annars är svåra att synliggöra. På liknande sätt är det möjligt att med foton och stiliserade teckningar låta detaljer i komplicerade och mångfasetterade händelser samt specifika uttryck och särdrag explicitgöras och lyftas fram. En kombination av dessa olika former för representation kan därmed, enligt min mening, ge en tillfredsställande bild av och förståelse för olika händelseförlopp. Skriftliga förklarande beskrivningar kan sålunda ses som komplement till en tecknad illustration av en specifik händelse, och vice versa, en detaljfokuserad teckning kan ge en ytterligare dimension till den beskrivande texten. Då föreliggande studie har en multimodal och socialsemiotisk teoretisk utgångspunkt, ser jag det som angeläget att även representera det empiriska materialet i multimodal form, såväl i transkriptioner som i senare analytiska resultatbeskrivningar. I dessa processer finns ett flertal möjligheter, av vilka de jag använder i studien beskrivs i nedanstående avsnitt.

4.3.3 Verbala representationer

Vid *transkription av tal* ger både Linells (1994) och Jeffersons (1985) transkriptionsmetoder möjligheter att notera pauser, skratt, betoningar i orden och olika tonfall samt om det hos forskaren finns en osäkerhet i vad som sägs i olika situationer. Syftet med dessa transkriberingar är att studera talets eller samtalets struktur, form och innehåll. Denna process är som alla former av transkribering varken neutral eller oproblematiserad i sin selektiva karaktär, utan en handling som är styrd av intressen och syften (Linell, 1994). Den är teoriberoende, uppgiftsspecifik (beroende på syfte samt val av transkriptionsform) och den blir abstrakt och partiell (det är omöjligt att göra en komplett och fullständig transkription). Som jag ser det är denna transkriptionsmetod dock användbar för det tal som förekommer i de studerade körpraktikerna.

När det gäller transkriptioner av andra semiotiska resurser såsom blickar, hand- och armrörelser samt andra kroppsliga handlingar använder Kendon

(2004) ett transkriptionssystem bestående av symboler placerade under det transkriberade talet för att visa hur gesterna är utförda i relation till talet. Dessa skriftliga *symboler* i form av bokstäver och andra tecken indikerar olika skeden i gesterna, hur en gest förbereds, hur gesten är utformad, om det förekommer huvudskakning, vilken hand som används etcetera. McNeill (1992, 2005/2007) ger liknande anvisningar om hur gester kan transkriberas enligt ett symbolsystem bestående av kombinationer av bokstäver. Det går exempelvis att notera vad en person gör med sin hand, vilken typ av gest som utförs, när en gest börjar och slutar samt hur den utförs.

I den mån det är möjligt, kan handlingar även transkriberas i form av korta, detaljerade och illustrerande *skriftliga kommentarer* av vad som händer i de situationer de förekommer, separat, eller tillsammans med bilder (Norris, 2004; Kress et al., 2001; Jewitt, 2006). Ett sätt att utföra dessa transkriptioner är att införa dem i datorbaserade analysprogram, mallschema, i tabellform och/eller i olika former av uppspaltade arbetsblad (Eco, 1979; Kress et al., 2001; Rostvall & West, 2001, 2005; Norris 2004; Jewitt, 2006; West, 2007). Genom dessa detaljerade textliga representationer får olika aspekter av händelseförlopp och uttryck en språklig dräkt som tydliggör forskarens val av vetenskapligt perspektiv.

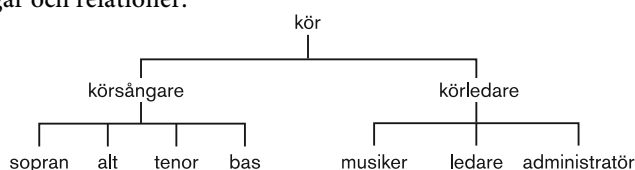
Vid ovanstående mikroanalyser av tal, handlingar och tekniska redskap kan transkriptionerna tendera att fastna i ett alltför detaljerat och sönderplockat pussel. I efterföljande synteser och beskrivningar kan de emellertid åter sammanställas i avsikt att återskapa "the semiotic landscape" (Kress & van Leeuwen, 1996, s. 42; Sage, 1998). För att kunna göra texter med mer sammanhängande beskrivningar av olika händelseförlopp och för att både synliggöra och förstå körledares komplexa rörelsemönster relaterat till sitt sammanhang, ser jag det som viktigt att komplettera ovanstående transkriptionsmetoder med andra skriftliga former.

Enligt Rönhult, Holgersen, Fink-Jensen och Nielsen (2004), är det möjligt att även utforma transkriptioner som längre *narrativa beskrivningar*. Ehn och Löfgren (2001) anser att sådana täta beskrivningar bör ge en fyllig och detaljerad bild av den studerade händelsen för att därigenom kunna fånga det mångtydiga och motsägelsefulla. Utgångspunkten är att försöka göra sig nästan helt oförstående för att kunna undvika att ta något för givet, att dra förhastade slutsatser eller att för tidigt spekulera om betydelse eller funktion. Genom att göra systematiska, detaljrika och mångfacetterade beskrivningar över olika iögonfallande företeelser kan mönster ta form som leder analysen mot teman som kan avslöja

KAPITEL 4

på vilka sätt "föreställningar, fenomen och färdigheter kan vara länkade till varandra i en bestämd social ordning" (Ehn och Löfgren, s. 15). Kress och van Leeuwen (1996) beskriver narrativa representationer i termer av hur deltagare relaterar sig till varandra i "doings" och "happenings" samt i hur handlingar, händelser och processer av förändringar tilldrar sig. Att använda sig av narrativa analyser kan också vara ett sätt att "förhåra" det material som ingår i en studie, på så sätt att det ger forskaren hjälp att utforma frågor som kan belysa vem som gör vad samt vilka roller olika individer intar (Jewitt & Oyama, 2001).

En form av klassificeringssystem där deltagare (med deltagare menas här både människor, platser och ting) relateras till varandra i vissa bestämda sammanhang beskrivs av Kress och van Leeuwen (1996). I denna visuella *begreppsmässiga representationsform* kan deltagare delas in i klasser, olika strukturer eller innebörder, ofta strukturerad i form av en diagrammatisk trädstruktur. I Ecos (1979) trädstruktur systematiseras olika ords kopplingar till varandra, medan Kress och van Leeuwens inriktar sig på att realisera speciella relationer mellan deltagare, hierarkiska strukturer eller belysa olika former av utveckling och härstamning. I en sådan trädstruktur skulle även den typ av klassificeringar och kategoriseringar som McNeill (1992, 2000) och Kendon (2004) har gjort av gester kunna införas. I Figur 4.1 visas olika relationer i en körverksamhet i form av en trädstruktur liknande de som Kress och van Leeuwen (1996) refererar till. Kören står överst i strukturen. I de två avledarna finns körledaren på den ena grenen och körsångarna på den andra. I ytterligare uppdelning kan ses hur körsångarna relaterar sig till varandra i olika stämmor, medan körledaren kan kategoriseras i relation till olika möjliga uppgifter. En sådan klassificerande trädstruktur gör det möjligt att i analysprocessen få en strukturerad och begreppsliggjord karta över olika handlingar och relationer.



Figur 4.1. Trädstruktur över olika rollfördelningar i kör

Trots att Kress och van Leeuwen (1996) har en visuell utgångspunkt med bilder, foton och andra mediala produkter i sin analys, menar jag att deras förfaringsätt även är användbart i en multimodal analys med auditiva data. Videofilmerna i

min avhandlingsstudie kan i detta hänseende betraktas som en mångfald av rörliga bilder som, om så önskas, kan delas upp i ögonblicksbilder.

4.3.4 Visuella och auditiva representationer

För att kunna transkribera olika kroppsliga handlingar och göra dem begripliga utan att de samtidigt i alltför stor grad förlorar sin handlingsbaserade form och sitt handlingsbaserade uttryck, ser jag tillförandet av olika visuella representationsformer som ett viktigt bidrag. Ett sätt är att byta ut eller komplettera skriftliga klassifikationer, detaljerade kommentarer eller narrativa beskrivningar med utvalda korta eller något längre *filmsekvenser* i form av exempelvis ”chunks”, ”scenes”, eller ”phases” (Jordan och Hendersen, 1995; Iedema, 2001; Baldry & Thibault, 2006), för att illustrera och representera olika händelseförlopp. Ett annat sätt är att välja ut *ögonblicksbilder*, ”snapshots” ur filmerna, för att i detalj illustrera exempelvis olika byten, förflyttningar eller positioneringar hos körledare eller andra deltagare, när en rörelse skiftar från en position till en annan eller när olika gester, huvudrörelser eller blickar används (Norris, 2004). *Tecknade illustrationer* (Kress et al. 2001; Goodwin, 2007) eller illustrationer av olika händelseförlopp i form av *serier* (Eisner, 1985; Lindwall, 2008) ser jag också som möjliga att använda, dels för att förtydliga rörelser, uttryck eller olika händelseförlopp, men även i de fall när deltagare vill vara anonyma. Även *grafiska* representationer gör det möjligt att studera samspelet mellan tal, mänsklig interaktion och hur olika verktyg används (Goodwin, 1994). En sådan illustration blir som en karta över olika samverkande händelseförlopp och kompletterar det språkliga med att använda ”the distinctive characteristics of the material world to organize phenomena in ways that spoken language can’t” (s. 612). Goodwin anser att den grafiska representationsformen samt även ”highlighting”, det vill säga en klassificeringsprocess med exempelvis färgmärkning eller andra markeringar i en transkription, kan inringa kännetecknen hos olika handlingar och kan skapa en helhet som är större än ”the sum of its parts” (s. 627).

Inspelningar av utvalda exempel från repetitioner och konserter eller annat auditivt material blir en form av *auditiva representationer*, utifrån vilka forskaren kan detaljstudera det klingande materialet. En CD-skiva inkluderad i avhandlingen skulle även göra det möjligt för läsaren att genom lyssning själva forma sig en uppfattning om olika händelseförlopp i de studerade kontexterna. Att göra en DVD-skiva av inspelade händelseförlopp och låta den ingå i avhandlingen är också en möjlighet för läsaren att ta del av forskarens analysprocess.

KAPITEL 4

Dock blir dessa förfaringsätt problematiska av anonymitetsskäl och därför inget jag kommer att använda annat än för egen del.

Jag ser det som att ovanstående visuella och auditiva typer av illustrationer kan ge en tillfredsställande bild av mitt forskningsprojekt. Dock är de också en slags konstruktioner där vissa detaljer utesluts och andra tas med. Vid enbart auditiva representationer förloras de komplexa handlingarnas kroppsliga uttryck. Används enbart visuella representationer saknas ett tydliggörande av de av forskaren valda teoretiska utgångspunkterna representerade i skriftlig form. Används endast skriftliga transkriptioner och beskrivningar utesluts många små handlingsbaserade detaljer som kan vara svåra att beskriva skriftligt. Det verbala skriftliga språket går inte, som Sage (1998) skriver, att fly från, utan det måste användas för att kunna ge en, i en avhandlingsstudie av detta slag, vetenskaplig och teoretiskt färgad bild av det beforskade. En kombination av transkriptioner bestående av verbal text, olika typer av bilder samt auditiva representationer inkluderande analyser i form av skriftliga, visuella och auditiva beskrivningar och illustrationer torde kunna ge en rimlig och relevant bild av det som studeras. Representation i form av bilder kan också, enligt Finnegan (2002), ses som bevis på att kommunikation inte ens i tryckt form enbart bygger på ord, utan att det även där är möjligt att representera händelser multimodalt. Att ta med bilder ska därför inte ses som en dekoration, utan som en del av redovisningen.

Med ovanstående metoder blir föreliggande studie ett försök till att åskådliggöra, analysera, begreppsliggöra och gestalta en i huvudsak icke-verbal kommunikation som inte med självklarhet låter sig skildras och beskrivas i andra representationsformer än i dess ursprungliga form. Med hjälp av både skriftliga symboler, skriftliga kommentarer, narrativ, klassificeringar, filmsekvenser, foton, teckningar samt musikexempel ser jag det som möjligt att i transkriptionerna representera det empiriska materialet på ett varierat och för undersökningens syfte adekvat sätt: en multimodal representation av körledares och körsångares handlingar i en multimodal transkriptionsprocess.

4.4 Analysmetoder

I nedanstående avsnitt ger jag en bild av olika för studien möjliga sätt att analysera och sedan i en resultatdel återskapa och beskriva ett multimodalt datamaterial bestående av olika former av representationer.

4.4.1 Klassificeringar, funktioner och analytiska begrepp

För att kunna koda och analysera ett datamaterial ser McNeill (1992) det som viktigt att göra olika *klassificeringar* av huruvida gester är ikoniska, metaforiska, deiktiska eller rytmiska. Nästa steg är att koda exempelvis handens form och rörelser för att därmed tolka vad gesterna representerar för mening. I detta kodningssystem har McNeill utarbetat regler för hur denna klassificering av gester ska kunna göras (McNeil, 1992) samt en steg-för-steg-process för att kunna beskriva gesternas karaktär, funktion och hur de kan kopplas ihop med både talet och situationen de är inbäddade i (McNeill, 2005/2007). Även Kendons (2004) klassificeringar rör gesters funktioner: en utpekande gest, en skulpterande eller ritande rörelse eller liknande. För att gester, enligt Kendon, ska kunna ses som representationer för olika handlingar krävs dessutom en förståelse av den kontext i vilka gesterna används samt hur gesterna relateras till den kontexten. Även om en specifik gest kan ha ett generellt uttryck, som exempelvis att peka på någonting, så är gesten, när den används i kombination med ett verbalt uttalande, förstådd på ett mycket mer specifikt sätt. Gesten bidrar i den bemärkelsen till meningsskapandet av det uttalande den är en del av. I analyser av gester och andra kroppsliga handlingar blir det enligt Kendons (2004) och McNeills (1992, 2000, 2005/2007) resonemang viktigt att i analysen alltid se olika multimodala uttryck i sitt sociala sammanhang samt hur uttrycken relaterar sig till varandra.

I det multimodala och socialsemiotiska perspektivet är Hallidays *metafunktioner* grunden för analyser av såväl tavlor, filmer, musik och teknologi som av olika kontexter där människor använder semiotiska resurser i interaktion med varandra (Kress & van Leeuwen, 1996, Kress et al., 2001, Jewitt, 2006; Baldry & Thibault, 2006). Genom att i detalj studera hur körledare uttrycker sig genom olika teckensystem är det möjligt att arbeta fram ett detaljerat "språkbruk" för varje resurs, det vill säga, detaljerade redogörelser för vad som verkar sägas med dessa resurser samt hur det sägs. Genom en sådan analys kan dessa multimodala texter (i denna studie såväl skriftliga redovisningar som filmer, foton och teckningar) visa upp en mångfald av artikulationer av meningsskapande. Så långt som möjligt är avsikten, enligt Kress och van Leeuwen (2001), att för varje språkbruk använda samma närmande och samma terminologi. Baldry & Thibault (2006) menar att Hallidays metafunktioner på ett systematiskt sätt kan appliceras tvärsöver alla semiotiska resurser, emedan det finns generella metafunktionella principer för hur dessa resurser kan organiseras (Baldry & Thibault, 2006).

KAPITEL 4

Det finns ett antal socialemiotiska begrepp som kan vara till hjälp vid beskrivningar och analyser av dessa metafunktioner. Van Leeuwen (2005) nämner *resurser*, *användning* ("use"), *erbjudanden*, *potentialer för meningskapande*, *retorisk organisering*, *transformering*, *intresse och funktion* som viktiga nyckelbegrepp, användbara som analytiska verktyg. De är nyckelbegrepp i den bemärkelsen att de vid analyser fungerar som redskap för att granska hur olika teckensystem används i syfte att skapa varierande former av mening samt vilka speciella funktioner teckensystemen har i de sammanhang i vilka de retoriskt organiseras (Kress & van Leeuwen, 1996, Kress et al., 2001, Jewitt, 2006; Baldry & Thibault, 2006). Utifrån dessa nyckelbegrepp är det sålunda möjligt att analysera hur människor genom användande av olika teckensystem konstruerar representationer av vad som händer i världen, i denna studie hur körledare konstruerar olika gestaltningar av musiken med hjälp av valda teckensystem. På den representationella nivån kan olika aspekter av meningskapande hos teckenystemen fokuseras. Med hänvisning till Kress et al. (2001) går det att granska rollen hos de olika resurserna, deras relation till varandra, spänningar mellan dem, den funktionella betydelsen hos dem, vilka idéer och förhållningsätt de representerar i det musikaliska arbetet samt som en följd därav, vilka diskurser eller handlingsrepertoarer som konstrueras i arbetet med musiken.

Andra begrepp som jag ser som användbara verktyg i studiens analytiska arbete är *förhandling* och *tolkningsföreträde*, i det avseendet att analyser kan göras över hur körledare och körsångare i deras arbete med musiken interagerar med varandra. På den interpersonella nivån blir det med dessa begrepp möjligt att synliggöra hur deltagare i olika kontexter förhandlar med varandra om meningskapande, hur dessa förhandlingar leder till olika positioneringar (Hodge och Kress (1979/1993, 1988; Iedema, 2001; Norris, 2005; Baldry & Thibault, 2006) samt hur skilda roller avgör vem eller vilka som har tolkningsföreträde (Selander & Rostvall, 2008). På den helhetskapande nivån ser jag det som möjligt att med begreppet *design* analysera hur de semiotiska resurserna samverkar i individens interaktiva arbete samt hur resurserna skapar olika villkor i de sammanhang i vilka de används. I ett designteoretiskt perspektiv kan detta resonemang översättas till hur, i denna studie, körledare väljer olika gestaltningssätt och hur de genom dessa val skapar olika förutsättningar för hur körsångarna ska kunna lära sig gestalta den musik som övas (Rostvall & Selander, 2008). Den fjärde nivån, den *kulturella dimensionen*, används sedan för att diskutera de kulturella idéer och konventioner som ramar in och formar de olika körverksamheterna.

Med ovanstående nämnda funktioner och begrepp inbakade i studiens syfte och forskningsfrågor blir det därmed möjligt att synliggöra hur körledare använder olika resurser för att gestalta musik, hur de i samspelet med körsångarna förhandlar om musikaliskt meningsskapande, vilka förutsättningar som skapas för lärande och gestaltning samt hur resultaten i studien kan ses i ljuset av olika omkringliggande kulturella konventioner.

4.4.2 Analytiska nivåindelningar

Lemke (2007) påtalar att det finns en risk att det vid ett väldigt mikroskopiskt närmande i olika videoanalytiska studier, exempelvis 5 minuters klassrumssituation, sker en negligering av längre episoder som exempelvis en 40 minuters klassrumssituation eller en hel dags skolverksamhet. Genom att sätta små enheter framför det analytiska ögat, kan dessa små detaljer och minimala händelser få oproportionerligt stor betydelse i det annars sammanlänkade flödet av händelser i ett längre förlopp. Då mening inte skapas endast i små ögonblick behövs såväl mikro- som makroanalyser, anser Lemke. Socialsemiotiken stödjer ett detaljerat analyserande, men dess start- och slutpunkt är ändå den situerade praktiken som helhet (Iedema, 2001) och det är på den textuella, helhetsskapande, metanivån som en analys av helheten kan ske. Här är de individuella bitarna av representation och interaktion åter sammanförda till en kommunikativ händelse. En makroanalys måste då göras av hur mening är ordnad och integrerad samt vad som tycks känneteckna denna helhet.

I en multimodal analys av kommunikation görs analyser av ett datamaterial i olika steg, beroende på om varje resurs ska studeras var för sig eller om analysen ska göras utifrån hur resurserna i samverkan är retoriskt organiserade. Valet av analyssteg är avhängigt av hur små eller stora delar av helheten som väljs ut (Baldry & Thibault, 2006). Baldry och Thibault nämner en hierarkisk skala av olika analytiska nivåer, där "visual transitive frame" är den minsta beståndsdelen och sammanhanget som helhet är den största delen som analyseras. Däremellan finns delarna ögonblicksbild ("shot") och skede ("phase"). En "visual transitive frame" är som en del ur en ögonblicksbild och kan bestå av exempelvis en körledares gest. Iedema (2001) kallar denna kortaste analysdel för en iögonfallande aspekt av en ögonblicksbild eller som en representativ stillbild. Baldry och Thibault (2006) använder sig av tre olika längder på "phase", var och en bestående av olika långa skeden av händelser i en del av ett sammanhang. Som exempel på dessa kan nämnas en kort sammanhållen handling bestående av några få ögon-

KAPITEL 4

blicksbilder, såsom en del av en körledares pågående gestik eller kroppsliga rörelse, en kortare instruktion när körledare förevisar ett visst önskat musikaliskt uttryck eller ett längre skede där en del av ett musikstycke kommenteras, sjungs igenom och kommenteras igen. Texten, "the whole text" är sedan det kulturella och sociala sammanhanget i sin helhet, "the semiotic manifestation of material social processes" (Baldry & Thibault, 2006, s. 187). Den sistnämnda nivån kan ses som motsvarig till interaktionsanalysens "chunks" (Jordan och Hendersen, 1995, s. 57), det vill säga olika händelser som på olika sätt är kulturellt igenkännbara, avgränsade och namngivna. De har alltid en struktur med åtminstone en början och ett slut och de är alltid strukturellt segmenterade på ett sätt som är vedertaget och upprätthållet av deltagare. Ett exempel på en sådan händelse i ett körsammanhang är när körledaren i början på en repetition gör en uppsjungning av körsångarna. Denna namngivna händelse har en tydlig början och slut, den är uppdelad i mindre delar bestående av olika slag av röst- och andningsövningar och den känns igen och är understödd av de deltagande. Ett annat exempel är ett repetitionstillfälle med ett musikstycke eller en sats ur ett musikverk.

Med de olika analysnivåerna kan olika slags representationer göras på olika plan. Varje del refererar till olika slag av meningsskapande och har sin egen karaktäristik. Dock är de olika delarna inte autonoma och separerade utan de är istället alltid delar av en större helhet. De är tätt sammankopplade med varandra i det avseendet att de både kan interagera med varandra och begränsa varandra (Baldry & Thibault, 2006). För att kunna närma sig en förståelse för mänsklig interaktion, identitetskonstruktioner och maktrelationer är det nödvändigt att skapa förbindelselänkar mellan dessa mikro- och makroanalyser, anser Norris (2005). Då mikroanalyser till stor del är initierade av makroanalyser kan en sådan överlappning bidra till att forma rikare mikroanalyser. Jag väljer att på en mikronivå använda mig av analysstegen *ögonblicksbilder* och *skeden* samt att på en makronivå utgå från "the whole text", då dessa nivåer medger såväl detaljerade analyser av framförallt körledares handlingar samtidigt som de går att förstå i ett vidare perspektiv när de kopplas till sitt kulturella sammanhang.

4.5 Pålitlighet och giltighet

Modalitet är socialsemiotikens sätt att närma sig frågan om sanning. Sanning relateras i detta hänseende både till social interaktion och till representation och ses därmed som en social fråga. Vad som betraktas som sant i en kontext är inte med nödvändighet en sanning i en annan kontext. Sanningsbegreppet är därför

relaterat till hur teckenproducerare ser på sanning och vilka semiotiska resurser de använder för att uttrycka den, inte vad som ses som någon absolut sanning (van Leeuwen, 2005). Varken vid granskandet av aktörers handlingar eller vid analyser av samtal kan de inblandade personerna därmed betraktas som bärare av någon slags sann verklighet. Enligt Burr (2003) kan inte heller en människas utsaga eller handling ligga närmre sanningen än någon annans, då sättet att uppfatta världen är beroende av den kontext personen befinner oss i.

Vare sig det handlar om observationer, videoregistreringar eller intervjuer, innebär detta resonemang ett förhållningssätt där kunskap ses som socialt konstruerad, historiskt och kulturellt präglad i social interaktion och därmed föränderlig (Winther Jörgensen & Phillips, 2000). De sätt varpå vi förstår och kategoriserar världen, i denna studie hur körledare agerar i kommunikationen med sin kör, är enligt detta synsätt inte universella utan historiskt och socialt specifika samt tillfälliga. Körledares handlingar och deras multimodala uttryckssätt ses därmed som sociala aktiviteter och som produkter av det sociala samspelet med omgivningen. Därmed kan slutsatsen dras att handlingar och verbala utsagor under videoinspelningar endast visar hur specifika personer talar och agerar i en viss specifik social situation. Det går med andra ord inte att från analyser av specifika studerade kontexter, dra slutsatser som kan påvisa så kallade sanningar och som i sin tur kan leda till generaliseringar inom ett större område.

Giltigheten och pålitligheten i en studie kan därför istället ses som beroende av forskarens förhållningssätt. Burr (2003) insisterar att vi människor måste ha en kritisk inställning till kunskap som är tagen för given och att vi bör vara misstänksamma mot våra antaganden om hur vi anser världen framträda för oss. Ett kritiskt reflekterande över det empiriska materialet är därför av största vikt (Alvesson & Deetz, 2000). Genom tolkning och reflektion av en del av vår verklighet får en undersökning av detta slag därmed en prägel av att ge underlag för kunskapsbildning som öppnar och ger förståelse snarare än att den försöker avtäcka sanningar (Alvesson & Sköldberg, 1994), vilket också ligger i linje med de teoretiska utgångspunkterna för denna studie.

Dock vill jag ändå föra fram synpunkten, att med tanke på studiens perspektiv med social konstruktion som utgångspunkt, torde de resultat som framgår i denna studie inte vara totalt isolerade och avvikande från andra körers verksamheter. Med tanke på att körledares handlingar i de körer de verkar i är påverkade av olika historiska och kulturella konventioner som omger dem samt att dessa handlingar troligen skapar nya konventioner och kulturella ramar användbara i

KAPITEL 4

körsammanhang, kan denna studies resultat inte vara helt frånskilda andra körledares och körers sätt att förhålla sig till den musik de arbetar med. Resultaten i föreliggande avhandling skulle därmed även kunna betraktas som ett underlag för att säga något om och reflektera över andra körers verksamheter.

4.6 Metod och tillvägagångssätt

I följande avsnitt presenteras val av metod, tillvägagångssätt vid insamlandet av data samt bearbetning och analys av detsamma.

4.6.1 Pilotstudie

Som grund för mitt avhandlingsarbete finns den pilotstudie jag genomförde under studieåret 2004-05, i vilken jag videoinspelade två körledare och deras körer. Denna studie utgick från det ovan beskrivna multimodala och socialsemiotiska perspektivet och hade som syfte att pröva huruvida dess metodiska tillvägagångssätt kunde appliceras på studier av kommunikationen mellan körledare och körsångare i olika körverksamheter.

Mina analytiska verktyg i detta arbete var Hallidays och socialsemiotikens metafunktioner för språk och handlingar (se Kapitel 3.2.4). I transkriptions- och analysarbetet tittade jag på vad körledarna riktade sin uppmärksamhet på, vilka semiotiska resurser de använde samt hur de användes. I detta analysarbete framkom att körledarna använde sig av såväl tal som sång, pianospel, hand- och armrörelser, blickar, huvudrörelser, kroppsrörelser samt olika kroppsliga positioner. Det synliggjordes också hur dessa resurser samverkade med varandra, vilka funktioner de hade, hur de organiserades för att skapa musikalisk mening samt hur de i ett mycket komplext system användes av körledarna för att skapa olika designer för hur de arbetade med det musikaliska materialet. I resultatet framgick att körledare använde sitt kropps- och talspråk samt olika materiella resurser på ett symboliskt sätt i form av metaforiska, prototypiska, deiktiska samt temporala och dynamiska uttryck i sin kommunikation. I användningen av de semiotiska resurserna i interaktionen och samarbetet med körsångarna, positionerade sig körledarna som instruktör, interpret, gestaltare, guide och social samordnare. Motsättningar i form av dikotomier mellan olika förhållningssätt i körledarnas arbete kunde också synliggöras.

Jag har i mitt fortsatta avhandlingsarbete använt mig av delar av pilotstudiens analys- och resultat kategorier som analytiska utgångspunkter, för att genom

dessa åskådliggöra det nya materialet i huvudstudien. De olika funktionerna och positionerna har dock ändrats och modifierats under arbetets gång samtidigt som andra nya sätt att beskriva materialet har tagits fram, allt för att bättre passa in på det nya datamaterialet.

4.6.2 Val av metod

I min avhandlingsstudie utgår jag från det socialsemiotiska och multimodala perspektivet med dess fokus på *vad* som händer i den studerade kontexten, *hur* kommunikationen sker i interaktionen mellan de deltagande samt hur dessa händelser kan ses i sin helhet kopplade till den kulturella kontext de tillhör (Kress et al., 2001a).

Med utgångspunkt i studiens frågeställningar och med den multimodala teoris krav på detaljerade transkriptioner av lingvistiska, visuella och auditiva uttryck (Kress et al., 2001) valde jag att göra *observationer* med tillhörande fältanteckningar samt *videospelningar* av sex körledares repetitioner och konserter med sina körer. Vid insamlandet av empirin hade jag fokus på vilka semiotiska resurser körledare använder sig av i sin kommunikation med körsångarna under såväl repetitioner som konserter. Min avsikt var att studera både kroppsligt förankrade uttryck och handlingar, verbala och sångliga uttalanden samt hur körledarna och körsångare interagerade med varandra i de aktuella körpraktikerna. *Transkriberingarna* av videodokumentationerna samt fältanteckningarna från observationerna bildade sedan tillsammans underlag för analysen. Det vetenskapliga perspektivet kom på så sätt till uttryck dels i den metod som valts och i tillvägagångssättet vid undersökningen, dels i analysarbetet där den multimodala socialsemiotiska teorin har legat som ett raster över de händelser som studerats.

Jag gjorde också *intervjuer* med de sex körledarna i anslutning till de videospelade repetitionerna. Körledarna fick vid dessa tillfällen berätta om sin egen musikaliska bakgrund, vilken utbildning de har samt vilka erfarenheter de har som körledare. De berättade också om körsångarnas bakgrund, utbildning, körvana, ålder och yrke. Dessa intervjuer var avsedda att ge en bakgrundsinformation till de körer och körledare jag skulle studera och har inte använts annat än för att i analysarbetet sammanställa beskrivningar av de respektive körerna samt att med ett fåtal citat inleda ett par resultatkapitel.

4.6.3 Urval och avgränsning

Val av körledare och körer

Med avsikten att försöka belysa en variation av sätt att kommunicera tillämpade jag ett strategiskt urval av de körer och körledare som skulle medverka i studien. För att få en avsedd variation av datamaterialet la jag fokus på körer och körledare som jag förutsatte skulle kunna ha varierande karaktär och arbetssätt i sin verksamhet. Därför kan sägas att första steget i det analytiska arbetet var att genomföra en granskning av utbudet av körer och körledare.

I valet av körer utgick jag ifrån kriterierna (a) varierade åldrar på körledare och körmedlemmar, (b) lika många kvinnliga som manliga körledare, (c) varierande typer av kör, repertoar och intresseinriktning, (d) varierande geografisk tillhörighet i de mellersta, östra och västra delarna av Sverige, (e) körer som var nationellt kända och erkända som mycket bra samt (f) varierande bakgrund och erfarenhet hos körledarna. Urvalet utger sig inte för att vara representativt för Sveriges körliv, utan visar endast en liten del av ett ytterst mångfasetterat och variationsrikt körutbud. Studien har därför inte för avsikt att göra generaliseringar utifrån analyserna av det empiriska materialet, utan mer att öppna upp för reflektioner och diskussioner över hur val av gestaltningssätt kan skapa olika förutsättningar för lärande och musicerande.

Efter att ha granskat utbudet av körledare och körer utsåg jag några tänkbara körledare. Samtliga tillfrågade körledare visade stort intresse för studien ifråga samt var mycket positiva till att medverka tillsammans med sina körer. De slutligen utvalda körledarna leder körer som alla är verksamma i några städer i de utvalda delarna av Sverige. Var de olika körerna har sin hemvist är av underordnad betydelse då syftet inte är att problematisera resultatet i relation till regionala skillnader när det gäller traditioner och konventioner i städernas kör- och musikaliv. Sex körledare och körer valdes ut. Tre av körledarna är män och tre är kvinnor. Trots mitt val av en jämlik könskvotering i urvalet är inte avsikten att studera mina forskningsfrågor utifrån ett genusperspektiv. Dock kan en variation av genus möjligen ge intressanta aspekter på de frågor som står som grund för min studie. Alla utom en kör är blandade körer bestående av både män och kvinnor. En av körerna har en uttalat kristen grund, dock ej tillhörande någon speciell kyrka. En annan kör är kyrkokör med tillhörighet i den Svenska kyrkan. Två av körerna är kammarkörer och en kör är en universitetskör. En kör består av endast flickor i åldrarna 13- 21 år.

I mitt urval av körledare har jag försökt att välja sådana ledare som på olika sätt i det svenska körlivet betraktas som framstående körledare, allt från en hög professionell nivå med en i Sverige ansedd hög status, till mindre kända, men ändå professionella ledare. Jag har därför endast frågat körledare som är erkända och dokumenterat skickliga eftersom jag ville studera körledare som så att säga har lyckats med sin körverksamhet. De olika körernas standard varierar från en mycket hög internationellt erkänd nivå till mycket god kvalitet. De i körerna ingående körsångarnas åldrar sträcker sig från ca 13 till 65 år. Alla körledare har någon form av musikutbildning som har anknytning till röstutveckling och sång, vare sig det är ett yrkesval som musiklejare, sångpedagog, kör- och/eller orkestterdirigent eller annan form av musik- eller röstverksamhet.

Val av musikstycken

Under den aktuella inspelningsperioden repeterade körledarna på flera olika musikstycken som skulle framföras vid kommande konserter. Ett urval av dessa musikstycken samt av lämpliga videoinspelningstillfällen gjordes tillsammans med var och en av körledarna. När det gäller val av musikstycken ville jag få en variation av olika sorters musik. Detta urval innebar en förhoppning att olika musikaliska särdrag och deras eventuellt tillhörande arbetssätt skulle kunna studeras. En månfald av kroppsliga och verbala uttryckssätt hos körledarna skulle därmed kunna belysas, då jag såg det som möjligt att körledare använder varierande kommunikationssätt vid arbete med olika typer av musik. Varje körledare visade mig de musikverk de hade planerat att repetera och jag fick välja av utbudet i den mån det gick att göra ett val. Jag hade för avsikt att filma körledarnas arbete med endast de utvalda musikverken.

Den musik som videoregistrerades och senare valdes för transkription och analys kom till slut att bestå av (a) Agnus Dei ur Monteverdis Missa in illo tempore från 1610, för kör a cappella, (b) Våren av Grieg från 1880, omarrangerad 1993 för flickkör a cappella, (c) Winterwonderland skrivet 1934, arrangerat 1993 för kör och jazzgrupp, (d) sats 6, 7 och 9 ur 10 Poem op. 88 av Sjostakovitj från 1951, för kör a cappella, (e) första satsen ur Roadmap for Peace av Olofsson från 2005, för kör, solister och orkester (f) satserna Kyrie och Sanctus ur Missa Lorca av Margutti från 2005, för kör a cappella samt (g) gospellåtarna I won't forget och One word, för kör och kompgrupp, inspelade 2004 respektive 2006.

KAPITEL 4

Presentation av körledarna och köerna

Körledare Anna¹², som är i 45-årsåldern, är utbildad orkester- och körledare och leder en universitetskör på ca 50 personer i åldern 18 till 34 år. Flera av sångarna kommer från stadens musikklasser och musikskolans körverksamhet. Dock har ingen i kören någon form av högre musikutbildning. Intagningsprov sker till kören i form av provsjungning. Körmedlemmarna är vana och duktiga sångare och kören ses inom Sveriges musikliv som en mycket bra kör. Körens verksamhet är bred, med allt från kända kompositörers stora verk för a cappellakör med tyngdpunkten på 1900-talets musik till samarbeten med olika symfoni- och kammarorkestrar, sång- och instrumentaltartister samt olika skådespelare. Den i studien ingående repertoaren består av det jazzbetonade stycket Winterwonderland, vilket framfördes i samarbete med en jazzgrupp. Repetitionerna genomfördes i en rymlig och vacker universitetssal. Konserten framfördes i en stor och praktfull konsertsal i den stad kören tillhör.

Berit, som är drygt 30 år, är utbildad logoped och leder en gospelkör med cirka 24 medlemmar. Körmedlemmarnas åldrar sträcker sig från ca 20 år upp till drygt 30 år. Kören har intagningsprov, vilket enligt körledaren resulterar i en kör med stor sångkunnighet. Körens konsertverksamhet har varierat mellan uppträdande vid gudstjänster, vid större framträdanden i olika kyrkor eller andra sammanhang samt som bakgrundskör till stora artister. Kören arbetar alltid tillsammans med musiker på både konserter och repetitioner. Repertoaren i studien består av en lugn gospellåt, One word, samt en med snabbare och svängigare karaktär, I won't forget. Repetitionerna genomfördes i en kyrka i den stad där kören har sin hemvist. Kören framträdde med dessa låtar på en kvällskonsert i samma kyrka.

Körledare Carina är drygt 30 år, utbildad sångpedagog och musiklektör och leder en flickkör med körsångare i åldern 13 till 21 år. Kören består av barn och ungdomar som går i eller har gått i stadens musikklasser. Det är därför, enligt körledaren, en mycket god kvalitet på kören, med ungdomar som är vana notläsare, har goda körsångarkunskaper och som sjunger med utvecklade röster. Intagning sker genom provsjungning. Körens repertoar består av a cappella-musik med allt från spirituals till folkmusik och klassisk musik. Videoregistreringar

¹² I beskrivningarna av körledare och körer är alla körledares namn fingerade.

gjordes under arbete med det romantiska musikstycket Våren av Grieg, omarrangerat för flickkör. Repetitionerna tilldrog sig dels i en skola dels i en mindre musiksall i en grundskola. Det studerade musikstycket framfördes sedan i en landsortskyrka under körens årliga vårkonsert.

Körledare David, som är 52 år och utbildad i både orkester- och kördirigering är ledare för en blandad kör med körsångare i åldrarna ca 20 till drygt 60 år. Enligt körledaren är det hög musikalisk standard på kören och många av körsångarna är utbildade sångpedagoger och musklärare. För medlemskap i kören krävs en mycket god körsångarkunskap med notläsningsvana och en röst med hög kvalitet. Körens repertoar består till stor del av a cappella-musik från 1900-talet, men även musik från andra epoker ingår i körens arbete. Repertoaren som är videoregistrerad består av tre satser ur Sjostakovitj 10 Poem op. 88 från 1951. Repetitionerna genomfördes i en liten konsertsal på en högskola för musikutbildning. Konserten med detta verk gjordes tillsammans med annan 1900-talsmusik i en av stadens kyrkor.

Körledare Erik, som är 50 år, har en musikutbildning på universitetsnivå och leder en kyrkokör i åldern ca 20 till 45 år. De flesta av sångarna har gått i stadens musikklasser samt på musikgymnasiet i samma stad. Några av körsångarna är utbildade sångare, men de flesta har andra yrken. Kören har inträdesprov med krav på hög röstkvalitet och god körsångarvana. Repertoaren består vanligen av mycket kyrkomusik. Videoregistreringar gjordes av en sats i Monteverdis Missa in illo tempore från 1610 samt av den av kören beställda romantiska mässan Miss Lorca av Margutti, skriven 2005. Repetitionerna tilldrog sig i en församlingssal tillhörande den kyrka kören hör hemma i. Konserten med uruppförandet gjordes i samma kyrka med kompositören till det moderna verket närvarande.

Körledare Fredrik är 69 år, utbildad musklärare och leder en kör där åldern på sångarna sträcker sig från drygt 20 år upp till ca 65 år. Kören består till ca tre fjärdedelar av sångare med något slag av musikutbildning. Kraven för att komma med i kören är att körledaren känner sångarna sedan tidigare, att de ska vara införstådda med körledarens sätt att arbeta samt att de uppfyller de speciella krav som finns i respektive stämma. Körens repertoar är mycket bred med allt från medeltida musik till nutida musik, musik från olika länder samt jazzmusik. Kören arbetar ofta ihop med olika jazzmusiker och musiker med kunnighet i andra länders musiktraditioner. Videoregistreringar har gjorts på första satsen i musikverket Roadmap for Peace av Olofsson, 2005. Repetitionerna genomfördes i en

musiksal på en högskola för musikutbildning. Musikverket framfördes sedan i en av stadens kyrkor.

4.6.4 Etiska aspekter

Jag har tagit del av och följt de forskningsetiska principer som gäller inom humanistisk-samhällsvetenskaplig forskning (Vetenskapsrådet, 2009). De fyra huvudkraven är: informationskravet, samtyckeskravet, konfidentialkravet samt nyttjandekravet.

När jag kontaktade de respektive körledarna informerade jag dem både muntligt och skriftligt vad det skulle innebära för dem att vara med i min forskningsstudie. De fick ta del av avhandlingens syfte, vad deras medverkan skulle innebära för dem själva samt vad jag skulle göra under mina besök. Jag bad dem att i sin tur informera sina körer om mitt projekt innan jag skulle komma till dem för första gången. Vid mitt första besök gav jag muntlig information till både körledare och körsångare om syftet med min undersökning samt att jag skulle videofilma dem. Med tanke på nyttjandekravet betonade jag också att filmerna endast skulle användas i forskningssyfte.

För att tillgodose samtyckeskravet fick körsångarna fylla i en enkät för samtycke till i vilka slag av sammanhang filmerna skulle kunna få visas, antingen bara för forskaren och handledaren eller även i andra forskningsrelaterade situationer. De fick också ta ställning till om de ville att foton på dem tillsammans med andra körsångare skulle kunna visas i avhandlingen. I en av körerna var en del av körsångarna under 18 år, vilket föranledde ett skriftligt samtycke även från föräldrarna. Körsångarna lovades absolut anonymitet ifall deras tal och handlingar skulle citeras och beskrivas i avhandlingen. Även körledarna fick fylla i en enkät för samtycke till i vilka slag av forskningsrelaterade situationer foton eller filmsekvenser på dem skulle kunna få visas samt om de tillät mig att låta foton på dem användas som illustrationer till texten i avhandlingen. Körledarna besvarade även frågor om i vilka sammanhang de ansåg att de ville medverka i form av beskrivningar av handlingar eller citat av tal. Svaren på enkäten varierade, vilket gjorde att jag beslutade att samtliga körledare skulle garanteras absolut anonymitet i avhandlingstexten. Av anonymitetsskäl valde jag även att i den färdiga avhandlingen inte ta med några foton alls, utan låta illustrationer av såväl körsångares som de olika körledarnas handlingar och uttryckssätt bli illustrerade i form av teckningar istället för foton. De utvalda teckningarna på körledarna visade jag upp för dem för godkännande innan avhandlingsmanuset gick i tryck. De få

teckningar där körsångare medverkar är inte körsångarna alls igenkännbara. De har därvidlag inte blivit tillfrågade. Utifrån enkätsvaren var jag också tvungen att noggrant välja ut filmsekvenser för visning på seminarier och konferenser eftersom inte alla körledare ville medverka på bild i dessa sammanhang.

När det gäller konfidentialkravet har uppgifter om involverade körledare, körsångare och musiker antecknats och lagrats på ett sådant sätt att andra personer inte har någon möjlighet att vare sig få tillgång till dem eller identifiera dem. Videofilmerna är också tillförlitligt lagrade. Vid de tillfällen då videofilmer i samband med presentationer i forskningsrelaterade sammanhang visas och involverade personer därmed skulle kunna identifieras, har jag endast använt filmklipp på de personer som gett samtycke för detta ändamål.

4.6.5 Datainsamlingsprocessen

Insamlingen

Inspelningarna av repetitionerna skedde vid två tillfällen för vardera kör, en vid första repetitionen av 1-2 musikstycken, en vid en senare repetition av samma musikstycken. Dessutom videoinspelades körernas respektive konserter där de i studien ingående musikstyckena framfördes. Sammanlagt består empirin av inspelningar av tolv repetitioner och sex konserter. Anledningen till att jag valde att besöka körerna vid olika tillfällen var att jag förmodade att körledarna skulle kunna tänkas arbeta på olika sätt vid olika tidpunkter i arbetsprocessen. Jag hade inte för avsikt att följa själva processen i arbetet, utan var mer intresserad av olika sätt att arbeta och uttrycka sig på. Jag videofilmade repetitionerna när körerna arbetade med de överenskomna musikstyckena. Dock valde jag att, då det fanns tid och möjlighet, även videoregistrera andra musikstycken. Jag fann det rimligt att, när jag ändå befann mig plats, även registrera repetitioner på andra musikstycken ifall jag senare skulle anse att de överenskomna verken inte gav mig tillräckligt med material.

Vid besöken hos de respektive körerna antecknade jag förhållanden om den miljö körerna befann sig i under repetitionerna och konserterna, vilka och hur många som var närvarande samt mina egna upplevelser av skeendena. Fälteckningarna inkluderade i första hand sådana aspekter av den omkringgårdande miljön som videokameran inte kunde registrera. Dock fanns det inte tid för mer ingående anteckningar då det var ett tidsödande arbete att sköta videofilmningen och styra kamerorna.

KAPITEL 4

För att en analys av både körledarna, körsångarna samt interaktionen dem emellan skulle kunna genomföras, valde jag att använda två videokameror vid mina besök. Kamerans position blev viktig då den oundvikligen skulle komma att fokusera på särskilda delar av kommunikationen och interaktionen och exkludera andra. Den ena kameran, en Sony digitalkamera, placerades bakom själva kören och riktades mot körledaren så att denne fokuserades rakt framifrån, nästan i helbild. Kameran stod på stativ och manövrerades av mig under delar av inspelningstiden. Jag kunde på detta sätt zooma in körledaren och även följa dennes rörelser och handlingar vid eventuella förflyttningar i rummet. Den andra kameran, en Panasonic digitalkamera, med vidvinkellins för högsta möjliga upptagning på bredden, också ståendes på ett stativ, var vid alla tillfällen riktad mot nästan hela kören. Den placerades några meter antingen till höger eller vänster om körledaren, beroende på var det fanns mest plats, och riktades därmed snett mot kören. Det var dock en omöjlighet att i de lokaler repetitionerna tilldrog sig kunna fånga upp alla körsångare. Kameran mot kören var för det mesta fast inriktad, men även med denna kamera zoomade jag någon gång då och då in de olika stämmorna i kören om de var så att de tillfälligt och vid korta moment övade separat utan de andra stämmornas medverkan. Vid en av körernas bägge repetitioner fanns hela tiden ackompanjerande musiker närvarande, vilka jag försökte fånga upp med kameran när och om det var möjligt. Vid två av de andra körernas repetitioner tillkom musiker vid den andra videoinspelade repetitionen. Vid en av körernas bägge repetitioner var tonsättaren närvarande. Han satt dock på en sådan undanskymd plats att jag inte lyckades fånga upp honom alls med kameran.

Under vårterminen 2005 och höstterminen 2006 videoinspelade jag sammanlagt tolv körrepetitioner samt fem konserter. Den sjätte och sista konserten gjordes under våren 2007. Att en av körerna spelades in betydligt tidigare än de andra beror på att den körledaren och kören också utgjorde en del av materialet i min tidigare pilotstudie. Jag valde att ta med den kvinnliga körledaren från pilotstudien då hon på alla plan motsvarade de kriterier för urval jag hade på avhandlingsstudien. Jag fann det lämpligt att använda detta material även av den anledningen att pilotstudien hade samma fokus som avhandlingen.

Vid alla utvalda repetitionstillfällen satt körerna för det mesta samlade och repeterade alla tillsammans. Dock repeterades och framfördes satserna ur renässanssammansättarens verk av endast en dubbelkvartett ur kören. Varje körledare arbetade med ett eller två musikstycken under de mellan 30 till 60 minuters in-

spelning jag gjorde vid varje tillfälle. Konserttiden för de respektive musikstyckena och satserna tog ca 5-10 minuter, med undantag för det större nutida verket vars första sats tog ca 45 minuter. Totalt blev det sammanlagt ca 26 timmars inspelning om jag räknar videobanden på både körledare och körer.

Kontexten vid insamlingsprocessen

Körledarna var mycket positiva till mitt forskningsprojekt och tyckte att det skulle bli väldigt intressant och roligt att få medverka. En del visade sig också stolta och överraskade över att ha blivit kontaktade. I vissa av körerna blev jag väldigt väl mottagen även av somliga av körsångarna. De välkomnade mig, visade intresse för mitt arbete och verkade glada att jag var där. I andra körer visades litet eller inget som helst intresse.

Jag känner inte de i studien ingående körledarna annat än att några av dem är eller har varit kollegor till mig inom samma kommun eller arbetsplats. Jag har av den anledningen inga personliga band till körledarna som skulle kunna påverka våra förhållningssätt till varandra. Trots resonemangen om påverkan och frånvaron av så kallade sanna handlingar och verbala uttalanden försökte jag ändå förhålla mig försiktig och neutral i min roll som forskare. Jag ville i min observationsroll störa så lite som möjligt vid videoinspelningarna och lyssna så mycket som möjligt vid de korta intervjuerna. Om de observerade körledarna och körsångarna förändrade sitt beteende för att de visste att de var observerade är mycket svårt att uttala sig om. Min närvaro och videokamerornas placering tycktes inte nämnvärt störa vare sig körledare, körsångare, musiker eller tonsättare. Dock la jag märke till att en viss bristande koncentration ibland kunde märkas hos körsångarna samt att de ibland tittade in i videokameran vid inspelningarna. Körledarna tycktes ibland vara väl medvetna om att de blev inspelade och vid flertal tillfällen tittade några av dem under korta ögonblick rakt in i kameran. Möjligen kan tänkas att de justerade eller la tillrätta vissa handlingar och verbala utsagor för att komma i en så bra dager som möjligt hos mig som forskare. Det kan också vara möjligt att de, eftersom de visste syftet med min studie, försökte anpassa sina handlingar och uttryck utifrån hur de uppfattade mina avsikter med min forskning. Dock fanns det, enligt min mening, i körledarnas åtaganden så mycket att genomföra och tänka på under repetitionerna att den inverkan som jag som forskare möjligen skulle kunna ha ändå blev väldigt minimal på grund av den normalt kravfyllda situationen (något som också Bryman, 2004, skriver om). Längden på filminspelningarna samt de återkommande registreringarna, kan

KAPITEL 4

möjligen ha lett till att körledarna blev ”vana” vid att bli observerade och därför inte upplevde forskaren som störande eller kontrollerande. De studerade körledarna är dessutom erfarna och vana att agera i situationer där de befinner sig i centrum.

4.7 Bearbetning av data

Under denna rubrik presenteras val av tillvägagångssätt vid bearbetningen av data. Bearbetningen skedde i flera olika steg i form av registreringar av videofilmer, urval av videosekvenser, transkriptioner av dessa videosekvenser samt analyser.

4.7.1 Registrering och urval av filmsekvenser

Efter insamlandet av all videoinspelad empiri gjorde jag en registrering och strukturering av varje videofilm oavsett vilka inspelningar som fanns med på dem. Videofilmerna bestod av mer musik än vad jag hade tänkt använda som datamaterial och när det gäller valet av gospellåt och jazzinspirerad låt var jag vid detta moment lite osäker på vilka av de inspelade låtarna jag ville använda. Jag gjorde anteckningar om datum, tid för filmning, längd på filmerna, vilken körledare, typ av kör och deltagare som var närvarande, vilken musik som övades samt en beskrivning av olika händelseförlopp under repetitionerna och konserterna. Dessutom gjorde jag en kort analys av vilka huvudsakliga foki körledarna tycktes ha, vilket kunde innefatta en kort deskription av olika händelseförlopp, av körledarnas användande av olika teckensystem samt av karaktären på kommunikationen och interaktionen mellan de deltagande. Dessa första deskriptioner kan i sig ses som en del av analysprocessen. Fältanteckningarna med uppgifter om vad som hände utanför kamerans fokus fick även plats i denna registrering.

Efter ytterligare granskning av videomaterialet valde jag till slut ut de musikstycken jag i tidigare avsnitt har beskrivit. Valen berörde endast tre av de inspelade körernas musikval under repetitionerna och grundade sig på önskan att få en variation av genrer och stilar i urvalet. Hos de övriga körledarna spelade bara ett musikstycke in. För att sedan kunna göra en indelning av dessa videofilmade musikstycken i olika mer eller mindre tydligt avgränsade händelseförlopp, valde jag ut både kortare och längre skeden som jag ansåg hade en tydlig början, ett specifikt innehåll och ett tydligt slut. Angående detta specifika innehåll utgick jag från forskningsfrågorna på så sätt att jag vid avgränsningen beaktade vad körle-

darna uppmärksammade och lyfte fram i den musikaliska gestaltningen samt hur de använde olika resurser för att hantera och bearbeta olika aspekter av det musikaliska materialet. Jag försökte också i avgränsandet av filmsekvenserna se till att de innehöll varierande moment i körledarnas sätt att kommunicera med såväl körsångare som eventuella musiker och tonsättare. Slutligen tog jag även i beaktande de deltagandes interaktion med varandra på så sätt att jag även här valde ut sekvenser där variationer av förhållningssätt förekom.

För fyra av körledarna (Anna, Carina, David och Erik) innebar detta urval att hela deras sammanlagda repetitionstid med de utvalda musikverken omfattades av samtliga avgränsade och uppdelade videosekvenser. Hos den femte körledaren (Fredrik) valde jag ut ett begränsat avsnitt ur det större verket. Detta valda avsnitt tog mycket tid i anspråk på repetitionerna och fick av den anledningen ligga som underlag för mitt urval samt för valet av uppdelningar i kortare skeden. Från den sjätte körledaren (Berit) valde jag ut avsnitt ur både ett snabbt, rytmiskt musikstycke samt ett långsamt. Mycket tid ägnades åt dessa låtar på bägge repetitionerna, varvid mina urval av sekvenser begränsades till att innehålla dels ett skede där den snabba sången lärdes på gehör, en sekvens där körledaren arbetade med karaktären på rösten med samma sång samt flera sekvenser i vilka den långsamma sången bearbetades och gestaltades. Samtliga videosekvenser hos körledarna berörde på varierande sätt hur de bearbetade och gestaltade musikmaterialet.

När de olika filmsekvenserna, på några sekunder för de kortaste ögonblicksbilderna till mellan en och cirka åtta minuter för de längre skedena, var utvalda gjorde jag en överföring av dessa i form av klipp till en Macintosh-dators Apple iMovie-program. Filmklippen överfördes sedan till QuickTime i komprimerade MPEG-4-format. Dessutom sattes filmsekvenserna på körledarna ihop med motsvarande filmsekvenser på kören för att därmed kunna granska dem samtidigt i samma synkroniserade filmklipp. Figur 4.2 visar ett tecknat exempel från en sådan synkroniserad film.

KAPITEL 4



Figur 4.2. Synkroniserade filmklipp (ur videosekvens 2:3, Fredrik).

Komprimeringen av filmerna gjorde det möjligt att spara alla filmsekvenser i datorn för att sedan enkelt använda dem för transkription. I löpande beskrivningar antecknade jag kortfattat vad som hände under dessa filmsekvenser. Jag namngav sekvenserna, antecknade längd på dem samt redogjorde för vilka deltagare som ingick. Sammanlagt består detta datamaterial av cirka fem timmar film.

Kvaliteten på inspelningarna var ganska god. Det var lätt att se och uppfatta vad körledarna gjorde och till vilka de vände sig i sin kommunikation, speciellt då filmerna var hopsatta två och två och körledarna kunde ses i bägge filmerna. Dock var det ibland svårt att höra vad som sades. Jag hade som väl var kompletterat mina videoinspelningar med ljudinspelningar på en iRiver mp3-spelare av mycket god kvalitet, vilket sedan hjälpte mig vid transkriptionerna av det tal som förekom under repetitionerna. När det gäller körsångarnas arm- och handrörelser, blickar med flera kroppsrörelser har de ibland varit mycket svåra att tyda, då jag i filminspelningarna hade fokuserat på att få med hela kören i bilden.

4.7.2 Transkribering av videofilmerna

Samtliga utvalda filmsekvenser har transkriberats, både som korta skriftliga kommentarer i olika typer av malldokument samt som skriftliga beskrivningar i löpande text. I transkriptionerna har de olika semiotiska resurserna och hur de används under repetitionerna synliggjorts och beskrivits. Transkriptionerna kan ses som ingående i den första nivån i den av Halliday formade teoretiska modellen för språkets metafunktioner och vad som sker i en studerad praktik.

Val av fokus vid transkriptionerna

I transkriptionerna valde jag att dela in de resurser som används av körledare och körsångare i (a) *spatiala* resurser i form av deltagares och olika artefakters placer-

ingar och positioneringar i rummet, (b) *kroppsliga* resurser (visuella, auditiva och kinestetiska) i form av teckensystemen tal, sång, talsång, skratt, hand- och armrörelser, blickar, ansiktsuttryck och kroppsrörelser samt i (c) *materiella* resurser såsom piano, noter och penna. Med dessa uppdelningar blev det möjligt att urskilja vad som händer i de olika körerna i arbetet med musiken. I det socialemiotiska perspektivet anges inte riktigt hur beskrivningarna ska utföras, utan det är det sönderplockade och detaljerade språkbruket, i kombination med bilder och teckningar, som i sig själv ses som lösningen på representationsproblemet. Hos McNeill (1992, 2000, 2005/2007) finns lite tydligare anvisningar hur transkriptioner av gester ska kunna göras. Dock finns inga anvisningar alls runt detaljer kring övriga kroppsuttryck, pianospel, sång eller andra uttryck. I nedanstående avsnitt beskrivs vad jag i de ovan nämnda resurserna har valt att titta på och sedan transkribera till text.

Körernas rumsliga aspekter och positioneringar

Jag har valt att titta på hur körerna organiserar och arrangerar sitt arbete med musiken under repetitionerna och konserterna samt hur deras användning av utrymme ser ut. Utifrån dessa aspekter har jag studerat hur de har valt att placera materiella artefakter såsom pianon, flyglar och stolar, det vill säga om de sitter i rader eller halvcirklar framför och bakom varandra eller om de sitter i hela cirklar, om de sitter eller står runt flygeln eller pianot eller om instrumentet är placerat centralt mitt framför kören. En granskning av hur körledarnas och körsångarnas positioneringar, placeringar och rörelseutrymme varierar i relation till varandra har också ingått i de analytiska transkriptionerna. Här har jag valt att titta på om körledarna under repetitionerna befinner sig ståendes mitt framför körsångarna, ståendes eller sittandes bakom pianot eller om de rör sig runt i rummet i olika positioneringar. Hur mycket rörelseutrymme körledarna har att tillgå, om körsångarna sitter på fasta bänkar i olika sektioner och höjder med minimalt rörelseutrymme eller om de har friare och omflyttningsbara möjligheter har också noterats.

Kroppsligt baserade resurser

I transkriberingen av det *verbala språket* har jag använt en kombination av Jeffersens (1985) och Linells (1994) transkriptionsmodeller. Jag har antecknat vad som sägs, hur det sägs, om vissa ord betonas, om de är utdragna i längd, när det finns pauser mellan orden, om det förekommer upprepningar som stakningar och

KAPITEL 4

felsågningar, vilken text i sångerna som sjungs samt om jag inte uppfattar vilket ord som sägs.

När det gäller *sången* har jag noterat om körledarnas sätt att sjunga är baserat på vanlig sång, talsång, sjunga före, sjunga med, mima, ta ton eller sjunga med olika uttryck. I granskandet av körsångarnas sång har jag lyssnat efter om de härmar körledarens sång, sjunger stämsång, sjunger enstämmigt, om hela kören sjunger tillsammans och om de sjunger med olika musikaliska uttryck. Jag har också försökt lyssna på och notera huruvida de uttrycker tonsäkerhet, snabbhet i lärande, musikalisk uttrycksfullhet, säker samsjungning, samspel samt hur deras röster klingar.

När det gäller gestiken, det vill säga *hand- och armrörelser*, har jag hos körledarna noterat olika formeringar av händerna och armarna, olika höjder och svängningar i armrörelserna, utpekande gester, knäpp med fingrarna, klapp med händerna, rytmiska rörelser samt olika former av dynamiska uttryck. Vid dirigering av körerna har jag inte i detalj granskat alla rörelser, utan mer noterat karaktären på rörelserna. Körsångarnas ytterst begränsade gestik har noterats om så varit möjligt att upptäcka den.

Ansiktsuttryck och *blickar* har bestått av tecken som visar ett leende, skratt, glatt, ledset eller allvarligt ansikte, rynkad panna, uppdragna eller ihopdragna ögonbryn och en hyschande eller öppen mun. Blickarna har i detta material visats som förstorade eller avsmalnande ögon, snabba eller längre ögonkast, långa eller korta ögonfixeringar, upplyfta eller sänkta blickar, olika ögonuttryck samt mycket eller lite ögonkontakt med körsångarna. Alla dessa har jag försökt notera i möjligaste mån. Hos körsångarna har det varit betydligt svårare att titta efter sådana tecken då avståndet till körsångarna har varit långt i filminspelningarna. Förekommande skratt, leenden, gäspningar, trötthetstecken och bristande uppmärksamhet hos körsångare har dock noterats.

Med *kroppsrörelser* menas här andra kroppsliga handlingar än de ovan beskrivna, såsom exempelvis hur kroppen som helhet rör sig i rummet eller hur andra kroppsdelar uttrycker sig i relation till musiken. De tecken som jag har noterat hos körledarna är en genom inandning vidgad kropp, en svängande, vaggande eller framåtlutande kropp, sträckt nacke, olika rörelser i axlarna, fötterna, benen och/eller höfterna samt om körledarna uttrycker olika känslomässiga aspekter med kroppen, såsom exempelvis en hand mot hjärtat. Motsvarande noteringar har även i möjligaste mån gjorts av körsångarna.

Materiella resurser

När det gäller körledarnas användning av *pianot* har jag transkriberat olika handlingar såsom att spela alla stämmor, spela en till flera stämmor, spela ackord, spela rytmiskt komp, ta en ton samt ta flera toner. Noteringar har även gjorts om körledaren spelar samtidigt som hela kören sjunger, när någon stämma sjunger ensamma eller om pianospelet sker helt utan någons medverkande sång.

I körledarnas användande av *noter* har det inte gått att se vad i noterna de tittar efter. Däremot har jag själv haft tillgång till noter som gjort det möjligt för mig att följa med både när det talas om olika moment i noterna samt när kören sjunger. Noteringar har dock gjorts när de tittar i noterna, bläddrar i dem, lägger dem åt sidan eller inte använder dem alls. I körledarnas verbala utsagor har noteringar gjorts om de pratar om notbilden och dess melodier, harmonier, text eller olika musikaliska föredragsbeteckningar.

Noteringar har också gjorts ifall de i studierna ingående körledarna har använt sig av *tekniska hjälpmedel* såsom CD-spelare eller när de har nyttjat en penna att anteckna med. Några andra tekniska hjälpmedel har inte förekommit.

Transkriptionsmodeller

För att kunna genomföra de avsedda transkriptionerna använde jag mig både av transkriptionsprogrammet InqScribe samt av malldokumentet i Microsofts Excelprogram. I InqScribe kunde jag göra skriftliga transkriptioner av såväl tal som handlingar samtidigt som den aktuella filmsekvensen synkroniserades tidsmässigt med texten. I detta arbete hade jag stor användning av programmets möjligheter att se filmavsnitten i varierande hastigheter, spela dem fram och tillbaka, titta på dem bild för bild samt alltid kunna följa transkriberad text och handling parallellt. I följande exempel visas ett utdrag på 54 sekunder ur en transkription av arbetet med Sjostakovitj Poem nr 7.

[00:00:00.00]D: *Ta direkt där sidan 31 (1) alltså mycket mycket lättare det är väldigt tungt nu och hitta den här intima väldigt väldigt väldigt svaga vackra som sammet* (D står vid notstället, vänder notblad, rör högra armen/handen i cirkelrörelse, för upp handen mot ansiktet, håller bägge händerna mot bröstet, går sedan mot pianot, lägger noterna på pianots notställ, sätter sig ner på pianostolen)

[00:00:14.13]D: *Ehh sidan 31 för att (tittar i noterna) (1) snabbt för att återkalla känslan som vi hade i söndags* (D vänder kroppen mot sångarna, gör cirkelrörelser med händerna i luften, formar händerna till något smått, tar

KAPITEL 4

noterna i vh, reser sig upp och går mot notstället) (2) *direkt på sidan 31 en två*

[00:00:30.12] K: *Notju snova ... gorad abavjom* (D dirigerar)

[00:00:42.04] K: *Utr[am svezjymi ... snova vboj pajdjom*

D: [Sss (D gör små lugna pulshållande rörelser med hh, öppen handflata utåt som ett stopptecken med vh i början på frasen, sen något utåtriktad handflata med vh)

[00:00:52.08] D: *och så till xx och så pianissimo.*

(ur transkription 1:2, i InqScribe, David)

Parallellt med InqScribe använde jag även Microsoft Excels mallschema för mina transkriptioner. Jag har i detta systematiska sätt att transkribera inspirerats av både Rostvall och Wests (2001, 2005) metodiska arbetssätt samt av andra liknande multimodala detaljerade transkriptioner (Kress et al., 2001; Norris, 2004). I dessa schematiska uppställningar har jag endast använt mig av textlig översättning av de kroppsliga handlingarna och uttryckssätten. Filmsekvenserna och ögonblicksbilderna lät jag finnas kvar som separata filer i andra mappar i datorn. I Excelprogrammet kunde texterna sättas in i separerata kolumner bredvid varandra samt med olika rubriker som motsvarade de olika semiotiska resurser körledarna och körsångarna använde sig av under repetitionerna och konserterna. Dessa rubriker bestod av (a) körledares tal, (b) körledares sång, (c) körsångares tal och sång, (d) körledares hand- och armrörelser, (e) körledares blickar och ansiktsuttryck, (f) körledares kroppsrörelser och kroppspositioner, (g) körledares pianospel (och eventuella andra artefakter) samt (h) körsångares hand- och armrörelser, blickar, ansiktsuttryck, kroppsrörelser och rumsliga positioner.

Figur 4.3 visar ett utdrag ur en transkription från samma filmsekvens som i exemplet ovan. Varje nytt yttrande eller ny handling har införts i mallen på en egen rad. Transkriptionsmallen innehåller även en kolumn för tid. Här kan avläsas de ord körledaren säger under denna korta filmsekvens. Det går också att avläsa vad körledaren gör med sina händer och armar, blickar och kroppsrörelser. Körsångares tal och sång går också att avläsa. På så sätt blir flera samtidiga handlingar synliga parallellt, det vill säga, hur de olika teckensystemen i samverkan används.

EN VIDEOBASERAD UNDERSÖKNING

Start-tid	Körledarens tal	Körsångares sång och tal	Körledares hand- och armrörelser	Körledares blickar, ansiktsuttryck,	Körledares kroppsrörelser, kroppspositioner
0.00.00	Ta direkt där sidan 31 alltså (1) mycket mycket lättare det är väldigt tungt nu och hitta den här intima väldigt väldigt väldigt svaga vackra som sammet		vänder not blad, rör högra armen/handen i cirkelrörelse runt, för upp handen mot ansiktet, håller bägge händerna mot bröstet	tittar i noterna tittar upp på kören blickar nedåt, tittar sedan på noterna som ligger på flygeln	står vid notstället, håller noterna i v.h., går sedan mot pianot, lägger noterna på flygelns notställ, sätter sig ner på pianostolen
0.00.14	Ehh sidan 31, för att (1) snabbt för att återkalla känslan som vi hade i söndags (2) Direkt på, sidan 31 en två	Åhh Mmm Hm	cirkelrörelser med händerna i luften, formar händerna till ngt smått, tar noterna i v.h.	tittar i noterna, vänder sen på huvudet och tittar på körsångarna	kroppen vänd mot noterna, vänder kroppen mot körsångarna, reser sig upp och går mot notstället
0.00.30		"Notju snova ... gorad abavjom"	dirigerar, stadig fyrtakt	tittar i noterna varvat med blickar upp på körsångarna	vid notstället vänd mot körsångarna, vidgar kroppen vid ett litet crescendo
0.00.42	Sss. (2) och så till xx och så pianissimo	"Utram svezijymi ... snova vboj pajdjom"	dirigerar, avvärjande gest riktad med handflatan mot sångarna	tittar i noterna varvat med blickar upp på körsångarna	vid notstället vänd mot körsångarna

Figur 4.3. Transkriptionsmall 1:2 i Excel, David.

Deskriptioner

För att få en mer överskådlig bild av de sönderdelade och in i detalj synliggjorda komplexa händelserna i dessa transkriberade mallscheman gjorde jag även löpande beskrivningar av olika skeenden från varje videosekvens. Dessa fick karaktären av så kallade täta beskrivningar. Jag fick på detta sätt en mer lättläst version av de annars ganska osammanhängande transkriptionsmallarnas betydligt mer svårlästa uppställningar. Syftet med dessa deskriptioner var att ge en återskapad helhetsbild av skeendena. Nedanstående text är en deskription från samma repetitionsskede som ovan.

KAPITEL 4

Körledaren står vid notstället framför körsångarna och inleder sekvensen med att säga att körsångarna ska sjunga från sidan 31 igen. Han går till flygeln, sätter sig ner och säger att sångarna denna gång ska sjunga mycket lättare, intimare och väldigt, väldigt svagt, vackert som sammet. Körledaren visar med hjälp av både hand och arm hur han vill att sången i fortsättningen ska sjungas. Vid tal om vackert som sammet lägger han bågge händerna mot bröstet. Han säger också att körsångarna ska försöka återkalla den känslan som de hade när de sjöng sången vid en tidigare repetition. Körledaren reser sig upp, går fram till notstället och gör rörelser som visar att sångarna ska börja sjunga. Han dirigerar med både stora och små rörelser när kören sjunger. Under tiden som sången sjungs ger han kommentarer till sångarna att de ska sjunga tystare samt att det är pianissimo.
(ur deskription 1:2, David)

4.8 Analysarbetet

Avsikten i det analytiska arbetet är att, utifrån Hallidays och socialsemiotikens metafunktionella syn på språk och handlingar lyfta fram och belysa hur körledarna i interaktion med körsångarna använder olika semiotiska resurser för att gestalta den musik som sjungs under ett antal repetitioner och konserter. I detta analysarbete har såväl transkriptionerna av de videoinspelade filmerna som de utvalda filmsekvenserna i sina original bildat underlag för analyserna. Dock har filmerna i sin helhet, de kortare filmskedena samt ögonblicksbilderna, såväl enstaka som flera bilder i en serie, fungerat som en första hands informationskälla. På så sätt har de skriftliga transkriptionerna snarare fungerat som komplement, stöd och analysverktyg än som det huvudsakliga datamaterialet.

4.8.1 Den representationella funktionen

Med utgångspunkt i Hallidays ”ideational metafunction”, här benämnd som den *representationella funktionen*, har jag på den första analysnivån granskat *vad* körledarna och kördeltagarna gör och talar om samt *hur* det sker. Denna del av analysarbetet har skett på en mikronivå med detaljerade granskningar av korta filmsekvenser, såväl ögonblicksbilder på några sekunder som skeden upp till ca en minut, vilka på olika sätt belyser frågorna om vad och hur.

Vad körledarna med hjälp av de olika teckensystemen tal, sång, gestik, blickar, kroppsrörelser och kroppsliga positioner i rummet uppmärksammar och lyfter fram i arbetet med det aktuella musikstycket har synliggjorts såväl i den tidigare

pilotstudien som i det pågående arbetet med denna avhandlingsstudies transkriptioner. De olika musikaliska aspekter som körledarna fokuserar på – takt, rytm och tempo, klang och dynamik, melodiska och harmoniska strukturer, texter och olika symboliska beteckningar, röstteknik och musikaliskt samspel samt olika emotionella uttryck – har jag fört in i Excel-programmets mallschema i separata kolumner och med varierande färger (en för varje musikalisk aspekt). Jag har använt dessa aspekter som redskap för att kartlägga, organisera och få en översikt över hela datamaterialet.

Hur körledarna gör när de kommunicerar med körsångarna och eventuella musiker i kören, det vill säga hur de med utgångspunkt i ovanstående musikaliska aspekter och med hjälp av olika semiotiska resurser gestaltar och åskådliggör det aktuella musikstycket, hur de uttrycker olika idéer för hur musik kan gestaltas samt hur de strukturerar och löser olika musikaliska dilemman och implikationer, analyserades därefter. Jag har därmed granskat hur körledarna använder de olika teckensystem jag valt att fokusera på samt vilka funktioner dessa resurser har i arbetet med musiken. Jag har ställt frågor som rör på vilka sätt ett teckensystem används i jämförelse med ett annat, om de tycktes användas i liknande syfte eller om de tycktes ha varierande funktioner. Jag har också frågat mig vad som verkade vara centralt i de olika handlingarna och uttalandena. Kress et al. (2001) ställde ett antal frågor till sitt material i studien av det vetenskapliga klassrummet i avsikt att avslöja eventuella kommunikativa och representationella spänningar mellan olika semiotiska resurser, som till exempel vad som sades verbalt och utfördes genom handling samt varför en handling introducerades vid ett visst tillfälle under lektionen. Det har även varit min ambition att söka liknande spänningar och motsägelser. Genom dessa jämförelser och kontraster försökte jag dissekera rollen för varje teckensystem. Vidare har jag även sökt efter variationer i handlingarna och uttalandena samt reflekterade över vad som inte sades eller gjordes.

Även dessa olika aspekter växte fram under arbetets gång med både pilotstudien och avhandlingens datamaterial och applicerades sedan i avhandlingsstudien schematiska transkriptionsmallar. Samtidigt som dessa aspekter blev en del av resultatet användes de också som redskap för att analysera datamaterialet. I transkriptionerna lade jag även till mer förtydligande ord för att närmare klargöra hur körledarnas arbete skedde. I analysarbetet utkristalliserades sedan ett antal särskiljande teman som resulterade i olika repertoarer av samverkande resurser, i resultatdelen beskrivna som handlingsrepertoarer.

KAPITEL 4

I detta analytiska arbete har det funnits svårigheter att finna ord som på ett adekvat sätt beskriver hur olika kroppsliga resurser och uttryck används. Svårigheterna har visat sig när jag i otaliga omskrivningar under arbetets gång har ändrat och åter ändrat rubriceringar och ordval för att finna de i mina ögon bästa och mest relevanta benämningarna på de olika handlingsrepertoarerna. McNeills (1992, 2000, 2005/2007) och Kendons (2004) beskrivningar över gesters olika funktioner har gett en viss vägledning i arbetet.

4.8.2 Den interpersonella funktionen

Den andra analysnivån, den *interpersonella funktionen*, har jag analyserat hur interaktionen sker i det musikaliska arbetet, det vill säga hur körledare och körsångare förhåller sig till varandra när de orienterar sig mot ett gemensamt musicerande samt hur förhandlingar sker om det musikaliska meningsskapandet. Från videosekvenserna valde jag ut olika skeden som på olika sätt kunde belysa ovanstående syften. Dessa skeden bestod av något längre och mer sammanhängande handlingar än i de, på föregående nivå, korta ögonblicksbilderna och skedena. Fortfarande är det dock fråga om detaljerade granskningar på mikroanalytisk nivå.

Med utgångspunkt i filmerna, transkriptionerna samt analyserna på den representationella nivån sökte jag även här efter teman som skulle kunna synliggöra olika särskiljande sätt som de deltagande förhåller sig till varandra på. Jag tittade efter hur körledarnas användning av semiotiska resurser tycktes påverka de deltagande körsångarna och hur körsångarna i sin tur svarade på körledarnas handlingar. Jag observerade därför hur körledare, körsångare samt även i förekommande fall närvarande musiker och tonsättare i deras positioneringar gentemot varandra skapade handlingsutrymme för sig själva och för andra, vem eller vilka som tog olika former av beslut i musikutövandet, hur beslut förhandlades fram samt vems eller vilkas perspektiv på musik som tycktes ha företräde.

Inte heller på denna nivå har det varit lätt att finna adekvata beskrivande ord, då datamaterialet till stor del består av enbart icke-verbala handlingar som ska översättas till skriftliga verbala utsagor. I de fall då interaktionen mellan de deltagande har uttryckts via verbala utsagor har de varit lättare att analysera och beskriva skriftligt, men då samspelet har skett i musicerande form har det varit oerhört svårt att verbalisera och rubricera vad som sker.

4.8.3 Den helhetsskapande funktionen

Den tredje nivån, den *helhetsskapande funktionen*, utgörs av analyser över de situationer som skapas när körledarnas handlingsrepertoarer tas i bruk i deras samspel med sångarna, musikerna och den närvarande kompositören, med andra ord, hur körledarna designar sitt arbete med musiken. Genom att granska hur körledarna ger form åt dessa handlingsrepertoarer och interaktioner har det också varit möjligt att se vilka förutsättningar som skapas för hur det musikaliska arbetet ska kunna realiseras i körerna.

I denna del av analysarbetet har jag analyserat något längre, mer sammanhängande delar av videofilmerna. Dessa videoavsnitt har bestått av flera förekommande skeden av handlingar sammansatta i ett större sammanhang, ”the whole text”. Här har det analytiska arbetet närmat sig en makronivå, där föregående nivåers detaljerade granskningar har övergått till mer övergripande helhetsbaserade analyser av vad som sker, hur det sker samt vilka möjligheter och begränsningar som erbjuds när olika resurser och handlingsrepertoarer används. Komplexiteten i körledarnas handlingar har medfört att analyserna på denna nivå i flera fall har utgått från likartade skeden utplockade från de tidigare analysnivåerna, med den skillnaden att de på denna helhetsskapande nivå har satts ihop igen men nu i nya övergripande sammanhang. Denna konstruerade process har varit nödvändig för att kunna synliggöra olika förekommande designers och de villkor som i dem skapas.

I analysen har jag utgått från Kress och van Leeuwens (1996) sätt att perspektivisera, i vilket det är möjligt att realisera relationer, skillnader, motsägelser och hierarkiska strukturer mellan olika handlingar och mellan deltagare. Genom att kontrastera vad körledare uppmärksammar i musiken med hur de uttrycker sig via olika semiotiska resurser i samspelet med körsångarna, har jag konstruerat olika teman som på olika sätt beskriver hur körledarna i sitt arbete designar olika typer av sammanhang för hur det musikaliska arbetet kan gå till. Design kan här ses som ett sätt att ge form åt hur förekommande handlingsrepertoarer och interaktioner kan vara möjliga att realisera under repetitioner och konserter. Jag har därför tittat på vad som görs möjligt att fungera i interaktionen mellan körledare och körsångare, vilka handlingsutrymmen som skapas, vad som tillerkänns betydelse, vad som marginaliseras, vad som sätts i centrum respektive i periferin samt vilka förutsättningar som skapas för att ett gestaltande av musiken ska kunna ske.

4.8.4 Den kulturella dimensionen

På den sista nivån, *den kulturella dimensionen*, har jag reflekterat över vilka kulturella konventioner som kan tänkas ligga som grund för olika handlingar, interaktioner och designer. Jag har på denna makronivå försökt att leta efter och sedan belysa om det finns etablerade förhållningssätt och idéer som tycks forma och styra körledarnas och körsångarnas olika handlingar och vad det är för konventioner som deras handlingar i så fall på olika sätt lutar sig mot. Jag har också försökt att reflektera över om olika möjliga konventioner verkligen används, realiseras och vidmakthålls i de studerade körens praktiker eller om de formas på andra sätt i deras arbete. Här har jag tagit avstamp såväl i tidigare forskning inom musikområdet som i det multimodala och socialsemiotiska perspektivet för att därmed kunna knyta ihop och se studiens resultat i nytt ljus.

4.9 Resultatbeskrivningarna

Emedan studien utgår från multimodala och socialsemiotiska perspektiv i både de teoretiska som de metodologiska och metodiska utgångspunkterna, har jag sett det som viktigt att, i den mån det har gått, även göra resultatdelen multimodal. Jag har, förutom att använda mig av en stor mängd text för att beskriva olika analyserade händelser och situationer, relationer och positioneringar, realiseringar av händelser i form av designer, även illustrerat textbeskrivningarna med flera teckningar konstruerade från ögonblicksbilder tagna från de videofilmade situationerna. Jag har även använt olika förklarande modeller för att ytterligare åskådliggöra dessa händelser. På så sätt blir hela avhandlingen multimodal rakt igenom, vilket kan ses som berikande med tanke på de svårigheter som kan finnas i att beskriva olika handlingar i ord. Med teckningarna finns en del av de ursprungliga händelserna och kontexterna med i avhandlingen, dock konstruerade i stiliserade uttryck av olika rörelser och handlingar, men ändå med en detaljrikedom som kan explicitgöra det texterna försöker förklara. Att använda sig av dessa stiliserade teckningar istället för de ursprungliga ögonblicksbilderna har, förutom av anonymitetsskäl, också varit en teknisk nödvändighet. Teckningarna har förtydligat de ibland korniga ögonblicksbildernas otydligt framställda uttryck, de har lyft fram gester, blickar, ansiktsuttryck, kroppsörelser samt positioner på ett klarare och mer distinkt sätt. Läsaren får här möjlighet att själv studera de uttryck som åskådliggörs i teckningarna och kan därmed göra sig en egen uppfattning om olika händelseförlopp. Modellerna i diskussionen ger i sin tur en

grafisk bild av olika händelseförlopp, vilket kan tydliggöra en skriftlig beskrivande förklaring av mer teoretisk karaktär. Såväl teckningar och grafiska modeller som den verbala texten har som syfte att fungera som kompletterande varandra för att därigenom ge en mer mångsidig och förstälåg bild av de olika händelserna i de studerade videosekvenserna.

I resultatredovisningarna är alla körledare och körer anonyma. Det framgår inte vad körerna heter, dock är namnen på körledarna kopplade till en viss kör. Körledarna benämns med namnen Anna, Brita och Carina samt David, Erik och Fredrik. Tonsättaren, som sitter närvarande under repetitionerna med en av körerna, benämns i förekommande fall med Tonsättaren. I beskrivningarna och transkriptionsutdragen redovisas respektive körledare som ett D (=dirigent) medan kören som helhet redovisas som K. I de fall då musiker, tonsättare eller körsångare förekommer i transkriptionerna redovisas de som M, T och KS. Efter varje utdrag skriver jag från vilken transkription avsnittet är taget samt vad de respektive körledarna heter inkognito. Transkription 1:3 betyder att det är den tredje utvalda transkriptionen från en sekvens filmad vid första repetitionen hos en körledare. Transkription 2:3 betyder att det är den tredje transkriberade filmsekvensen från det andra besöket hos körledaren. Den text som sjungs är kursiverad och understruken. Den talade texten är enbart kursiverad. Texten med beskrivningar av handlingar är normal och inom parentes. Symbolen [markerar överlappande tal. För att markera att text mellan de första och sista orden i en sångfras är borttagen i redovisningen har tre punkter använts. Paus i tal markeras med sekunder inom parentes. Ett frågetecken indikerar förekomsten av ett uppgående tonfall i talet. Versaler markerar betoning samt extra kraftig ljudstyrka i tal. Ett ohörbart ord markeras med xx. Vid osäkerhet om ord är rätt transkriberade markeras de med enkla citationstecken.

4.10 Sammanfattning

Sammanfattningsvis kan sägas att med ovanstående metodologiska och metodiska utgångspunkter, vilka utgår från framförallt ett multimodalt, socialsemiotiskt och designteoretiskt perspektiv med Hallidays metafunktioner som huvudsakliga analytiska redskap, är det med videoregistreringar och transkriptioner av dessa filmer möjligt att belysa såväl vad som sker i de respektive körerna samt hur det sker. Detta kan göras både med avseende på hur semiotiska resurser används, hur samspelet mellan de deltagande sker samt vilka förutsättningar som därmed skapas för att möjliggöra en gestaltning av den musik som sjungs.

KAPITEL 4

De tre metafunktionerna är i denna analys inte separerade från varandra, utan mening kan sägas bli skapad genom ett samspel mellan funktionerna (Halliday, 1973). Därmed har de resurser jag studerar såväl en representationell som en interpersonell och helhetsskapande funktion. Samtidigt som resurserna visserligen fungerar som representationer för olika aspekter av hur det musikaliska arbetet sker, är det först i deras relation till varandra och hur de används i interaktionen mellan deltagare som en helhetsbild kan ges över hur de i sin samverkan skapar musikalisk mening. Hur resurserna används påverkar därmed vilka förutsättningar och villkor som formas i körledarnas design. Det är också möjligt att med utgångspunkt i de teoretiska perspektiven diskutera vilka kulturella konventioner och idéer som ligger till grund för olika typer av representationer, interaktioner och design.

Med tanke på den tidigare påpekade problematiken med att beskriva och analysera handlingar som till stor del är kroppsligt baserade och icke-verbala och att det därmed skulle föreligga svårigheter i att formulera adekvata åskådliggöranden av sådana handlingar, blir denna studie med sina multimodala metoder ett försök till att återge och bringa förståelse för en musicerande praktik där mångfasetterade och komplexa, verbala som kroppsliga, handlingar ingår. De metoder som har använts, videoregistreringar uppdelade i ögonblicksbilder och skeden samt olika former av skriftliga transkriptioner, har varit till en nödvändig hjälp i detta arbete.

De analytiska konstruktioner som i nästkommande kapitel resultatredovisning används har inte som syfte att betraktas som generella slutsatser med kunskaper giltiga för körledare och körer i allmänhet, utan mer som beskrivningar och ett synliggörande av olika pågående processer under repetitioner och konserter i just denna specifika studie. Dock kan ökad förståelse och kunskap om dessa utvalda praktiker medföra ett nytt sätt att reflektera över andra liknande kända och väl etablerade kontexter. Även om analyserna och resultaten är gjorda utifrån videoinspelningar med just denna studies utvalda körledare och körer, kan den kunskap som utvecklats härur sålunda bidra till att bringa ljus även över andra körverksamheter och liknande musikkontexter där såväl tal som sång, blickar och andra kroppsliga uttryck används som viktiga redskap i kommunikationen mellan olika deltagare.

KAPITEL 5

Att semiotiskt gestalta musik

... att hitta uttrycken i musiken att göra det till nånting som är meningsfullt för en, för tonsättaren, som man, vad ska man säga, förmedlar tonsättarens intentioner på allra bästa sätt och förmedlar nånting till en publik ...

(ur intervju med en av studiens körledare)

I detta kapitel presenteras resultatet av analysen över hur körledarna med hjälp av olika resurser såsom gestik, blickar, kroppsrörelser, tal, sång och pianospel gestaltar och förevisar det musikmaterial som används under repetitioner och konserter. De variationer av förhållningssätt körledarna använder sig av när de med dessa resurser gestaltar musiken har konstruerats i form av olika repertoarer av handlingar, i denna studie kallade för *körledares handlingsrepertoarer*.

5.1 Körledares handlingsrepertoarer

I detta avsnitt redovisas hur körledarna i olika repertoarer av handlingar bearbetar och gestaltar det musikmaterial som används under de studerade repetitionerna och konserterna. Handlingsrepertoarerna belyser hur körledarna interagerar med det musikaliska materialet, det vill säga hur de med olika resurser formar olika tolkningar och gestaltningar av det musikstycke de arbetar med. Handlingsrepertoarerna belyser samtidigt hur körledarna interagerar med körsångarna, det vill säga hur körledarna använder olika resurser för att få körerna att uttrycka olika avsedda gestaltningar av det aktuella musikstycket. Dessa handlingsrepertoarer ska ses som en slags diskurser av betydelsebildande handlingar, vilka var och en uttrycker särskiljande förhållningssätt till hur olika aspekter av ett musikstycke kan representeras och gestaltas med hjälp av kroppsliga och materiella teckensystem. De olika handlingsrepertoarerna innehåller var för sig en uppsättning av olika samverkande och samtidigt förekommande teckensystem i form av tal, sång, pianospel, blickar, hand- och armrörelser och/eller andra kroppsliga uttryck, vilka belyser hur körledarna i sin interaktion med både musikmaterialet och körsångarna gör när de illustrerar sina tolkningar och gestaltningar av musiken. Handlingsrepertoarerna fungerar därmed som representationer för körledarnas synligt och hörbart uttryckta musikaliska idéer, intentioner, känslor eller för den karaktäristiska stil som musiken tillhör, samtidigt som de också är representationer för hur körledarna ska få körsångarna att med sin röst utföra dessa gestaltningar.

Det har funnits en del svårigheter i att på ett tydligt sätt särskilja dessa handlingsrepertoarer, då körledarna har använt sig av så många uttryckssätt och teckensystem samtidigt. I körledarnas gestaltningar av musiken samverkar och överlappar handlingsrepertoarerna ständigt varandra. I mina analyser har jag därför försökt ta fram det karaktäristiska i var och en av dessa handlingsrepertoarer, på så sätt att jag har lyft fram de teckensystem som är dominanta och som därmed färgar handlingarna på ett sådant avgörande sätt att det är möjligt att ge de respektive handlingsrepertoarerna de specifika benämningar de här har fått. De olika handlingsrepertoarerna benämns i denna studie som (a) *pantomimisk*, (b) *performativ*, (c) *prototypisk*, (d) *appellerande*, (e) *konceptuell* samt (f) *evaluativ*.

5.1.1 Pantomimisk handlingsrepertoar

Den första handlingsrepertoaren benämner jag som den *pantomimiska handlingsrepertoaren*, i den bemärkelsen att den ska ses som en repertoar av handlingar byggda på en dramatiserad, föreställande och ljudlös representation av hur körledarna tolkar och uttrycker de musikstycken de arbetar med. I processen att hitta ett ord eller beskrivning som uttrycker den mening denna handlingsrepertoar innefattar, nämligen att ta fram och betona det stumma dramatiserandet och indirekta utförandet av olika musikaliska gestaltningar via händer, armar, blickar och andra kroppsliga uttryck, har jag till slut funnit ordet pantomimisk ligga nära det jag avser. I detta sammanhang får pantomimisk stå för ett sätt att uttrycka och kommunicera musik, där huvudvikten av betydelser skapas utifrån ett användande av ljudlösa kroppsliga teckensystem, genom vilka körledarna på olika sätt försöker åskådliggöra och illustrera olika aspekter i det musikaliska materialet. Dessa pantomimiska handlingar är därmed ett uttryck för körledarnas avsedda tolkningar och gestaltningar av musiken samtidigt som de också är ett sätt att visa hur de vill att körsångarna i sin tur ska gestalta musiken med den resurs de använder, den klingande sångrösten. Det handlar alltså om en aktiv stum handling, ett ordlöst görande av ett önskvärt ljudande musikaliskt uttryck, med andra semiotiska resurser än vad gestaltningen är avsedd att formas i. Det blir med andra ord en, av körledarna, utförd pantomimisk teater, som sedan skall översättas till sång av körsångarna.

Här använder körledarna framförallt hand- och armrörelser för att ge form åt och åskådliggöra olika musikaliska aspekter. Dock är händer och armar ofta sammanlänkade med både blickar, andra kroppsuttryck samt även ibland tal, vilket gör att handlingsrepertoaren inte helt igenom och alltid är alldeles ljudlös och därmed pantomimisk. Att jag ändå benämner denna handlingsrepertoar som pantomimisk har sin grund i att de dominanta teckensystemen är ljudlösa.

Beroende på vad körledarna väljer att använda ingår teckensystem som uttrycks i både figurativ, expressiv och/eller rytmiskt visualiserad form. Teckensystemen är figurativa på så sätt att de utgörs av bildliknande illustrationer av olika förekommande musikaliska förlopp och begrepp. De är också expressiva då illustrationerna ger uttryck för olika dynamiska effekter, samt kraft och energi i musiken. De rytmiska teckensystemen, i form av pulshållande rörelser, förekommer då takt, tempo och rytmer illustreras. Handlingsrepertoaren innehåller tecken som kan tydas på olika sätt beroende på vilken situation och sammanhang de används i. De tecken som används är med andra ord inte förutbestämda och

KAPITEL 5

givna i sina uttryckssätt. Exempel på detta är en stor rörelse med armar och händer som används för att illustrera musikalisk kraftfullhet och en stark nyans, men som i ett annat sammanhang används för att uttrycka klang och rymd.

Körledarna ger med dessa olika former av samverkande tecken och teckensystem en ljudlöst utförd visuell bild av olika musikaliska förlopp och visar därmed hur en gestaltning av såväl klang som dynamik, rytmer och melodier kan ske utifrån en notbild. De tecken som används är indirekt föreställande då de inte ska imiteras eller utföras på liknande sätt av körsångarna. De utgör istället en karikerering av, ett slags överdrivet förevisande av olika musikaliska förlopp. De ljudlösa teckensystemen kan också ses som metaforiska då de ger en visuell föreställande indirekt bild av tempo, rytmik och dynamik genom att i en helt annan form än sång uttrycka tid, rörelser och nyanser. Att en musikalisk gestaltning är metaforisk blir i denna studie ett uttryck för att den förevisas i en form som inte är dess avsedda slutgiltiga form, men att utförandet ändå i viss mån liknar det som det är avsett att illustrera.

Pantomimiska handlingar för dynamik, kraft och energi

I alla körers konsertversioner använder körledarna den pantomimiska handlingsrepertoaren för att uttrycka olika former av dynamik, kraft och energi. Dessa uttryck visas bildligt av flera körledare genom ett ökande eller minskande av överkroppens storlek samt genom ett användande av olika stora gestiska rörelser. Här kan sägas att tecknen för dynamik visas med kroppsliga bildframställningar av olika storlekar, som att dynamik handlar om storlek och omfång. Starkare nyanser och framåt drivande sång uttrycks ofta via bröstkorgsvidgning, en något framåtlutande kropp, förstorade ögon samt stora och även livliga rörelser med armar och händer, medan svagare nyanser istället uttrycks via en krympning av bröstkorgens storlek, en något tillbakahållen kropp, återhållen liten gestik och/eller avsmalnande ögon. Uttryck för svagare nyanser förekommer även i form av ett bildligt format hyschande med mun eller händer. Körledare Carinas dirigering under en konsert med Griegs musikstycke "Våren" är ett exempel på en sådan pantomimisk repertoar av handlingar där både avsmalnande och förstorade ögon, en vidgad och förminskad bröstkorg, stora och små arm- och handrörelser samt ett hyschande med såväl hand som mun visar hennes önskade uttryck av olika dynamiska förändringar i musikstycket.

K: *Ooo* (D gör distinkta rörelser, tittar på kören, förstorar ögonen något crescendo mot takt två, gör en extra gest med armen mot altarna i början på

samma takt, sätter hö pekfinger framför munnen i diminuendot i slutet på takt 2)

K: *Enno ein Gong fekk eg Vetren at sjå for Våren at röma* (D gör en något större gest med armen i mitten på takt 3, sätter hö pekfinger framför munnen i takt 5, lutar sig framåt, vidgar bröstkorgen något, sträcker ut hö hand i takt 6, smalnar av ögonen i slutet på takten och minskar rörelsernas storlek)

(ur transkription 3:1, Carina)

Körsångarna tycks dock inte tillfullo uppfatta körledarens nyanserande pantomimiska illustrationer, utan framförallt sopranerna fortsätter att sjunga med samma nyans hela tiden.

Även under repetitioner förekommer repertoarer av handlingar som är helt igenom pantomimiska. I Figur 5.1 och 5.2 visas hur samma körledare som exemplet ovan illustrerar starka nyanser med stora ögon och stora armrörelser samt svaga nyanser med avsmalnande ögon och mindre omfångsrika armrörelser.



Figur 5.1 och 5.2. Pantomimer av uttryck för nyansskillnader (ur videosekvens 2:1, Carina)

I Figur 5.3, 5.4, 5.5 och 5.6 illustreras hur nyanser, under en repetition med Marguttis ”Missa Lorca”, uttrycks genom olika figurer som ger en pantomimiskt utförd bild av skillnader i djup och höjd. Bildserien visar hur Erik under en tidsrymd på knappt 2 sekunder demonstrerar nyanser med arm- och handförflyttningar och kroppsböjningar i olika höjder. Körledaren gör vid sopranernas insats djupa böjningar av kroppen med en hand som nästan snuddar golvet. Troligen betyder det att han önskar att sopranerna ska sjunga med en svagare nyans, emedan de svarar på denna gest med att sjunga något svagare. Körledaren gör sedan

KAPITEL 5

vid flera tillfällen upprepade nedåtgående rörelser med händerna. Dessa handlingar kan ses som karikatyrer av nyansskillnader, i den bemärkelsen att nyanser uppfattas och illustreras som något som har med höjdskillnader att göra.



Figur 5.3, 5.4, 5.5, 5.6. Pantomimer av uttryck för nyansskillnader (ur videosekvens 1:6, Erik)

För att illustrera svaga nyanser eller plötsliga nyansskillnader använder körledarna även olika gestiska tecken såsom en avvärande vinkande gest med hand och arm mot körsångarna, en handflata vänd mot dem, ett stoppande handflata riktad mot kören eller ett stoppande finger framför munnen. En antydning om nyans kan också förekomma i form av en mun som tycks säga ett sch, en krympning av överkroppen samt även i form av en avsmalnande blick mot sångarna. Dessa indirekt bildligt föreställande tecken tycks vara vedertagna och konventionella i dessa körsammanhang då de används som föreställande något specifikt och förståeligt när det gäller nyanser eller om något som ska dämpas eller stoppas. De är i denna studies sammanhang även metaforiska i den bemärkelsen att de, genom sin antydning om likhet med rösten, visar hur sångrösten ska ändra karaktär. Nedanstående utdrag ur en övning på ett parti med en mycket svag nyans i Sjostakovitjs ”Poem nr 7”, visar ett exempel på en sådan pantomimisk handlingsrepertoar med fokus på gestiska stoppande tecken.

K: *Ultra/m svezijymi åtradami snovå åboj påjdjom*

D: [Sss (gör små lugna pulshållande rörelser med hh, öppen handflata utåt som ett stopptecken med vh i början på frasen, sen något återhållande gest med vä hands handflata något utåtriktad)

ATT SEMIOTISKT GESTALTA MUSIK

D: *och så till xx och så pianissimo*

K: *Spilte brata i tavarisjtji blizåk sudnyj tjas*

D: [Sss (gör pulshållande rörelser med hh, snabb avvärijande vink med vh)
(ur transkription 1:2, David)

Det pantomimiska är här uppblandat med svagt hyschande ljud. Körledaren framstöter några snabbt utförda och knappt hörbara sss vid olika tillfällen för att göra körsångarna uppmärksamma på att de bör sjunga svagare. Likaså är de nyanserande arm- och handrörelserna uppblandade med pulshållande rörelser. Figur 5.7 visar en avvärijande gest samt en pulshållande hand hos körledaren.



Figur 5.7. Avvärijande och pulshållande gester med vänster respektive höger hand (ur videosekvens 1:2, David)

De olika samspelade resurserna har därmed olika funktioner. Den ena handen visar pulsen medan den andra handen plus de hyschande ljuden har som funktion att med stoppande tecken dämpa nyansen i sången.

Körledare Berit använder i nedanstående transkriberade sekvens, tagen från övning på det trestämmiga partiet i den lugna gospelsången ”One word”, flera olika samordnade resurser som pantomimiska bilder för kraft och energi.

K: *One* (D slag med bägge händerna, böjer knä och slår ett slag med vänster hand i luften) *word is all we need*

D: *to destroy*

K: *to destroy* (D håller handflatorna uppåt, markerar med händerna ett slag på varje stavelse i orden) *captivity* (D går fram mot kören)

KAPITEL 5

K: and break the chains (D gör en markerad rörelse med händerna på varje ords stavelse) that are binding (D markerar varje ord med händernas rörelser)

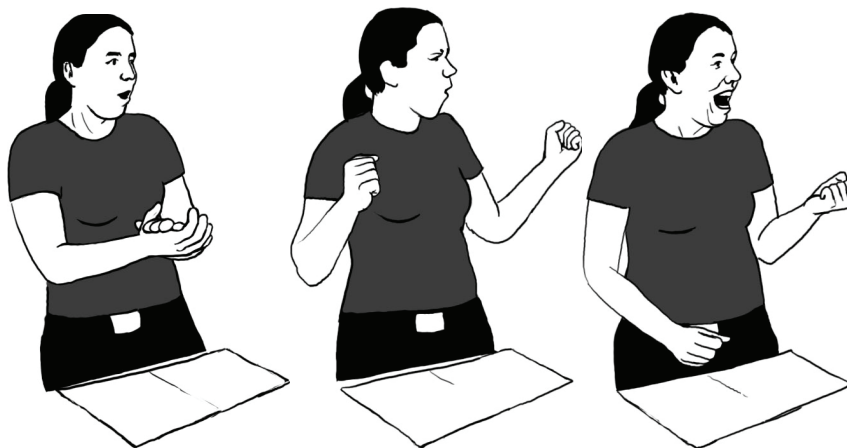
D: *Åhh* (D slår ihop händerna med ett slag) K: one rhema (D slår tre markerade slag i luften med knuten höger hand, mimar orden med intensivt uttryck i ansiktet, stor öppen mun, tar sats med armarna och slår ett stort intensivt slag)

K: word (D stora ögon, framåtlutad kropp, armarna utsträckta, mimar orden)

K: designed with your expertise (D markerar med händerna varje stavelse i ordet expertise)

(ur transkription 2:4, Berit)

Berit bygger upp en föreläsning kroppslig argumentation kryddad med verbala utrop för att ett kraftfullt uttryck i sången skall komma till stånd. Hon markerar ordens stavelser med händerna, går några steg närmare kören, slår ihop händerna, knyter ihop ena handen, utropar ett åhh samt visar med kraft och intensitet i både armarna och ansiktet att hon vill att kören ska sjunga starkt och med mycket energi. Figur 5.8, 5.9 och 5.10, utförda under tre sekunder, visar dessa föreläsningens pantomimiska uttryck. Kören svarar med intensiv sång samt, hos en del av körsångarna, dirigeringsrörelser med armar, stamp med ben, rörlig kropp och en intensiv blick riktad mot körledaren.



Figur 5.8, 5.9, 5.10. Pantomimisk förmedling av energi och kraft (ur videosekvens 2:4, Berit)

Vid ett annat tillfälle när Berit talar om att det är forte och att det därmed ska sjungas starkt, men att hon vill att de ”gör lite mer av den (frasen)” (2:4) knyter hon också ihop händerna. I bägge exemplen utgör de knutna händerna och de andra tillhörande gesterna en pantomimisk bild för styrka och kraft, med vilka hon uttrycker en önskan att sångarna ska sjunga med mycket energi.

Körledare David använder sig av liknande uttryck i ”Poem nr 6” när han vid kraftfull och stark sång sätter upp en knuten näve i luften, utropar olika ljud eller gör mycket kraftfulla arm- och handrörelser. Nedanstående transkriptioner visar två tillfällen under en och samma repetition där körledaren använder både ord och olika kroppsuttryck för att illustrera ett mycket starkt och uttrycksfullt forte i detta mycket känslösa och kraftfulla musikverk.

- K: at za vodtji D: NJUT (D ropar njut, går fram mot kören) K: kof
 K: Vse (D gör en stor gest utåt med armarna) sertsa na rodnyje (D gör stora rundade kraftfulla slag med armarna, vänder sig om, går en bit från kören)
 K: vy zjzjeny grazoj (D böjer sig ner något mot golvet) D: TJA, TJA TJA (hamrar med armarna upp och ned)
 K: vse glaza izjedeny (D går i takt med musiken fram till notstället, stora vevande slag med armarna)
 K: gorkoju slezjoj D: TEXTEN K: mrjom ftsepjach (D gör tre mycket stora och energiska rörelser med armarna) iz golodu nekuda ujtj (D gör mindre rörelser, kören gör ett diminuendo, D sätter vänster hand vid örat)
 ...
 D: EXPLOSION (D slår in nästa fras med kraftigt sväng i armarna från höger till vänster sida)
 [D: ÄH (1) WOH AH
 [K: oj garka ty doljusjka (D gör stamp med fot i golvet, stora rörelser med höger arm)
 K: dolja muzika (D knäpper med fingrarna på varje triodel)
 K: da sjtjedra na milosti (D slår stora cirkelformade rörelser)
 K: tsarskaja D: sss K: ruka
 K: tsar nasj batiusjka (D gör lugna mindre rörelser med armarna som sen ökar i omfång, en knuten näve betonar ordet batiusjka)
 (ur transkription 2:4, David)

Även David bygger i dessa två exempel upp en företrädesvis kroppslig argumentation för en kraftig energiutveckling i sången, med både stora vevande arm- och handrörelser, stamp med fot, hamrande med armar och en knuten näve. Därtill

KAPITEL 5

använder han också uppmanande, expressiva och kraftfulla utrop. Alla kroppsliga handlingar kan i detta sammanhang ses som pantomimer av uttryck som föreställer stark och kraftfull sång samt riktning framåt i sången. De verbala utropen fungerar här som förstärkningar av de kroppsliga handlingarna och ingår egentligen inte i denna pantomimiska handlingsrepertoar. Detta exempel visar därmed på det omöjliga i att fastställa så kallade ”rena” meningsskapande handlingar och stoppa in dem i en bestämd handlingsrepertoar. De expressiva utropen passar snarare in i en annan form av handlingsrepertoar, vilket kommer att beskrivas i senare avsnitt. Figur 5.11, 5.12 och 5.13 visar körledare Davids olika former av kraftfulla uttryck.



Figur 5.11, 5.12, 5.13. Första bilden visar när körledaren utropar tja, tja, tja och vevar med armarna upp och ner. Andra bilden visar när körledaren lite senare utropar ordet explosion. Den tredje bilden illustrerar den knutna näven i slutet av sekvensen (ur videosekvens 2:4, David)

Under de sekvenser som beskrivs i bildserien tittar dock körsångarna nästan hela tiden i noterna. Noteras kan ändock att de samtidigt med notläsandet sjunger med kraftfulla röster och mycket energi, vilket betyder att de troligen ser och uppfattar körledarens expressiva handlingar trots att de har blicken i noterna.

De andra körledarna använder i olika situationer på motsvarande sätt gestik och andra kroppsrörelser tillsammans med olika kompletterande verbala utrop, som ”ah”, ”äh” eller ”lite mer nu då”, för att göra körsångarna uppmärksamma på att det är önskvärt med ett crescendo eller en plötsligt starkare nyans. Även vid illustrationer av svagare eller minskade nyanser ger körledarna föreställande pantomimiska bilder kryddade med utrop i form av ss och ts med flera förekommande ljud.

Pantomimiska handlingar som uttrycker klang

På liknande sätt som uttryck för olika nyanser visas i pantomimiska utföranden, illustreras även olika typer av klang pantomimiskt. Det sker även här indirekt med resurser förekommande i andra teckensystem än sång. Körledare David illustrerar olika klanger och dynamiska förändringar i musiken i ”Missa Lorca” med både små, stora och yviga hand- och armrörelser och kroppsgungningar fram och tillbaka vid sitt ackompanjerande och stödjande pianospel (1:4). Dessa kroppsligt omfattande rörelser är inte avsedda att vara förebildande för körsångarna på det sättet att de i sin tur ska härma dem när de sjunger. Istället tycks körledaren använda sina pantomimiska handlingsrepertoarer i form av vidlyftig gestik och kroppsvagningar för att illustrera en sorts rymd i tonerna samt en upplevelse av en vacker och harmonisk klang. Att körsångarna verkar förstå körledarens utföranden och hur de ska översätta dem till sin egen sångliga resurs visar sig i att körledaren verkar mycket nöjd med körsångarnas sång.

I nedanstående exempel illustrerar körledaren Carina hur hon vill att körsångarna ska sjunga i de takter där sopranerna sjunger i ett högt melodiöst läge och understämmorna ackompanjerar med stämmor sjungna på vokalen o i ”Våren”. Violinens klangliga uttryck är en förebild och utgångspunkt för körledarens handlingar.

D: *Alla måste hålla ut där ända till förstaaltarna har haft sin ton*

K: *difor eg fann millom Björkar og Bar i Vå-* (D gör rörelser i luften med omväxlande vä eller hö arm och hand, tittar i noterna)

D: *håll ut lite mer nu då?* (gör stora rörelser med bägge händer)

K: *ren ei Gåta*

D: *och sen stråkar* (tittar upp på kören, hö hand låtsas spela med stora svepande stråkrörelser på en fiol hållen av vä arm) D: *åh*

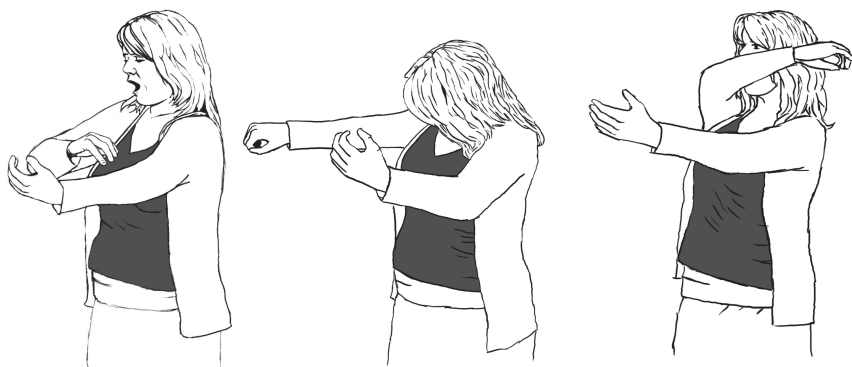
K: *Difor det Ljod i den Fløyta eg skar, med tyktest at gråta* (D gör ett stråkrdrag i luften, gör sedan stora svepande rörelser omväxlande med en hand och bägge händerna, tittar växelvis i noterna och på kören)

(ur transkription 2:1, Carina)

I detta transkriptionsutdrag ligger fokus på att få körsångarna att sjunga legato och med uthållna toner. Körledaren använder både hand- och armrörelser kryddade med tal om långa toner för att ge en bild av dessa musikaliska uttryck. Här försöker hon genom att pantomimiskt illustrera spel på en violin få körsångarna att föreställa sig den klang som uppstår när stråken dras med stora drag (se Figur 5.14, 5.15 och 5.16). Genom att låtsas spela violin och samtidigt påtala att det

KAPITEL 5

kommer stråkar i den sjungna takten, presenterar körledaren både en visuellt dramatiserad explicit bild av ett instrument och dess möjliga klang samt kompletterande ord som förstärkning.



Figur 5.14, 5.15, 5.16. Illustration av violinens klang (ur videosekvens 2:1, Carina)

Detta förfaringssätt ger i sin tur en implicit antydning om att den klang och det täta legatospel som förevisas också är möjligt att efterliknas av körsångarna. Körledaren tar genom denna föreställande bild av ett instrument för givet att körsångarna ska veta hur en stråkklang låter och hur en stråkklang som inte hörs ska kunna översättas till och härmas av en sångröst. Körsångarna svarar på körledarens illustrationer med att följa hennes anvisning och därmed sjunga legato och med en tät klang.



Figur 5.17, 5.18. Illustration av vibratosång (ur videosekvens 2:4, Berit)

En annan form av klangbild ger Berit när hon i slutet av en fras i ”One word” viftar med fingrarna i luften som en indikation på att kören ska sjunga med vibrato. Figur 5.17 och 5.18, visar när körledaren under en 1-sekunders sekvens viftar med fingrarna upp och ner för att illustrera vibratosång. Gesterna ger en föreställande bild av något som rör sig upp och ner eller vibrerar. Gesterna kan därmed tolkas som ett uttryck för varierande tonhöjd eller vibrerande stämband. Alla sångare tycks förstå tecknen som att körledaren vill att de ska sjunga med vibrato i rösten, vilket visar sig i att sångarna sjunger detta vibrato på given ton.

Pantomimiska handlingar för tonhöjd, melodier och rytmer

Andra visuella tecken visar, genom handens varierade stegvisa placeringar i luften, skillnader i tonhöjd. Här kan det stegvisa placerandet av handen liknas vid ett notplan med sina notrader i vilka körledarna placerar de olika noterna på rätt rad eller i rätt mellanrum. Det kan också ses som illustration av uppfattningen att höga respektive låga toner kan illustreras som placerade högt upp eller lågt ner, en föreställande bild av vad tonhöjder i dagligt tal uppfattas som. Samtidigt är det en slags metafor för de tonhöjder som framställs i rösten, då gestiken inte kan uttrycka en direkt bild av stämbandets funktioner samt hur låga och höga toner ska sjungas. Figur 5.19 och 5.20 illustrerar när körledare Berit placerar sina händer på olika höjder för att visa relativa tonplaceringar och därmed ungefär vilka toner hon vill att sångarna ska sjunga:



Figur 5.19. 5.20. Illustration av ungefärlig tonhöjd (ur videosekvens 1:1, Berit)

KAPITEL 5

Detta förfaringssätt använder körledaren Berit när hon står framför kören och lär ut den snabba gospelsången ”I won’t forget” på gehör till ackompanjemang och stöd av en pianist och en basist, vilket visas även i nedanstående transkription:

D: *what you done for me* (D tittar ner i noterna på notstället, visar med höger hands pekfinger stegvisa rörelser i luften, tittar på kören)

K: *what you done for me* (D visar med höger hands pekfinger stegvisa rörelser i luften, tittar på kören)

D: *fast ni sjunger när jag just har paus* (D pekar med höger hands pekfinger mot sig själv) *så att det ni kommer lite efter där, så här är det* (D klappar pulsen med händerna, tittar ner i noterna på notstället)

K: *what you done for me* (D tittar ner i noterna på notstället, klappar pulsen med händerna, tittar upp på kören)

K: *what you done for me* (D visar med vänster hand stegvisa rörelser i luften, tittar på kören)

D: *tamtam* (D gör en hastig blick ned i noterna, klappar en rytm med vänster handflata i höger hand)

(ur transkription 1:1, Berit)

I denna sekvens förekommer flera samtidiga handlingar, dock ligger fokus på att körsångarna ska hitta de rätta tonerna samt texten på rätt ställe i takten. Funktionen hos de figurativa gestiska rörelserna är därmed att visa körsångarna hur de ska sjunga sina stämmor både tonmässigt och rytmiskt, vilket gör gestiken till det dominanta teckensystemet. Som en förstärkning till den pantomimiska bilden av hur stämmorna och texten ska sjungas ger körledaren även genom sin sång en föreställande bild av hur texten formas i munnen. Handlingarna blir därmed inte alltigenom pantomimiska, då den förebildande sången är ljudande. Vid samma tillfälle pågår också ett ljudande förebildande av både takt och karaktär i musiken via musikernas karaktäristiska gospelsväng.

I Figur 5.21, 5.22 och 5.23 visas hur körledare Anna under 2 sekunders skede med snirkliga rörelser illustrerar en melodisk fras i Winterwonderland. Melodins notvärden består endast av halvnoter och fjärdedelar i en enkel melodisk rörelse. Hennes mjuka men ändå något överdrivna rörelser mejslar fram melodins toner på så sätt att rörelserna ger en föreställning om hur hon vill att frasen ska utföras, hur den enkla rytmen ska sjungas samt vilka toner som ska betonas. Det blir i denna situation och med dessa hand- och armrörelser, blickar och kroppsrörelser en dramatisk framställning av en enkel melodi. Körsångarna sjunger troligen så som hon önskar då hon avslutar sekvensen med ett leende



Figur 5.21, 5.22, 5.23. Illustrationer av en melodisk fras (ur videosekvens 2:4, Anna)

I slutet på övningen av tredje delen i Kyrie-satsen i "Missa Lorca" förevisar körledare Erik hur körsångarna bör sjunga den stora triol som de tidigare inte har lyckats genomföra. Han påpekar svårigheten i att göra en stor triol över två taktslag. För att illustrera för körsångarna hur triolen ska sjungas av dem, sjunger han frasen själv samtidigt som han illustrerar triolen med sina händer och armar. Den kroppsliga illustrationen är som en sorts karikering av en tänkbar bild för hur en triol skulle kunna se ut grafiskt och blir därmed en dramatiserad framställning av ett rytmiskt förlopp. Nedanstående transkription exemplifierar hanterandet av triolen.

D: *härligt härligt* (0,5) *härligt* (D slår med pennan på notstället, tittar i noterna) *utan att överdriva* (0,5) *tänk bara att det klart* (1) *ehh lite svårare med* (tittar på kören) *triolen när det är en stor triol på ha- på fjärdedel eller på halvnot paa* (vickar lite med höger hand fram och tillbaka) *till exempel just där vi bröt takt 109* (D tittar i noterna)

D: *toos para ser vivos* (D sitter på dirigeringsstolen vid notstället, halvsjunger frasen, slår två slag först med hö hand, gör en långsam gest rakt ut mot kören med bägge händer och armar i axelhöjd, för ihop händerna på vivos och gör en rundad rörelse utåt-inåt, tittar upp mot kören) (1)

D: *å se se* (gör en liten kort gest med vänster hand på varje "se")

D: *ser vivos* (gör en långsam gest rakt ut mot kören med bägge händer och armar i axelhöjd, tittar på kören) *så att det inte kommer seeer* (gör en böljande långsam gest framåt, tittar i noterna) *vivos* (gör två kortare rytmiska ges-

KAPITEL 5

ter, tittar upp mot kören) *eller något där så det går jämt ganska så där* (har händerna i bröst höjd, gör en utåt-inåtrörelse, tittar på kören)

D: *jag misstänker att andra delen* (tittar i noterna) *måste komma väldigt tidigt* (tittar upp på kören) *i triolen* (tittar ner i noterna)

(ur transkription 2:2, Erik)

Det pantomimiska i det hela är hur Erik förevisar både hur triolen ska sjungas och hur den inte bör sjungas i och med att han med en figurativ bild i en framåtriktad rörelse i en något tredelad rytmisk form åskådliggör triolen med sina händer. Denna gestiska illustration är svår att beskriva verbalt och ännu svårare att visa i bilder, då bilder med sina fragmentariska exempel inte kan ge den helhet som behövs. Gestiken är överordnad och dominant och talet underordnat i denna sekvens. Funktionen är att visa körsångarna hur de ska utforma triolen i sin sång enligt det notmaterial de använder. Ett ytterligare exempel på en sådan något överdriven kroppslig rörelse är när samme körledare dirigerar sångarna när de under en annan övning ska sjunga samma stora triol. Han gör under pågående sång en övertydligt stor och vid rörelse som visar hur han vill att triolen rytmiskt ska utföras.

Vid uppmaning att körsångarna ska deklamera mer gör körledare David en vågrörelse med höger hand i riktning från höger till vänster, som om att deklamationen är något som ska likna en vågs rörelse framåt. Han säger att sångarna ska "lätta lite grann" (2:4). Troligen söker körledaren efter den lätthet och framåtriktning som kan upplevas finnas i en vågrörelse och vill med sin föreställande pantomimiska illustration få körsångarna att i sin sång härma denna lätthet.

Pantomimiska handlingar byggda på rytmiska tecken

I denna pantomimiska handlingsrepertoar konstrueras musikaliska uttryck i form av olika rytmiskt formade tecken. Här handlar det återigen om ett sätt för körledarna att skapa olika typer av föreställande visuella representationer för hur musikmaterialet kan bearbetas, tolkas och gestaltas med hjälp av tecken i andra semiotiska teckensystem än sångrösten. Dessa tecken synliggör och förevisar såväl puls, rytmer samt betoningar i olika ord och melodier med hackiga och slagliknande kroppsliga rörelser. Rörelserna blir en pantomimiskt dramatiserad illustration av ett rytmiskt förlopp i musiken. De är indirekt föreställande i den meningen att rytmiska rörelser inte är en sorts direktavbildning av hur själva sångrösten ska utföra rytmerna. Illustrationerna ger en bild av att sjungna rytmer, så som de utförs med stämbanden i en sångröst, kan liknas vid kroppsliga

upp- och ned eller in- och utgående rörelser. Samtidigt är de mer direkt föreställande i det avseendet att de ger en visuell föreställning av hur ett rytmiskt förlopp i musiken rörelsemässigt kan spelas på ett instrument med fram- och tillbakagående rörelser eller hur läpparnas och tungans rörelser i munnen rytmiseras av orden när de sjungs.

För att illustrera olika rytmiska förlopp använder körledarna fingerknäpp, rytmiska hand- och armrörelser, slag mot kroppen, huvudnickningar, fotstamp, höftgungningar samt snirkliga gestiska rörelser i händer och armar. Dessa rörelser förstärks och accentueras ibland verbalt genom exempelvis inräkning vid sång samt räkning av taktslag under pågående sång. Körledarna använder sig även av uppåtgående rörelser i arm och hand med tillhörande vidgning av bröstkorgen på ny takt del eller ny insats. Ett tecken förekommer aldrig ensamt utan de är alltid sammanvävda med andra kroppsliga uttryck eller tal. Dock är det hand- och armrörelser och andra kroppsliga rörelser som är dominanta i nedan beskrivna handlingar och skeenden, vilket ger denna handlingsrepertoar en företrädesvis pantomimisk karaktär.

Den körledare som mest markant använder alla uppräknade rytmiska illustrationer är gospelkörledaren. Övriga körledare använder dem visserligen alltid i sin dirigering, då dirigeringen i sig utförs med rytmiskt distinkta eller böljande rörelser så som redovisats under tidigare rubriker. Fotstamp förekommer också hos de andra körledarna, men lite mer i skymundan och inte i så tydligt markerad och hörbar form. Även de mer dramatiskt rytmiska rörelserna används hos dem, men i mindre omfattning och inte så påtagligt.

Det som avses i detta avsnitt är det kroppsligt dramatiska och påtagliga användandet av slagliknande rytmer för att illustrera olika rytmiska förlopp. Berit demonstrerar takt och puls genom kroppsliga rörelser såsom höftsvängningar, slag mot kroppen, handklapp, fotstamp samt fingerknäppningar, vilka ger en indikation på hur olika rörelser och rytmer kan tänkas uppfattas i tid och rum.

K+D: *I won't forget* (D rör armarna i små rörelser upp och ned, vickar på knäet, tittar upp mot kören)

D: *how you save me* (D klappar två slag med händerna, fotstamp)

K+D: *how you save me I won't forget* (D gör rörelser med armarna upp och ned, klapp på knät, vickar på knät)

D: *to deliver me* (D gör två klapp med händerna, vickar på knät)

K: *to deliver me* D: *Åhh* (D klappar mot knäna, stampar med fot)

(ur transkription 2:1, Berit)

KAPITEL 5

Ovanstående i citatet beskrivna rytmiska rörelser kan ses som karikeringar av olika förekommande rytmiska förlopp i musiken och hur musiken ska utföras av sångrösten. I och med användandet av fötter, höfter och händer för att illustrera annars små rytmiska och sångtekniska rörelser, kan illustreringarna sägas bli förstörade och överdrivna i sina uttryck. Figur 5.24 har för avsikt att visa hur körledare Berit använder både foten, höften och händerna för att visa puls och takt i den snabba gospelsången "I won't forget".



Figur 5.24. Illustration av ett samtidigt användande av fotstamp, handklapp och höftgungning (ur videosekvens 2:1, Berit)

Ännu mer rytmiska och markerade är Berits rörelser när hon förevisar frasen "designed with your expertise" för körsångarna i början av en videosekvens (2:4). Där visar hon varje stavelse i orden med markerade rörelser i vänster hand samtidigt som hon också sjunger ordens stavelser markerat. Här är det pantomimiska utförandet förstärkt med en illustrerande och förebildande sång. Något senare i videosekvensen gör hon också markerade, något hackiga rörelser, stora som små, mjuka som kraftigare, med höger hand på varje ords stavelse. Dessa markerade rörelser kan i detta sammanhang också ses som en föreställande bild av hur en rytm ska utföras med sångrösten samtidigt som de står för en uppmaning till körsångarna att göra en uppdelning av orden i mindre enheter så att var och en av stavelserna kan betonas och lyftas fram mer.

Alla ovanstående sätt att uttrycka den pantomimiska handlingsrepertoaren ger på olika sätt genom sina illustrationer föreställande bilder av olika musikaliska uttryck och idéer i form av andra uttryckssätt än vad som händer med rösten och

kroppen när körsångarna sjunger eller agerar. Funktionen kan sägas vara att skapa och konstruera bilder påminnande om eller liknande de musikaliska uttryck som i praktiken ska utföras med rösten. Detta pantomimiska dramatiserande medför att körsångarna i samma ögonblick som körledarna agerar, måste förstå, översätta och omskapa körledarnas utföranden till sin egen sångliga resurs.

5.1.2 Performativ handlingsrepertoar

I denna handlingsrepertoar konstrueras och formas musikaliska uttryck med hjälp av tecken och teckensystem som kan beskrivas som auditivt figurativa, i det avseendet att de utgörs av illustrationer av olika förekommande musikaliska förlopp i ljudande form. Det performativa ligger i själva utförandet och ”görandet” av ljudande resurser, emedan körledarna framför sina avsedda musikaliska gestaltningar i klingande form. De musikaliska intentionerna blir i denna handlingsrepertoar möjliga att lyssna på. Även här är idén att musikalisk mening och förståelse kan skapas i en indirekt form med illustrationer via andra teckensystem än den aktuella musiken är tänkt att utföras med. Dock kan sägas att illustrationerna i sina uttryck och sin auditiva figurativa form i viss mån liknar sångröstens uttryckssätt. Det indirekta utförandet och görandet innebär att dessa teckensystem, liksom de teckensystem som används i den pantomimiska handlingsrepertoaren, är tvungna att översättas och omskapas till sång, dock med den skillnaden att steget till sång kan här tyckas närmre än i den pantomimiska ljudlösa handlingsrepertoaren. Illustrationerna består av såväl melodiska som harmoniska, dynamiska, klangliga och rytmiska förlopp förevisade av körledarna genom företrädesvis pianospel, men även i viss mån genom körledarens egen sångröst. Pianospel eller sången förekommer aldrig ensamt, utan är alltid sammanvävt med andra teckensystem, såsom olika kroppsliga rörelser eller tal. Dock är användningen av de ljudande resurserna dominant i nedan beskrivna skeenden, vilket är det som avgör att jag kallar denna handlingsrepertoar för performativ.

Formande av melodiska figurer

I körledarnas användande av pianot eller sin egen sångröst som en ljudande resurs både stödjer och formar de körsångarnas sång. Ibland används dessa resurser som hjälp för tonträffning under kortare sekvenser, i andra fall som ett längre melodiskt stöd under en pågående genomsjungning av olika stämmor. Körledarna förevisar också olika musikaliska uttryck med både pianospel och

KAPITEL 5

sångrosten. Dessa handlingar kan beskrivas som att körledarna konstruerar auditivt formade figurativa tecken genom sitt pianospel för att förevisa såväl enstaka toner som längre melodiska förlopp samt även illustrationer av rytmer, nyanser, cesurer, ritardando och andra musikaliska uttryck. När körsångarna sjunger till detta stöd justerar de eventuella felsjungningar och har chansen att utforma musiken i enlighet med körledarnas sätt att uttrycka musiken. Pianospellets uttryck sammanlänkas med och accentueras ytterligare av körledarnas puls- och formgivande gestik i händerna (antingen när bägge händerna spelar på pianot eller när en hand spelar och den andra handen formar rörelser i luften), kroppsgångningar, sångstöd till någon av stämmorna, ögonhöjningar och ögonförstoringar (som kan antyda en melodisk uppgång eller oväntad vändning), blickar (som kan antyda att en stämma ska komma in) samt tal (som beskriver hur sångarna ska sjunga). Följande utdrag, ur en transkription från en kort videosekvens med övning på ”Våren”, visar hur körledare Carina använder en performativ handlingsrepertoar i form av ett melodiskt pianospel samtidigt som hon även använder sig av hand- och armrörelser samt tal:

K: Ooo (kören sjunger alla sina stämmor på vokalen o, D står upp, tittar i noterna, spelar altstämmorna med bägge händerna på pianot)

D: *och fram hit* (D spelar altstämmorna med hh, slår pulsen med vh, markerar ettan i kommande takt med en knuten hand, kören gör ett litet crescendo i takt 6, D vänder sen handflatan mot kören, kören gör ett litet diminuendo)

D: *lyft*

K: Ooo (D står upp, tittar i noterna, spelar altstämmorna på pianot med hh, slår pulsen med vh)

D: *och kom igen* (kören gör litet crescendo, soprانerna sjunger fel toner i takt 7, D spelar några toner i deras stämma med vh och hh, fortsätter sedan att slå pulsen med vh samtidigt som hon spelar altstämmorna med hh, D tittar upp mot kören och hyschar med munnen i takt 10)

D: *ja K: såg blöma*

(ur transkription 1:4, Carina)

I ovanstående sekvens, där puls, crescendo och diminuendo illustreras, är körledarens användande av det stödjande pianospel i förgrunden medan händer, armar och tal kan ses som sekundära teckensystem. Genom denna handlingsrepertoar ger körledaren ett melodiskt stöd till sångarnas gestaltande av sina stämmor samtidigt som hon också illustrerar olika uttryck av nyanser och fram-

åttänkande i musiken via gestiken och talet. Pianospelet respektive gestiken och talet har därmed olika funktioner.

Ett ytterligare exempel får illustrera hur en av körledarna frångår dirigeringen till förmån för ett användande av ett stödjande melodiskt pianospel kombinerat med gestik och tal.

K: *los vestidos* (D står vid notstället, lutar sig mot pianot, spelar sopranstämmor i takt 35 med vh, rörelser upp och ned med hh) *los huesos* (D spelar de två sopranstämmorna på pianot, gör rörelser upp och ned med hh)

K: [*Y arrojad y arrojad y arro-*

D: [*en a två fyr fem*] (spelar sopranstämmorna, gör upp- och nedrörelse med hh, slutar spela piano)

K: [*jad de vos*

D: [*en två tre å*] (visar v handflata mot kören, hh upp- och nedrörelse)

K: [*o-tros el cora*

D: [*en två tre fyr*] (sätter sig vid pianot, spelar stämmor)

K: *zon enfermo* (D viftar med hh i luften)

D: *bravi*

(ur transkription 1:7, Erik)

Det är tydligt i ovanstående sekvens hur Erik i arbetet med Kyrie-satsens tredje avsnitt i "Missa Lorca" övergår till att i huvudsak använda det pianistiska stödet till de sopranstämmor som inte lyckades hitta sin stämma själva.



Figur 5.25, 5.26, 5.27. Illustrationer av övergång till stödjande pianospel (ur videosekvens 1:7, Erik)

KAPITEL 5

I Figur 5.25, 5.26 och 5.27 illustreras sekvensen ytterligare. I detta 45 sekunder långa skede är det melodiska pianospelet stöd i fokus medan gestiken och talet står för pulsen och takten. Funktionerna är återigen olika då pianospelet stödjer sopranernas letande och gestaltande av tonerna i sina stämmor, medan gestiken och talet i huvudsak fokuserar på pulsen och takten i musiken.

Formande av en harmonisk helhet

Det melodiösa stödet i pianospelet övergår och gränsar vid flera tillfällen till att istället ha som funktion att ge ett harmoniskt stöd för körsångarnas sång. Körledarna ger med sitt stödjande pianospel under genomsjungningar av kortare eller längre delar av ett musikstycke en auditiv harmonisk grund för en körsångarstämman att luta sig mot vid letandet och sjungandet av olika stämmor. Detta förhållningssätt till musikaliskt gestaltande kan sägas ge uttryck för en vilja att skapa en upplevelse av den harmonik som uppstår när flera stämmor ljuder tillsammans. Det kan ske dels genom att körledaren spelar alla stämmor som harmoniskt stöd till alla körsångares stämmor, men också att körledarna ger ett ljudande utförande av en tänkbar sånglig harmonisk klang genom sitt spelande av två till flera stämmor på pianot samtidigt som en körstämman sjunger en annan stämman. Tillsammans med körsångarnas sång formar pianospelet därmed en harmonisk helhet i musiken, där den skrivna musikens fullständiga ackord klingar. Till skillnad mot tidigare direkta stöd och hjälp med ton för ton, ges här istället ett indirekt melodiskt stöd, dock är melodierna, det vill säga körsångarnas stämmor, inbäddade i den klingande harmoniska helheten. Även här är inte användandet av pianospelet det enda teckensystem som utnyttjas, även om det är det dominanta, utan både sång från körledaren, gestik och tal kompletterar och accentuerar de musikaliska uttrycken ytterligare. Nedanstående transkriptionsutdrag ur Kyriets 3:e del är ett exempel på en sådan handlingsrepertoar.

K (sopraner och altar): *Floreced y'arrañcaos...Salud, amigos* (D spelar herrstämmorna på pianot, vaggar fram och tillbaka nästan i cirklar med kroppen)

K: *frente al mar de los vien* (D spelar herrstämmorna på pianot med bägge händerna, gör en snabb kort rörelse uppåt med hh)

K: [*tos para ser vivos*]

D: [*tos*] (halvsjunger med körsångarna, spelar herrstämmorna) *det är bra ni binder där (0,5) där får ni binda alla*

K: *siempre [ser murientes eternos]*

D: [ser murientes eternos (sjunger tenorstämman, spelar herrstämmorna med bägge händerna, gör stora rörelser i cirklar med h arm på "nos") komma

K: frente al mar de los vientos para ser vivos

D: bind tos para ser vivos

K: [siempre

D: [siempre (sjunger tenorstämman, spelar herrstämmorna)

K: ser murientes eternos (D spelar herrstämmorna, vaggas med kroppen)

(ur transkription 1:5, Erik)

I ovanstående exempel, där körledaren Erik spelar herrstämmorna till damstämmornas sång, fyller pianospel en funktion som harmoniskt stöd för gestaltandet av stämmorna. Damerna i kören får genom körledarens val att spela herrstämmorna, ett stöd för att hitta rätt i sina egna stämmor och en möjlighet att uppleva en harmonisk helhet i sången. Detta förhållningssätt accentueras ytterligare med körledarens eget sjungande på tenorstämman. Här samarbetar de olika semiotiska resurserna pianospel och körledarens stämsång med varandra. De får därmed tillsammans en funktion av att vara ett auditivt harmoniskt stöd.

För att visa olika ackordbyten vid genomsjungningen av ett musikstycke förtydligar och förstärker körledaren Anna under sitt pianospel förekomsten av dessa harmoniska byten med vidgade ögonrörelser och markerade huvudrörelser. Även verbala kommentarer illustrerar och förtydligar hur till exempel en melodislingas toner påverkas och färgas av olika ackordbyten, vilket ger en ytterligare förställning om hur musikens harmonik är uppbyggd och hur körsångarna kan förhålla sig till sin sjungna stämma (1:2).

Som synes är den performativa handlingsrepertoaren på intet sätt självklar och "ren" i sin form, emedan den alltid blir förstärkt av andra teckensystem än de ljudande. Mitt val att kalla denna handlingsrepertoar för performativ, har, som jag skrivit tidigare, sin grund i att pianot och i vis mån även körledarnas sång är de dominerande resurserna i de beskrivna handlingarna, vilket ger handlingsrepertoaren den specifika karaktären av att fungera som utförare av musiken.

5.1.3 Prototypisk handlingsrepertoar

Körledarna använder sig själv som förebild och verktyg i den *prototypiska handlingsrepertoaren* för att visa olika möjliga sätt för sångarna att sjunga och agera. Handlingsrepertoaren består av resurser som ger sångarna både en visuell och auditiv föreställande bild av hur körledarna med sin egen röst och kropp musikaliskt tolkar och uttrycker musiken. Här kan sägas att körledarna ger en direkt

KAPITEL 5

bild med sin egen röst över hur de vill att körsångarna i sin tur ska hantera sin röst när de sjunger. Till skillnad mot tidigare handlingsrepertoarer är denna prototypiska repertoar av handlingar byggd på tecken och teckensystem (körledarnas röster och kroppsuttryck) som kommunicerar och gestaltar musik med samma eller snarlikt tecken och teckensystem som musiken är avsedd att representeras genom (körsångarnas sångröster och kroppsuttryck). I denna handlingsrepertoar väljer körledarna att förevisa sina musikaliska gestaltningar via företrädesvis sång och tal, men använder även gestik och andra kropps rörelser som förtydligar sången eller talet. På samma sätt som de tidigare beskrivna handlingsrepertoarerna inte förekommer helt ensamma är därmed inte heller denna prototypiska handlingsrepertoar ensamt förekommande. I nedanstående beskrivningar förstärks de prototypiska handlingarna hela tiden av andra resurser eller så förekommer andra samtidiga handlingar parallellt med de prototypiska. Jag har valt att kalla dem prototypiska, antingen av den anledningen att de prototypiska inslagen är dominerande eller att jag helt enkelt vill framhäva de prototypiska dragen i olika handlingar.

Körledarnas visuella och auditiva sångliga eller kroppsliga uttryck måste sedan omskapas av körsångarna till samma eller snarlikt de sånguttryck som körledarna använder, vilket också sker i de flesta fall. Körsångarna har i denna studie så goda röstkvalifikationer att de med lätthet kan efterlikna det körledarna förevisar. De eventuella kroppsliga rörelserna hos körledarna omskapas dock till betydligt mindre eller inga kroppsliga rörelser alls hos körsångarna. Undantag från detta är gospelkörledarens rytmiska kropps rörelser som till stor del efterliknas av körsångarna.

Prototypiska handlingar för sånguttryck och textuttal

Körledarna använder sin egen sångröst för att visa körsångarna olika sångsätt, röstuttryck och klangfärg på rösten samt olika sätt att forma en melodi. Sångliga förebildningar som förtydligar och betonar olika ord i texten samt olika sätt att uttrycka och uttala orden förekommer också. Körledarna använder även talrösten för att förtydliga olika uttryck och textuttal. Dessa handlingar blir som en förebild för sångarnas sång, då körledarna själva sjunger orden på ett sådant sätt som de vill att körsångarna ska sjunga. Rösten är här i fokus som det dominerande teckensystemet, medan andra resurser som exempelvis blickar samt hand- och armrörelser är underordnade och fungerar som komplement och förstärkning till de sångliga uttrycken.

När Berit lärde ut den snabba gospelsången ”I won’t forget” till körsångarna sjöng hon korta sång- och textpartier, där hon förevisade och uttryckte både sångens struktur och karaktär. Hon visade såväl den rytmiska placeringen av ordens stavelser som tonhöjd och uttal samt ett, för den gospelform som sjungs, karaktäristiskt röstuttryck genom att agera som försångare i stort sett hela låten. Hon förevisade fras för fras hur hon ville att musiken skulle sjungas. På så sätt fick körsångarna genom körledarens sång kännedom om och insikt i både hur musiken är formad och uppbyggd samt vilket röstuttryck och vilken karaktär som önskades. Gospelsången som övades är konstruerad så att en försångare sjunger en fras och kören svarar med samma ord och melodi som försångaren. Under den första repetitionen med denna låt sjöng körledaren försången, medan det på konserten var en solist i kören som var försångare. Nedan följer ett kort utdrag ur en repetition där körsångarna försöker imitera körledarens illustrativa och prototypiska sång.

D: *We do så här nu* (D sätter sig vid flygeln) *vi kan ta* (vänder sig mot pianisten) *då sjunger solisten* (reser sig upp, går mot kören, klappar pulsen med hö hand mot höger ben)

D: *I won’t forget* (slår med höger hand mot höger ben) *I won’t forget* (pekar mot kören)

D: *how you save me* (klappar mot benet) *how you save me* (pekar mot kören)

D: *I won’t forget* (tittar på kören, knäpper med vänster hands fingrar)

KS: *nananana*

KS: *you delivered me* (D tittar i noterna, knäpper med vänster hands fingrar)

D: *you delivered me* (tittar på kören, pekar på kören)

D: *I won’t forget* (sjunger i långsamt tempo, visar steg i luften med vänster hand) KS: *nananana*

(ur transkription 1:1, Berit)

I ovanstående utdrag visar Berit med sin sång och sitt val av röstklang de toner och den text som ska sjungas samt vilken karaktär sången har. Samtidigt illustrerar hon även uppbyggnaden på sången samt textens uttal genom att sjunga alla förekommande fraser i den första delen, både försångarens och körens. Samtidigt som körledaren förevisar sången med sin röst använder hon också klapp av puls på sina ben eller på magen, fingerknäppningar samt stegvisa handförflyttningar i luften för att visa olika tonhöjder i sången. Dessa kroppsrörelser förstärker och förtydligar framförallt rytmen i hennes sång. Mot slutet av repetitionen på ovan-

KAPITEL 5

stående låt ber hon körsångarna att de ska sjunga kaxigare, vilket hon också förevisar med en energiskt och kraftfyllt framförd sång.

I den lugna gospelsången, ”One word”, visar Berit att hon vill att ordet ”breath” ska sjungas viskande ”jag vill ha nerv men utan ton” (1:7). Hon förevisar sångsättet genom att viskande sjunga ”breath” flera gånger med mycket luft i rösten. Hon illustrerar även detta sångsätt med att viskande sjunga sin verbala förklaring av tillvägagångssättet. På liknande sätt gör hon när hon förevisar hur ordet ”to destroy” ska sjungas i sången ”I won’t forget”. Följande transkriptionsutdrag ger exempel på detta förfaringssätt.

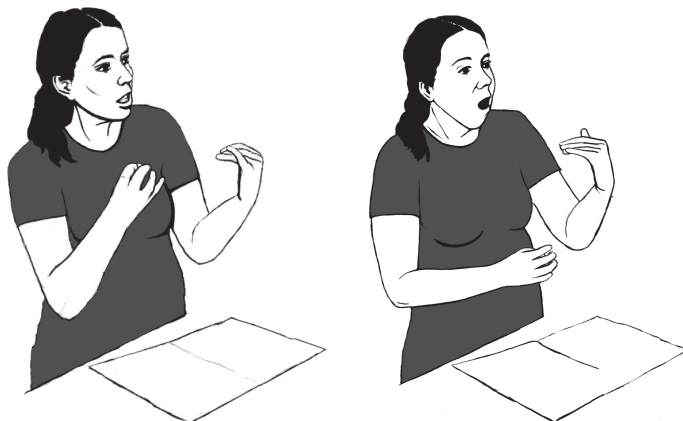
D: to to destroy (tittar upp på sångarna, sjunger med lite grötig, grov röst långt in i munnen, stor mun, hängande haka)

D: kan man få den (0,5) det känns som (2) man skulle vilja ha med alla på den (tittar på kören, snurrar runt med händerna i luften)

D: to destroy captivity (2) and break (sjunger destroy med samma uttryck som ovan, men captivity med ljusare lättare röst, markerar varje stavelse med små rörelser i händerna).

(ur transkription 2:4, Berit)

Berit sjunger ordet ”destroy” i mycket långsamt tempo, med ett något grovt uttryck i rösten, med orden långt in i munnen samt med en stor mun och hängande haka. I Figur 5.28 och 5.29 illustreras hur Berit förebildar med sin egen röst och ansiktsuttryck för att få fram en önskvärd karaktär på sången och dess textliga uttal.



Figur 5.28, 5.29. Illustration av mun- och handformation (ur videosekvens 2:4, Berit)

Den första bilden visar hur Berit sjunger stavelsen ”de”, med ett tjockt och bestämt uttryckt ”d” i början på ordet. Den andra bilden visar stavelsen ”stroy”, där stavelsen läggs inne i munnen samtidigt som hon gör munnen stor. Hon står här som en förebildande modell för körsångarna, såväl visuellt som auditivt, vilket ger dem möjlighet att härma hennes röst användning, både hur det låter och hur det ser ut, direkt utan att försöka översätta verbala beskrivningar av detta svårbeskrivna sätt att sjunga på. Körledaren förstärker det sångliga uttrycket med att ge en bild av rymd och något stort med sin högra hand, en gest liknande munnens öppenhet.

På samma sätt gör Berit när hon några sekunder senare påpekar för kören att det finns ett slags utropstecken efter ordet ”break” (2:4). Genom att Berit förevisar och tydliggör detta utropstecken i form av ett kort sjunget ”break” får körsångarna en hjälp till att försöka fånga detta sångsätt. Lite senare säger Berit att hon vill att sångarna ska ta ”tag i dom där” (2:4). Hon exemplifierar uttrycket att ”ta tag i” med att upprepa den korta frasen med ”destroy”, där hon nu istället läser och betonar orden ”to destroy captivity”. Även här blir Berits textläsning en förebild för sångarna att ta efter när de ska sjunga frasen, trots att hon vid detta tillfälle inte sjunger den.

Vid arbetet med ”Våren” sjunger Carina en hel fras i förevisande syfte samtidigt som hon också visar frasens böljande dynamik med sin gestik. Hon förebildar frasen med dess olika nyanser från svag till mycket svag sång under det att körsångarna sitter tysta och lyssnar (2:2). Carinas sång blir en förebild för hur en fras kan gestaltas och ger också här körsångarna möjlighet att härma hennes sångsätt.

När sopranerna har svårighet att få en vacker klang i mycket högt tonläge på den första tonen i en insats och samtidigt sätta konsonanterna precis innan slaget, demonstrerar körledare David hur det är möjligt att förändra sitt sångsätt för att klara av detta (1:5). Han använder både sin egen röst för att demonstrera hur dessa höga toner ska sjungas samtidigt som han använder ett analytiskt verbalt tillvägagångssätt när han i ord förklarar hur körsångarna ska göra.

Alla dessa förebildande uttryckssätt har i denna prototypiska handlingsreper-toar funktionen att demonstrera ett specifikt tillvägagångssätt i hur musiken ska uttryckas, med samma resurs som körsångarna använder. Med sången som körledarnas dominerande uttryckssätt får körsångarna olika prototypiska bilder och föreställningar om hur de själva med sin egen röst ska kunna utföra de uttryck körledarna önskar.

Prototypiska handlingar för kroppsuttryck

Det är inte bara sångrösten och olika sätt att sjunga som är förebildande hos körledarna, utan även deras kroppsliga rörelser. Förutom att använda hand- och armrörelser utnyttjar körledarna flera andra kroppsliga teckensystem för att förtydliga olika musikaliska uttryck och för att visa hur körsångarna ska kunna använda kroppen till sin sång.

Berit använder sig av höftgungningar, svängande kropp, stamp med fötterna samt klapp med händerna för att förevisa puls, tempo, rytm och ett karaktäristiskt sätt att röra sig på i den gospelsång som sjungs. Hennes rörelser efterföljs i stor grad av körsångarna, men mer i form av individuellt formade kroppsliga rytmiska rörelser. Förutom att de kroppsligt förankrade resurserna har som funktion att illustrera och förtydliga puls, tempo och rytm kan de också sägas stå som prototyp för den musikstil den aktuella sången tillhör. På det sättet blir körledarens rörelser även förebildande för hur en körsångare kan agera inom denna musikstil, det vill säga, hur en körsångare kan forma sig till exempelvis en gospel-sångare.

Ovanstående beskrivna kroppsliga, rytmiska rörelsescheman, där hela kroppen medverkar, kan kontrasteras mot mer återhållna förebildande kroppsliga rörelser. Med vidgad bröstorg och visuellt tydliggjord inandning hos Carina förebildar hon en kroppshållning lämplig för klassisk sång (2:1, 2:2). Här är de kroppsliga handlingarna betydligt mindre omfattande än hos Berits ovan beskrivna rytmiska rörelser. Vid konserten är inte heller rörelserna hos körledarna Anna och Carina mer rytmiska eller kroppsligt synliga annat än att Anna använder sig av lite sväng i sin egen kropp och i sin gestik medan Carina andas med kören. Carinas förebildande andning får funktionen att visa ett lämpligt sätt att andas anpassat till sångens fraser och ord.

Trots att Annas kör sjunger ett jazzbetonat musikstycke med mycket rytm och körledaren rör sin kropp något rytmiskt, finns ingen tendens till kroppsliga rörelser alls hos sångarna när de repeterar eller när de sjunger på konsert. Ett undantag är några körsångare som stampar takten med foten under pågående sång på repetitionen. Musiken som kören sjunger är inte lika fartfylld och livlig som den i Berits kör, utan har ett lugnare tempo med något rytmisk svängig framtoning, vilket kan förklara frånvaron av rörliga kroppar. I dessa exempel kan sägas att Annas och även flera andra körledares kroppsliga förebildande får funktionen att visa hur körsångarna inte rör sig livligt på repetitionerna eller på konsertsce-

nen, utan istället sitter helt stilla på sina stolar eller står helt stilla på scenen. Körsångarnas frånvaro av rörelser i kroppen visar detta tydligt.

5.1.4 Associerande handlingsrepertoar

I den *associerande handlingsrepertoaren* uttrycker körledarna ett förhållningssätt till musik som om musikalisk gestaltning handlar om uttryck som förknippas med något emotionellt och upplevelsemässigt utanför själva musiken som sådan. Körledarna skapar musikalisk mening genom att associera och vädja till andra befintliga icke-musikaliska redskap och känslouttryck. Här använder körledarna sig av representationer i form av resurser som i sin tur är representationer av vardagliga objekt och uttryck, vilka inte på något sätt liknar de uttryck och det teckensystem som musiken är avsedd att utföras i. De musikaliska gestaltningarna är formade utifrån hur körledarna genom tal, gestik och andra kroppsrörelser uttrycker olika känslor och vädjanden samtidigt som de associerar till kända företeelser och vardagliga objekt. Med dessa associationer väddar de till körsångarna att i sin tur sjunga med en specifik känsla eller uttryck i sina röster. Såväl talet som de kroppsliga handlingarna kan sägas vara likvärdiga i denna handlingsrepertoar, då såväl de verbala associationerna som de kroppsliga handlingarna med dess bildliknande tecken har samma funktion. Den associerande handlingsrepertoaren har i sig moment av såväl pantomimiska som prototypiska handlingar, vilket gör att den bitvis blir något svår att tydliggöra och särskilja som associerande. Dock menar jag att nedanstående beskrivningar i huvudsak har sådana karaktäristiska drag som gör att handlingarna med fördel kan placeras i en associerande handlingsrepertoar.

Associationer till upplevelser av vardagliga objekt

När Berit förmedlar ett av henne önskat sätt att sjunga på uttrycker hon sig i termer som appellerar till kända företeelser som inte ingår i de musikaliskt specifika och etablerade termerna. Dessa vardagliga företeelser eller objekt är materiella, då de existerar och påtagligt skulle gå att ta på. I sin frånvaro sammankopplas de med olika vardagliga upplevelser som i de studerade körsituationerna görs överförbara till olika musikaliska uttryck. Ett exempel är när Berit, i den långsamma gospelns unisona sång med sopranerna och altarna, säger att hon vill att körsångarna ska sjunga med en slags framåtsträvan i sitt musikaliska uttryck samtidigt som det är viktigt att inte ha för bråttom.

KAPITEL 5

D: så skulle jag vilja känna att hela det här ser lite grann som att man har ett gummiband som man drar i lite (går lite närmare kören, håller höger hand kupad, går tillbaka till flygeln och tittar i noterna)

D: breath alltså lips of clay and so unworthy to speak for you so with grace won't you (går med små steg mot kören, tittar på dem när hon sjunger, håller bågge händerna kupade, markerar varje stavelse i orden med händerna, sjunger med betoningar på varje stavelse i orden, nästan som ett crescendo och ett diminuendo på varje ord)

D: alltså förstår ni att man liksom man får hela tiden tänka att man sitter fast i det där fast man ska ändå framåt men man måste ha kvar (har vänster hand framför kroppen och höger hand vid sidan av kroppen, låtsas hålla i något, drar lite med armarna)

D: alltså det är nånting här som känns som vi tappar (tar ned höger hand en bit) breath eller lips of clay are so unworth känns inte som man får den där draget (drar med armarna igen) som jag vill att vi ska ha (tittar på pianisten)

D: är ni med på vad jag menar för drag att det är liksom nån slags bakåtsträvande fast vi ska framåt (1) men ni sitter fast och ni måste kämpa för att komma framåt (gör en liten framåtrörelse med kroppen) tre där har vi det (gör inslag till sångarna, lyfter armarna uppåt)

(ur transkription 2:5, Berit)

Här argumenterar Berit för att få till stånd en såväl framåt- som bakåtkänsla i musiken genom att associera till något som liknar ett gummibands elasticitet som någon annan person drar i åt ett annat håll.



Figur 5.30. Illustration av såväl ett framåt- som bakåtsträvande i det musikaliska uttrycket (ur videosekvens 2:5, Berit).

Hennes tal om hur hon vill att sången ska sjungas förstärks av hennes agerande när hon härmar hur detta gummiband kan tänjas respektive streta åt två olika håll. Detta förfaringssätt illustreras i Figur 5.30. Såväl tal som kroppsliga rörelser förstärks av körledarens förebildande sångsätt när hon sjunger orden med tydlig artikulation och tätt sammanhållna toner. Här finns både pantomimiska och prototypiska moment i hennes illustrationer när hon förevisar sina önskningar, vilket visar att associationer kan utföras både pantomimiskt och prototypiskt. Dock vill jag i denna handlingsrepertoar framhäva det materiella och känslomässiga associerande förhållningssättet, vilket också är i förgrunden även i de följande exempel som beskrivs i detta avsnitt.

I en annan sekvens under första repetitionen med den snabba och rytmiska gossellåten "I won't forget", vädjar Berit till körsångarna att sjunga på ett annorlunda sätt än vad körsångarna har sjungit tidigare. Hon använder ordet "kött" när hon vill att de ska sjunga med energi och styrka. Hon vill inte ha den söta klang som körsångarna tidigare har använt när de sjunger sången, utan efterlyser "lite mer kött om det går" (2:1). Kött står här som ett uttryck för lite tjockare och grövre klang i rösten. På liknande sätt är Berits uttryck "mer kropp" (2:2) ett uttryck för samma typ av röstklang. Även Davids uttryck "explosion" (2:4, se Figur 5.12) är en önskan att körsångarna ska sjunga med kraftig, stark röst, att rösten och kroppen ska explodera i uttryck, som en materiell explosion. Här associerar körledarna till materiella ting för att få ett önskat uttryck.

För att få en uttrycksfull klang hos sopranerna i det höga registret i slutet på "Våren" använder Carina både tal och kroppsliga uttryck för att förklara hur hon vill att de ska sjunga. För att få en svagare nyans än tidigare och för att tonerna ska sjungas "våldigt försiktigt och fint" (2:2) tar hon en materiell resurs som förebild. En liten pärla står här som ett uttryck för ett försiktigare och finare sätt att sjunga på. Följande transkriptionsutdrag illustrerar hur hon argumenterar för ett sådant sångsätt:

D: sopraner (1) jag vet att det inte är lätt att ta den där väldigt försiktigt och fint (0,5) (sopranerna sjunger den högsta tonen i sången, D håller ihop händerna framför kroppen, tittar på kören)

D: men ni får helt enkelt (för ut händerna från kroppen, formar en cirkel med armarna) öppna jättemycket (öppnar munnen, vidgar ögonen, någon körsångare tar ett djupt andetag) och sen så får ni låta det komma ut lite lite lite luft innan (formar höger hand till något smått, sätter sen ihop händerna)

KAPITEL 5

D: *bara liksom en sån där ton* (för upp höger hand i luften, håller ihop fingrarna) *som ligger som en liten pärla på en luftpelare sådär som* (för handen lite framåt i luften)

(ur transkription 2:2, Carina)

Associationer till känslouttryck kopplade till vardagliga objekt

Istället för att uttrycka sig via musikaliska begrepp av olika slag, exempelvis genom en uppmaning att sjunga med mycket, mycket svag nyans i andra halvan av Poem nr 7, betecknad med ppp, använder körledare David sig av expressiva uttalanden som att sjunga med ”den här intima väldigt väldigt väldigt svaga vackra som sammet” (1:2) samt att sjunga ”vanvettigt svagt, som en tanke i bröstet i hjärtat en inre tanke” (1:2). Med dessa uttryck vädjar han till sångarna att sjunga mycket lättare samt med mer närvaro i sången, som en önskan att sångarna ska beröras av och känslomässigt engagera sig i det de sjunger. Med sitt expressiva tal associerar han till andra teckensystem (sammet, bröstet, hjärtat) och till olika möjliga känslor (en tanke i bröstet, vackert som sammet, inre tanke) samtidigt som han förevisar dessa känslouttryck med gestiska rörelser, såsom att hålla fingrarna ihop till något smått samt med ett något hoprynkat ansikte och en klappande rörelse med vänster hand fram och tillbaka på bröstet. Figur 5.31 visar en ögonblicksbild i en sådan sekvens.



Bild 5.31. Association till en tanke i bröstet (ur videosekvens 1:2, David).

Ett annat exempel på denna associerande handlingsrepertoar är när körledaren vid samma musikstyckes långa sluttoner efterlyser en avslutningsklang där han

vill att tonen och den vokal som tonen sjungs på ska försvinna och upplösas. Detta uttrycker han i följande uttalande:

D: *hrm* (1) *ni avslutar* (1) *eeh vokalen* (D håller upp höger pekfinger i bröst-höjd) *spiaaaa* (gör en inåt- och uppåtgående rörelse med armar och händer)

D: *så att vokalen försvinner och kvar finns där bara* (gör en öppnande gest med händerna)

D: *du är det vackraste och finaste i hela världen* (lägger håret bakom vänster öra)

K: *ha* (försiktigt skratt)

D: *ha* (böjer ned huvudet, lägger höger hand på hakan, ler)

(ur transkription 1:2, David)

Även här associerar David till ett specifikt objekt som inte självklart kopplas till musik när det används i andra sammanhang ("det vackraste och finaste i världen"). Denna association ger en antydning om att sångarna kan, när de sjunger denna avslutande ton, tänka på något eller någon de berörs av på ett mjukt och innerligt sätt, för att därigenom få den avsedda effekten av en oerhört svag nyans.

Mot slutet av videosekvensen och under pågående sång yttrar Berit ett viskande "speak lord", vilket kan ses som en vädjan om att sjunga med svag nyans. De sjungna orden blir också en vädjan att uttrycka något för en tänkt Gud. Hon säger någon takt senare "uppmaning där va" (inför texten "reveal yourself to me"), vilket förstärker föregående uppmaning och blir som en appell till sångarna att uttrycka något som i deras ögon kan upplevas som en uppmaning till Gud att uppenbara sig för dem. Den ökade intensiteten i den fortsatta sången resulterar i en energifylld sångbaserad handling av körledarens uttryckta ord om uppmaning. Nedanstående utdrag ur transkriptionen visar ovanstående verbala och kroppsligt baserade argumentering.

K: *speak lord* (D gör två bestämda små rörelser med händerna)

D: *uppmaning där va* (tittar i noterna)

K: *speak lord reveal yourself to meee speak lord speak lord speak lord* (D gör små rörelser med händerna, kören sjunger svagt)

D: *reveal*

K: *reveal yourself to meee* (D gör intensiva rörelser med händer och armar, höger hand utsträckt, kören sjunger crescendo)

D: *Oh* (går närmre kören, slår ihop händerna, öppna, vidgade ögon, ler lite mot kören, gör en stor uppåtgående gest med bägge händerna)

KAPITEL 5

K: speak lord speak lord speak lord reveal yourself to me (D gör en kraftig rörelse med knutna händer för varje speak, öppna handflator på lord, spända armar, sjunger eller mimar med i sången, kören sjunger med stark nyans)

K: speak lord speak lord (D gör en kraftig rörelse med knutna händer för varje speak, öppna handflator på lord, energi i armarna, sjunger eller mimar med i sången, kören sjunger med mycket stark nyans)

K: speak lord (D gör en gest med knutna händer i axelhöjd, vinkning bakåt)

reveal yourself to me (D mimar med i sången, gör en mjuk rörelse, drar händerna utåt sidan på den långa tonen, körens sjunger svagt)

(ur transkription 2:4, Berit)

Körledaren bygger upp en antydan om uppmaning i form av ett stort crescendo över de upprepade och återkommande orden ”speak lord reveal yourself to me”. Slutligen kulminerar crescendot i intensiv sång som sedan avtar i ett långt diminuendo fram till ett svagt sjunget ”speak lord”. Att appellera till Gud blir, i detta sammanhang där gospelkören befinner sig, ett sätt att associera till något för dem känt och vardagligt begrepp samtidigt som det är något som också är känslomässigt förknippat.

I flera uttalanden använder David ord som förvisso associerar till kända företeelser och objekt, men som i sina sammansatta uttryck ändå inte är tydligt definierade. Han använder ord som ”kristallrent” (1:3), ”fruset ögonblick” (2:2), ”smärtsam klang” (2:3), ”svagt men brinnande i uttryck” (2:3), ”talar med hela sin själ” (2:5) samt ”slå in dörren direkt och möt den ljuvliga vokalen” (2:1) sammanvävt med gestiska rörelser för att visa hur han vill att musiken ska uttryckas som något specifikt annat än vad som står i noterna eller i texten. David använder med ovanstående uttalanden och handlingar såväl känslomässiga uttryck som hänvisningar till andra resurser när han förevisar möjliga uttryckssätt att applicera på det musikaliska materialet.

Inte heller Fredriks vädjan till körsångarna att artikulera som om de har ”ett viktigt budskap var och en” (2:4) är tydligt definierat, även om ordet budskap har en viss innebörd. I detta uttalande uppmanar han körsångarna att i sin sång lägga in ett uttryck som kan uppfattas som att de förmedlar något specifikt till den som lyssnar. Här är inte detta specifika något bestämt materiellt eller upplevelsemässigt, utan ordet budskap kan i detta sammanhang innehålla vilket budskap som helst, då inte körledaren preciserar innehållet. Ändå kan det associeras till något känslomässigt och vardagligt.

Associationer till upplevelser och känslouttryck

I samma videosekvens som tidigare beskrivits säger David orden ”närvaro” (1:2), samtidigt som han formar händerna till något smått, och ”jämnhet över det hela omärkligt (1) innerligt” (1:2), tillsammans med en utsträckt hand och arm riktad till körsångarna, vilket kan tolkas som att han önskar en enkelt uttryckt framtoning i sången men ändå med en närvaro i känslan. Även här vädjar körledaren till beröring och känslomässigt engagemang, dock utan att associera till något specifikt objekt eller föremål.

På liknande sätt uppmanar Carina soprانerna att uttrycka något mer i deras textning när hon ber dem att ”smaka lite mer på sukka” (2:2) i ”Våren”. Hon förevisar inte hur smakandet ska gå till, utan uppmaningen står öppen för sångarna att själva tyda hennes ospecificerade uttryck. På så sätt argumenterar Carina för att körsångarna ska hitta ett sångligt uttryck själva. Orden ”smaka lite mer på sukka” hänvisar inte till något konkret verbalt eller synligt, utan kan istället ses som en association till något upplevelsemässigt samtidigt som det också är en önskan att körsångarna ska ta tag i ordet ”sukka” och därmed inte sjunga så fort.

Såväl verbalt och kroppsligt uttrycker Berit en uppfattning om vad som är snäll respektive kaxig sång. Hon vill ha ett tyngre sångsätt än det lättare sångsättet de hade tidigare. Hon associerar till en icke-snäll attityd i sångens uttryck när hon säger att ”det är så väldigt snällt så tänk om det är ganska tungt, kaxig hela låten” (1:1, Berit) samt när hon i förevisande syfte sjunger frasen. Att sjunga kaxigt, icke-snällt och tungt blir här ett uttryck för att använda rösten på ett mer framåt och drivande sätt än vad körsångarna har gjort tidigare.

Detta förhållningssätt till hur musiken kan förstås och formas yttrar sig även i uttalanden och utrop under pågående sång, som exempelvis uttrycken ”tja, tja, tja” ”äh”, ”effekter”, ”äh” ”woh” och ”ha” (2:4, David) samt ”och nu då” och ”å lite mer” (2:2, Carina) med flera liknande utrop, sammanvävda med gestiska och kroppsliga förstärkande rörelser. Dessa ord, som annars kan användas i vardagliga sammanhang utan kopplingar till musik, blir i dessa sammanhang expressiva uttryck för stark eller ökad dynamik och riktning framåt i musiken eller som uttryck för någon annan uttalad önskad effekt i musiken. Att Davids uttrycks-sätt appellerar till att öppna upp för kraftigt utspel i musikverket ”10 Poem” kan bekräftas av att han samtidigt använder sig av stora rörelser i sin gestik, stamp med fötter, förflyttning närmre kören samt att körsångarna sjunger starkt, kraftfullt och med ökad intensitet. Carinas utrop appellerar mer till ett mjukt crescendo i sången.

Associationer till tidigare sjungna uttryck

Genom att associera till tidigare utförda uttryck i kören eller till begrepp som inte hänvisar till något specifikt eller påtagligt existerande, associerar körledarna i sitt tal till något mer ospecificerade och odefinierade uttryck än de tidigare beskrivna. Berit uttrycker att tenorerna och basarna ska eftersträva ett visst sångsätt som sopranerna och altarna har sjungit tidigare i den lugna gospellåten. Hon säger att "det är viktigt att ni hittar samma uttryck som dom har gjort hos det föregående (2:4). Hon fortsätter med att säga att de ska sjunga "nästan som ett" (2:4), vilket antyder att detta "som ett" skulle kunna vara ett uttryck för exempelvis ett visst sångsätt, en viss känsla eller något annat ospecificerat sätt att sjunga på. Hon vädjar därmed i sitt tal till kören att sjunga en fras som något som hon inte verbalt uttalar eller får fram, men som hänger där i luften som en slags vädjan. Berit exemplifierar detta "som ett" med att själv förebilda en fras ur sången. Här appellerar hon både till en tidigare sjungen fras samt till hennes eget uttryck i samma fras, vilket ger körsångarna en auditiv bild av ett eftersträvansvärt uttryck. Uttrycket "som ett" står i denna sekvens för en verbalt uttryckt ospecificerad association som sedan kroppsligt exemplifieras av körledaren.

På samma sätt som i exemplet ovan, där körledare Berit associerar till tidigare sjungna uttryck, uttrycker hon även i nedanstående exempel en önskan att sångarna ska sjunga på ett sätt de tidigare har sjungit i den lugna gospellåten. Hon säger att:

*D: jag skulle vilja att gör lite mer av den för nu gör nu blir det bara toner (1)
jag skulle vilja ha samma alltså samma ton fast uttryck som i det andra fast
starkt men ändå precis dom här fraseringsgrejerna som vi har gjort innan
(ur transkription 2:4, Berit)*

Även här associerar körledaren till något ospecificerat uttryck som har utförts tidigare och som borde återupprepas. Hon vädjar till sångarna att forma sången med någon form av uttryck, men säger inte riktigt hur eller vad. Inte heller exemplifierar hon sin önskan med att själv förevisa vad hon menar. Detta önskade uttryck är därmed inte definierat, utan har endast en auditiv referens för ett möjligt uttryck som körsångarna borde minnas.

Funktionen hos den associerande handlingsrepertoaren i ovanstående avsnitts beskrivningar är att för körsångarna illustrera ett förhållningssätt där associationer till såväl kända föremål och uttryck som till mer odefinierade uttryck kan användas för att få en bestämd musikalisk gestaltning. De gestiska och kroppsliga

tecknen och de verbala utsagorna förstärker och kompletterar varandra och resulterar i ett förhållningssätt där körledare och körsångare får ett specifikt språk att relatera sig till, ett språk som inte är kopplat till musikaliska begrepp, utan ett språk som relateras till känslor, upplevelser och mer eller mindre kända företeelser i en människas vardag.

5.1.5 Konceptuell handlingsrepertoar

I den *konceptuella handlingsrepertoaren* synliggörs hur körledarna i deras kommunikation med körsångarna förhåller sig till det musikaliska materialet på ett sakligt och analytiskt sätt med användande av konventionella musikaliska begrepp. I denna handlingsrepertoar är språket och uttrycken faktainriktade och fokuserade på strukturen och innehållet i musiken, utan omformningar via pantomimiska handlingar, prototypiska förebilder eller känslomässiga vädjanden. Körledarna identifierar musiken och texten utifrån en musikalisk begreppsapparat innehållande information om hur musiken och dess olika beståndsdelar är uppbyggda och strukturerade. De använder sig av etablerade termer och tekniska förklaringar som representationer för musiken och dess material. I detta arbete benas musiken och texten upp i mindre eller större, detaljerade eller helhetsbaserade beståndsdelar samtidigt som dessa delar identifieras i relation till varandra och det sammanhang musiken är kopplad till. På liknande sätt talas det om rösten och dess anatomi samt om sångteknik. Samtidigt som körledarna i huvudsak använder talet som resurs använder de även gestik, pianospel eller sång för att i kommunikationen med körsångarna ytterligare illustrera hur musiken är sammansatt samt hur de vill att musiken ska sjungas och framföras. Genom användandet av andra teckensystem än talet har denna handlingsrepertoar därmed också kännetecknen som skulle kunna placera flera av handlingarna inom både den pantomimiska, prototypiska och performativa handlingsrepertoaren. Dock ser jag det informativa begreppsmässigt uttryckta talet som så dominerande i nedanstående exempel att det ger handlingarna den specifika karaktäristik som gör att de kan beskrivas som en konceptuell handlingsrepertoar. Till skillnad mot tidigare handlingsrepertoarer agerar en del körsångare i denna handlingsrepertoar mer aktivt i processen av att forma musiken, på så sätt att de tillför egna synpunkter på hur musiken kan tolkas och utföras.

Förklarings av musikens beståndsdelar med musikaliska begrepp

Ett sätt som den konceptuella handlingsrepertoaren yttrar sig i är i form av körledares verbala information om musikens form och struktur, såväl under pågående som innan påbörjad eller efter avslutad sång med körsångarna. Under pågående sång kan instruktioner ske under tiden som en körledare spelar piano till körens sjungande och/eller samtidigt som denne dirigerar kören. Denna information kan ske som en analys eller beskrivning av harmonier, taktarter och rytmer, påpekanden om dynamik, klang, tempo och tonansatser eller andra musikaliska effekter såsom legato, intensitet och avfrasering.

Som exempel på ett förhållningssätt där David ger information innan körsångarna börjar sjunga, illustreras i nedanstående transkription.

D: *repetitionssiffran 52* (sitter vid flygeln, tittar i noterna)

D: *där får ni inte ta för lång tid på er om vi säger så* (vänder sig mot körsångarna)

D: *basarna har en triolrörelse som är oantastlig där i tempot* (tittar ut över kören, gör en liten cirkelformad gest med höger hand vid ordet triolrörelse)

D: *det är inte mycket att göra åt den ska inte göras åt den så att ni får vara snabba i andningen där så att den synkroniseras med basstämman* (tittar ut över kören, gör små vevande rörelser med bägge händerna)

D: *däremot sen så kan vi lugna ner det lite peu om peu* (tittar ut över kören, gör små upp- och nedåtgående rörelser med bägge händer)

D: *men som sagt det finns tid (0,5) sen lite intonation på slutet innan vi går på basarnas* (tittar i noterna, spela tonerna e e f på flygeln)

D: *vi hittar den outtagna kvinten som inte finns* (D spelar ett A-durackord på pianot sedan tonerna e e f, tittar på kören) *det var någon som tvekade där* (D tittar i noterna)

D: *tenorstämman blir väldigt låg här* (tittar hastigt upp mot tenorerna bakom sig) *där terserna börjar* (D spelar tenorstämmans terser på pianot, sjunger med i översta stämman, vänder sig mot tenorerna, lyfter sig lite i kroppen)

D: *där faller rörelserna till det låga* (D tittar i noterna, spelar terserna) *jag tror jag börjar i den änden och tar precis vid 53 som är lite vilsammare* (vänder sig mot körsångarna) *för halsarna.*

(ur transkription 2:3, David)

Under denna sekvens på ca en minut i "Poem" nr 6 uttrycker körledaren sina synpunkter på hur körsångarna ska förhålla sig till såväl rytm och tempo som intonation. Han pratar om att triolerna i basstämman absolut inte får ruckas på, utan sångarna måste andas snabbt för att hinna komma rätt på sina toner. Möjligen kan tempot sänkas lite för att alla ska få lite mer tid på sig. Talet har här en informativ funktion i syfte att hjälpa körsångarna att sjunga i samspel med varandra. Gestiken har en underordnad funktion, där rörelserna bara till viss del förstärker talet. Däremot vid talet om intonation har pianospelet en förtydligande funktion som accentuerar och förevisar de toner som basar och tenorer ska sjunga. Även körledarens inandning, som vidgar och höjer kroppen lite uppåt, ger information om att det handlar om att sångarna ska sjunga lite högre intonationsmässigt. Både piano och kropp ger genom sina uttryck förklaringar, men det är talet som står för det konceptuella i handlingsrepertoaren.

Ett annat exempel på information innan påbörjad sång är när Berit med instruerande tal visar hur hon vill att körsångarna ska sjunga i "One word". Hon riktar sig till killarna i kören och vill försöka fånga samma uttryck som tjejerna hade tidigare. Hon ger här instruktioner om hur orden ska sägas uttalas och sjungas.

D: *X är kort va*

D: *expertise tailor made for*

D: *te (1) tailor det är nästan som ett h i*

D: *tailor made for me*

D: *och sen det korta speak Lord*

(ur transkription 2:4, Berit)

Hon använder även sången som en resurs för att förklara vad hon vill. Hon sjunger först orden "expertise tailor made for". Hon säger sedan att x ska vara kort och demonstrerar detta med att sjunga "expertise" igen med ett kort x. Hon demonstrerar sedan via talet att "t" i "tailor" ska sägas samtidigt med ett "h". Efter det sjunger hon frasen "tailor made for me" en gång till och avslutar sedan denna korta instruktion med att påpeka att "speak Lord" i nästa takt ska uttryckas kort. Hennes arbetssätt är att blanda såväl sång som tal i denna analys av textuttrycket. Den förebildande sången skulle visserligen kunna hänföras till den prototypiska handlingsrepertoaren, dock vill jag med detta exempel framhäva det verbala förklarandet i denna sekvens.

KAPITEL 5

När körledare Anna gör en genomgång av ackordförändringar i ett svängigt stycke med många färgade ackord spelar och förevisar hon på pianot de olika förekommande ackorden i en fras samtidigt som hon berättar vilka toner som körsångarna särskilt bör uppmärksamma i ackorden. Här sker en samtidig användning av resurserna pianospel och tal för att informera om det harmoniska förloppet och för att ta fram vissa svårhittade toner. Även här kan sägas att den konceptuella handlingsrepertoaren är uppblandad med en annan handlingsrepertoar, i detta fall den performativa i och med användandet av pianospelet. Vad jag vill belysa är dock det, via talet, bergreppsmässiga sättet att ge information på. Nedanstående exempel visar Annas förklaringar.

D: *javisst lyssna eeh he sings a love song* (tittar i noterna, spelar denna takt Bb-ackord långsamt) *och sen g* (spelar Abmaj-ackord samt nästa takt Bbm-ackord långsamt) *och cess* (spelar ett Abm-ackord) *och sen blir det c igen* (spelar F9 rytmiserat) *och cess* (spelar Bb7-9 rytmiserat) *sen* (spelar Eb)
(ur transkription 1:2, Anna)

Kören har tidigare sjungit fel på just de toner som körledaren nu uppmärksammar, så funktionen kan sägas vara att ge körsångarna en bild av ackorden och dess uppbyggnad samtidigt som hon hjälper dem att lyssna in sig på de rätta tonerna.

Analys och informativt tal om musiken förekommer också samtidigt som körledarna dirigerar körens pågående sång. Carina försöker under pågående sång få kören uppmärksam på de olika effekter hon vill att sångarna ska uttrycka i "Våren". Genom att göra verbala informativa påpekanden om tempo, dynamik, framhävande av stämmor, cesurer samt textuttal förstärker eller ersätter hon den gestik som också används för dessa effekter. Under följande exempel, bestående av tre sekvenser tagna ur drygt två minuters skede, ger hon verbal information samtidigt som hon dirigerar omväxlande med en eller två händer.

K: *enno ein Gong fekk eg Vetren* (D gör svepande rörelser med höger hand och arm)

D: *tempo*

K: *at sjå*

D: *lite lite raskare* (gör rörelser med höger hand och arm)

K: *for Våren at röma* (D dirigerar med båda händerna och armarna, formar ett sch med munnen, smalnar av ögonen)

...

ATT SEMIOTISKT GESTALTA MUSIK

K: graset det grö

D: *lite lite för starkt i* (svepande rörelser med hö hand)

K: ne eg enno ein

D: *sopran ett*

K: Gong fekk (D dirigerar med höger hand, tittar i noterna) sko

D: *se om ni orkar få upp ett crescendo här då*

K: da med Blomar (dirigerar omväxlande med en hand och två händer, tittar omväxlande på kören och i noterna)

D: *åh* (dirigerar med bägge händer och armar, tittar på kören)

...

K: mmm

D: *å cisset* (takt 29) *och fram dit* (dirigerar omväxlande med en eller två händer, tittar omväxlande på kören eller i noterna, sätter fram fingret framför munnen vid sopranernas höga ton)

K: Ooh

D: *mycket alt på esset* (altarna sjunger fel ton)

(ur transkription 2:1, Carina)

Ovanstående information kan ses som en samtidig analys av det musikstycke som övas. De påpekanden som görs med hjälp av gestik och tal får funktionen av att upplysa körsångarna var de ska hålla upp tempot, var det ska vara svagare, var de ska göra ett crescendo samt var altarna bör höras lite mer. Här blir det pantomimiska användandet av hand- och armrörelser en resurs som förstärker det informerande talet, vilket visar att den konceptuella handlingsrepertoaren innefattar ett komplext användande av flera resurser samtidigt.

Komplexiteten i hur körledare använder olika semiotiska resurser synliggörs ännu tydligare i följande ca tjugufyra sekunders exempel i Kyriesatsens tredje del. Här använder körledare Erik såväl pianospel och sång som tal och gestik under pågående sång för att tydliggöra olika musikaliska effekter.

K: tos para ser vivos

D: tos (halvsjunger med körsångarna, spelar herrstämmorna) *det är bra ni binder där* (0,5) *där får ni binda alla*

K: siempre [ser murientes eternos

D: [ser murientes eternos (sjunger tenorstämman, spelar herrstämmorna med bägge händerna, gör stora rörelser i cirklar med hö arm på "nos")

K: komma

(ur transkription 1:5, Erik)

KAPITEL 5

Han vill att kören skall sjunga legato och binda ihop orden i frasen "vientos para ser vivos". Han förevisar detta med att själv sjunga en liten bit på frasen samtidigt som han spelar legato på pianot och sedan påpekar och ger beröm för att sångarna band ihop tonerna. I slutet på frasen använder han även gestiken i form av cirkelformade rörelser för att visa en framåtriktning i musiken för att sedan, genom att säga "komma", antyder att sångarna ska göra kort andning eller ett litet uppehåll innan nästa fras, vilket de också gör. Dessa resurser får funktionen att informera och instruera körsångarna i hur de skall sjunga tätt sammanhållna toner samt göra ett uppehåll mellan tonerna. Den konceptuella handlingsrepertoaren är här lite mer gömd, emedan den hela tiden blir förstärkt av handlingar som ingår i såväl de pantomimiska som de performativa och prototypiska handlingsrepertoarerna.

Analys av musikens karaktär och stil

Genom de förhållningssätt körledarna har till musikmaterialet och till hur de arbetar med musiken i kommunikationen med körsångarna synliggörs deras kännedom om och insikt i olika genrer och stilar. I de olika handlingsrepertoarerna som beskrivs i hela detta resultatkapitel använder körledarna ständigt sin kunskap om musiken i sina olika förhållnings- och arbetssätt. Vare sig de använder prototypiska, associerande eller andra handlingsrepertoarer sker en slags analys eller förklaring av musiken. I detta avsnitt tas dock bara upp hur körledarna använder musikaliska begrepp när de gör förklaringar om musiken i relation till dess karaktär och stil, vilket framhäver det konceptuella i det de säger.

I de exempel som följer identifierar och arbetar körledarna med musiken utifrån musikaliska begrepp som kan sägas vara typiska karaktäristiska kännetecknen för den genre och stil musiken tillhör. Carina inleder första repetitionen med "Våren" genom att säga att:

D: det här är en (1) en mycket vacker (1) ett mycket vackert stycke (0,5) romantiskt stycke (1) med mycket dynamik och (1) man kan göra mycket med fraseringar och (2) jag tror det kommer att passa er väldigt bra
(ur transkription 1:1, Carina)

Med denna inledning ger hon en informativ analys om musikstycket och dess karaktär, där körsångarna får veta att romantisk musik är vacker med mycket dynamik. Körsångarna blir också invaggade i en upplevelse, verbalt förmedlat av körledaren, att det i musiken kommer att handla om att med rösten uttrycka en

vacker klang med mycket nyanser, en klang som dessutom passar sångarnas röster väl.

På liknande sätt uttrycker Fredrik sig när han i början på repetitionen med "Missa Lorca" talar om att det handlar "mycket om klang hela vägen" (1:4) samt att det bara är "klang för hela hela slanten" (1:4), vilket implicerar att kören bör sjunga med en vacker klangrik röst. Han jämför detta verk med "Missa in illo tempore"¹³, som har liknande melodik, harmonik och klanguttryck. När Monteverdis harmonibildning och klanger från renässansen ställs i relation till Marguttis nyskrivna musik, blir det ett sätt för körledaren att berätta såväl om likheterna i det klangliga uttrycket som att definiera ett visst önskvärt klangideal för körsångarna. Att klangen i "Missa Lorca" liknar "Missa in illo tempore" bekräftas av att han senare under repetitionen säger: "ja det är klart det är Monteverdi" (1:7). Ännu senare under repetitionen uttrycker han följande:

D: härligt det är samma (2) tjusning om man säger det är samma slags eeh uttryck som med Agnus Dei till exempel det och övriga (1) andra partiet det är klart det är mångstämmigt och väldigt tjockt men effekten är ju effekten är väldigt (2) fin för åhöraren det är nånting som folk kan verkligen vada i
(ur transkription 1:8, Erik)

Körledaren informerar här körsångarna om att de kan sjunga på ett specifikt sätt relaterat till något annat tidigare känt och taget för givet. Talet som resurs står för informationen i dessa exempel och har funktionen att ge körsångarna en inblick i musikstyckets karaktär.

När Anna arbetar med Winterwonderland med färgade ackord pratar hon och jazzmusikerna om tempo och sväng i musiken. Anna vill ha ett lite snabbare än det tempo som står angivet i tempoangivelserna i noterna, men ändrar sig sedan efter genomsjungningen med musikerna. Hon prövar tempot med att själv sjunga melodin och säger sen att hon vill ha "lite mer häng" istället (2:1). På slutet i låten säger hon att hon även vill ha lite ritardando. Pianisten påpekar då att "vi kanske ska ha jazzigt ändå där fast bara så man spelar lite långsammare" (2:2). Efter lite mer prat om och testande av tempo hos musikerna avslutar pianisten

¹³ Kören övar på både Monteverdis och Marguttis mässor. Marguttis mässa är komponerad med Monteverdis mässa som förebild, men med texter av F. G. Lorca istället för traditionella mäss-texter.

KAPITEL 5

med att säga att ”det är bara att vi spelar igenom det nu bara så vi får en känsla för det här” (2:2). Musiker och körledare eftersträvar ett jazzigt uttryck och kommer fram till hur de vill ha det genom att verbalt analysera tempot samt att även testa det praktiskt. Här sammanvävs resurserna tal, körledarens gestik, kroppsgungningar och sång samt pianistens pianospel med varandra, vilka ger de körsångarna en visuell såväl som en auditiv bild av musikens karaktär. Trots att flera resurser och flera olika funktioner är inblandade i detta exempel, är det den begreppsmässigt förklarande och analytiska karaktären i händelsen som gör att exemplet passar in i den konceptuella handlingsrepertoaren.

Körledaren Berits tal om ”mycket kropp” (2:2), att ”få lite mer botten” (2:2), att sjunga ”väldigt mjukt och luftigt” (1:6), att ”ta tag i” (2:4), att ”artikulera” (2:5) eller sjunga med jättemycket vibrato och därmed ”öppna hela hakan” (2:2) kan visserligen hänvisas till den associerande handlingsrepertoaren som exempel på associationer till annat än musik. Svårigheterna att särskilja de olika handlingsrepertoarerna blir än mer påtagligt här. De nämnda uttrycken är analytiska och förklarande med en begreppsapparat som återfinns i körmusikaliska sammanhang samtidigt som de också ger en inblick i karaktären hos de sånger kören sjunger. De passar på så vis även in i den konceptuella handlingsrepertoaren.

5.1.6 Evaluerande handlingsrepertoar

Den *evaluativa handlingsrepertoaren* kan sägas stå för idén att musikaliska uttryck kan befästas eller förändras i form av beröm och bekräftelse samt värdering, jämförelser och korrigeringar av hur olika resurser används. Att befästa och förändra blir ett sätt för körledarna att visa vilka tolkningar och gestaltningar de vill ska gälla. I denna handlingsrepertoar uttrycker körledarna olika värderingar av det som har sjungits, de berömmar körsångarna för deras sång, de bekräftar deras insatser, de gör jämförelser med andra eller tidigare förekomna sätt att sjunga på samt ger exempel på hur sångarna kan korrigera sitt musicerande. Handlingsrepertoaren ger i sig indikationer på hur körledaren anser att musiken kan tolkas och utföras och får därmed en funktion av att vara både förklarande, illustrerande och bedömande. Här är verbala utsagor dominant, men de förstärks av såväl gester som andra kroppsrörelser. I denna handlingsrepertoar använder körledarna framförallt talet som den dominerande resursen, men gestik och andra kroppsliga uttryck förstärker det körledarna säger. Även här är det fråga om en användning av andra resurser än körsångarnas sång, vilket medför att körsångarna måste översätta körledarnas instruktioner.

Även i denna sista handlingsrepertoar finns inslag av associerande moment. Det är dock tydligt att dessa associationer har med beröm och bekräftelse att göra, vilket legitimerar deras placering i den evaluativa handlingsrepertoaren. Med de exempel som ges under rubriken jämförelser och korrigeringar kan konstateras att en och samma handling kan ses ur olika perspektiv, vilket gör att de kan passa in i olika handlingsrepertoarers beskrivningar. Det visar sig också i och med att exempel som har illustrerats i tidigare avsnitt även återkommer i detta avsnitt, men med en annan typ av funktion.

Beröm och bekräftelse

Körledare David ger väldigt mycket beröm till körsångarna såväl under pågående som efter avslutad sång. Det kan ses som ett sätt att bekräfta att det körsångarna sjunger och framför är det sätt som körledaren vill att de ska sjunga på. Efter avslutad sång i ”Poem nr 7”, med basstämmor som är både väldigt höga och låga, säger David till basarna att ”basstämman låter fantastiskt vackert bravo” (1:3). Lite senare under samma repetition bekräftar han de djupa stämmornas fina sång med att säga att ”det är rörande och underbart djup man får uppleva i slutet på cisset” (1:4). Mot slutet av repetitionen säger David till alla att ”det är glädjande att det lyfts upp så bra så här sent fint” (2:4), vilket ger en indikation på att sångarna har jobbat på bra under denna repetition. Berömmet ger körsångarna information om att det sätt de har sjungit på är så som körledaren önskar att musiken ska gestaltas. Samtidigt som David verbalt uttrycker beröm använder han även gestik i form av exempelvis en utsträckt hand mot sångarna eller ett nickande huvud. På samma sätt berömmar Berit och Fredrik körsångarna med att säga ett mer direkt ”aah fint (1) bra jobbat” (2:4, Berit) sammanvävt med en lång suck och ett leende respektive med att säga ”härligt härligt härligt” (2:2, Erik) med ett knackande i notstället. I slutet av körens genomsjungning av sången ler Berit stort mot både pianist och kör, vilket kan ses som ett uttryck för att hon är väldigt nöjd med deras sångliga insatser. I sista delen av videosekvensen ger Berit sångarna beröm genom att säga att det är ”väldigt maffigt det här nu” (2:4), vilket bekräftar hennes tidigare leende nöjda uttryck. Att det är maffigt nu ger både en indikation på att det kanske inte var maffigt förut samt att det sätt körsångarna sjunger på nu är ett musikaliskt uttryck som är eftersträvänsvärt. Det berömmande talet visar även att körsångarna har gjort en bra sånginsats, vilket i sig ger en indikation på hur körledaren vill att sången ska utföras och vad som därmed är åsyftat.

KAPITEL 5

Även under tiden som sångarna sjunger och som körledarna dirigerar utropar körledarna enstaka ord som bekräftar att de är nöjda med resultatet. Förutom att bra och javisst används då och då av alla körledare finns ord såsom ”just det” (2:2, David), ”snyggt” (2:5, David), ”fint” (1:1, Carina), ”ja visst ja det är rätt” (2:2, Carina), ”härligt” (2:5, Berit), ”nice, tack, sch, tack så mycket, tack så mycket, jättefint” (1:4, Erik), ”det är bra ni binder där” (1:5, Erik) som bekräftande beröm till körsångarnas insatser och till att de sjunger på ett uttrycksätt som är önskvärt från körledarens sida.

Berömmet yttrar sig också i ett jämförande med hur det har låtit tidigare och ger därmed en bekräftelse till körsångarna att de är på rätt väg. David använder sig av detta förhållningssätt till beröm när han under pågående sång säger att ”det var mycket snyggare ansats” (1:2). Efter avslutad sång sveper han ut med armarna och ger kören ett leende varpå han säger att ”det börjar komma riktigt fint på plats” (1:4). Vid ett annat tillfälle ger han berömmet ”tack så jättemycket ni kämpar fantastiskt bra” (2:3) följt av en bugning. Berömmet får en framåtblickande funktion i och med att det talar om för körsångarna att så som de sjunger nu är rätt, men att det kan bli ännu bättre.

Beröm och bekräftelse blir ett sätt för körledarna att skapa musikalisk mening, då det i berömmet och bekräftelsen indikeras hur de önskar att musiken ska gestaltas.

Jämförelser och korrigeringar

I sitt arbete med musiken korrigerar körledarna ständigt körsångarnas insatser utifrån vad körsångarna sjunger. Körledarna gör såväl rytmiska som dynamiska, melodiska och harmoniska justeringar för att uppnå det resultat de önskar. Dessa förfaringsätt pågår under alla studerade repetitioner och av alla körledare, men är inte alltid explicit uttryckta. De förekommer som upprepade omtagningar av olika partier i musiken samt med kommentarer om hur körledarna vill ha olika uttryck formade. Varje kommentar från körledarna över ett sjunget parti kan ses som en jämförelse med det som har varit till det som skulle kunna bli ett önskat resultat.

De explicita handlingar där tydliga jämförelser yttras, innebär jämförelser med tidigare sjungna fraser och satser, om andra sångares tidigare sätt att sjunga på samt om jämförelser med andra verk. När Berit argumenterar för att det är viktigt att även killarna i kören hittar samma uttryck som tjejerna gjort tidigare i den lugna gospelsången använder hon dessa tidigare uttryck som ett mål att

sträva efter. I sin argumentation värderar hon tjejernas sång högt, framhåller att deras uttryck är värt att återupprepas och att alla i kören ska korrigera sin sång och därmed hitta tjejernas sätt att sjunga på (2:4). På liknande sätt önskar Anna att herrarna i kören ska efterlikna ett tidigare sjunget uttryck i en annan kör. Hon gör jämförelser med en kör bestående av 15-åriga killar, vilka har sjungit starkare än herrarna i studiens kör. I jämförelsen mellan körerna säger hon att ”jag skulle vilja att ni öste på lite grann” (2:3) samtidigt som hon vevar med sin arm. Med detta uttalande ger hon uttryck för en önskan att herrarna ska korrigera sin sång och sjunga starkare. Även Erik gör en jämförelse med andra förkommande uttryck när han sätter körsångarnas sjungande i relation till andra verk och deras klangliga uttryck (1:8).

Att jämföra innebär i denna studie att sätta ett önskat resultat i relation till något som tidigare har utförts. Att göra jämförelser och korrigeringar blir också ett sätt för körledarna att visa hur de anser att musiken ska formas och uttryckas.

5.1.7 Samverkan mellan handlingsrepertoarerna

De i studien ingående körledarna växlar mer eller mindre ständigt i användandet av dessa handlingsrepertoarer beroende på vad de betonar och uppmärksammar i det musikaliska materialet samt vilken del av arbetsprocessen de befinner sig i. En del körledare använder sig mycket av vissa handlingsrepertoarer och mindre av andra. Andra körledare använder alla handlingsrepertoarer ungefär lika mycket. Användningen av handlingsrepertoarerna kan också växla från ena stunden till den andra. Som tidigare har visats kan de till och med användas samtidigt, vilket också har yttrat sig i svårigheter att både beskriva dem och i att skilja dem åt. Gränserna mellan de olika handlingsrepertoarerna har därmed ibland varit besvärliga att dra, men såsom de beskrivs ovan utgör de ändå ett betydelsefullt särskiljande dem emellan.

Som exempel på en sekvens där Berit under ett kort skede använder sig av fler än en handlingsrepertoar visas i nedanstående exempel:

D+K: *never I won't forget* (D står framför kören, sjunger med dem, stor öppen mun, rynkar näsan, håller händerna knutna i midjehöjd)

D: *sjung ännu mer i näsan* (håller pulsen med v.h., skakar lite på huvudet åt sidorna)

D+K: *never I won't forget* (D sjunger med på ”never”, stor öppen mun, rynkar näsan, håller handflatorna uppåt i midjehöjd)

KAPITEL 5

D: *fast inte riktigt på alla* (skakar på pekfingerarna) *vilka är det som är första-sopraner de e* (pekar med h. hands pekfinger på olika personer i sopranstämman) *det är ni tre*

D: *kan ni lägga den här näsgrejen* (håller h.h med öppen skålformad handflata uppåt i brösthöjd) *och ni andra köttar på neråt* (håller bägge händer med öppen skålformad handflata i midjehöjd)

KS: *ha ha*

D: *en två tre å* (ler, klappar fyra slag med händerna)

K: *never I won't forget* (sjunges tre gånger) (D håller handflatorna uppåt i midjehöjd, sjunger med första frasen, håller munnen öppen på de andra, tittar på kören)

(ur transkription 2:2, Berit)

I denna ca 20 sekunders korta sekvens förevisar Berit via den prototypiska handlingsrepertoaren och sin egen röst hur hon vill att sångarna ska sjunga samtidigt som hon, när hon sjunger tillsammans med körsångarna, även använder den performativa handlingsrepertoaren. Under samma tid använder hon även den pantomimiska handlingsrepertoaren, emedan hon också visar kraft i sången med sina knutna händer, rynkar på näsan för att visa hur orden ska läggas i munnen samt håller handflatorna uppåt. Med den konceptuella handlingsrepertoaren räknar hon in sångarna innan de ska börja samt när hon säger att de ska ta med näsgrejen, för att i nästa ögonblick med hjälp av den associerande handlingsrepertoaren vädja till sångarna att knyta an till något vardagligt som inte har med musik eller rösten att göra, det vill säga kött.

På liknande sätt använder David flera samverkande handlingsrepertoarer när han förevisar hur sopranerna ska ta en hög ton i "Poem nr 7". Då David anser att körsångarna kommer för sent på stavelsen i ordet och att det inte blir rätt färg på klangen, talar han om för körsångarna hur de rösttekniskt ska ändra på detta.

D: *sätter man så svåra vokaler för att få en vacker klang precis när det är dags* *spli spli* (gör två rörelser upp och ned med höger arm och en samlad hand) *då går det inte men splii splii* (gör två rörelser up och ned med höger arm och en hand med spretande fingrar, sjunger snabbare på spl och längre ton på i)

D: *har ni kopplat på vokalen när det är dags* (gör en upp- och nedåtgående rörelse med bägge händer i brösthöjd) *så liksom det känns som att det sånt gör man innan* (stannar upp i rörelse och tittar på kören)

KS2: spit

(ur transkription 1:5, David)

Både genom informativt tal om hur sångarna bör handskas med sin röst, den konceptuella handlingsrepertoaren, genom förebilande sång när körledaren själv sjunger de höga tonerna, den prototypiska handlingsrepertoaren, samt när han illustrerar tonhöjder med upp- och neådtgående handrörelser, den pantomimiska handlingsrepertoaren, ger han en bild av hur sångarna ska sjunga.

Ovanstående exempel visar den komplexitet och mångfald som finns i körledarnas användning av de semiotiska resurserna samt hur dessa resurser samverkar och därmed förstärker och kompletterar varandra. De visar också hur de olika handlingsrepertoarerna står för variationer av sätt att skapa musikalisk mening samt hur de vävs samman, överlappar varandra samt existerar i olika lager på varandra. Dessa överlappningar har visat sig innebära ett problem vid beskrivningarna av de olika handlingsrepertoarerna, då det inte alltid varit så lätt att särskilja dem. Ingen handlingsrepertoar är så att säga helt "ren" i sin struktur, utan de har alltid inslag av andra handlingsrepertoarers karaktäristik och moment. Dock har jag gett en handlingsrepertoar dess specifika namn då dess karaktäristiska resurser är dominerande i de exemplifierade handlingarna eller då jag vill framhäva existensen av en viss handlingsrepertoar.

5.2 Sammanfattning och slutledning

De olika handlingsrepertoarerna visar körledarnas varierade förhållningssätt till hur det är möjligt att med olika kroppsliga och materiella resurser forma olika musikaliska gestaltningar av det musikmaterial som används samt hur dessa gestaltningar ska kunna kommuniceras till körsångarna. Hur gester och andra kroppsliga uttryck samt tal, sång och pianospel används och vilka funktioner de har varierar inom de respektive handlingsrepertoarerna, vilket för med sig att de kommunicerar olika idéer på varierande sätt. Tillsammans ger dessa handlingsrepertoarer därmed ett brett utbud av möjliga gestaltungs- och kommunikationssätt samtidigt som de också ger flera olika möjligheter för hur körsångarna ska kunna ta del av och tillägna sig dessa gestaltningar och sedan omforma dem till sina egna sångröster.

Att inte körledares gestik, det vill säga deras dirigerings med händer, armar och huvud, står för den enda informationen vid den musikaliska gestaltningen är i denna studie oerhört tydligt. Det handlar inte heller om att händer, armar och huvud ger en sorts information och att andra teckensystem, som exempelvis tal eller pianospel, ger en helt annan information. Förvisso kan olika tecken och teckensystem ha varierande funktioner när de förekommer i de olika handlings-

KAPITEL 5

repertoarerna i och med att de kan vara såväl förklarande som förebildande, illustrerande, vädjande eller värderande, men de kan också var och en, fast på olika sätt, informera om och illustrera både dynamik, klang eller rytmer. Vissa teckensystem är dominerande och står för den huvudsakliga förklaringen, illustrationen eller associationen, medan andra teckensystem med liknande eller avvikande syfte, förtydligar och förstärker körledarnas önskade uttryck. När en eller flera handlingsrepertoarer används nästan samtidigt förstärks denna bild av det *komplexa* och *mångfasetterade* i körledarnas användande av olika resurser för att informera om hur de vill att musiken ska gestaltas.

Alla handlingsrepertoarer kan ses utifrån ett perspektiv där körledarna med sina musikaliska gestaltningar av ett visst givet musikmaterial försöker få körsångarna att uttrycka denna avsedda gestaltning. Genom ljudlösa dramatiserade framställningar, ljudande utföranden, förebildande illustrationer, associationer samt genom begreppsliggörande av det musikaliska materialet kommunicerar körledarna olika gestaltningar som de vill ska utföras av körsångarnas sångröster. Genom att sedan värdera och korrigera denna sång leder körledarna sångarna fram till ett resultat i form av en musikalisk produktion färdig att framföras på en konsert.

De konceptuella och evaluativa handlingsrepertoarernas dominanta resurs är talet med dess verbala analyser av det musikaliska materialet respektive värderingar av körsångarnas producerade sång. Andra teckensystem som blickar, kroppsrörelser och pianospel förekommer också, men mer som komplettering och accentuering av talet. Dessa repertoarer av handlingar kan tillsammans sägas vara av *förklarande* karaktär, såtillvida att körledarna delger körsångarna olika sätt att strukturera och värdera det musikaliska materialet. I kontrast till dessa bygger de pantomimiska och performativa handlingsrepertoarerna mest på hand- och armrörelser, blickar, andra kroppsrörelser samt pianospel i sina figurativt formade tecken, medan den prototypiska handlingsrepertoarens dominant resurser är sång, kroppsrörelser samt en slags talsång kopplat till sånguttryck med funktionen att förebilda musikaliska uttryck. Dessa tre handlingsrepertoarer fungerar som *förevisande*, emedan de illustrerar musiken indirekt i form av dramatiseringar och utföranden i andra resurser än de avsedda respektive direkt i form av körledares egen förebildande sång samt kroppsrörelser kopplade till sånguttryck. I den associerande handlingsrepertoaren använder körledarna istället tal, händer och armar, andra kroppsrörelser och blickar som likvärdiga och sammanvävda resurser, vilka har som funktion att visa körsångarna hur de kan

associera till kända föremål, upplevelser och känslor för att sedan använda dessa uttryck som redskap för att gestalta musiken. Körledarna ger här indikationer på och antydningar om hur musiken kan gestaltas utan att låsa fast tolkningarna till bestämda uttryck, vilket medför att körsångarna får möjlighet att på egna sätt förhålla sig till, beröras av och uttrycka musiken. I viss mån ger den pantomimiska och den performativa handlingsrepertoaren med sina implicita och indirekta gestaltningssätt också en möjlighet för körsångarna att på egna sätt uppleva och beröras av musiken. Dessa handlingsrepertoarer får därmed en upplevelse- och känslomässigt *vädjande* karaktär i sin framtoning.

I körledarnas varierade användning av olika resurser sker en sammanblandning av de olika handlingsrepertoarerna såtillvida att de kan vara svåra att skilja åt. Såväl i körledarnas kroppsliga förevisanden, associativa vädjanden som i deras verbala uttalanden om musikens struktur och form finns alltid ett moment av både *uttryck* och *saklig* information. En verbal information accentueras ofta av en uttrycksfull gest, och viceversa, en kroppsligt formad antydning om hur musiken ska uttryckas accentueras ofta av en bildligt framställande information om tonhöjd eller rytm. Gester och kroppsliga rörelser med expressiva uttryck kan i nästa sekund transformeras till en saklig påminnelse om en viss rytm eller tonhöjdsförändring. Många sådana exempel finns i körledarnas handlingar och visar på en sammankoppling mellan det sakligt informativa, det bildligt framställda och det mer upplevelsemässigt uttrycksfulla, som om dessa aspekter hör ihop och bara är olika sidor av samma fenomen.

Vare sig det musikaliska arbetet handlar om att använda ett tryckt notmaterial eller att lära sig en sång utan noter (vilket förekommer i gospelkören), använder körledarna både *visuella och auditiva resurser* som verktyg för att synliggöra musikaliska strukturer, former och möjliga uttryckssätt så att körsångarna ska kunna lära sig att gestalta musiken på ett för körledarna och körsångarna önskvärt sätt. Såväl den notbundna musiken som den musik som lärs utan noter omfattas därmed av nästan samma moment från körledarnas sida, det vill säga att illustrera musiken både auditivt med piano, sång och tal samt visuellt med gester och olika former av kroppsrörelser. Körledarnas handlingar utgår visserligen oftast från en notbild, men de nämnda visuella och auditiva handlingarna är i sig så dominerande att notbilden, om den används, knappt är märkbar i denna process. Det handlingsrepertoarerna dock inte visar är de exakta tonhöjderna. Från flertalet av körledarna visas oftast inte heller rytmer och texter. Gospelkörledaren visar däremot ofta såväl texterna som rytterna och i viss mån även tonhöjder.

KAPITEL 5

Därmed kan sägas att gospelkörledaren ger körsångarna en mycket informativ bild av hur musiken ska gestaltas och sjungas, såväl visuellt som auditivt.

I och med att körledarna använder både visuella och auditiva resurser i sina handlingar, erbjuder de möjligheter för körsångarna att lära och gestalta musiken både genom att titta på körledarnas kroppsliga uttryck och genom att lyssna på verbala förklaringar om musiken samt på den klingande musik körledarna producerar via pianospel och sång. Tydligt är att körledarna med sin omfattande användning av olika komplext sammanvävda resurser ger dominans åt den kroppsligt visuella och den pianistiskt eller röstmässigt auditiva bilden av hur musiken kan gestaltas. Hur körsångarna lär sig går inte att avgöra i denna studie, men de har i körledarnas erbjudanden möjlighet att välja om de i sin sång vill utgå från körledarnas handlingar och/eller från vad noterna berättar.

Noterna ser dock ut att fungera som ett dominerande redskap för körsångarna under repetitionerna. Under tiden som körledarna arbetar med musiken är körsångarna inte alltid särskilt uppmärksamma på körledarnas kroppsliga handlingar, åtminstone inte utifrån vad som går att se i de filmade videosekvenserna under repetitionerna. Körsångarna har blicken ofta riktad mot noterna och är därmed inte alltid synligt koncentrerade på körledarnas illustrativa gestik, vare sig körledarna sitter vid pianot eller står framför körerna, framförallt inte när musiken inte är färdiginstuderad. Möjligt är att körsångarna är oerhört lyhörda för vad som *hörs* från körledarna, dock synes de vara mindre lyhörda för vad som *görs och syns*. Detta skulle kunna tolkas som att de subtila och implicita illustrationer körledarna gör med den pantomimiska handlingsrepertoaren inte når fram och att den därför uttrycker betydligt mer än vad som är möjligt för körsångarna att notera och ta till sig. Med tanke på att både visuella och auditiva uttryck används i körledarnas sätt att uttrycka sig, vare sig de utgår från noter eller inget notmaterial alls, kan här sägas att körsångarna i sitt fasthållande vid noter inte alltid eller i samma mängd som de erbjuds observerar körledarnas icke notbundna uttryckssätt. Under konserterna är körledarnas visuella resurser för gestaltning totalt dominerande, vilket ger körsångarna, i de fall då de kan musiken utantill, en möjlighet att helt och hållet följa körledarens förebildande illustrationer.

Utifrån det teoretiska perspektiv studien vilar på handlar den musikaliska gestaltningen om hur körledare *översätter och omvandlar* musikmaterialets olika tecken och teckensystem i form av noter och text till olika former av gestaltningar med hjälp av flera andra samverkande teckensystem. Utifrån körledarnas an-

vändande av de olika handlingsrepertoarerna är det sedan nödvändigt för körsångarna att i sin tur härma, efterlikna, översätta och/eller helt omvandla körledarnas verbala, kroppsliga och materiella information och illustrationer till det teckensystem de själva använder, det vill säga till sångrösten och i förekommande fall även till olika former av rörelser i övriga kroppen. Det betyder att det alltid sker en förändring av teckensystemen i denna process. Sångarnas översättning av körledarnas tal eller omskapande av deras gestik, pianospel och associationer innebär alltid ett byte av teckensystem, från körledarnas varierande resurser till körsångarnas röster. Även i imitationen av körledarnas röster sker alltid ett mer eller mindre omskapande från körledarnas röster till körsångarnas röster, då det troligen är omöjligt att sjunga exakt lika som körledarna.

Det framgår inte i studien huruvida och på vilka sätt körsångarna i förekommande fall omvandlar körledarnas visuella och/eller auditiva sätt att uttrycka sig. Kanhända är det så att körsångarna trots den synbara bristen på ögonkontakt med körledarnas visuella handlingar ändå uppmärksammar vad som sker. Utifrån körledarnas berömmade ordalag om körsångarnas insatser går det att dra slutsatsen att sångarna genomför det de enskilda körledarna önskar, vare sig instruktionerna är implicita eller explicita, visuella eller auditiva, verbala, sångliga, gestiska eller kroppsliga.

Processen av transformation från körledarnas uttryckssätt till körsångarnas sång förutsätter en förståelse hos körsångarna för vad körledarna gör, vad de uttrycker med sina handlingar, hur de till synes självklart utförda teckensystemen ska kunna tydas och sedan omvandlas till sång. Här sker ett formgivande av musiken utifrån ett perspektiv där körsångarnas handlingar står i fokus. Hur körsångarna ska hantera sin kropp och sin röst, hur klang skapas i rösten, hur andning bäst utförs, hur rytmer tolkas och utförs, hur rösten behandlas när sångarna ska sjunga kaxigt eller så att det låter som det finaste som finns, hur körledarnas gestik tolkas så att den översätts till det körledarna önskar, är instruktioner som innehåller given information som denna studies körmedlemmar ser ut att vara införstådda med, men som troligen är svår att förstå för en i körvärlden oinvigd person. Denna komplexa användning av flera samtidigt förekommande resurser och handlingsrepertoarer ger en likaledes komplex bild för körsångarna att förhålla sig till. Den införståddhet de tycks ha till denna mångfald och komplexitet talar för att det i de respektive körpraktikerna förekommer ett *överenskommet* förhållningssätt till och *sätt att tala på och agera* i det gemensamma musicerandet.

KAPITEL 5

KAPITEL 6

Att skapa handlingsutrymme

... grundenergin och inspirationen för vårt samarbete måste kunna utgå från mig och sen måste jag också i hög grad kunna räkna med att lita på kräva att få energi och inspiration och lust tillbaka för jag kan ju inte dra hela lasset själv

(ur intervju med en av studiens körledare)

Körernas aktiviteter kan beskrivas i form av tre olika typer av projekt som försigår samtidigt. Dessa projekt utspelar sig på skilda arenor, var och en med olika perspektiv på sina verksamheter: (a) ett körledarprojekt, (b) ett körsångarprojekt samt (c) ett samordnat projekt där de två projekten möts i ett gemensamt musicerande. I dessa projekt gör sig körsångarna och körledarna med sina handlingar till de körsångare och körledare de förväntas vara, emedan de anpassar sig till det som är normalt i dessa situationer. Även om såväl körledare som körsångare har det gemensamt uttalade målet att på en konsert framföra de musikstycken de

KAPITEL 6

övar på, finns det en avsevärd skillnad mellan deras olika projekt. En skillnad är att det på körledarnas arenor är körledarna som har till uppgift att förmedla olika tolkningar av musikmaterialet för att körsångarna ska kunna sjunga på ett för körledarna önskvärdt sätt, medan det på körsångarnas arenor är körsångarna som tar emot och följer körledarnas instruktioner och illustrationer för att lära sig sjunga musiken. En annan skillnad är att körledarna skapar representationer av tänkbara tolkningar av musikmaterialet med hjälp av både gestik, blickar, kroppsrörelser, pianospel, sång och tal, medan körsångarna skapar representationer av både musikmaterialet samt körledarnas representationer med hjälp av sina sångröster.

Hur körledarna gör när de på sina arenor förevisar och förklarar olika tolkningar av musiken har varit i fokus i Kapitel 5. Där har synliggjorts hur körledarna i sitt verksamhetsprojekt via olika handlingsrepertoarer ger både verbala, visuella och auditiva förklaringar, illustrationer och associationer av hur de musikstycken de arbetar med ska gestaltas. I detta kapitel presenteras den del av analysen som visar hur själva samspelet mellan körledarna och de medverkande körsångarna yttrar sig under repetitioner och konserter. Kapitlet består av beskrivningar av hur körledare, körsångare och i förekommande fall även musiker och tonsättare i sin interaktion med varandra förhandlar om handlingsutrymme, tolkningsföreträde och olika beslut runt den musik som övas och framförs. I projekten finns en balansgång mellan vem eller vilka som genom olika beslut styr de musikaliska uttrycken samt hur dessa beslut sker, trots de uppgifter var och en i de respektive projekten till synes har. Resultatet belyser var de medverkande befinner sig i spänningsfältet mellan körledarnas och körsångarnas verksamhetsprojekt samt hur dessa två projekt är samordnade till ett gemensamt projekt. I körledarnas projekt är det körledarna som står för besluten, medan körsångarna sjunger som körledarna vill. Detta förhållande beskrivs i körledarnas handlingsutrymme. Dock avviker körledarna och körsångarna ibland från dessa positioner och rollerna blir något förändrade. Körledarna intar då ett mer tillbakalutat förhållingssätt till förmån för körsångarnas möjlighet att utöka sitt handlingsutrymme. Detta förhållande beskrivs under rubriken körsångarnas handlingsutrymme. När dessa två projekt möts sker en samordnad orientering mot ett gemensamt musicerande.

Det är viktigt att vid läsandet av detta kapitel förstå att det inte är fråga om att de två projekten är separerade från varandra. De är bara olika aspekter av en och samma aktivitet. Beskrivningen av det ena eller andra projektet innebär att ta fram

och belysa specifika aspekter hos var och en av de agerande parterna. Ingen agerar isolerat ifrån varandra, utan det sker alltid ett samspel på ett eller annat sätt.

6.1 Körledarnas handlingsutrymme

För körledarna är deras handlingsutrymme beroende av hur de använder olika resurser i sina handlingsrepertoarer samt utifrån hur de rumsligt placerar sig. I körledarnas centrala positioneringar ger de sig själva stort kroppsligt utrymme i och med att de använder en mångfald av olika teckensystem samt att de använder dessa teckensystem på ett komplext och mångfasetterat sätt. I ett rumsligt hänseende tar körledarna stor plats även med tanke på deras centrala placeringar i mitten framför körerna, hur de förflyttar sig mellan pianot/flygeln, notstället och körsångarna samt även med tanke på storleken och omfattningen i deras kroppsliga rörelser, framförallt i deras gestik. I jämförelse med körsångarna stolsplatser och att sångarna ofta sitter stilla på sina platser har körledarna ett stort område att röra sig inom. Körledarnas sångliga utrymme är dock litet i relation till mängden körsångare och deras röstkapaciteter. Med sin stora variation av olika resurser och handlingsrepertoarer tar de sammanlagt en stor plats när de iscensätter det musikaliska arbetet och med sin kroppsliga och verbala dominans organiserar vad som sker under repetitionerna. Körledarna kan därför beskrivas i termer av att vara intagare av det sceniska utrymmet, att de tar hela den scen de står på i besittning med sitt tal, sin gestik, sitt pianospel och sina kroppshandlingar.

I sitt körledarprojekt tar de därmed ett stort handlingsutrymme i anspråk när gör sig till de centralgestalter de förväntas vara i just den kör de befinner sig i. Detta är synbart på så sätt att alla accepterar de förekommande positionerna som självklara. I detta görande är det körledarna som med sina handlingsrepertoarer formar olika förutsättningar för hur det musikaliska arbetet ska ske, samtidigt som de också styr vad som ska gälla för de musikaliska gestaltningarna av musiken. Det är också körledarna som för det mesta ensamma står för all information och illustration av musiken under repetitionerna. Körledarna har här fritt spelrum för sina olika sätt att tolka musiken och uttrycka sig och har därmed kontroll över gestaltningarna och musicerandet. På körledarnas arena resulterar dessa handlingar i en sorts envägskommunikation, där körledarna förmedlar olika gestaltningar av musiken och där körsångarna tar emot och omvandlar informationen och illustrationerna till sång. Samtidigt pågår hela tiden en cirku-

lär kommunikation, ett samspel där körsångarna ger tillbaka information med sin sång, så att körledarna återigen ska kunna förevisa ytterligare gestaltningar.

6.1.1 Körledaren som musikaliskt ansvarig

I och med körledarnas centrala placering samt utifrån det faktum att de har som uppgift att leda arbetet med instuderingen och framförandet av musiken, tar de också på sig uppgiften att vara den person som, med användande av tal, sång, pianospel med flera resurser, har företrädet att tolka och gestalta musiken under repetitioner och konsertframträdanden. Detta innebär att det i interaktionen med körsångarna och musikerna finns överenskommelser som medger att det är körledarnas önsknings, kunnande och tolkningar i olika musikaliska frågor som ska komma till tals och vara de som dominerar. Körledaren blir här den person som har det huvudsakliga musikaliska ansvaret och som därmed samordnar och strukturerar körens musikaliska arbete.

Genom att säga att ” jag vill att vi ska ha” (2:5, Berit) om ett önskat framåttänkande uttryck i musiken, ”jag skulle vilja ha den idén” (2:2, Berit) om en önskad röstklang, ”att få den symfonisk som jag vill” (2:1, Carina) om karaktären på den romantiska sången, ”precis vad jag vill” (2:4, David) efter genomsjungning av ett sångparti samt genom att säga ” jag skulle vilja att ni öste på lite grann” (Anna, 2:3) till basarna när starkare sång önskas, visar körledarna med stor tydlighet att det är de som har ansvaret för det musikaliska arbetet. Körledarna intar med dessa ord en position där de med självklarhet formar och styr de musikaliska gestaltningarna, antingen utifrån tonsättarens eller arrangörens anvisningar i den notbild de arbetar med och/eller hur de på sitt eget sätt tolkar och gestaltar musiken.

Det detaljerade arbete som Berit gör när hon arbetar med gospelmusiken får stå som exempel på ett arbetssätt där körledaren i sina handlingar visar att det är hon som har ansvar för hur musiken ska tolkas och genomföras. Hon visar inte bara att hon som kunnig körledare har kännedom om den genre kören arbetar med och att hon därmed är kompetent att förmedla olika tolkningar av musiken, utan hon visar också med sina handlingar att det är hon som styr hur musikmaterialet ska formas och hur arbetet med musiken ska koordineras. Genom att ge förklaringar av hur formen på musiken är uppbyggd, illustrera hur rytmer ska sjungas, förebilda text och sång, associera till vardagliga upplevelser, värdera sångarnas insatser samt berömma deras slutliga gestaltning, blir citatet ”precis så vill jag ha det” (2:5) ett sätt att tala om för körsångarna att de har genomfört de önsknings och intentioner körledaren har. Berit fullföljer på detta sätt sin upp-

gift att vara den som tolkar och gestaltar musiken samt som med beröm bekräftar dessa tolkningar i körsångarnas framförande.

Med de ofta återkommande berömmande orden ”strålande”, ”jättebra”, ”underskönt” med flera liknande ordval visar David på liknande sätt som Berit att körsångarna har genomfört de gestaltningar av musiken som han önskar samt att han är nöjd med deras sång. Med de omdömen han ger körsångarna visar han att det är han som med sitt kunnande har som uppgift att tolka musiken samt att bedöma kvaliteten hos körsångarna. Följande citatdelar, som är tagna från olika tidpunkter under samma repetition, lösryckta ur sitt sammanhang i en niominuters period av övning, får exemplifiera detta förhållningssätt.

D: Ni andrabasar, ni är ju helt fantastiska ... vi ska sjunga ... brinnande i uttryck eeh smärtsam klang ... det räcker precis vad jag vill ... jag tror inte det är någon risk att ni gör för mycket avfrasering på Agljinis ... lite tunga är ni altår lite pompompom släpp eeh fjärdedelen ... lätta upp den ... känsligt men det var snyggare bra ... glädjande att det lyfts upp så bra så här sent fint
(ur transkription 2:3 och 2:4, David)

Här använder körledaren både en evaluerande, associerande, prototypisk och konceptuell handlingsrepertoar, emedan han både berömmar, vädjar till känslor, förebildar med sin röst och använder musikaliska begrepp. Genom dessa handlingsrepertoarer visar körledaren hur han utgår från sina tolkningar om hur musikmaterialet ska gestaltas samtidigt som han vid flera tillfällen bekräftar körsångarna framföranden i form av värderingar och beröm. Under hela denna period är det körledarens tolkningar och värderingar som är utgångspunkten. Körsångarna sjunger och agerar som David vill, vilket också bekräftas av hans beröm i slutet av denna repetitionsdel. Körledaren lyfter här fram körsångarna och placerar dem i en position som goda och betydelsefulla musiker. På samma gång bekräftar han även sin ställning som en kunnig ledare som har företrädet att tolka och gestalta musiken.

Båda dessa körledare är exempel på det musikaliska ansvar som körledarna i studien själva har tagit på sig, men som de också har fått av körsångarna. Körledarna tolkar musiken utifrån det musikmaterial de arbetar med och formar sedan tolkningarna i sin gestik, sina blickar och ansiktsuttryck, genom sitt pianospel och tal samt genom andra kroppsrörelser. Därefter kommunicerar de dessa gestaltningar till körsångarna som i sin tur genomför gestaltningarna i sina röster, alltefter körledarnas anvisningar. Med beröm bekräftar de körsångarnas

framföranden. Det är med självklarhet körledarna i detta ansvar står för tolkningen av musiken samt hur framförandet av musiken ska göras.

6.1.2 Körledaren som beslutsfattare

I och med att det är körledarna som i sitt körledarprojekt står för samordningen av olika tolkningar av musiken är det också körledarna som tar alla beslut i olika musikaliska frågor. På så sätt är det körledarna som styr körsångarnas musikaliska gestaltningar och de mål körerna vill uppnå. Beslut sker ständigt, såväl verbalt som kroppsligt. Verbalt sker besluten såväl genom körledarnas förklaringar och anvisningar innan eller efter avslutad sång som genom deras verbala kommentarer under pågående sång. Beslut sker även kroppsligt under pågående sång via körledarnas sätt att använda gestik, blickar, kropps rörelser samt pianospel.

Ett exempel på beslut som tas mellan två genomsjungningar av ett sångparti visas i nedanstående transkriptionsutdrag. Erik pratar om nyanser och vill att basarna ska dämpa sig lite i början av Kyriets tredje sats.

D: (D står vid pianot och spelar tonerna G D Ess) ta lite hänsyn till balansen det är ganska (går mot notstället, tittar på kören) eh ganska hrm (3 sekunders paus, rundar händerna, tittar ner i noterna)

D: vad ska man säga det är ganska basstarkt å tenorstämmorna är delade och sopranstämmorna (pratar långsamt, tittar i noterna)

D: så basen får ta något något lite hänsyn i (tittar ut över kören, håller händerna med handflatorna nedåt i midjehöjd) i fråga om balans (tar tonerna g1 och d2 på pianot) utan att dämpa (1) klangen å (1) sången (står vid notstället, tittar ut över kören, håller händerna i midjehöjd)

(ur transkription 1:6, Erik)

Under körledarens prat är alla uppmärksamma och lyssnar på vad han har att säga. Ingen av körsångarna protesterar eller har några egna synpunkter, utan gör som körledaren säger att de ska göra. Efter ytterligare genomsjungning av sångpartiet verkar körledaren nöjd med resultatet.

Hur körledaren fungerar som beslutstagare under pågående sång kan illustreras med nedanstående citat. Samtidigt som körsångarna sjunger ger Carina både verbala och kroppsliga anvisningar om hur hon vill att de ska uttrycka sig sångmässigt i Vårens första vers.

ATT SKAPA HANDLINGSUTRYMME

K: Hegen med tre som der Blomar var på eg atter såg blöma (D gör en utåtriktad gest på ”tre”, tittar omväxlande i noterna och på kören) såg blöma D: *sch* (D mimar texten, sätter vänster pekfinger framför läpparna)

K: Ennu ein Gong fekk eg Isen D: *Andra alt* (intensivare rörelser med h. arm)

K: at sjå frå Landet at fljota D: *sch, sch* (små rörelser med bägge händer, visar v handflata, smalnar av ögonen vid *sch*)

K: snjoen at bråna og fossen D: *lite mer understämmor här* K: i å D: *ååh åh* (*intensiv och stor rörelse med bägge armar*) K: at fysa og brjota (D små rörelser, visar handflatorna)

K: graset det D: *lite lite för starkt i* K: gröne eg enno ein D: *sopran ett* K: Gong fekk (dirigerar med höger hand, tittar i noterna) K: sko D: *se om ni orkar få upp ett crescendo här då* K: da med Blomar (D dirigerar med stora svepande rörelser, tittar omväxlande på kören och i noterna)

(ur transkription 2:1, Carina)

Genom verbalt hyschande, finger framför munnen, små gestiska rörelser samt avsmalnade ögon visar Carina att hon vill att sångarna ska sjunga svagare. För att ta fram olika stämmor och få ett crescendo använder hon både verbala kommentarer och intensivare gestik. Dessa anvisningar blir ett sätt att med både gestik, blickar och tal ta beslut om hur hon vill att musiken ska genomföras.

David får också stå som exempel på hur beslut under pågående sång och dirigering kan ske både verbalt och kroppsligt. Med verbala utrop som ”basar” och ”haj” uttrycker han att det ska sjungas med mer kraft i stämman. Med gester och andra kroppsliga uttryck såsom stamp med fot, vevande armar, knäpp med fingrarna samt en positionering framför basarna tar David beslut om att han vill ha rytmisk och kraftfull sång i detta snabba och energifyllda parti ur ”Poem nr 6”.

KS: zatrjisljas at grochota fsia zemlja vakruk i pakrylas trupami plosjtjat pred dvaratson (D svänger hö arm kraftigt fram och tillbaka, knäpper med fingrarna på varje slag, tittar i noterna) D: *basar* (tittar upp på basarna, återgår till att titta i noterna)

KS: palnarot nakormlenyj pulej i svintsom D: *haj* (ropar med hög kraftig röst, går fram mot basarna)

KS: oj zateja tsarskaja bolno charasja nai gralas dosyta tsarskaja dusja (D står framför basarna, tittar på dem, vevar och viftar med armarna med stora rörelser, mimar eller sjunger med i texten, går tillbaka till notstället, tittar i noterna, stampar med foten i golvet)

(ur transkription 2:5, David)

KAPITEL 6

Även i relation till musikerna tas olika beslut. Med ord som i följande korta dialog, visas hur Anna i kommunikationen med de medverkande jazzmusikerna driver igenom sin vilja för ett visst tempo i "Winterwonderland".

M (pianist): *vad vill du ha för tempo då* (2)

D: *det är lite snabbare än dom 104 som står nnn* (D står vid notstället, nynnade lite på melodin) *men lite mer ändå nnn snow is glistening*

M (pianist): *okey då drar vi* (3) (M spelar förspel, D står med ena armen runt midjan och under hakan, tittar i noterna, svänger lite på kroppen)

K: *leighbells ring...blue bird* (Musiker spelar, D vevar med armen till sångarna och de börjar sjunga, D gungar med kroppen, viftar lite med v.h., slår in sångarna vid gone away, slår små slag, slår av vid blue bird)

D: *kan vi backa igen det känns som att den sticker lite framåt jag skulle hellre vilja att vi backade lite lite som att det när det börjar det den börjar så blir det så lutar det lite framåt* (vänder sig till trummisen när hon pratar)

M (pianist): *du tycker det går lite för fort*

D: *ja det går lite för fort*

M (pianist): *ja okey mm*

D: *gone away is the bluebird here to stay ba ba ba ba* (svag sång, gungar med kroppen, slår små slag) *bara lite lite mer häng* (tittar i noterna, gungar lite med kroppen, slår små slag med händerna)

(ur transkription 2:1, Anna)

Körledaren ville från början ha ett snabbare tempo än vad som stod angivet i noterna. Musikerna spelar i det antydda tempot samtidigt med körsångarnas sång, men körledaren avbryter efter en vers och vill då ha ett något långsammare tempo. Körledaren tar beslutet att sänka hastigheten och musikerna accepterar hennes synpunkter. Ingen egentlig diskussion förekommer dock i denna sekvens mellan musiker och körledare om en för stilen och genren lämpligt tempo.

Alla körledare i denna studie styr och bestämmer i stort sett hela tiden över det musikaliska förloppet med sina sätt att kroppsligt, verbalt och pianistiskt förebilda, förklara och illustrera hur de vill att musiken ska gestaltas. Det är med självklarhet som körledarna tar beslut i olika musikaliska frågor som gäller dynamik, klang, röstuttryck, rytmer med flera uttryck. Berit som arbetar väldigt intensivt med detaljer vad gäller text och rytm och som är väldigt noga med att körsångarna ska sjunga exakt så som hon vill ha det, är ett tydligt exempel på detta förhållningssätt. I de stora gruppkonstellationer som körerna oftast består av är de individuella körsångarna anonyma, de profilerar sig själva minimalt och de medver-

kar inte aktivt i diskussioner och beslut. Däremot svarar de oftast med att sjunga på ett sätt som motsvarar körledarens uttryckta önsknings. Körsångarnas sätt att agera ger i sig utrymme för körledarna att vara de som tar olika beslut. Vare sig det förhåller sig så att körledarna är de mest kunniga eller inte så ingår det i den beslutsfattande funktionen att det är körledarna som bestämmer och styr på denna arena och att körsångarna godkänner den rådande ordningen.

6.1.3 Körledaren som utåtriktad och inåtvänd

Ovanstående beskrivna positioneringar, där körledarna med sitt stora handlingsutrymme har tolkningsföreträde över de musikaliska gestaltningarna och samtidigt står för beslut över hur musicerandet ska ske, innefattas en kommunikation som både är utåtriktad med mycket närhet till körsångarna samt en mer distan-serad och inåtvänd kommunikation utan synlig nära kontakt. Med dessa sätt att kommunicera sker en balansering mellan närhet och distans samt mellan ett kontaktsökande agerande och ett till synes enskilt agerande

Körledaren som utåtriktad kommunikator

I den utåtriktade kommunikationen med körsångarna är körledarna synligt uppmärksamma på körsångarna och deras sång. Körledarna visar närhet till och kontakt med sångarna genom såväl nära positioneringar, ögonkontakt och riktad gestik som med bekräftelse och beröm samt glädje och allvar.

Flera av körledarna, vars kroppsliga agerande är mycket kraftfyllt och tydliggjort med många pantomimiska illustrationer, förstärker sin kommunikation genom att också positionera sig nära körsångarna. När Berit står framför gospelkören visar hon i sitt sätt att dirigera en stark närvaro, energisk kraft och närhet till sångarna. Hennes öppna och utåtriktade uttryckssätt visar sig i hennes ständiga ögonkontakt med kören, glada leende mot både kör och pianist, rytmiska handklapp samt utrop som ”äh” och andra förstärkande ord (2:4). I denna utåtriktade kommunikation sker en sorts turtagning i kontakten mellan körledare och körsångare, där körledaren i sin beslutande ställning ger information och körsångarna lyssnar och svarar med sin sång.

När David berömmar körsångarna och ger dem respons på sin sång riktar han sig också utåt mot kören och visar dem närhet och mycket kontakt. Han tittar på körsångarna, vänder sig direkt till dem, bekräftar dem och deras sång, ler och är snabb med att tala om för dem hur bra och fantastiskt de sjunger. När han under pågående sång lämnar notstället och kliver fram mot körsångarna ger han också

KAPITEL 6

uttryck för denna närhet. Han ställer sig nära basarna, gestikulerar med yviga rörelser och mimar eller sjunger tillsammans med dem. Med hänvisning till den citerade sekvensen ur transkription 2:5 med David (se avsnitt 6.1.2), går det att se att det är han som med denna utåtriktade närhet styr och initierar de musikaliska uttrycken. Han använder här den pantomimiska handlingsrepertoaren, där han via olika tecken och uttryck för klang och rytmik visar hur han vill att körsångarna skall sjunga.

Även Carina ställer sig nära kören och riktar sig mot en speciell stämma för att förevisa hur hon vill att sångarna ska sjunga. Hon hjälper sångarna och stödjer deras sång med sin gestik samt genom att sjunga tillsammans med dem.

Denna utåtriktade kommunikation förekommer också i form av en dialog där det finns utrymme för frågor från körsångarna med informerande svar och beslut från körledarna. Körsångarnas frågor handlar ofta om olika musikaliska spörsmål med detaljer om något sångarna inte har tillräcklig kännedom om eller inte förstår och därför vill veta mer om. Körledarna svarar genom att förtydliga sin information med beskrivningar på detaljnivå. Även om det förekommer en ömsesidig dialog med frågor och svar i nedanstående exempel ("Poem nr 7"), är det ändå körledaren som står för informationen och tar beslutet.

KS: hur är det på andra systemet är det respektive ritardando på båda systemen

D: ja de det stämmer det (0,5) tenorerna får en upplösning som går till vila och sen en snabb andning (1) så att det är nåt slags milt fermat

(ur transkription 1:2, David)

Inåtvänd kommunikation

I sin kommunikation med körsångarna riktar sig körledarna ibland mer mot sig själva och sina gestaltningar av musiken än utåt mot körsångarna. Detta sker vare sig de står vid notstället och dirigerar kören eller när de sitter vid pianot och illustrerar eller stödjer olika stämmor. De har i dessa positioner ingen ögonkontakt med körsångarna. De bekräftar dem inte heller med beröm eller leende blickar, utan de tittar för det mesta hela tiden i noterna, blundar samtidigt som de gör olika gestiska rörelser eller sveper med blicken hastigt över körsångarna.

När Erik står framför kören och dirigerar "Missa Criolla" med sina stora och svepande rörelser tycks han använda denna inåtvända kommunikation som ett sätt att med sin gestik forma klangen i musiken samtidigt som han också tycks lyssna på klangen som uppstår när körsångarna sjunger (1:3). Han verifierar sitt

fokus på klangen med att efter avslutad sång säga att det handlar mycket om klang i detta verk. Hans sätt att använda sin gestik samt hans sätt att ha blicken mestadels i noterna på notstället utan att titta på körsångarna, kan här tolkas som att han initierar och styr över det musikaliska förloppet via kroppsliga uttryck, dock med en viss distans till sångarna. Det kan också noteras att det är få sångare i kören som tittar på körledaren under just denna sekvens. Även de har blicken i noterna medan de sjunger. Här kan sägas att kommunikationen sker med både gestiken och noterna som den förmedlande länken och att var och en av de medverkande befinner sig på sin individuella arena, körledarnas respektive körsångarnas. Ett liknande tillvägagångssätt sker när Erik sitter vid pianot och spelar stämmorna till körsångarnas sång samtidigt som han gungar med kroppen fram och tillbaka och då och då gör enstaka rörelser med ena handen och armen (1:4; 1:5). Även här fungerar både körledarens kroppsuttryck, pianospelet och noterna som den förenande länken mellan körledare och körsångare. Alla körsångare tittar mestadels i noterna och har därmed ingen synlig och påtaglig kontakt med körledaren som också har blicken hela tiden i noterna.

Även körledare Fredrik förhåller sig distanserat till sångarna i kören när han går igenom den svårtydda notbilden i det nyskrivna verket. Han räknar visserligen in sångarna, ger dem några korta arm- och handrörelser i det tempo han vill att de ska läsa eller sjunga texten och melodin, men lämnar dem sedan ensamma i sitt tydande av noterna för att själv koncentrerat fokusera på noterna. När Anna informerar körsångarna om vilka toner och ackord som förekommer i det musikstycket de arbetar med sitter hon vid pianot och illustrerar detta med att spela tonerna och ackorden samtidigt som hon verbalt kommenterar vad hon spelar (1:2). Här tittar hon aldrig på körsångarna, utan har hela tiden blicken i noterna. Körsångarna följer med i notbilden, pratar med varandra, tittar ut i luften eller på körledaren. Hos de andra körledarna förekommer under kortare sekvenser liknande händelser.

Kommunikationen och gestaltandet av musiken sker här i en mer eller mindre inåtvänd process där var och en individuellt utan större kontakt med varandra fokuserar på noterna. Körledarna finns med som ett stöd via sitt pianospel eller sina gestiska rörelser, antingen med hjälp av den performativa eller pantomimiska handlingsrepertoaren, med eller utan verbala kommentarer. Körledarna kan också ge ton innan påbörjad sång, räkna in tempot i sången och ta det som självklart att sångarna ska vara beredda och fokuserade på vad som sker. Körsångarnas ansikten visar i dessa skeenden ofta inga tecken på leenden eller ansats till att

KAPITEL 6

varken säga eller sjunga något förrän precis när det är dags att börja sjunga. Ibland förekommer gäspningar, småprat sångarna emellan, bläddringar i noterna samt tecken på att körsångarna inte tycks uppmärksamma alls vad körledaren säger och gör. Trots denna till synes kontaktlösa och distanserade kommunikation startar alla att sjunga när körledaren ger tecken på att de ska börja. Sångarna följer också de anvisningar körledarna ger dem via eventuella gester och andra kroppsuttryck. Noterna är här i fokus både för körledarna och för körsångarna. Allvaret hos körsångarna och körledarna kan ha sin grund i texterna som sjungs samt i koncentrationen på att tyda notbilden.

Det kan förefalla som att körledarna och körsångarna tillsammans har etablerat en kommunikation där det i dessa situationer inte är viktigt med ögonkontakt, där varken körsångare eller körledare behöver titta upp och där inte bekräftelse på kontakt är nödvändig. Var och en kan med sin erfarenhet och kompetens agera i sin egen musikaliska värld frikopplade från varandra, väl vetandes vilka överenskommelser som gäller. Det kan också vara så att körledarna i dessa situationer litar på att körsångarna klarar sig mer eller mindre själva.

Både utåtriktade och inåtvända

I körledarnas agerande sker en ständig balansering mellan närhet och distans, mellan kontakt och en till synes inte kontaktlöshet. Dessa bägge förhållningssätt kan blandas med varandra i samma sekvens genom att körledarna varierar mellan att vara utåtriktade och distanserade från en stund till en annan. När sångarna i Davis kör sjunger "Poem nr 7" visar han stundtals närhet och stundtals distans till sångarna. Under en sekvens på ca tre och en halv minut använder han sig av både stora och små gestiska rörelser, öppen blick riktad mot sångarna, blicken i noterna, ett distanserat blundande, smärtfyllda och lidande ansiktsuttryck samt verbala anvisningar för att förevisa såväl kraft och energi som olika dynamiska förändringar (1:4). I dessa såväl inåtvända som utåtriktade positioneringar tycks körledaren stundtals vara uppslukad av närvaron i sina egna handlingar, samtidigt som han genom sina kommentarer och sina blickar mot kören tycks vara mycket uppmärksam på vad kören sjunger och inte sjunger.

Carina visar under konserten med "Våren" ett sätt att dirigera som är såväl utåtriktat som distanserat. Hon varierar sitt agerande med att i ena stunden ha mycket fokus på noterna, vilket ger en distans till sångarna, och att i nästa stund ha ett utåtriktat förhållningssätt, där hon med gestik, blickar och kroppsliga illustrationer vänder sig till sångarna.

I dessa sätt att kommunicera, både på distans och med närhet, kan sägas att körledarna använder kören som resurs för att genomföra olika gestaltningar av musiken. Med tanke på den höga standard de i studien ingående körerna har, är körledarnas resurs i dessa sammanhang följsamma, tekniskt väl utvecklade och de sjunger ofta som körledarna vill att de ska sjunga. Körsångarnas egna erfarenheter och musikaliska kunnande framhålls och bekräftas av körledarna och ger därmed en möjlighet för körledarna att genomföra de musikaliska uttryck han eller hon visar kören. Körsångarna reagerar genom att sjunga och ge tillbaka olika musikaliska uttryck genom sin sång, likt ett instrument som ger tillbaka toner och klanger. Beroende på vilken musik som sjungs sker kommunikationen via leenden eller allvar i ansiktsuttrycken. Gospelkören svarar med leenden och rörliga kroppar liknande de som körledaren visar dem, medan de andra körsångarna är betydligt allvarigare eller neutrala i sina ansiktsuttryck.

I dessa beskrivna körledares förhållningssätt kan sägas att deras uppgift är att via sin gestik, blickar med flera resurser, uttrycka olika tolkningar av musiken, applicera dem på kören och sedan musicera med kören som om den vore ett instrument att spela på. Körledarna fungerar här som om de vore musiker, då det är de som initierar och styr de olika musikaliska uttrycken.

6.2 Körsångares handlingsutrymme

Utifrån en rumslig synvinkel tar kören en stor plats med sitt stora antal sångare samt med tanke på den klang och dynamik som bildas när de sjunger tillsammans. Körsångarnas handlingar och uttryck är dock begränsade, då de flesta av de studerade körerna sitter stilla på sina platser repetitionerna igenom. I jämförelse med körledarna använder körsångarna endast ett fåtal resurser - sångrösten, obetydliga kroppsrörelser och ibland tal - vilket gör att deras resursanvändning inte blir lika komplext och mångfasetterat som körledarnas. Gospelkörens sångare utgör dock ett undantag, då de flesta rör sig rytmiskt med sina kroppar samt gestikulerar med armar och händer, speciellt när de står upp och sjunger.

Körsångarna gör sig till de körsångare de förväntas vara i de körer de är delaktiga i, det vill säga, deras uppgift är att sjunga och följa körledarens instruktioner. De anpassar sig till de konventioner som finns kring den genre de sjunger samt till de tolkningar körledarna visar via de olika handlingsrepertoarerna. Deras delaktighet begränsas oftast till att ta ansvar för sig själva och det gemensamma jungandet. Med sina stora erfarenheter av körsång och med sina utvecklade

KAPITEL 6

röster bidrar var och en av körsångarna till ett stort gemensamt kunnande, vilket hörs tydligt i den gemensamma sången.

Körledarnas sätt att agera eller hantera det musikaliska materialet kommenteras och ifrågasätts ibland av en del körsångare, antingen med frågor om något körsångarna inte förstår eller vill veta mer om, med förslag och kommentarer på alternativa lösningar om hur musiken ska bearbetas, tolkas och framföras eller med bortvända blickar och uppgivet suckande. Ifrågasättandet möts ibland inte alls av körledarna, vid andra tillfällen med en förfrågan tillbaka eller så sker en diskussion mellan körledare och körsångare över möjligheten att använda andra tillvägagångssätt. I de situationer där körledarnas agerande kommenteras tar en del av körsångarna ibland aktivt del av beslut när det gäller den musikaliska gestaltningen och hur den från körledarnas sida ska kunna förevisas. Här kan sägas att körsångarna får ta del av ett handlingsutrymme som tillhör körledarnas verksamhetsprojekt. Detta gäller även i viss mån musikerna och den närvarande tonsättaren. Musikerna tar genom sitt aktiva spel en stor plats i gestaltandet av musiken, emedan de genom sitt spel påverkar karaktären och stilen i musiken. Detta gäller speciellt jazz- och gospelmusikerna. Även tonsättaren, som finns med i en av körerna, tar en stor plats med sina förklaringar och illustrationer av hur musikmaterialet ska tolkas och genomföras, vilket leder till att körledarens handlingsutrymme minskar något. Gemensamma diskussioner i små eller större grupper över hur tolkningar ska kunna göras av musiken, hur repeterandet ska ske eller hur körledaren ska kunna agera och uttrycka sig förekommer inte i denna studies datamaterial.

6.2.1 Körsångare som musikaliskt ansvariga

Körledarna lämnar ibland ifrån sig sin roll som beslutstagare till förmån för att körsångarna ska kunna ta eget ansvar, göra egna tolkningar samt själva ta beslut. Detta kan innebära att körsångarna får klara sig själva när de ska tyda en notbild och lära sig sina stämmor och texten. Det kan också innebära att körsångarna får använda sig av sitt eget kunnande och erfarenhet för att tolka musiken utan att körledarna hela tiden säger vad de ska göra.

Överlämnande av ansvar till körsångarna

I följande beskrivningar är körledarna inte själva direkt aktiva i tydandet av notbilden, utan de lämnar istället över det huvudsakliga ansvaret till körsångarna så att de själva ska kunna söka sig fram till ett resultat som fungerar. Det innebär att

körsångarna kan få göra egna tolkningar utan inblandning av körledarna. Här är det dock inte fråga om att körsångarna tar för sig av tolkningsföreträdare, istället är det körledarna som både kräver och ger dem utrymme att ta eget ansvar.

En form av ansvarsgivande från körledarens sida är när David fokuserar på den svåra och omfattande texten i "Poem nr 9". David konstaterar att det är "ohyggligt mycket text (1) för att inte säga hur jobbigt det är ändå även om man kan texten" (2:1). Texten är på ryska, stämmorna ligger högt och tempot är snabbt. Mitt i övningen med denna text säger han att "nu har ni en vecka på er och det här måste ni kunna på måndag" (2:1) med betoning på ordet måste. Med dessa ord ger han till körsångarna en tillsägelse att själva ta ansvar för det fortsatta lärandet av text och stämma och se till att det är färdigt till nästa övning. Han frånsäger sig därmed sin aktiva medverkan i deras lärande.

Även under repetitionens gång förekommer det att körsångarna får klara sig själva såväl med text som med tonträffning och att körledarna därmed avsäker sig ansvaret för körsångarnas lärande. Detta sker mer eller mindre under alla körers repetitioner, ofta med stöd av piano eller dirigering. Under första övningen med "Roadmap for Peace" lämnar Fredrik över ansvaret helt och hållet till soprancer och altar att själva, med sina erfarenheter och kunnande klara av att lära sig det svåraste partituret med de komplicerade rytmerna och melodierna i blandade taktarter. Fredrik är under repetitionen väldigt fokuserad på att själv tyda noterna och att hålla kontakten med tonsättaren.



Figur 6.1. Illustration av körsångares och körledares försök att tyda noterna (ur videosekvens 1:1, Fredrik)

KAPITEL 6

Vid genomläsning av texten med sopranerna läser han därför endast de första orden tillsammans med sångarna, släpper sedan taget om dirigeringen och låter sångarna hitta rytmerna och texten själva utan hjälp. Ingen av sångarna tittar på honom eller på varandra. Figur 6.1 belyser detta förfaringsätt.

Fredrik ger sångarna sedan uppmaningen ”sjung på egen takt”, att ”hitta på en egen melodi” (1:2) samt att, vid senare tillfälle under samma repetition, göra ”ett slags fritt fabulerande” (1:2) över den melodi som står i noterna. Avsikten verkar vara att körsångarna lättare ska kunna koncentrera sig på den svårtydda rytmen genom att skapa en melodi genom att fritt sjunga och experimentera över den noterade melodilinjén. Nästa steg är att sjunga de rätta tonerna. Detta kan ses som ingående i ett ansvarsgivande förhållningssätt, där körledaren går framåt steg för steg i svårighetsgrad. Till Fredriks viftande pulsslåg blir resultatet av genomsjungningen en blandning av tal och sång med en ganska stor tonträffning. Körledarens avskärmande från kören, innebärande en påtvingad självständighet, medför att en del körsångare har svårigheter att följa med i notbilden både när det gäller text och rytm.

Under en senare repetition med samma parti och med svårigheter att hitta dirigeringsslag som fungerar så att alla ska kunna förstå dem, väljer körledaren att körsångarna ska sjunga utan dirigent.

D: vi gör det en gång till utan dirigent gör det som ni vill får bara höra vad det blir för något (tittar ut över kören, bläddrar i noterna)

KS1: *hmöhmö* KS2: *klappa in oss du* (D tittar på den sopran som talade, vänder tillbaka blicken mot noterna, bläddrar i dem, lyfter händerna till brösthöjd, tittar ut över kören)

D: *En två tre fyr fem å* (slår fem små pulsslåg som inslag). [D: *En*

[KS: *early in may ... primeminister* (D slår mycket små pulsslåg genom hela sångpartiet, tittar i noterna)

(ur transkription 2:5, Fredrik)

Fredrik slår in både sångarna och musikerna, men slutar sedan att dirigera. Körsångarna sjunger tillsammans med musikerna hela partiet utan aktiv dirigering av körledaren. Både kör och orkester klarar sig utan problem själva med hjälp av bara noter och varandras stöd i denna fyrtyotre sekunder långa del av musikverket. Även här ställs höga krav på körsångarna att de självständigt ska kunna ta sig igenom en komplicerad notbild, ett förfaringsätt som ger dem ett stort ansvar, både på individuell som kollektiv nivå.

På liknande sätt agerar körledare Erik när han säger att ”min pedagogik är att sjunga”. Han tycks mena att sångarna lär sig själva genom att om och om igen sjunga igenom musiken utan kommentarer från körledaren. Detta förfarande befästs också genom de många genomsjungningar som görs med enbart gestiska rörelser utan några uttalanden eller illustrerande anvisningar. Även de andra körledarna låter körsångarna bitvis klara sig själva vid genomsjungningar av noterna, vilket ger dem ett stort ansvar både vad gäller notläsning och möjligheten att till viss del tolka och gestalta musiken själva.

Körledares frågor och körsångares svar

I andra situationer använder såväl körsångare som musiker och tonsättare sig av möjligheten att göra tolkningar av musiken genom att använda sig av sitt kunnande inom musikteori samt genom att föra fram sina synpunkter i olika musikaliska frågor. Detta sker företrädesvis genom en dialog av frågor och svar mellan körledare och körsångare, där det är körsångarna som ger svaren.

I körerna finns det körsångare som visar sig vara mer kunniga än vad körledaren är inom exempelvis sångteknik eller musikens teori. När det gäller det teoretiska kunnandet inom harmonilära och notläsning är det vid följande exempel tydliggjort att det är några körsångare och inte körledarna som står för tydandet av en del av en notbild. Att körsångaren tar fram och belyser felaktigheter eller körledarens bristande uppmärksamhet ger körsångaren i sig ett företräde till hur notbilden ska kunna tydas. En körsångare i gospelkören ställer frågan till körledaren om det är en sexa eller sju som tenorerna ska sjunga.

KS: *jag är inte säker på om det är en sexa eller sju vi har*

D: *I won't forget* (D sjunger killarnas stämma, några killar härmar)

KS: *är du säker*

D: *I I won't forget vilken är det*

KS: *sexan*

D: *sexan då tar vi sexan en två tre fyr*

(ur transkription 1:1, Berit)

Berit svarar inte verbalt utan sjunger istället slingan samtidigt som hon ser både ovetande och frågande ut, varpå körsångaren konstaterar att det är en sexa. I denna sekvens står körledaren för det sångliga svaret och körsångaren för det verbala svaret. Samtidigt som det är körledaren som bekräftar körsångarens

KAPITEL 6

kunnande med att säga att det blir sexan sångarna ska sjunga, är det körsångaren som står för kunnandet och tydandet av själva notbilden.

Även körledare Carina hamnar i en position av ovetande när hon låter körsångare kommentera hennes felsepel på pianot. Körledaren har under repetitionens gång vid några tillfällen inte klarat av att ge notbilden rättvisa i form av rätt toner. Hon påtalar att hon spelar fel, men frågar körsångarna vad som skedde. Två av körsångarna uppmärksammar felsepeln, varpå de tillrättavisar henne genom att svara vilken ton som är fel. I denna händelse är det körsångarna som tar ansvar för tydandet av notbilden.

K: *Ooo* (understämmorna sjunger) KS1: *Carina* D: *Förlåt* (D spelar fel ton i andra sopranstämman i takt åtta) K: *Ooo ... såg blöma* (D spelar stämmorna på flygeln, tittar i noterna)
D: *bra* (tittar i noterna) *vad gjorde jag jag spelade* (tittar i noterna)
KS2: *du spelade g* KS1: *du gjorde det varenda gång det var därför jag sa till*
D: (D spelar tonerna i den felsepelade takten, letar i noterna) *där (2) förlåt ja*
KS: *det gör inget*
(ur transkription 1:1, Carina)

Ett ytterligare exempel på körsångare som visar sitt kunnande när det gäller notbilden är när körledare Erik repeterar satsen "Sanctus" ur "Missa Lorca" och övar på ett ställe där sopran- och altstämmorna ligger väldigt nära varandra. Körledaren tycker sig ha upptäckt var de dissonerande stämmorna finns i partituret, men när några av körsångarna påtalar att alla damstämmor ingår i den dissonerande bilden verkar körledaren glatt överraskad över att, genom körsångarnas försorg, få vetskap om att så många stämmor krockar med varandra. Körsångarna har här uppmärksammat strukturen och formen i musikstycket och har därmed bidragit till att tyda notbilden. I följande citat går det att följa dialogen där körsångare argumenterar för och klargör hur stämmorna är uppbyggda rent tekniskt, det vill säga, att alla fyra damstämmor följs åt i nedåtgående stämmor, ibland med tersavstånd, men ofta i sekundavstånd.

KS1: *det är förstasopranerna också*
D: *hur (0,5) är det några krockar DÄR också* KS1: *yes* D: *är det det* (D tittar i noterna, bläddrar i dem)
KS1: *vi har jätteroligt* KS2: *ja*
D: *har ni många med när ni går (2) när ni går i tersen med (1) med andrasopraner hela vägen va* (D tittar i noterna)
KS1: *men hundraförtiätt kolla (1) kolla in där* KS2: *första* KS3: *kolla in där*

ATT SKAPA HANDLINGSUTRYMME

D: ja titta DÄR så fint (2) okey men eeh första sopran och första alt då (*tittar i noterna, tar en ton*)

KS1: i alla tre KS2: alla fyra

D: alla TRE (tittar upp på sångarna)

KS2: alla fyra KS: ja fyra KS: ta alla fyra

D: ja okey då (*lite suckande*)

KS: hahaha

(ur transkription 2:4, Erik)

I samtalet mellan körledaren och körsångaren, tillika sångpedagogen, om hur ett högt parti hos sopranerna ska sjungas för att få en tydlig början på tonen, ber körledaren en av körsångarna om hjälp att förklara. Följande citat visar hur körsångaren med sina insikter i sångteknik delger sig av sitt kunnande.

KS: *Det är också också viktigt att man kommer upp för här uppe* (KS vevar med armarna i huvudhöjd) *xx xx att det inte sitter här när man sjunger* (håller händerna vid halsen)

KS: *här uppe jag ska vara här upp* (KS sjunger i högt tonläge, ler brett och vevar med händerna i huvudhöjd)

KS: *'skaka på prov'* (skakar lite på kroppen, sträcker på halsen och huvudet, ler brett) *annars annars blir man flack* (lägger höger hand över vänster handled)

(ur transkription 1:5, David)

Hon både förebildar med sin egen röst och förklarar verbalt hur en sångare ska kunna sjunga på ett ord som ”split” i detta höga tonläge, vilket ger henne möjlighet att själv avgöra hur den avsedda tonen och den efterföljande melodilinjen tekniskt ska utformas och uttryckas.

Att körsångarna har gjort goda insatser i sitt sjungande indikeras av körledarnas berömmande ord. De ger genom sina positiva yttranden också en antydning om att det är körens förtjänst och därmed körsångarnas musikaliska kunnande som styr resultatet i deras sång. Med kommenterande uttryck som ”härligt härligt”, (2:2, Erik), ”basstämman låter fantastiskt vackert bravo” (1:3, David), ”det är glädjande att det lyfts upp så bra så här sent fint” (2:4, David), ”aah fint bra jobbat” (2:4, Berit), ”tack så jättemycket ni kämpar fantastiskt bra” (2:3, David), och ”nice, tack, sch, tack så mycket, tack så mycket, jättefint” (1:4, Erik) uttrycker körledarna en tacksamhet över körsångarnas sätt att sjunga och uttrycka musiken på. Körsångarna tillskrivs äran att det är på grund av dem som musiken uttrycks så härligt, fantastiskt och jättebra. Tidigare har beskrivits att

KAPITEL 6

beröm i körledarens evaluerande handlingsrepertoar är ett uttryck för och en bekräftelse på att körsångarna gör som körledaren vill. Det kan också, med tanke på körledarnas berömmande tal, sägas att körsångarna i dessa sammanhang styr musicerandet och att körledarna följer dem i deras uttryckande sång. Därmed är det även körsångarna med sina erfarenheter som står för tolkningarna av det musikaliska uttrycket i dessa situationer.

Musiker och tonsättare som musikaliskt ansvariga

Vid flera tillfällen träder både körledarna och körsångarna till viss del ut ur positionen som de som har tolkningsföreträde. Såväl jazzmusikerna i Annas kör som de ackompanjerande musikerna i gospelkören styr med sitt kunnande i deras respektive genrer spelet och sångens utformning. Musikerna står därmed för en stor del av tolkningarna och de ger genom sitt spel och sina kommentarer både den karaktär, känsla och rytm som är specifik för den aktuella musiken. Även om musikerna ibland frågar vilket tempo körledaren vill att de ska spela i, så är det ändå deras kunnande inom sin specifika genre som synliggörs i deras spel och som därmed färgar körledarens och hela körens musikaliska uttryck. I Figur 6.2 illustreras en diskussion mellan musikerna om tempot.



Figur 6.2. Illustration av musikernas diskussion om tempo (ur videosekvens 2:2, Berit).

Körledaren förhåller sig här något avvaktande och lyssnar till det resonemang som förs runt tempot i jazzlåten, men bekräftar senare deras önskan om tempo.

Den närvarande tonsättaren som är med på repetitionerna med Fredrik och hans kör sätter också sin prägel på tolkningarna och musicerandet. Frågor och

svar sker här mellan körledare och tonsättare då inte körledaren riktigt tycks förstå tonsättarens noteringar i notpartituret. För körledaren blir frågandet nödvändigt för att få till stånd klarhet i hur musikverket är strukturerat, för att tydliggöra olika rytmiska och melodiska oklarheter och för att få karaktären i olika partier belysta. Tonsättaren är den som har vetskap om partituret och körledaren låter därmed tydandet av dessa noter och rytmer ofta gå via tonsättaren, vilket ger denne tolkningsföreträde till sitt eget partitur. Fredrik frågar i följande citat om det är rätt karaktär på det som kören sjöng när de övade på ett parti med olika tempi i de respektive stämmorna.

D: *är det den karaktären* (D går fram mot tonsättaren)

T: *det är rätt jag tycker det*

D: *bra* (körledaren vänder om och går mot flygeln)

(ur transkription 1:1, Fredrik)

Tonsättaren bekräftar körledarens undran och försök till tolkning av notbilden med att säga att det är helt rätt. I denna lilla samtalssekvens är det tonsättaren som har företräde att tolka musiken, samtidigt som det är körledaren som söker bekräftelse på att han har tolkat karaktären så som tonsättaren vill ha det.

6.2.2 Körsångare, tonsättare och musiker som beslutsfattare

En form av beslutstagande positionering hos körsångare, musiker och tonsättare sker i situationer där körledarna lämnar ifrån sig ansvaret helt till dem och låter deras synpunkter och erfarenheter vara rådande. Ett sådant beslut kan föregås av en dialog med frågor och svar eller i form av en gemensam diskussion där förhandling sker över vad som kan vara bäst lösning på ett förekommande problem. Resonemang förs runt texten, tempo, taktarter, nyanser, klang och slagteknik för att därigenom tydliggöra olika oklarheter. Körledarnas förhållningssätt i dessa situationer innebär att körsångarna, musikerna och tonsättaren till stor del är involverade i processen att ta beslut om hur musiken ska tolkas och gestaltas.

Eftersom ”Roadmap for Peace” har ett mycket komplext system av varierade taktarter och rytmer samtidigt i de olika stämmorna, leder det till att Fredrik har svårigheter att tyda och förstå partituret. Det blir också svårt för honom att dirigera kör och orkester, eftersom det finns flera varianter av slagteknik att använda. Han försöker själv komma fram till hur han ska göra, men problemet kvarstår ändå. En körsångare ifrågasätter Fredriks dirigerings teknik och undrar om han kan göra på ett annat sätt så att sångarna bättre ska förstå och hänga med. Körle-

KAPITEL 6

daren lyssnar och accepterar körsångarens förslag om lösning på det tekniska problemet. Körsångaren blir den som tar beslutet att dirigenten ska dirigera på ett för henne och de andra körsångarna mer förståeligt sätt. I nedanstående resonemang mellan körledaren och en körsångare kring möjliga sätt att dirigera, kommer de till slut gemensamt fram till en lösning där körsångaren tar ett beslut åt körledaren.

KS1: *slår du på två eller* (D håller armen rakt ut och tittar på körångaren)

D: *nej jag slår jag slår dom taktarter som står* (D tittar i noterna)

KS1: *okey* (D tittar upp på körsångarna)

D: *ehh*

KS1: *men fjärdedelar* KS: *early?*

D: *neej de alltså jag slår en två tre fyr fem* (räknar samtidigt som han gör dirigeringsrörelser, tittar upp mot sångarna) *en två tre fyr fem sex sju ått nio* (räknar i dubbelt temp, tittar omväxlande i noterna och på kören)

KS1: *ja okey*

D: *där det står notakt (3) för att* (D tittar i noterna)

KS2: *Vi krånglar ju till det för alla andra eftersom vi har olika i varje stämman där uppe (0,5) det är bara tenor* (D tittar på en sopran, KS tittar på D)

D: *ja vad ska jag slå istället då* (D tittar i noterna)

KS2: *jag vet inte nånting som är samma för alla då slå orkesterns fem fjärdedelar till exempel då så får alla klara sig själv* (KS tittar i noterna)

D: *jo men om det är eeh* (D tittar i noterna)

KS2: *eftersom*

D: *ja det är klart jag kan slå* (D tittar i noterna)

KS2: *för vi sjunger ju i olika tempi också så är det liksom*

D: *ja och om och om orkestern har sju åttondelar vad ska jag göra då då* (D tittar i noterna)

KS2: *du får du slår du väl sju åttondelar*

D: *ja då slår jag det ja ja* (D tittar i noterna)

K: *hahaha*

(ur transkription 2:2, Fredrik)

Lösningen blir en kompromiss där körledaren dirigerar det som orkestern spelar, vilket leder till att körsångarna får klara sig själva med sina varierade taktarter och tempi. I detta samtal kan sägas att körsångaren får tolkningsföreträde, eftersom det är hennes beslut om dirigeringsteknik som får gälla.

Samtalet fortsätter med att också tonsättaren ger förslag på hur han tycker körledaren ska dirigera. Han säger till körledaren att "låt folk hålla på och sen när

det kommer till "tories" så slår du fyrtakt" (2:2, Fredrik). Körledaren svarar med att säga "ja okey ja". Fredrik ändrar därpå sitt sätt att dirigera genom att först följa musikernas olika taktarter och sedan samla ihop både sångare och musiker i den gemensamma fyrtakten. I just denna situation lyckas dock inte alla sångstämmor förenas i fyrtakten, då flera av stämmorna har sjungit alldeles för fort.

När körledare Fredrik, i såväl ovanstående beskrivna situation som andra liknande samtal och diskussioner om tempon och taktarter i musikverket, lyssnar på synpunkter från tonsättaren, låter Fredrik denne genom sina kommentarer om sitt eget musikverk besluta om hur musiken med dess olika musikaliska svårigheter ska utföras. Körledaren tar här inte ansvar själv för musikens framförande utan låter tonsättaren legitimera det riktiga i det som körledaren arbetar fram. Nedanstående exempel visar dock på att det förekommer en liten strid mellan de bägge parterna om vem som har tolkningsföreträde. Fredrik vänder sig till tonsättaren för att få dennes kommentarer till hur notmaterialet ska tydas. Fredrik tycks ha en ganska klar uppfattning om hur rytmer och takter ska utföras, men rådför ändå för att få bekräftelse på sin egen uppfattning.

D: *du vi håller på med early in är de är det olika eeh är det olika tempi (1) eller ska det gå i samma tempo alltså har man fjärdedel är 160 och sen står det 140 på basstämman* (är vänd mot tonsättaren som sitter på en stol bakom sångarna)

T: *sjutakt xx*

D: *ja men är det är det felskrivet eller har (1) ska det va i olika tempi här*

T: *ehh (1) ja det dom går väl ut (1) samtidigt tror jag*

D: *vad sa du (4) 140 i alla stämmor utom sopranstämman* (står snett vänd mot tonsättaren, tittar i noterna, håller två fingrar i/mot munnen)

T: *ja just det och det går ju snabbare så att (2) eehmm*

D: *ja de (2) (tittar i noterna, håller fingrarna mot munnen)*

T: *dom går ut liksom*

D: *de går [jämnt ut* (vänder huvudet mot tonsättaren, håller fingrarna mot munnen)

T: *[dom kommer tillsammans och efter ett tag så här så kommer dom tillsammans*

D: *aha* (drar sig lite ifrån tonsättaren, byter fot att vila på, ler lite, tittar upp i luften) *så man ska man måste [beräkna 140 mot 160* (tittar på T, gör rörelser med handflatans sida mot noterna)

T+KS: *[Hehehe*

KAPITEL 6

D: *blir det så* (huvudet vänt mot T, tittar på honom, tar med h.h. mot vänster öra, körsångarna tittar omväxlande på T och D)

T: *ja det kan man väl säga*

D: *va visa hur det går till* (huvudet vänt mot T, tar h.h. från örat och sätter den mot munnen)

T: *ehh nej men alltså så noga är det ju inte utan det är* (1) (D vänder huvudet från T, nickar) *det är väl typ att* (D sätter upp h. pekfinger i luften, tittar i noterna) *det är väl typ att* (1) *de sjunger en fras liksom i det tempo som är högre bara* (D ler, tittar lite mot K)

D: *ja, bra* (ler lite, vänder sig om från T, går mot flygeln)

T: *så att* (1) *just det*

KS: *hehe*

(ur transkription 1:1, Fredrik)

Genom både sitt tal, kroppshållning, blickar och leende visar körledaren, gentemot såväl tonsättaren som körsångarna, vad som är möjligt och inte möjligt att genomföra när det gäller tonsättarens föreslagna tempi i musikstycket. Tonsättaren försvarar sitt val av tempobeteckning, men säger till slut att det inte är så noga. Körledaren tycks gå nöjd från samtalet, väl förvissad om att han från början hade rätt uppfattning om det omöjliga i tonsättarens exakt angivna motsäggande tempi. Både körledarens och tonsättarens idéer och kunnande sätts på spel i denna dialog, men det är körledaren som med sitt ifrågasättande får tonsättaren att mildra de angivna temposkillnaderna. Inget sägs dock i samtalet om hur långa de respektive stämmornas fraser är eller hur mycket toner eller text som ska hinnas med inom respektive tempoangivelse. Senare under repetitionen visar det sig att det är fullt möjligt för de olika stämmorna att sjunga i olika tempi. Tonsättaren är den som får ta ansvaret för och besluten om hur olika tempi och taktarter ska genomföras samtidigt som körledaren får sina tolkningar bekräftade.

Vid jazzmusikernas och gospelmusikernas medverkan kan sägas att de indirekt tar beslut om hur musiken ska framföras i och med att de genom sitt spel påverkar såväl tempo som karaktär i musiken. Även om musicerandet sker i samarbete med Anna och Berit och körledarna i dessa situationer varierar mellan en beslutande och en observerande position, styr musikerna med sitt kunnande och sin spelstil oundvikligen det musikaliska förloppet. Då körledarna sällan eller inte kommenterar deras spel, utom möjligen när det gäller tempo, så står musikerna implicit för en stor del av besluten när det gäller karaktär, rytm och uttryck i musiken.

ATT SKAPA HANDLINGSUTRYMME

I de mindre körgrupperna har körsångarna möjlighet att lyfta fram sig själva och sin sång mer och därmed ta beslut om olika uttryck. Det tydliggörs när Berits körkvartetter står utspridda i rummet och sjunger i tur och ordning. Körsångarnas individuella sångliga och kroppsliga uttryck är betydligt mer hörbara och synliga i de små gruppernas sång än i den stora kören. När Erik arbetar med de mindre körgrupperna använder några av körsångarna egna gestiska rörelser när de sjunger. Det kan tolkas som ett sätt för körsångarna att ge uttryck för och ta beslut över sina egna tolkningar av musiken. I dessa körgrupper ger flera av sångarna sina synpunkter på hur musiken ska kunna utövas. I följande samtalssekvens mellan körledare och körsångare går att utläsa att det är körsångarnas beslut om tempo och nyanser som gäller:

D: *ja men bestäm hur ni vill ha det (1) det är ju jättebra*

KS1: *det är Lasse som är maestron*

KS2: *eeh vi börjar svagt xx qui tollis peccata*

D: *okey mezzopiano fint*

KS2: *det fortsatte vi med ganska länge*

KS3: *just det*

KS2: *kommer till dex nånstans*

KS3: *sedes sidan tjuett*

KS2: *var det där vi sa*

KS1: *ja*

D: *och vad händer då*

KS2: *på qui sedes*

D: *ta för er lite grann*

KS2: *då är det dags för forte*

D: *okey*

KS2: *och sen blir det ännu starkare*

D: *var då*

KS2: *på miserere*

KS3: *ja precis*

KS: *sidan tjutvå (sångarna pratar i mun på varandra, någon sjunger)*

D: *vad sa du*

KS2: *ännu lite starkare*

D: *mhm*

KS1: *och sen så är det som ganska raskt va sista och så slutar vi (alla pratar i munnen på varandra) in your face*

(ur transkription 2: 8, Erik)

KAPITEL 6

Här synliggörs hur körsångarna aktivt medverkar med ett eget ansvar och egna beslutstaganden. Körsångarna är i ovanstående situation överlag mer rörliga och verbala i sin kommunikation med körledaren och varandra än i den större körgruppen. De profilerar sig sångligt mer här än i den större kören. Körledaren använder i sin tur en verbal kommunikation och gestik som är återhållen på så sätt att han lyssnar på och tycks acceptera körsångarnas synpunkter och beslut om olika musikaliska uttryck. Närheten till varandra samt med körledarens fokus på endast ett fåtal sångare kan tolkas som att det leder till en större möjlighet för var och en av sångarna att profilera sig själva och att påverka och styra gestaltningen av musiken.

På liknande sätt tas olika beslut från de körsångarnas sida och med körledaren i en tillbakalutande position när körsångaren läser den engelska texten för uttalets skull och därmed påverkar textens utformning i relation till musiken, när körsångaren pratar om röstteknik och därmed påverkar klangbilden i kören samt när körsångarna själva tar ansvaret för lärandet av texter, rytmer och stämmor och på så sätt formar sina egna musikaliska uttryck. Även om körledaren står för de stora besluten i sitt sätt att dirigera och illustrera musiken tas i dessa situationer indirekta beslut av körsångarna. Det händer också att körsångare går in i körledarnas verksamhetsprojekt och gör sig till körledare med tanke på att de ibland och lite försynt ägnar sig åt dirigerande under tiden som de sjunger. Dirigerandet kan dock tolkas som en styrning av dem själva och deras egen sång och inte som ett övertagande av körledarens positionering som dirigerande och styrande ledare.

Såväl körsångare som musiker och tonsättare bidrar sålunda på olika sätt med beslut om hur tolkningar av musiken ska göras. På så sätt är körledaren aldrig i egentlig mening ensam i sina beslut under pågående sång, emedan andra erfarenheter och kunnande ständigt påverkar musikens utförande. Dessa beslut sker dock lite i det dolda, såväl enskilt som kollektivt.

6.3 Körledare och körsångare i samverkan

I både körledarnas och körsångarnas projekt är målet att i ett gemensamt arbete gestalta olika musikstycken och sedan framföra dem på någon eller några konserter. Trots att det finns en avsevärd skillnad mellan projekten med tanke på hur det musikaliska meningsskapandet går till, sker ändå möten mellan dessa två projekt: ett körledarprojekt och ett körsångarprojekt som tillsammans orienterar sig mot ett gemensamt musicerande. Körledarna agerar med sitt kunnande och

sina erfarenheter uttryckta i olika resurser i sina egna projekt, men de går också in i körsångarnas projekt och möter dem i deras sångvärld av musikaliska erfarenheter och kunnande. Körsångarna agerar å andra sidan med sin sång och sitt kunnande i sitt eget projekt samtidigt som de möter körledaren utifrån dennes sätt att gestalta musiken. Denna resultatdel belyser dessa ständigt pågående, under såväl repetitioner som konserter, samverkande processer när körledare och körsångare möts för ett ömsesidigt musicerande.

6.3.1 Samverkan om kunnande och beslutsfattande

Det är hur körledare och körsångare samt även tonsättare och musiker i samförstånd med varandra kommer fram till hur olika musikaliska aspekter ska lösas, som belyses under denna rubrik. Arbetet sker här genom ömsesidiga överenskommelser, där bägge parter tillsammans och genom diskussion kan komma fram till lösningar av olika musikaliska dilemman i det musikstycke de arbetar med. Detta sker genom ett växelspel av information, frågor, svar och beslut, där var och en som är involverad bidrar med sitt kunnande och sina erfarenheter.

Ett exempel på en sådan ömsesidig samverkan är när körledare David och en körsångare tillsammans kommer fram till hur sopranerna bör sjunga ordet *splite* när det förekommer i högt tonläge. Körsångaren, som är sångpedagog, ger sina kommentarer till hur hon anser att tonerna ska sjungas samtidigt som körledaren också bidrar med sina synpunkter.

D: har du något bra tips att lägga på där Gunilla så får vi gärna höra det (tittar i noterna sen mot en körsångare, pekar mot henne)

KS1: man man är väldigt anspänd dock liksom blir rädd innan (D tar ned höger hand, tittar på körsångaren, KS gestikulerar med armarna i brösthöjd) du säger precis att man (KS tittar på körledaren, D tittar mot kören, spelar sopranernas toner på flygeln)

D: det är bara ett tekniskt närmande för att det är svårt när man (1) gör på slaget (håller ihop fingrar och tumme i höger hand, rör den rytmiskt i luften)

KS1: det är också viktigt att s:et kommer i tonhöjden (gör rytmiska rörelser med höger hand i huvudhöjd)

D: precis (gör en utåtriktad gest med vänster hand)

KS1: så att det lätt blir splite (sjunger med glidande ansats nerifrån, gör en uppåtgående bågrörelse med höger hand) så va

KS1: att man kan komma sent (KS2: spli)

KAPITEL 6

D: *det här är intressant alltså (0,5) sjung bara så här en gång* (pekar mot sopranerna, tar sopranernas ton på flygeln) *alltså starta med (0,5)*

D: *ta bort spl xx iche bratche iche bratche* (gör en utåtriktad rörelse med höger hand mot kören, spelar sopranernas ton) *åh tre*

K: *ite brache stjete pafsjuje blizak sudnuj tjas*

D: *en gång till*

KS: *skulle vi ta utan sp*

D: *ja utan bara för att känna att (1) det att vad i:et kan betyda i färg en två tre*

K: *itje ... tjas* (D gör rörelser med bägge armar, tittar i noterna)

D: *Javisst och så sjunger ni som det är i texten fast det placerar ni innan i:et (1) innan slaget en två tre, en två tre* (spelar tonerna i två takter innan spite)

K: *spitje... tjas* (D gör rörelser med hö arm, tittar i noterna) D: *Okey*

KS: *Sjunker vi inte där? KS: Jo, det gör vi.*

KS: *Det är också också viktigt att man kommer upp för här uppe* (KS vevar med armarna i huvudhöjd) *det är väldigt lågt att det inte sitter här när man sjunger* (håller händerna vid halsen)

KS: *här uppe jag ska vara här upp* (KS sjunger i högt tonläge, ler brett och vevar med händerna i huvudhöjd)

KS: *'skaka på prov'* (skakar lite på kroppen, sträcker på halsen och huvudet, ler brett) *annars annars blir man flack* (lägger höger hand över vänster handled)

(ur transkription 1:5, David)

Här sker en samverkan mellan körledaren och körsångaren, där var och en bidrar med varsitt kunnande och kommer fram till en möjlig väg för sopranerna att ta sig an det svåra tonläget. Under tidigare rubriker har framhållits att det är körledaren respektive körsångaren som vid olika tidpunkter under denna genomgång av röstteknik står för kunnandet. Dessa olika beskrivningar visar att det i ett och samma sammanhang och från stund till stund kan förekomma olika slag av beslutstagande och kunnande och att två olika separerade handlingar i sin helhet kan ses utifrån en annan synvinkel.

I nästa exempel visas hur Fredrik i sin kommunikation med körsångarna och musikerna är lyhörd för vilka svårigheter som föreligger i deras tydning av noterna. Han lyssnar på dem och inväntar svar och det sker därmed en turtagning och ett samspel mellan de medverkande. I nedanstående citat är han mån om att få bekräftelse från musikerna att hans dirigeringsfunktion fungerar.

ATT SKAPA HANDLINGSUTRYMME

D: *Ehh, går det bra?* (D tittar på musikerna, pekar mot dem med höger hand)
går det för er instrumentalisterna i så fall jag menar ehh

M 1: *I always think that you are early* (M pekar med höger arm och hand mot några musiker till höger om henne) *on twentyfour but*

M 1: *men då är det bara att hänga på där*

D: *Ja och så kan jag göra så att jag följer tenorerna* (D viftar med höger arm och hand högt upp i luften) *bara deras sätt att sjunga och så slår jag in det samlade, samlade ställe (1) om det är okey för* (D bläddrar i noterna)

(ur transkription 2.5, Fredrik)

Fredrik börjar och avslutar samtalet med att fråga om det är gåt bra respektive om det är okey, vilket indikerar att det till slut är ett ömsesidigt beslut som tas.

När körledare Anna samarbetar med musikerna sker en samverkan som mynnar ut i ett gemensamt förhållningssätt till tempo och karaktär. Anna drar sig något tillbaka från sin bestämmande positionering när musikerna med sitt kunnande och sin spelskicklighet framför sina åsikter. Tillsammans resonerar de sig fram till hur musiken skall utföras. Även om det är hon som i slutändan till största delen bestämmer hur hon vill ha tempot i musiken förekommer ändå ett samspel mellan hennes gestiska agerande och musikernas karaktäristiska jazzbetonade spel när de i handling gestaltar musiken. Samma förhållande gäller även för Berit i hennes samspel med gospelmusikerna.

På liknande sätt samarbetar Erik med sina körsångare när han säger att han utgår från att hans pedagogik är att sjunga om och om igen utan att göra speciellt många kommentarer. Han ger därmed utrymme för att körsångarna tillsammans med honom ska ta ett ansvar i att forma och tolka musiken. Därmed samverkar såväl körsångarna som körledaren i den musikaliska processen av beslutstaganden, han genom sin gestik och körsångarna genom sång färgat av deras kunnande och erfarenheter. Ett annat exempel på en sådan ömsesidig samverkan är när det i Eriks kör övas i smågrupper. Visserligen står körledare Erik fortfarande i centrum som den självklare dirigenten, men kördeltagarna är färre och alla är därmed rent rumsligt närmre varandra i de beslut som tas. Såväl körledare som körsångare diskuterar och reflekterar tillsammans över olika musikaliska aspekter, svårigheter och tolkningar. Besluten om hur musiken ska gestaltas tas omväxlande från körsångarnas eller körledarens sida samt i samråd med varandra, såväl i samtal som under pågående sång. I detta arbete ges stort utrymme för såväl körledaren som körsångarna att aktivt medverka som samarbetspartners i ett ömsesidigt givande och tagande.

KAPITEL 6

Även vid de frågor och kommentarer som körledare, tonsättare, musiker och körsångare ställer om olika musikaliska moment angående exempelvis rytm, takt, melodi, röstteknik eller dirigeringsteknik och de svar och synpunkter som ges tillbaka, finns en samverkan som är ömsesidig även om den ena eller andra parten tar ett beslut. En sådan samverkan förekommer dock inte särskilt ofta när det gäller beslut tagna innan påbörjad sång eller efter avslutad sång. Gemensamma samtal med ömsesidiga reflektioner, kommentarer och förslag till förbättringar samt gemensamma positioneringar av beslutstaganden är därmed inte dominerande i dessa körverksamheter, även om de stundtals förekommer.

6.3.2 Körledare, körsångare och musiker i gemensamt musicerande

Under tiden som körerna sjunger och körledarna dirigerar använder såväl körledare som körsångare sig aktivt av sina kunnanden och erfarenheter. De ger var och en bidrag till den gemensamma sången på så sätt att körledarna via sin gestik, blickar och kroppsrörelser formar och förmedlar olika uttryck samtidigt som körsångarna genom sin sång använder sig av såväl en individuell som kollektiv möjlighet att göra olika gestaltningar. Att så sker är både hörbart och synligt. Körsångarna tycks ha en stor erfarenhet och ett stort kunnande när det gäller såväl röstteknik som att kunna uttrycka sig med rösten, med en för den genre de sjunger, relevant klang, rytmisk stilkänsla och passande musikaliskt uttryck. Även musikerna bidrar med sitt kunnande och erfarenheter i karaktären och stilen i sitt spel

I dessa möten sker en växelverkan mellan körledarna och körsångarna, där körledarnas olika handlingsrepertoarer och positioneringar av närhet eller distans sammanvävs med körsångarnas sång, deras eventuella kroppsliga rörelser samt musikernas instrumentala spel. Körledarna förmedlar i sina musikaliska uttryck en mängd av dynamiska, klangliga och rytmiska tecken och körsångarna och musikerna svarar med att i sin tur ge tillbaka nya dynamiska, klangliga och rytmiska tecken i form av sång, spel och, i framförallt gospelkören, kroppsliga rörelser. Körsångarnas och musikernas sång och spel besvaras sedan återigen av körledarna med bekräftande och berömande ordalag och gestik samt med nya förmedlingar av ytterligare musikaliska uttryck. Med andra ord kan sägas att det i denna cirkulära process av gemensamt musicerande och utbyte av olika resurser också sker ett ansvarstagande på lika villkor.

Det visar sig i den överföring av kraft och energi som sker mellan de deltagande i deras samspel med varandra. Veldig tydligt är detta i Berits gospelkör. Berits energiska uttryck med användning av både sångröst, gestik och kroppsrörelser via såväl en prototypisk som pantomimisk handlingsrepertoar besvaras av körsångarna som ger en energifull sång med livliga kroppsuttryck tillbaka till körledaren. Körledaren berömmar och säger ”fint”, ”visst” och ”precis så vill jag ha det” som svar på sången och engagemanget. På liknande sätt ger Davids kör energi tillbaka via sin dynamiskt uttrycksfulla sång som svar på körledarens associerande handlingsrepertoar med känslös gestik och metaforiska verbala uttalanden. Även David ger berömmande uttalanden tillbaka till körsångarna. Denna intensiva kommunikation av musikaliska uttryck involverar bägge parter i en ömsesidig interaktion, där de olika parternas kunnande och beslutstagande resulterar i ett kollektivt musicerande. För körledare Fredrik, som arbetar med svåra rytmer, melodier och taktarter, är det primära i de videofilmade repetitionerna att hålla ihop sångare, musiker och sin egen dirigering på ett fungerande sätt. Här yttrar sig den gemensamma energin i ett musicerande där alla medverkande kämpar för att alla delar i musiken ska falla på sin rätta plats (se Figur 6.3). Alla körledare och körsångare använder inte samma intensiva, känslomässiga och energiska uttryckssätt i sitt handlande eller i sin sång och dirigering. Dock uttrycker alla någon form av energifylld aktivitet i den gemensamma kommunikationen, beroende på vilken musik som sjungs.



Figur 6.3. Illustration av en situation där såväl körledare som kör, solister och orkester musicerar tillsammans (ur videosekvens 2:3, Fredrik).

6.4 Sammanfattning

De beskrivna positioneringarna hos körledarna och körsångarna är ett resultat av det växelspel som sker när körledarna använder sig av olika resurser som gestik,

KAPITEL 6

blickar etcetera. I denna studie handlar det om hur såväl körledares som körsångares, musikers och tonsättares användning av olika resurser etablerar relationer mellan de deltagande. Körledarna positionerar sig i såväl styrande och bestämmande positioneringar, där de på olika sätt delger sig av sitt kunnande och sina tolkningar av musiken, som positioneringar där ansvar och beslut mer eller mindre vilar på körsångarna, musikerna eller tonsättaren. Körledarna växlar mellan att själva ta beslut i olika frågor, be om råd och ställa frågor, i samförstånd diskutera sig fram till olika lösningar samt lämna över ansvaret till körsångarna. De olika positioneringarna kan växla från den ena stunden till den andra. Genom dessa handlingar stärker eller minskar de sin legitimitet som den centralt styrande ledaren.

Körsångarna, musikerna och tonsättaren intar positioneringar där även de uttrycker olika grader av ansvarstagande. Körsångarnas positioneringar varierar mellan att sjunga och agera så som körledarna önskar, individuellt dela med sig av sitt kunnande och ge råd om tolkning och bearbetning av musiken, ta beslut i olika musikaliska frågor samt att med sina röstkapaciteter och sitt musikaliska kunnande bidra till en stor del av de musikaliska gestaltningarna i det kollektiva framförandet av musiken. Alla medverkande delger sig på något sätt av sitt kunnande, framförallt genom aktivt deltagande i sången och det gemensamma musicerandet.

KAPITEL 7

Att skapa design för musikalisk gestaltning

Så då är det hela tiden att jag ska göra mitt allra bästa, att förse dem med en god miljö och roliga uppgifter
(ur intervju med en av studiens körledare)

I detta resultatkapitel presenteras hur körledarna i interaktionen med körsångarna på olika sätt skapar en design för hur arbetet med de musikstycken som repeteras och framförs i körerna ska kunna ske. Då handlingsrepertoarerna kan ses som de idéer och förhållningssätt körledarna har till hur musik kan gestaltas med hjälp av olika resurser (den representationella funktionen) och positioneringarna är uttryck för hur olika former av handlingsutrymme skapas i körerna (den interpersonella funktionen), kan designerna ses som ett sätt att ge form åt och skapa olika vägar för hur de musikaliska gestaltningarna ska kunna realiseras (den helhetsskapande funktionen). De val av gestaltningssätt körledarna gör via

KAPITEL 7

sina handlingsrepertoarer samt de positioneringar körledare och körsångare intar i samspelet med varandra har visat sig ha betydelse för vad som är möjligt att göra i arbetet med musiken. Designerna blir i detta hänseende ett sätt att synliggöra hur körledarna i interaktionen med körsångarna formar olika förutsättningar för hur körsångarnas lärande och gestaltning av musiken ska kunna ske. I beskrivningarna av de olika designerna berättas vad som väljs och därmed prioriteras av körledarna i deras arbete med musiken, vad körledarna erbjuder via sina handlingar samt vilka konsekvenser dessa val får för körsångarna.

Hur de respektive handlingsrepertoarerna pantomimisk, performativ, prototypisk, associerande, konceptuell och evaluerande, i relation till de olika positioneringarna i de medverkandes handlingar, yttrar sig, har resulterat i designerna: (a) *design för pragmatiska förklaringar* (b) *design för figurativt förevisande* samt (c) *design för expressiva vädjanden*, vilka var och en, men på olika sätt, står som beteckningar för hur det musikaliska arbetet i körerna formas. De beteckningar som används har konstruerats av mig och kan ses som något tillspetsade uttryck, vilka har för avsikt att visa skillnaderna i olika förekommande designers. I användandet av *design för något* impliceras att designen har en avsikt att vara till för något specifikt ändamål och att den har fokus på att lyfta fram specifika villkor för hur musikaliskt meningsskapande kan ske.

Designerna är konstruerade utifrån ett perspektiv med körledarnas handlingar i centrum, det vill säga, vilka föreställningar och förhållningssätt körledarna i interaktionen med de deltagande har till det musikaliska arbetet samt hur de erbjuder olika möjliga vägar och förutsättningar för körsångarna att lära sig och gestalta den musik som repeteras och sedan framförs på konserter. Valet av gestaltningssätt och positioneringar hos körledarna har därför betydelse för hur körsångarna i sin tur ska kunna bearbeta och gestalta musiken, emedan det är körledarna som i stor utsträckning förevisar vilka resurser och möjligheter körsångarna har tillgång till.

Inte heller designerna har varit lätta att särskilja eller renodla, då körledarnas handlingar i de studerade körerna är både mångfasetterade och överlappande varandra. Hur körsångarna reagerar är inte heller lätta att se eller förstå, vilket leder till att designerna ibland beskrivs mer utifrån vilka förutsättningar som skapas än utifrån vad som händer i körerna. Designerna får, liksom de tidigare beskrivna handlingsrepertoarerna, ses som variationer av aspekter av en och samma aktivitet och inte som motsägande varandra. Designerna består i sina konstruktioner av större betydelsebildande system än handlingsrepertoarerna,

inte så att de med nödvändighet utgörs av tidsmässigt längre sammanhållna handlingar, utan att de till sin karaktär är mer sammansatta, emedan de omfattar en analys av såväl körledarnas handlingsrepertoarer som interaktionen mellan körledarna och körsångarna.

7.1 Design för pragmatiska förklaringar

I *design för pragmatiska förklaringar* är funktionen att, utifrån ett musikmaterial och en musikalisk begreppsapparat, forma en miljö för nyttobetonad och saklig information avsedd att översättas till praktisk handling i form av körsångarnas sång och eventuella kroppsörelser. Pragmatiska förklaringar i detta sammanhang innebär att det i körverksamheterna sker en företrädesvis verbal information till körsångarna om musikens olika element med användning av musikaliska vedertagna begrepp. Informationen sker också via stödjande illustrationer i form av gestik, kroppsörelser, sång eller pianospel. Denna företrädesvis teoretiska och begreppsansända information har fokus på att inför körsångarna *förklara* hur olika musikaliska element, såsom rytmer, harmonier och melodier, är strukturerade, hör samman och ska utföras. Detta görs i syfte för att underlätta för körsångarna att tyda musikmaterialet samt för att värdera deras sång. Förklaringarna sker vare sig instruktionerna utgår från ett tryckt notmaterial eller från ett mer gehörsbaserat instruktionssätt. I den transformering som sedan sker, när körsångarna översätter denna information till sin egen sång, har körsångarna möjlighet att utgå från det musikaliska materialet (noterna när de förekommer), utifrån körledarnas instruktioner av olika musikaliska moment samt utifrån körledarnas värderingar av körsångarnas producerade sång.

Förklaringarna och informationen sker framförallt genom körledarnas användning av de konceptuella och evaluativa handlingsrepertoarerna, på så sätt att det genom dessa sker en saklig och begreppsaserad information om musikens struktur och form respektive kommentarer om körsångarnas resultat och prestation. Körsångarna måste här lyssna på körledarens företrädesvis verbala mediering av musikens olika element för att sedan översätta dessa förklaringar till sina sångröster. En bekräftelse på om körsångarna har gjort en rätt återgivning eller inte ges sedan tillbaka av körledarna i form av beröm eller korrigerings.

Körledare och körsångare skapar tillsammans denna design, i den bemärkelsen att bägge parter har del i formandet av de situationer där designen används. Körledarna står för det mesta för förklaringarna av hur de vill att olika musikaliska uttryck ska bearbetas och gestaltas och körsångarna accepterar denna rå-

KAPITEL 7

dande ordning. Emellertid bjuds såväl körsångare som tonsättare och musiker in till diskussioner och förhandlingar om olika tillvägagångssätt. Därmed sker förklaringar eller påtalanden även då och då från körsångarnas, musikernas eller tonsättarens sida om olika strukturer i musiken, om någon ton eller rytm de inte förstår, om något de uppfattar som felsjunget, om texten och dess uttal eller om de har synpunkter på körledarens tillvägagångssätt när denne ger instruktioner eller dirigerar musiken. Körsångarna kan i denna design även få möjlighet att arbeta självständigt med hela eller delar av ett musikstycke. Ansvaret för vems kunnande som fokuseras, vem som tar beslut och vilka som styr tolkningarna och musicerandet ligger därmed inte med självklarhet alltid hos körledarna. I en sådan process finns utrymme för körsångare, musiker och tonsättare att påverka musikens utformande, även om det i de flesta av körerna till stor del är körledaren som tar det mesta handlingsutrymmet i anspråk och som därmed inte lämnar särskilt stort plats till körsångarna att forma egna uttryck, göra egna tolkningar eller ta beslut. Körledarna är med sina handlingar därför mestadels dominanta, emedan de står för de flesta tolkningarna samt styr över de flesta besluten och över musicerandet. Körsångarna anpassar sig till denna ordning och vidmakthåller på så sätt körledarnas dominanta ställningar.

I denna miljö för förklaringar och begreppsanvändning skapas ett arbetssätt där framförallt körledarna med stor noggrannhet i sina detaljerade anvisningar beskriver hur de vill att musiken ska utföras, antingen utifrån hur det står i noterna eller utifrån hur de på annat sätt har lärt sig musiken. Detta kan yttra sig i preciserade verbala påpekanden, dock ofta accentuerade med illustrationer på pianot, om hur melodier, rytmer, harmonier, pauser och dynamiska hänvisningar är noterade i noterna, hur de är utförda i andra sammanhang eller hur körledarna anser att de ska utföras. Det kan också yttra sig i beskrivningar av hur en rytm är konstruerad, hur en melodi är uppbyggd, vilka toner som ingår i olika harmonier, vilken dynamik som eftersträvas i musiken, vilken klang i kören som är önskvärd, vilken röstteknik som ska användas eller när körledarna berömmar eller korrigerar körsångarnas utförda sång. På liknande sätt sker i förekommande fall förklaringar även från någon körsångare, musiker eller från tonsättaren.

Som exempel på sådana preciserade påpekanden kan nämnas när körledare Anna, med orden ”här vill han ha er på en liten paus, va” (1:2, Anna), hänvisar till en liten paus i basarnas och tenorernas stämma, vilket visar att hon anser det viktigt att sjunga så som det står i noterna och så som arrangören har tänkt sig. Andra liknande påpekanden är exempelvis ”but kommer alltså på fyran” (1:3,

Anna), ”lite skarpare punkteringar” (1:3, Anna) och ”meno mosso i 69 och sen quasi a tempo igen” (2:1, Anna). Ytterligare exempel på förekomsten av förklarande information är Carinas körsångare som tillrättavisar hennes felsepningar samt Fredrik som lyssnar på tonsättarens instruktioner. När Fredrik lämnar körsångarna åt sig själva att tyda både melodier och rytmer, ges de möjlighet att själva ta ansvar för vad som händer i notbilden. Även Eriks körgrupper som självständigt repeterar varsitt musikstycke samt det tillfälle när några körsångare i hans kör påpekar och instruerar hur ett parti i en sats är uppbyggd av dissonerande sekvenser är exempel på denna design. Davids kommentar till kören om ”snyggare ansats” efter genomsjungen sång (1:2, David) ingår också i designen, likaså Berits detaljerade anvisningar av hur rytmer och texter ska utföras.

En följd av denna designs användning blir ett realiserande av en miljö där en *förståelse* av musiken och dess struktur samt en *återgivning* av detsamma blir viktigt. Utifrån körledarnas kunnande om och tolkningar av musikens material samt utifrån deras instruktioner och beslut om hur musiken ska utföras, ger de indikationer på att det är viktigt att återge det som står i noterna och att körsångarna bör sjunga så som noterna anger. I de fall då körledaren har instruerat körsångarna utan att de fått noter att titta på, har körledaren själv ändå haft noterna som utgångspunkt i sina instruktioner. Instruktionerna innebär att körsångarna genom såväl noter som via körledarens förklaringar ska få vetskap om och förståelse för hur musiken är strukturerad och formad för att sedan i sin tur kunna översätta och återge instruktionerna och den noterade musiken i klingande form i sina röster. En väg för gestaltning av musiken där *förklaringar*, *förståelse* och *översättningar* är dominerande skapas därmed i denna form av design.

De förutsättningar som ges för att ett lärande och en gestaltning ska ske, blir därmed beroende av att körsångarna har *känedom* om de musikaliska begrepp som används, att körsångarna har den *erfarenhet* som krävs för att omsätta såväl noternas som körledarnas information till klingande musik samt även att körsångarna *accepterar* att det är körledarna som mestadels står för beslut om hur musiken ska tolkas och gestaltas. I körerna i denna studie omsätter körsångarna med sina stora kapaciteter av erfarenhet utan svårigheter förklaringarna i sina återgivning av musiken så att de översätts till ett praktiskt kunnande och gestaltande i deras sångröster. Med undantag för några få tillfällen där körsångarna uttryckligen inte förstår körledarnas instruktioner sker dock ett återgivande först efter ytterligare förklaringar.

Sammanfattningsvis skapar denna design en miljö där (a) körledarnas tolkningar och översättningar av musikens material och dess beteckningar, (b) körledarnas pragmatiska förklaringar samt värderingar av körens klingande resultat, (c) en musikalisk begrepps användning samt (d) körsångarnas förståelse för och översättning av både musikmaterialet och körledarnas förklaringar är i fokus.

7.2 Design för figurativt förevisande

Funktionen hos *design för figurativt förevisande* är istället att skapa en miljö där ett praktiskt förevisande av hur musiken ska utföras är i fokus. Genom användning av olika såväl ljudande som synliga resurser, auditiva som visuella, med syfte att i praktiskt görande förevisa musikaliska uttryck samt utifrån körledarnas dominanta positioneringar av tolkningsföreträdare och beslutsfattande, skapas en miljö där det är nästan uteslutande körledarna som tolkar, översätter och illustrerar olika strukturer och former i musikstycket, direkt med hjälp av sin egen sångröst och kropp samt indirekt via gestik, blickar och pianospel. Här fungerar körledarnas egna göranden som en förebild för körsångarna, för hur de ska kunna förstå och ta emot olika musikaliska uttryck samt för hur de i sin tur ska kunna gestalta musiken med sina röster.

Även här är såväl körledare som körsångare delaktiga i det gemensamma skapandet av designen, emedan bägge parter accepterar och befäster respektive deltagares uppgifter och åtaganden. Körledarna står för förevisandet av hur olika musikaliska uttryck ska utföras genom att med sin egen röst och olika kroppsliga uttryck sjunga och röra sig på ett sådant sätt som de vill att körsångarna sedan ska sjunga och använda sin kropp på. Med sin gestik och sitt pianospel illustrerar de också indirekt hur de vill att sångarna ska sjunga. Denna form av förevisande är mycket sparsamt förekommande hos körsångarna, vilket resulterar i att körledarna med sina handlingar är mycket dominanta när det gäller att använda sig av tolkningsföreträdare, hur de tar beslut samt hur de därmed styr musicerandet.

Förevisandet sker framförallt genom körledarnas användning av de pantomimiska, performativa och prototypiska handlingsrepertoarerna i form av sångliga, kroppsliga och pianistiska förebildningar av musikens struktur, form och uttryck. Här måste körsångarna lyssna och titta på körledarnas auditiva och visuella illustrationer av musikens olika element för att sedan försöka härma, efterlikna och omskapa dessa till egna sångliga och i förekommande fall kroppsliga uttryck.

ATT SKAPA DESIGN FÖR MUSIKALISK GESTALTNING

Vare sig körledarna utgår från hur det står i noterna eller från hur de på annat sätt själva har lärt sig musiken, ger de med både sin egen kropp, sin röst samt sitt pianospel detaljerade framställningar och gestaltningar över hur de vill att körsångarna ska utföra musiken, Det kan yttra sig i ett förevisande tal i hur texten ska uttalas och uttryckas, förebildande sång över hur sångrösten ska klinga och uttryckas, förebildande kroppsliga rörelser över hur rytmer ska utföras samt i illustrerande gestik och pianospel över hur melodier, fraser, harmonier och olika dynamiska uttryck ska gestaltas, allt efter körledarnas önsknings. I de fall när någon körsångare har synpunkter sker det mest i form av att förevisa hur text bör uttalas samt hur sångrösten tekniskt kan uttryckas.

Ett exempel på ett både prototypiskt och pantomimiskt arbetssätt är när en körsångare i Berits gospelkör säger ”jag fattar inte men önskar du sjunger den före” (1:6). Berit svarar med att sjunga frasen ”we have gathered in pursuit of you” (1:6) (prototypiskt). Efter att kören har provat denna fras förebildar Berit igen med sin egen röst samt med hjälp av en illustrerande hand (pantomimiskt). Denna gång sjunger hon frasen med mer betoning på ”gathered” och med lite vibrato på ordet ”you” samtidigt som hon gör en viftande rörelse i handen som antyder detta vibrato. Detta förtydligande av hur hon vill ha texten och sången uttryckt följs av körsångarnas sång där de härmar Berit och sjunger på samma sätt som hon sjöng. Ett annat exempel är när Erik sitter vid pianot och spelar två av körstämmorna och sjunger en tredje stämma (performativt) samtidigt som han också använder sin gestik (pantomimiskt) för att förevisa olika uttryck i musiken.

Körledarnas sätt att med sin sång och sin kropp själva förebilda och illustrera det musikaliska materialet lämnar minimal möjlighet för körsångarna att göra egna tolkningar och gestaltningar. Körledarnas explicita och detaljerade anvisningar av hur de vill att musiken ska uttryckas ger indikationer på att körsångarna bör forma sin sång och eventuella kroppsliga rörelser som en återgivning av körledarnas dito. Vid körledarnas gestiska och pianistiska illustrationer är körsångarna dock tvungna att omskapa körledarnas mer implicita uttryckta versioner, vilket till viss del skulle kunna möjliggöra egna tolkningar och uttryck hos körsångarna. Realiseringen och formandet av denna design blir ett skapande av en miljö där ett imitativt och omskapande görande av körledarnas tolkningar och gestaltningar står i fokus. Körledarna gör musiken så som de vill att körsångarna i sin tur ska göra den, det vill säga, körledarna sjunger, rör sig, dirigerar eller spelar på ett sätt som illustrerar hur de vill att körsångarna sedan ska gestalta

KAPITEL 7

musiken i sin egen sång. Körledarna blir här kunniga förevisare som har tolkningsföreträde och tar beslut om hur musiken ska utföras, omsätter dessa beslut i praktisk handling och ser till att körsångarna sedan återger förebildningarna och i omskapar illustrationerna i klingande form. En väg för gestaltning av musiken där figurativt *förevisande* samt såväl *imitation* som *omskapande* skapas därmed i denna form av design.

Förutsättningarna för att ett lärande och ett gestaltande ska ske i dessa situationer torde vara beroende av att körsångarna även här är kunniga i och har förståelse för hur körledarnas användning av röst, kropp och gestik används samt att de accepterar att det är körledarna som till största delen står för beslut om hur musiken ska genomföras och gestaltas. För att körsångarna ska kunna utföra körledarnas detaljerade förevisningar lär det krävas av sångarna att de är bekanta i hur gestiska gestaltningar ska kunna tydas, hur tonbildning och röstteknik går till samt att de i förekommande fall är öppna för att röra sig rytmiskt till sin sång. Designen torde också vara beroende av att körsångarna utnyttjar den bredd som körledarna använder sig av i form av alla visuella och auditiva, förebildade och illustrerade semiotiska resurser som förekommer under repetitionerna och konserterna. Att körsångarna tittar upp då och då från noterna går att notera. Att de troligen ser körledarnas gestik i ögonvrån kan vara tänkbart. Att gospelkören ger körledaren mycket uppmärksamhet när de är välbekanta med de sånger de sjunger, visar sig i deras blickar riktade mot körledaren samt i deras rörelser som liknar körledarens. På liknande sätt går det att notera att när sångerna är välrepeterade i de andra körerna så släpper flera av körsångarna noterna och riktar sin uppmärksamhet mer mot körledarna. Vilka vägar körsångarna väljer i denna process är i denna studie inte lätt att avgöra.

Till skillnad mot repetitionerna är körledarnas visuella och auditiva handlingar till synes betydligt mer utnyttjade under konserterna, då körsångarna till stor del tittar koncentrerat på körledarna under tiden som de sjunger. När noter används under konserterna väljer körsångarna att växelvis titta på noterna och på körledarnas visuella gestaltningar. Då inga noter används alls, som i gospellåtarna eller i den jazziga låten, sker körsångarnas sång och framförande enbart med stöd av körledarnas visuella gestiska och kroppsliga gestaltningar. Även i denna design tycks körerna med sina stora kapaciteter av erfarenhet och kunnande med lätthet genomföra ett musicerande som körledarna tycks vara nöjda med.

Sammanfattningsvis skapar denna design en miljö där (a) körledarnas tolkning och översättning av musikens material och dess beteckningar, (b) körledar-

nas figurativa förevisningar, (c) auditivt och visuellt baserade handlingar samt (d) körsångarnas förståelse för samt imitation och omskapande av körledarnas förevisningar är i fokus.

7.3 Design för expressiva vädjanden

I *design för expressiva vädjanden* är funktionen att forma en miljö, där körledarna med hjälp av verbala och kroppsliga associationer tolkar och översätter musikmaterialet till musikaliska uttryck som är känslomässigt och upplevelsemässigt berörande och som också är möjliga att utvecklas eller omskapas för ytterligare tolkningar och gestaltningar. Det sker i den bemärkelsen att körledarna, utifrån sina implicita tolkningar med metaforiska, vädjande och associerande beskrivningar och kroppsliga handlingar, skapar utrymme för körsångarna att forma egna upplevelser och engagemang utifrån de uttryck som körledarna förmedlar. Körledarna drar sig därmed något tillbaka från sin dominanta ställning som de som nästan ständigt står för alla tolkningar och beslut och ger i denna design möjlighet för körsångarna att med sitt kunnande och sina erfarenheter bidra med egna tolkningar av musiken i det gemensamma musicerandet.

Körledarnas expressiva gestaltningar sker genom deras användande av framförallt den associerande handlingsrepertoaren, men även i viss mån av de pantomimiska och performativa handlingsrepertoarerna. Genom den associerande handlingsrepertoaren sker associationer och vädjanden till körsångarna om möjliga sätt att förhålla sig till och uttrycka musiken, emedan den lämnar öppningar för körsångarna att utifrån egna erfarenheter och tolkningar uttrycka sig emotionellt och därmed forma egna uttryck när de sjunger. I detta förhållningssätt finns en dubbelhet, där körledarna visserligen har en stark framtoning i sina sätt att uttrycka sig och där de delger sin bestämda uppfattning om hur de vill att musiken ska gestaltas, men där uttrycken är så implicita att de inte kan låsa körsångarna till fasta och bestämda sätt att utföra musiken på. Den associerande handlingsrepertoaren består oftast av både verbala uttalanden samt av pantomimiska förevisningar av de uttryck som avses. På så sätt blir även den pantomimiska handlingsrepertoaren involverad i denna design. De pantomimiska och performativa handlingsrepertoarerna kan annars i sig också ge möjlighet till att forma egna tolkningar i och med att körsångarna måste omskapa körledarnas gestiska, kroppsliga och pianistiska uttryck till sångrösten. I denna design ingår också de situationer när körledarna överlämnar till körsångarna att själva, utan några fastlåsta förebilder eller anvisningar, forma och interpretera melodier, dynamik

KAPITEL 7

och klang. Körsångarna får även här utrymme att forma egna uttryck. I dessa situationer använder körledarna sig av få semiotiska resurser i sin kommunikation med körsångarna eller så vänder körledarna sig ifrån en viss stämning så att de får klara sig helt själva, medan andra sångare istället får uppmärksamhet och hjälp.

I denna miljö för expressiva vädjanden och gestaltningar, skapas därmed en arbetsätt där körledarna ger implicita, få eller inga anvisningar alls i hur de vill att musiken ska utföras. Körsångarna sätts därmed i en situation där det ger dem möjlighet att omskapa körledarnas vädjanden samt att själva välja hur de vill forma olika känslomässiga uttryck i den musik de sjunger.

David's metaforiska och expressiva vädjanden med associationer till sammet, en inre tanke och andra liknande uttryck är ett exempel på hur denna design formges. David öppnar här möjligheter för körsångarna att på olika vis fantisera runt, beröras av samt göra omskapanden och därmed egna tolkningar av David's sätt att uttrycka sig på. Ett annat exempel är hur körsångarna i Eriks kör under pågående sång och med Eriks få instruktioner om musiken och dess möjliga klangupplevelser ges stort utrymme att självständigt ta ansvar för det klangliga uttrycket i den vackra musiken. Musiken får här utvecklas självständigt med hjälp av koristernas goda röster och musikaliska erfarenheter under tiden som de blir mer och mer bekanta med musiken. Det går också att nämna Fredrik som uppmanar körsångarna att på egen hand utforska noterna och dessutom prova att på eget initiativ genom improvisation tolka och skapa musiken på ett ungefärligt sätt. Här ges utrymme för körsångarna att med sina erfarenheter och sitt kunnande medverka till att ge form åt musiken och låta vars och ens uttryck i en slags samklang växa ihop till en gemensam tolkning. Ett annat exempel är Annas något tillbakadragna ställning när musikerna spelar till körens sång, vilket ger musikerna handlingsutrymme att färga musiken utifrån sitt kunnande och sina erfarenheter. Även när Berit uttrycker sig i mer vaga föreställningar om hur hon vill ha musiken, såsom "nästan som ett..." eller "uppmaning där va", öppnas för körsångarna en möjlighet att på egen hand forma egna uttryck i musiken. Inte så att det har möjlighet att göra verkanalys eller andra djupare tolkningar, utan mer på ett plan där de känslomässigt kan uppleva musiken på sitt sätt.

I realiseringen av denna design skapas en miljö där ett, hos körsångarna, självständigt uttryckande av musiken och dess material lyfts fram, både med utgångspunkt i körledarnas redan gjorda tolkningar, men även utan inblandning av en styrande körledare. En väg för gestaltning av musiken, där *vädjanden*,

ATT SKAPA DESIGN FÖR MUSIKALISK GESTALTNING

omskapanden samt körsångares möjlighet att forma *egna gestaltningar* är i fokus, skapas därmed i denna design.

Förutsättningarna för att ett lärande och en gestaltning av musiken ska kunna ske är beroende av att körsångarna tar för sig av möjligheten att använda sitt kunnande och sina erfarenheter i musik och körsjungande samt att de även tar för sig av möjligheten att bidra med egna upplevelser i sina uttryck. Det krävs också att de accepterar sin positionering som potentiella beslutstagare och körledarens positionering som ansvarsgivande.

När körsångarna i denna design, kollektivt eller enskilt, under pågående sång använder sig av möjligheten att själva ta beslut om hur musiken ska formas och utföras, utnyttjar och omsätter de sitt kunnande och sina erfarenheter i bearbetningen och gestaltningen av musiken. Detta är särskilt syn- och hörbart i deras sång, då de, åtminstone under konserterna, oftast sjunger samstämmigt och med en till repertoaren anpassad röstklang. När det gäller körledarnas verbala instruktioner, i form av associerande, metaforiska och vädjande kommentarer, går det dock inte att avgöra huruvida körsångarna lyssnar aktivt och tar till sig dessa uttryck eller inte. Körsångarna tittar inte alltid upp, varken vid körledarnas tal eller deras kroppsliga förevisningar, inte heller syns det i körsångarnas ansikten eller hörs i deras sång om de har färgat sin sång med egna känslouttryck. Studien visar därför inte om eller hur körsångarna använder sig av möjligheten att själva göra egna tolkningar av körledarnas känslomässiga associationer eller kroppsliga gestaltningar. Gospelkören med sin expressiva sång och rörliga kroppar ser dock ut att vara ett undantag då de både visar glädje och rytm i sina kroppar. Möjligheterna att, innan och efter avslutad sång, verbalt hävda sig själva och sitt kunnande när det gäller att föreslå möjliga tolkningar, används inte av körsångarna alls i denna studie. Samtidigt kan sägas att körledarna inte heller ger särskilt stort utrymme för denna design att existera annat än genom sina verbala och kroppsliga associationer och gestaltningar, möjliga för körsångarna att omskapa och sedan utföra under pågående sång.

Sammanfattningsvis skapar denna design en miljö där (a) körledarnas tolkningar och översättningar av musikens material och beteckningar, (b) körledarnas expressiva vädjanden, (c) där upplevelser och känslomässiga yttringar samt (d) körsångarnas omskapande av körledarnas associativa och implicita vädjanden är i fokus.

7.4 Sammanfattande kommentarer

Genom ovanstående designers formar körledarna *tre skilda vägar* för hur arbetet med musiken ska kunna ske. I den första designen är körledarnas företrädesvis verbala och musikaliskt begreppsbaseade förklaringar och värderingar i fokus. I den andra designen står det kroppsliga görandet med körledarnas förevisande framställningar över hur de vill att musiken ska uttryckas i fokus. I den tredje designen skapas en väg där körledarnas expressiva illustrationer, vädjanden och associationer låter de deltagande uppleva musiken och sedan omtolka och/eller ta ansvar för sina egna gestaltningar. De olika designerna ger därmed *skilda förutsättningar*, dels för hur körledarna ska kunna arbeta med det aktuella musikmaterialet, dels för hur körsångarna ska kunna lära sig att gestalta musiken. De särskiljande förhållningssätten som framkommit består av skillnader i hur körledarnas musikaliska gestaltningar ska kunna förstås och göras tillgängliga. Körledarna erbjuder pragmatiska förklaringar, figurativa förevisningar samt expressiva vädjanden, vilket ger körsångarna möjlighet att tillägna sig det aktuella musikstycket genom att översätta, imitera och/eller omskapa körledarnas uttryck.

Designerna är inte klart och tydligt avgränsade i de pågående repetitionerna, utan det förekommer under arbetets gång en mer eller mindre blandning av dem hos de olika körledarna. Även om designerna överlappar varandra och till och med samverkar, så kan en design vid vissa tillfällen vara mer framträdande än de andra. Alla körledare använder den förevisande designen ofta, framförallt i form av pantomimisk handlingsrepertoar, då repetitionerna till största delen består av sång med körledaren som dirigent. Däremellan växlar designerna, såtillvida att vissa körledare går in i den förevisande designen med dess prototypiska eller performativa inslag något mer, medan andra körledare använder den förklarande eller vädjande designen något oftare. Alla tre designers förekommer mer eller mindre ofta i varierande omfattning under körledarnas arbete. Det resulterar i att körsångarna ständigt växlar mellan olika förståelsesätt. De måste både ha erfarenhet av och förstå vad körledarnas såväl begreppsliga som kroppsliga, materiel- la och expressiva uttryck betyder för att kunna ta till sig dessa uttryck. Dessa olika betydelser måste körsångarna sedan översätta, imitera eller omskapa till sin egen resurs sångrösten. Växlingen mellan de olika designerna och mellan de olika transformeringsätten betyder även att körsångarna växlar mellan att följa körledarnas beslut om hur de musikaliska gestaltningarna ska utformas och att själva vara med och forma dessa uttryck. Variationen av erbjudanden och den

tillika stora variationen av möjliga val ger hela processen en *multimodal och mångfasetterad* karaktär.

Det framgår inte i denna studie om körsångarna anser någon eller några handlingsrepertoarer, positioneringar eller designer vara mer eller mindre lämpade för deras möjligheter att lära sig gestalta musiken. Det faktum att det är ett fåtal körsångare som enskilt engagerar sig i möjligheten att påverka och medverka till beslut samt att körledarna inte direkt uppmanar körsångarna till detsamma, kan i sig ses som ett tecken på att det inte finns något större intresse för denna typ av ansvarstagande engagemang, varken från körsångarnas eller från körledarnas sida. Det kan betyda att de förhållningssätt de olika körledarna har till musiken och till de designer som används är accepterade av körsångarna i de respektive körerna.

Det går att notera att körerna uttrycker sig på varierande sätt under repetitionerna och konserterna beroende på vilken typ av musik de sjunger samt vilken eller vilka designer körledarna väljer. Körledarnas val av design i relation till den musik som övas ger därmed *skilda förutsättningar* för hur repetitionerna formas, hur musiken gestaltas samt hur körsångarna agerar. Körsångarna i gospelkören är präglade av såväl den rytmiska musiken som sådan samt av körledarens kroppsligt rörliga, sångligt förebildande och detaljerat instruerande körledare och blir sålunda själva mycket rörliga i sina kroppar, såväl vad gäller kroppsgångningar som ansiktsuttryck. När körsångarna i Davids kör under ett senare repetitionsskede sjunger de allvarliga texterna i det expressiva och kraftfulla verket "10 Poem" finns ett stort allvar hos körsångarna, vilket speglar såväl texten som körledarens uttryck av allvar och intensitet i såväl hans gestik som hans ansiktsuttryck. Sångarna sjunger också kraftfullt och intensivt, vilket kan ses som ett resultat av körledarens stora och omfattande gestiska rörelser, återkommande utrop, associeringar, intensiva blickar och nära positionering. Dock är det svårt att här avgöra om det är texten, körledarens ord, ansiktsuttryck, blickar, gestik, kroppsliga uttryck eller om det är alla dessa uttryck tillsammans som är avgörande för hur körsångarna i sin tur formar sina uttryck. Det jazzbetonade "Winterwonderlands" rytmik och harmonik blir med körledarens förklarande information enligt notbildens noteringar väl genomförd. Dock blir inte musikstycket relaterat till en jazzig stil, som exempelvis ett jazzigt röstklansuttryck eller jazzigt rytmiskt sväng i körens sång, då körledaren varken talar om eller kroppsligt förevisar detta. Musikernas jazziga spelstil ger istället en för genren karaktäristiskt uttryck i det gemensamma framförandet. Vid genomgången av Roadmap

KAPITEL 7

for peace” och dess svårlästa partitur är den förklarande och värderande designen dominant, vilket präglar repetitionen markant. Det romantiska verket ”Missa Lorca” får under konsertframträdandet det klangliga uttryck som körledaren under repetitionerna önskat samt även pantomimiskt förebildat. ”Våren” genomförs nästan med den klang, nyanser och långa melodilinjer körledaren önskat samt förevisat med sin gestik och förebildande sång.

Vilka handlingsrepertoarer eller designer körledarna än använder, verkar åtminstone körledarna själva ofta nöjda med det slutliga resultatet av sången. På så sätt kan sägas att den eller de designer som skapas i körerna i relation till den musik som sjungs, ger gott resultat i form av den klang och dynamik som önskas, den precision i samstämmighet som eftersträvas när det gäller rytmik och melodik samt de expressiva uttryck som illustreras via tal, gestik och kropp. Körerna är med andra ord anpassningsbara och följsamma med tanke på det eller de arbetssätt körledarna väljer med hänsyn till den genre och de konventioner musiken hör till, vilket betyder att såväl körledare som körsångare och övriga deltagare inrättar sig i ett *överenskommet förhållningssätt* till det arbete som utförs och till den valda musiken och dess utformande.

7.5 Slutledningar

Några tänkbara motsägande begreppspår är i de tre resultatkapitlen synliggjorda, även om de i föreliggande studie inte tycks fungera som dikotomier och därmed motsägande varandra, utan mer som sammansatta aspekter av samma aktivitet. En aspekt som ligger nära till hands att reflektera över i studiens sammanhang är begreppen att lära sig gestalta musik utifrån *lyssnande* och/eller *seende*, vilket kan knytas an till begreppen att lära sig på gehör och/eller efter noter. Det kan också uttryckas som att lära sig utifrån visuellt presenterade noter eller utifrån auditivt presenterade toner. En annan aspekt som är synliggjord utgörs av benämningarna *bestämmande* ledare och/eller *ansvarsgivande* ledare, vilket i denna studie representeras av körledarprojektets beslutande körledare respektive av körsångarprojektets ansvarstagande körsångare. Även en eventuell motsättning mellan idéerna om musik med *egna uttryck* och musik som *uttryck för annat* kan skönjas i de framtagna designerna, speciellt i skillnaden mellan den förklarande och den vädjande. Slutligen ser jag en intressant koppling mellan begreppsparet att *lära sig* den musik som övas och att *gestalta* den musik som övas, emedan dessa begrepp ofta är förekommande i texten. De till synes förekommande dikotomierna kommer att diskuteras i nästa kapitel.

KAPITEL 8

Kulturella inramningar

- diskussion om användningen av semiotiska resurser

I följande diskussion tas upp hur de i studien förekommande handlingsrepertoarerna, positioneringarna och designerna kan sättas i relation till olika konventioner runt musiken och dess gestaltning, vilket kan ses som en fjärde nivå av meta-funktioner, här kallad den kulturella dimensionen. Denna nivå ger en bild av hur de undersökta körverksamheterna speglas av olika konventioner och ideologiska dilemman förekommande i pedagogiska och gestaltande sammanhang. Jag för också en diskussion kring hur resultaten i studien kan formas i en multimodal och socialemiotisk modell för musikalisk kommunikation.

8.1 Kulturella konventioner och inramningar

I analysen har identifierats sex handlingsrepertoarer som beskriver körledarnas sätt att förhålla sig till musik och skapa musikalisk mening, olika positioneringar i körledarprojektet, körsångarprojektet och det gemensamma projektet, vilket ger

KAPITEL 8

en bild av vem eller vilka som utövar tolkningsföreträde och tar beslut samt tre olika designer, vilka tillsammans skapar varierande förutsättningar för lärande och musikalisk gestaltning. I dessa resultatdelar kan skönjas olika dimensioner av förhållningssätt som går att knyta an till etablerade kulturella begrepp och idéer förekommande inom det musikpedagogiska och konstnärliga området. Dessa dimensioner av förhållningssätt kan ses som dikotomier eller motpoler, vilka visar upp motsättningar mellan olika musikaliska aspekter och arbetssätt. I denna studie är det dock inte med säkerhet så att de bör betraktas som motsägande varandra eller som dikotomier, snarare kan de ses som olika aspekter av samma fenomen, på så sätt att de förutsätter varandra och går in i varandra eller att de helt enkelt upplöses som varandras motsatser. Om musik ses som ett fenomen med egna uttryck eller om musik står som uttryck för något annat är den första gruppen av begreppspar som tas upp. Begreppsparen auditivt lärande och/eller visuellt lärande, vilka kan knytas an till de ofta motsägande begreppen gehörslärande eller lärande efter noter, diskuteras i nästa avsnitt. Efter det diskuteras hur realiserandet av dessa till synes förekommande dikotomier resulterar i ett gemensamt och lokalt utformat musikspråk. Slutligen tas körledarnas såväl bestämmande som ansvarsgivande ledarskap upp som olika aspekter av ett produktivt ledarskap.

8.1.1 Musik med multipla och mångfasetterade uttryck

I körledarnas handlingsrepertoarer kan skönjas skillnader i hur körledarna förhåller sig till det musikmaterial som repeteras. Det handlar om skillnaden mellan att förhålla sig till musik utifrån representationsformer byggda på konventioner, där vedertagna musikaliska begrepp som exempelvis olika föredragsbeteckningar och kroppshandlingar som gestik används och där musiken kan sägas ha ett värde och uttryck i sig själv kontra att förhålla sig till musik utifrån representationsformer, där musik uttryckas via och med hjälp av andra mer vardagliga uttryckssätt. Det är klassiska dikotomier som har diskuterats i många sammanhang och som bottnar i tanken om musik har en inneboende mening eller inte.

I de konceptuella och evaluativa handlingsrepertoarerna förekommer ett förhållningssätt där företrädesvis saklig verbal förklaring av musikens material samt hur musiken korrigeras och bedöms står i fokus. Bedömningarna och framförallt förklaringarna utgår från musikens olika beståndsdelar och en vedertagen musikalisk begreppsapparat för att med hjälp av dessa informera om och tydliggöra olika riktningar i musiken, såsom exempelvis dynamik, rytmik, harmonik och

melodik. I dessa förklarings- och bedömningsanalyser finns sällan inslag av känslomässiga uttryck, inte heller av ordalag där musik relateras till eller liknas vid andra företeelser. Beskrivningarna handlar istället om konkret information om en melodis linje eller ett ackords ingående toner för att med utgångspunkt i dessa musikaliska begrepp förmedla önskade musikaliska gestaltningar. I dessa förfaringssätt explicitgörs en syn på musik innebärande att den skulle kunna ha ett eget uttryck i sig självt, att harmonier, melodier och rytmer talar sitt eget språk. Dock kan sägas att noterna i dessa sammanhang står som representationer för olika musikaliska idéer komna från kompositören till musikstycket och att de musikaliska begreppen står som representationer för och en verbalisering av den noterade musiken, konstruerade av människan för att göra det möjligt att överhuvudtaget reflektera och prata om musiken. Musiken är sedan, så som den är konstruerad i dess notform och med dess musikaliska begreppsanvändning, ytterligare transformerad till olika av människan konstruerade representationer, byggda på kulturellt vedertagna konventioner av hur teckensystem som exempelvis gestik, pianospel och sång kan uttryckas musikaliskt. Med socialsemiotiska termer kan denna kommunikativa process beskrivas som att mening skapas med olika kulturellt och socialt konstruerade teckensystem stadda i ständig transformation beroende av utövarnas intresse och val (Kress & van Leeuwen, 2001; Kress et al, 2001; Jewitt, 2006). Med socialsemiotiken som teoretiskt raster blir det därmed svårt att hävda att musiken i dess notform har ett eget inneboende uttryck då noterna i sig är mänskliga konstruktioner. Körledarna med sina semiotiska representationer förmedlar inte heller någon reproduktion av några inneboende uttryck. Istället är körledarnas användande av olika teckensystem representationer av kompositörens, i notskriften formade, idéer, den musikaliska begreppsapparaten samt av sina egna musikaliska intentioner och avsikter.

En annan möjlig reflektion är att begreppet musik med eget värde möjligen skulle kunna förekomma när musiken bearbetas och gestaltas utifrån endast handlingar utan vare sig noter, begrepp eller verbala förklaringar och att musiken därmed skulle ha ett egenvärde i de kroppsliga handlingarna och deras uttryck. Sådana kroppsliga gestaltningar sker i denna studies körverksamheter i form av de pantomimiska, performativa och prototypiska handlingsrepertoarerna och framförallt när inte noter används alls. I dessa situationer kan dock, med hänvisning till det socialsemiotiska perspektivet, sägas att musikens så kallade egna uttryck även här blir representerade och transformerade genom körledarnas gestik, sång och kroppsrörelser samt genom körsångarnas sång. Visserligen kan

KAPITEL 8

känslor, intentioner och upplevelser vara inkluderade i semiotiska kroppsliga uttryck (Norris, 2005), men känslor och sinnesstämningar är, enligt Lemke (2008), också socialt och kulturellt specifika och därmed konstruerade i relation till den kultur människor befinner sig i.

När körledarna hänvisar till andra fenomen utanför den vanliga musikaliska begrepps- och handlingsvärlden sker en ytterligare form av representation. Den associerande handlingsrepertoaren med dess metaforiska uttryck samt i viss mån även den evaluativa handlingsrepertoaren med körledarnas berömmande ord, ofta uttryckta i metaforiska uttalanden, kan här tänkas stå för en syn på musiken som icke talande för sig själv. Körledarna hänvisar till begrepp som i sig inte har med musik att göra, men som ändå appliceras på musiken för att därigenom göra det möjligt att uttrycka den med hjälp av känslengagemang eller andra typer av upplevelser kopplade till kända företeelser. När en körledare pratar om att sjunga som sammet finns det ingen egentlig koppling till musik i ordet sammet. Körledaren efterlyser en speciell innerlig känsla i det musikaliska uttrycket och försöker få fram denna känsla genom att associera till något som för många människor upplevs som mjukt och skönt. Den utomliggande vardagliga känslan appliceras därmed på musikens struktur för att åstadkomma ett bestämt uttryck. Det går också att vända på resonemanget och säga att körledarna letar efter vardagliga begrepp och metaforer för att beskriva musikens så kallade inneboende uttryck. Vilken utgångspunkt körledarna än har är dessa metaforer, i enlighet med det socialsemiotiska perspektivet, ändå en social konstruktion. Trots att dessa vardagliga uttryck inte kan sammankopplas med en historiskt etablerad musikalisk begreppsapparat, kan denna till synes vardagliga form av representation ändå ses som kulturellt etablerad, ingående i ett för kör kollektivt accepterat sätt att tala och uttrycka sig. Beskrivet med ett socialsemiotiskt språk, där intresse och val betonas (Kress & van Leeuwen, 2001; Kress et al, 2001; Jewitt, 2006), kan sägas att körledarna utifrån sitt intresse, med utgångspunkt i vardagliga fenomen och med användning av olika semiotiska resurser, konstruerar representationsformer användbara som musikaliska begrepp. Även om denna form av begreppsapparat varierar i sina uttryck från körledare till körledare (alla körledare använder inte sammet som begrepp) blir ändå sättet att verbalisera över hur musiken kan uttryckas kopplad till en konvention där det är möjligt att explicitgöra musik med icke musikaliska termer.

Ovanstående representationsformer utgör förvisso påtagliga variationer i körledarnas förhållningssätt till den musik de arbetar med. Dock är alla dessa för-

hållningssätt, i enlighet med socialemiotiken, konstruerade representationer, skapade via olika teckensystem och formade genom kulturella konventioner runt hur det är möjligt att gestalta musik. I de deltagande körledarnas musikaliska gestaltningar torde därmed, utifrån detta perspektiv, inga motsättningar kunna skapas mellan musik med eget värde och musik som uttryck för annat, det vill säga, mellan musikuttryck kopplade till musikaliska begrepp, till kroppsliga handlingar eller till andra fenomen utanför själva den musikbegreppsliga vokabulären, då alla dessa former av musikaliska gestaltningar är socialt och kulturellt konstruerade representationer av uttryck. Istället menar jag att dessa former av representationer bör betraktas som *multipla och mångfasetterade variationer* av hur ett musikmaterial kan gestaltas .

Att situationen, individens intresse samt olika sociala och kulturella konventioner påverkar hur ett musikaliskt framförande presenteras och hur representationen av musiken därmed sker, kan exemplifieras med Davidsons (2005) beskrivningar av hur en jazzsångerska i sin kommunikation med jazzpianisten och publiken använder sig av, för den aktuella musikstilen, etablerade koder för hur hon använder såväl kropp som röst för att kommunicera musiken. Detta exempel får stå som en bild för att det alltid sker mänskliga konstruktioner av olika musikaliska idéer och att dessa kan variera beroende på intresse, situation och konventioner.

8.1.2 Audiovisuell kultur

Utifrån dessa multipla variationer av möjliga musikaliska uttryckssätt, där såväl noter och begreppsliga förklaringar, praktiskt görande samt associativa vädjanden kopplade till materiella och kroppsliga objekt används, kan konstateras att körledarna erbjuder möjligheter för musiken att läras och gestaltas utifrån både synliga och ljudande teckensystem. Dessa samverkande resurser kan svårligen separeras från varandra då de oundvikligen vävs samman i komplexa och mångfasetterade handlingar. Körsångarna erbjuds inte att enbart titta i noterna eller lyssna till körledarnas röster och spel på piano. De har också körledarnas kroppsliga uttryck att titta på och härma. Tillsammans ger dessa handlingar i sina erbjudanden ett skapande av musikaliska gestaltningar som kan ske utifrån både örat, ögat, munnen och övriga kroppen, det vill säga utifrån såväl lyssnande och seende som talande och görande.

Att lära sig spela eller sjunga på gehör brukar i vardagligt tal beskrivas i termer av att lära sig genom att lyssna och härma. Att lära sig efter noter skiljer sig där-

KAPITEL 8

med från att lära sig på gehör genom att lärandet anses till stor del ske utifrån läsandet av en notbild, det vill säga lärande genom seende. Dock innefattar, enligt Bengtsson (1976), även själva avläsandet av noter, i form av notläsningsförmåga samt en memorering av noterna som ett sätt att minnas dem, till stor del också moment av gehörslärande. Härvidlag kan sägas att notläsning innefattar moment av både seende, ett slags inre lyssnande utifrån tidigare erfarenheter samt härmning grundad på minnen av tidigare erfarenheter och kunnande av notläsning. Med socialsemiotikens termer kan dessutom sägas att en notbild i sig själv är multimodal då den innehåller en mängd av olika informativa tecken, vilket kan jämföras med Cope & Kalantzis (2000), Kress (2000) och Lemkes (2006) framhållande av det verbala och skriftliga språket som multimodalt. Notläsning är därmed en multimodal aktivitet, såtillvida att läsning av noter innefattar ett användande av flera olika i notsystemet förekommande tecken, men också av visuella och auditiva resurser relaterade till tidigare erfarenheter. På liknande sätt kan lärande på gehör också beskrivas som en multimodal aktivitet, innefattande en användning av flera samtidigt förekommande resurser. Med Lilliestams (1995) beskrivning utgörs denna form av lärande av fyra olika sätt att minnas musik, auditivt, visuellt, kinestetiskt och verbalt, vilket oundvikligen ger även denna form för hur musik kan representeras en multimodal dimension.

Med utgångspunkt i denna studies analys och resultat ser jag det som intressant att reflektera över hur dessa representationer kan överföras till de studerade körledarnas sätt att använda olika resurser och handlingsrepertoarer. Utifrån körledarnas verksamhetsprojekt, och med tanke på hur körledarna realiserar sina handlingar och vilka möjligheter körsångarna därmed erbjuds för att lära sig och gestalta den musik som repeteras, kan körledarnas arbetssätt beskrivas i Lilliestams (1995) termer av både visuella, auditiva, kinestetiska och verbala resurser, använda för lärande och gestaltning. De semiotiska resurser en körledare använder i sina handlingsrepertoarer när denne förebildar sången, dirigerar med sin gestik och sina kroppsrörelser, använder både blickar och andra ansiktsuttryck, verbalt informerar om musikens struktur eller vädjar till andra företeelser och känslor, är alltid på något sätt både visuella, auditiva, kinestetiska och verbala, oavsett om det finns noter med i arbetet eller inte. Körledarnas kroppsliga handlingar består inte av en notbild som körsångarna ska avläsa, dock består de av visuella och auditiva representationer av den notbild körledarna avläser. I körledarnas kommunikation med körsångarna skapar de i sina sätt att använda olika resurser multipla variationer av representationer av vad de anser notbilden re-

presenterar. Det körsångarna erbjuds om de tittar och lyssnar på körledarna istället för att titta i noterna är både en auditiv och visuell bild av musikens struktur och av hur körledarna vill att musiken ska formas och uttryckas. Att lära sig på gehör torde därför inte ha att göra med om det finns noter eller inte, vilket överensstämmer med både Bengtssons (1976) och Lilliestams (1995) definitioner. Enligt Lilliestam innebär det visuella momentet ett sätt att minnas fingrarnas positioner vid exempelvis gitarrspel, vilket skulle kunna jämföras med körsångarna minnesbild av körledarnas kroppsliga förebildande.

När musiken representeras i form av verbala förklaringar med hjälp av exempelvis musikaliska begrepp eller associativa vädjanden, erbjuds körsångarna, i enlighet med Lilliestams (1995) begrepp, ett verbalt minne för lärandet. På liknande sätt sker när körledarna förevisar musiken med de auditiva resurserna pianospel eller sång. Körsångarna erbjuds då ett auditivt minne. Begreppen att sjunga på gehör eller att sjunga efter noter kan därmed inte sägas stå i motsättning till varandra på så sätt att de i en utövande verksamhet av det slag som förekommer i studiens körer står för helt skilda arbetssätt. De kan med andra ord inte ses som två dikotomier vars utgångspunkter skiljer sig markant från varandra i musikverksamheter där det finns en ledare som aktivt använder sin kropp för att kommunicera med, utan snarare som två polariteter i var sin ända av ett kontinuum. Visserligen används noterna för det mesta som en första utgångspunkt, men de deltagande körledarna använder sig helt från början även av både gestik och andra kroppsuttryck som ett sätt att representera och kommunicera denna notbild till körsångarna. Till dessa kroppsuttryck används även auditiva teckensystem såsom piano och sång för att förebilda och förevisa den aktuella notbilden. De auditiva inslagen samt de visuella i form av kroppsliga handlingar är stora i dessa arbetssätt. Noterna blir därmed bara en del av den visuella bilden.

I denna kommunikation kan de olika semiotiska resurserna istället ses som samverkande, som ingående i och förutsättande varandra, vilket ger de deltagande en betydligt vidare helhetsbild av den musik som sjungs än om endast noterna hade använts. Utifrån ett socialsemiotiskt perspektiv leder denna problematisering till att det till och med är omöjligt att endast ett teckensystem, noterna, används i den musikaliska kommunikationen mellan människor. Det sker alltid en samverkan av flera olika samtidigt använda resurser i skapandet av mening (Cope & Kalantzis, 2000; Kress et al., 2001; Kress & van Leeuwen, 2001; Lemke, 2006), vilket gör denna process av musikaliskt meningsskapande oundvikligen multimodal. Att 'lära sig efter noter' är inget begrepp som därvidlag har någon

KAPITEL 8

funktion (framförallt inte i körpraktiker där en körledare alltid agerar kroppsligt), eftersom lärandet alltid sker utifrån perspektivet att flera resurser används i samtidig kombination och integration med varandra. Att ”lära sig på gehör” blir på samma sätt också svårt att behålla som begrepp, då lyssnandet ofta sker i samverkan och kombination med både seende och kroppsligt görande i dessa körpraktiker. I de studerade körerna bildas istället en *audiovisuell kultur*, där samverkande auditiva och visuella resurser skapar musikalisk mening (jämför med Koivunens, 2003, tal om auditiv respektive visuell kultur i orkestrar). Den audiovisuella kulturen innefattar också verbala och kinestetiska dimensioner, emedan dessa resurser är såväl auditiva som visuella.

Även om det förhåller sig så att det alltid förekommer flera samtidigt använda teckensystem i människors kommunikation, kan ett teckensystem dominera över de andra (Cope & Kalantzis, 2000; Kress, 2000; The New London Group, 2000; Lemke, 2006), vilket också visar sig i denna audiovisuella kultur. I vissa situationer, när körledarna tittar mycket i notskriften, är noterna den dominerande utgångspunkten för deras visuellt och auditivt baserade handlingar, medan det i andra situationer, när körledarna istället vänder sig bort från noterna och ser ut över kören, är de auditiva och kroppsligt visuella inslagen som är dominerande. Oavsett om notbilden finns med eller inte, finns en hierarki även mellan de andra teckensystemen, vilket märks på så sätt att vissa teckensystem, som exempelvis pianot i den performativa handlingsrepertoaren eller sången i den prototypiska, är mer framträdande än andra teckensystem beroende på vilken funktion de har i den handlingsrepertoaren de förekommer. Att det råder en hierarki mellan teckensystemen innebär dock inte att det också skulle råda en polaritet mellan dem. Dominansen mellan dem förändras från den ena stunden till den andra och de samverkar i ett ständigt växelspel.

Istället kan sägas att eventuella polariteter råder mellan hur körsångarna använder sig av de resurser som erbjuds. Om körsångarna utnyttjar och tar vara på denna helhetsbild, där körledarnas både visuella och auditiva uttryck används, har de en mängd av tillvägagångssätt att förhålla sig till i sitt lärande och gestaltande av musiken. Blickar de istället ned i noterna, utan att nämnvärt uppmärksamma körledarnas stora utbud av handlingar, hamnar de i en sits där lärandet och gestaltandet sker utifrån ett begränsat urval av resurser och med notbilden som den dominerande. Det som är synbart i denna studie är dock att för körsångarnas del tycks notbilden vara dominerande, emedan de ofta har blicken i notskriften, åtminstone under repetitionerna.

8.1.3 Ett gemensamt musikspråk med lokala variationer

I denna audiovisuella kultur använder körledarna och körsångarna olika normer och konventioner för hur deltagare i en kör kan tala och agera. Då de olika körledarna arbetar med ungefär samma moment i de olika musikstyckena samt använder sig av ett språk som är baserat på både en verbal, kroppslig och materiell resursanvändning, skapar de också ett musikaliskt språk som är ungefär detsamma i varje kör. Vare sig det är fråga om en gospelkör, flickkör, kyrkokör eller olika kammarkörer, använder körledarna och övriga deltagare både ett verbalt språk bestående av musikaliska och vardagliga begrepp, ett kroppsligt språk utgående från både gestik och kroppsrörelser samt ett musikaliskt klingande språk i form av pianospel och sång. Eftersom alla handlingar är situationsbundna och knutna till den kulturella inramning en praktik intar (Kress et al., 2001; Kress & van Leeuwen, 2001; van Leeuwen, 2005; Jewitt, 2006) och de i studien deltagande körerna tycks hålla sig till överenskomna konventioner över vad som är brukligt att göra och tala om när de repeterar och konserterar, skapas därmed ett *allmänt kollektivt musikspråk* som är kulturellt konstruerat och situerat för just körsång. Detta musikspråk är gemensamt för de respektive körerna i den mening att deras sätt att tala och agera liknar varandra med tanke på de teckensystem och kombinationer av dessa som används. Samtliga körledare kommunicerar via tal, sång, pianospel, gestik och andra kroppsrörelser i gestaltningen av musiken och körsångarna tycks förstå och vara införstådda med vad körledarna avser.

Davidson (2005) skriver att när jazzmusiker musicerar sker det utifrån etablerade koder specifika för just den musikstilen. Det blir därmed viktigt i kommunikationen mellan musiker att känna till de tecken som är brukliga i olika verksamheter. Utifrån den genre eller musikstil körerna arbetar med, utarbetas även ett *genrespecifikt kollektivt musikspråk*, brukbart i gospel- respektive jazz eller klassisk musik. Gospelkören i studien arbetar som en gospelkör förväntas arbeta beträffande klangideal och uttryckssätt samt de kroppsliga rörelser och handlingar som hänger samman med den musikstil de sjunger. På liknande sätt sker ett bildande av ett gemensamt musikspråk i de mer klassiska körerna när de arbetar efter de normer som en sådan kör förväntas arbeta efter. Detta musikspråk skapas runt de förhållningssätt som uppstår när körledarna och körerna arbetar med ett klassiskt sångsätt, med normer för hur ett klassiskt verk kan tolkas och framföras samt med normer runt hur körerna kroppsligt kan röra sig, eller hellre, inte kan röra sig under sina framföranden. Körledaren som arbetar med en rytmiskt svängig låt arbetar dock inte utifrån en jazzig framtoning, utan mer med

KAPITEL 8

betoning på en klassisk stil. Här kan sägas att ett musikspråk anpassat efter den genre kören sjunger inte har etablerats mellan körledare och körsångare. Där-
emot använder musikerna i jazzensemblen ett mer etablerat spelmässigt musik-
språk anpassat efter den stil de spelar, vilket påverkar framförandet av musiken.

Samtidigt är de resurser som används i körerna utformade på varierande sätt i
de olika körerna, beroende på typ av kör, vilket musikstycke de arbetar med samt
vilken körledare som leder kören. På så sätt använder de deltagande även ett
kollektivt konstruerat musikspråk som är lokalt utformat av varje körledare och
kör. Detta leder till bildandet av en egen specifik kultur i varje kör, med varie-
rande normer för hur handlingar och uttryck kan användas och förstås, utfor-
made utifrån de deltagandes specifika intressen och val, ett *musikspråk med loka-
la variationer*. Såväl de lokala variationerna som de mer övergripande sätten att
etablera ett kollektivt musikspråk är, sett från ett socialsemiotiskt perspektiv,
socialt och kulturellt skapade utifrån deltagarnas intresse och motivation samt
utifrån de potentialer de olika resurserna erbjuder (Kress et al., 2001; Kress & van
Leeuwen, 2001; van Leeuwen, 2005; Jewitt, 2006). Dessa lokalt utformade musik-
språk visar sig i olika förekommande skillnader i körledarnas arbetssätt, i vilken
design de väljer, i den resursanvändning de prioriterar och därmed också i de
variationer av förhållningssätt körledarna har till hur olika musikaliska förlopp
kan representeras och gestaltas. Det lokala musikspråket är också präglad av mu-
sikstyckets karaktär, hur körledarna använder skilda ideal beträffande exempelvis
röstklang och röstuttryck samt hur kroppen används i relation till musiken. Lo-
kala varianter förekommer även baserat på hur körledare och körsångare relate-
rar sig till varandra. Det är framförallt körledarnas intresse och deras varierande
sätt att förhålla sig till den musik de arbetar med som skapar de variationer som
här yttrar sig i skilda sätt att såväl kroppsligt som verbalt och materiellt ”språka”
om musik.

Här kan sägas att körledarna skapar ett musikspråk utifrån den kulturella in-
ramningen som förekommer i körerna, vilket i Selanders (2008) perspektiv, legi-
timerar vissa synsätt, men exkluderar andra. I gospelkören skapas exempelvis en
kultur i vilken körledaren använder sig av ett arbetssätt som bygger på att krop-
pen är rörlig, att den används för att accentuera rytmer och pulsen i musiken
samt för att betona att det är möjligt att med kroppen visa den glädje som tycks
tillhöra sången och dess uttryck. Körledaren har också en närhet till körsångarna
som ger klart uttryck för vad som är viktigt att uttrycka i sången. Dessa hand-
lingar skapar tillsammans såväl ett allmänt och genrespecifikt kollektivt musik-

språk i kören som ett förhållningssätt präglad av körledarens intresse och motivation och som därför blir lokalt för just denna kör och denna musikstil. Den kör som arbetar med det nyskrivna 2000-talsverket "Roadmap for Peace" är styrda av kompositörens komplicerade sätt att hantera notskriften och i dessa situationer skapas ett lokalt musikspråk, inkluderande såväl ett verbalt som ett kroppsligt språk, användbart för att lösa de uppgifter och problem som förestår. När Sjostakovitjs "10 Poem" med sina allvarsamma texter gestaltas, använder körledaren ett verbalt och kroppsligt språk kopplat till känslomässiga upplevelser, ett språk som är specifikt format av denne körledare och som därmed tycks vara lokalt etablerat och accepterat i kören. På samma sätt formar körledarna i flickkören samt i kyrkokören lokalt utformade musikspråk i deras sätt att hantera klang och dynamik i sina kroppsligt, verbalt och materiellt baserade handlingar.

8.1.4 Produktivt musikaliskt ledarskap

Det vanligaste arbetssättet i de studerade körerna är utan tvivel den dominerande ställning där körledarna själva styr det musikaliska förloppet, såväl under repetitioner som under konserter, helt utifrån sina tolkningar av notbilden och hur de vill att musiken ska formas. Här anpassar sig körsångarna och musikerna till de uttryck körledarna önskar få fram. Även om körsångarna och musikerna bidrar med sina egna erfarenheter och kunskaper i dessa processer är det ändå körledarnas önsknings som kommer i första hand.

De respektive körerna har väl fungerande verksamheter med, enligt de normer som gäller för körer av detta slag, mycket goda resultat med tanke på den musikaliska kvalitet som uppnås i de respektive körerna. Att acceptera och vidmakthålla körledaren som intagare av scenen, som den som har tolkningsföreträde och den som är beslutstagare, är detsamma som att säga att det är ett nödvändigt förhållningssätt för att kunna upprätthålla den goda kvalitén i körerna. Med en dominerande körledare kan alla körsångares insatser fångas utifrån en persons intressen och syn på hur musiken ska gestaltas. Med tanke på den disciplinerade ordning som råder och den acceptans av denna ordning som finns hos körsångarna i de respektive körerna råder heller inget tvivel om att detta arbetssätt till stor del är önskvärt från vars och ens sida. Körsångarna har valt sina körer själva och de har därmed också valt den körledare som leder kören samt dennes arbetssätt. En slutsats skulle kunna dras att körsångarna har en stor tilltro till körledarnas sätt att arbeta och att sångarna förlitar sig på och godkänner körledarnas tolkningar och gestaltningar av musiken. I tidigare forskning har framkommit att

KAPITEL 8

såväl orkestermusiker som körsångare ser det som viktigt att körledaren är stimulerande och tar till vara och hjälper musikernas respektive sångarnas möjligheter till musicerande (Faulkner, 1973, Sandberg Jurström, 2001). Armstrong och Armstrong (1996) benämner en sådan uppmuntrande ledare som en möjliggörare. Med ett sådant förhållningssätt till ledarskap innebär det att körledarna i denna studie kan se det som legitimt att det för det mesta är deras uppfattningar om musiken som kommer till uttryck trots att det synbarligen finns många personer i körerna som är mycket vana körsångare, som har ett stort musikkunskande samt även skulle klara av att leda kör själva. Troligen beror detta stora fokus på en dominerande ledare att körledarna visar upp en musikalisk kompetens som körsångarna måhända inte är i paritet med eller inte vill konkurrera med. Enligt Fairclough (1995) är asymmetri mellan människors kapaciteter grunden för ojämlika maktförhållanden. Med körledarnas specifika kompetens går det därmed att legitimera körledarnas dominanta positioneringar. Denna legitimering sker både från körledarna själva samt från såväl körsångarna som musikerna via hur de förhandlar om vem som har tolkningsföreträde och vem som tar beslut.

Genom att acceptera de olika uppgifter var och en av deltagarna har, gör var och en sig till de personer de förväntas vara, enligt Lenz Taguchi (2006). Körledarnas positioneringar i körerna kan därmed också förklaras utifrån konventioner som har historisk förankring. Körledarens position som musikalisk ledare förekom redan under antiken, men den dominanta positionen som centralt placerad ledare med auktoritära tolkningar av musiken, blev i den klassiska västerländska musiktraditionen förankrad först under 1800-talet (Blomstedt, 1975). I olika körsammanhang finns därmed dominerande föreställningar och konventioner om vad som är brukligt att göra. Sådana konventioner leder, enligt Norris (2005) och Lenz Taguchi (2006), till att deltagare intar de identiteter som är naturliga och givna att inta samt att individer utifrån sitt intresse gör sig till de personer som är möjliga att göra sig till i de sammanhang de befinner sig. De identiteter som produceras i de studerade verksamheterna i form av körledares bestämmande positioneringar, kan därför sägas vara formade av tidigare producerade kulturella konventioner och förväntade mönster för hur samspel mellan körledare och körsångare kan ske. Dessa sociala inramningar påverkar sedan vem som har tolkningsföreträde i olika frågor och vilka meningserbudanden som finns att tillgå (Rostvall & Selander, 2008). Hur körledare väljer olika semiotiska resurser samt hur de positionerar sig gentemot övriga deltagare visar därmed hur de har formats av olika idéer om hur det är möjligt att agera i de situa-

tioner de befinner sig i samt vilka handlingar eller synsätt som kan legitimeras utifrån dessa uppfattningar. Enligt Fairclough (1995) blir ideologier, eller som de benämns i denna studie, olika konventioner, genom en naturalisering av dem sedan taget för givna och människors sätt att agera och prata socialt bestämda. Det betyder att handlingar och positioner inte alltid ifrågasätts, utan de lever ofta vidare som om de vore självklarheter.

Samtidigt som det sker reproduceringar av identiteter utifrån tidigare kulturella och sociala normer sker alltid någon form av transformeringar och förhandlingar av nya positioneringar bland deltagare i samma praktik (Fairclough, 1995; Cope & Kalantzis, 2000; Scollon, 2001). Kress (1993) beskriver det i termer av att det handlar om val och att människor utifrån sina intressen kan skapa en ny produktion av olika sociala konventioner. Det betyder att körledarna utifrån rådande traditioner formar nya positioneringar anpassade till den situation de befinner sig i, det vill säga, de gör, i enlighet med Cope och Kalantzis (2000) och Scollon (2001), rekonstruktioner och omskapningar av sina körledarpositioneringar beroende på den musik de arbetar med, deras intresse och vilken kör de arbetar med. Detta visar sig i de studerade körerna på så sätt att ingen körledare är den andre riktigt lik. Alla har sina lokala sätt att uttrycka sig på vare sig de använder ett kollektivt format musikspråk eller inte.

Den debatt som har förts om lärande i skolan, där ett skifte i förhållningssätt har skett från idén att se läraren med en identitet som undervisare och den som lär ut till att betrakta läraren som handledare (Folkestad, 1997, 2006, 2007), kan måhända inte direkt överföras till de körsituationer som i denna studie har undersökts, då dessa körpraktiker mer tillhör de traditioner av musicerande som finns utanför skolkontexten. Ändå finns det skäl till att göra jämförelser, då körledaren i kören ofta intar samma auktoritativa positionering som lärare har gjort i den traditionella skolkontexten där en lärare förmedlar sitt kunnande till eleverna. Utifrån denna debatt samt O'Tooles (1994, 2000) kritiska syn på körverksamheter som skapare av fogliga och nöjda sångare som anpassar sig till en diskurs av normalisering med en för givet tagen ordning, där makten finns hos körledaren och dennes kunnande och erfarenheter, skulle den ordning och de identiteter som oftast finns i de studerade körerna kunna sägas vara förlegade. O'Toole menar att det med körledarnas självklara privilegium att bestämma och styra blir svårt att skapa en horisontell interaktion mellan körsångarna, där alternativa synpunkter kan komma fram.

KAPITEL 8

Denna syn på körers verksamhet stämmer dock inte med de studerade körernas form för körledarskap, trots körledarnas ofta förekommande dominanta ställning. Visserligen är människors handlingar socialt och kulturellt konstruerade, men människor har också, som tidigare nämnts, möjlighet att förändra sig och omskapa sig. Lenz Taguchi (2006) betonar vikten av ett starkt agentskap, genom vilken förskjutningar och förändringar av olika betydelser och handlingar kan ske. En sådan process beskrivs av Fairclough (1995) i termer av att göra motstånd. I detta perspektiv är det intressant att se att det inte med självklarhet alltid är körledarna som intar den självklara positioneringen som de personer som alltid har tolkningsföreträde eller står för alla beslut. Ett annat arbetssätt, där körsångarnas kunnande och ansvarstagande är i fokus, inbegriper ett producerande av gestaltningar där körsångarnas egna uttryck av musiken lyfts fram. Det är inte säkert att detta arbetssätt innebär att körsångare gör motstånd mot körledarens dominerande positionering. Körledarna visar själva en öppenhet inför denna typ av samarbete när de lyssnar på och lämnar utrymme för körsångare, musiker eller tonsättare att ge synpunkter på hur musikmaterialets struktur och form kan tolkas och översättas. I detta hänseende blir körsångarna både medhjälpare och samarbetspartners i olika musikaliska frågor. Dock går det inte heller med säkerhet att säga att körledare och sångare är jämställda i dessa positioneringar. Körledarna är, trots de positioneringar där körsångarnas kunnande ibland lyfts fram, ändå körledare med huvudsaklig placering i centrum av verksamheterna, såväl rumsligt som ansvarsmässigt. Denna asymmetri mellan de deltagandes status sätter ofrånkomligen körledarna i en sorts maktställning, enligt Faircloughs (1995) resonemang.

I de fall när körledare låter självständigt arbetande smågrupper själva få ta ansvar eller där någon körsångare klart och tydligt står för ett avgörande beslut, får dock körsångarna möjligen en högre status av självbestämmande och blir därmed mer autonoma i sina beslut. Denna ibland förekommande motsatta ordning, med körledare som tillbakalutade och körsångare som beslutstagare, ger en mer symmetrisk balans mellan de agerandes kompetenser och leder därmed till en mer jämlik fördelning av vem eller vilka som styr över de musikaliska gestaltningarna. Även med tanke på både körsångarnas och de medverkande musiker- nas stora musikaliska kunnande och deras höga sång- respektive spelteknik, bidrar de i och med sin sång och sitt spel till en mycket stor del av det gemensamma klingande resultatet. Visserligen är de flesta av körledarna ofta övertydliga med ett omfattande, detaljerat användande av hand- och armrörelser, blickar

och ansiktsuttryck i sitt utåtriktade musicerande, vilket torde få konsekvensen att körsångarna med nödvändighet måste följa och efterlikna körledarnas förevisade uttryck. Dock släpper samma körledare i andra situationer den enorma koncentrationen på körsångarna för att istället musicera med ett mer inåtvänt förhållningssätt och mindre detaljerad gestik, vilket istället kan tänkas ge körsångarna mer frihet att själva, men i samklang med varandra, forma de musikaliska uttrycken. Vare sig körledarna använder ett utåtriktat eller inåtvänt sätt att musicera, finns ett samlat kunnande hos de medverkande körsångarna och musikerna i deras musicerande som påverkar de musikaliska resultat som uppnås. I dessa situationer tar inte körsångarna alla detaljerade beslut, men de står för många av de självklara tolkningarna, fraseringarna och de i förväg givna kulturella och musikaliska ramarna för hur musicerande går till inom en viss typ av genre. Både körsångare och musiker handlar på så sätt självständigt när de tar med sig tidigare erfarenheter in i nya kontexter som de medverkar i. Deras agerande är därmed aldrig godtyckligt och utan grund, utan de bygger sina handlingar på hur tidigare lärda teckensystem såsom sång, notläsning samt avläsning av körledares kroppsspråk kan transformeras och användas på nytt och i nya sammanhang, vilket är en process som också beskrivs av Kress & van Leeuwen (2001), Kress et al (2001) och Jewitt (2006). Dessa erfarenheter ger körsångare och musiker en stor tyngd i den samlade kompetens som utgörs tillsammans med körledarnas kunnande. Med hänvisning till Faircloughs (1995) koppling mellan status och makt, är det möjligt att se att samtliga medverkande i denna process har en status, om än inte lika, så ändå jämbördig med tanke på att alla bidrar till ett gemensamt resultat. En total avsaknad av körledarens dirigerande under konserterna där de olika smågrupperna i Davids kör hade total frihet att själva utforma sina egna musikaliska uttryck, är dock ett exempel på ett arbetssätt där körsångarnas kompetens och status kan betraktas som likvärdig körledarens. O'Tooles (1994, 2000) efterlysta förhållningssätt, där fler erfarenheter och relationer görs möjliga istället för att körledaren styr allt arbete samt där en horisontell interaktion mellan körsångarna möjliggör att alternativa synpunkter kan komma fram, förekommer därmed i de studerade praktikerna. Körledarnas ibland tillbakadragna positioneringar, där ansvar ges till körsångarna att själva forma musiken samt när körsångarna med sina erfarenheter och sitt kunnande medverkar till det gemensamma musikaliska resultatet, är en del av en sådan horisontell interaktion.

Sammanfattningsvis kan dock sägas att det i de studerade körverksamheterna är körledarna som står för de flesta besluten samtidigt som även körsångarna och

KAPITEL 8

musikerna bidrar med sitt kunnande och därmed, åtminstone indirekt, styr tolkningarna av musiken, framförallt i det gemensamma sjungandet och musicerandet. Förvisso har körledarna med sin kompetens och sin kapacitet att kontrollera hur musiken och texten produceras, enligt Faircloughs (1995) definition, en dominerande maktställning, men, ett sådant förhållningssätt innebär i denna studie istället ett *musikaliskt ledarskap som är produktivt*. Det är produktivt i den bemärkelsen att körledarna i sina dominerande positioneringar och kompetenser koordinerar riktningen mot den höga musikaliska kvalitet körerna strävar efter i sin verksamhet samtidigt som de tar vara på och låter körsångarnas och musikernas erfarenheter och kunnande få stå för en stor del av det goda resultatet. Detta produktiva ledarskap kan jämföras och även likställas med den av Armstrong och Armstrong (1996) beskrivna möjliggörande körledaren.

8.2 Multimodal socialsemiotisk modell för musikalisk kommunikation

I detta avsnitt diskuteras hur den komplexa och mångfasetterade användningen av olika semiotiska resurser kan skapa en multimodal och socialsemiotisk modell för musikalisk kommunikation. Här kommer också den tredje gruppen av motsägande begreppspår in, musikaliskt lärande och musikalisk gestaltning, vilka kan associeras till distinktionerna mellan lärande och konstnärlig gestaltning samt mellan att lära sig spela och att spela.

8.2.1 Komplext, mångfasetterat och transformativt

I de studerade körpraktikerna formar körledarna ett komplext användande av olika samverkande semiotiska resurser för att forma en musikalisk gestaltning. Beroende på körledarnas val av teckensystem, handlingsrepertoarer, positioneringar och design erbjuds för körsångarna en variation av möjliga tillvägagångssätt att välja mellan för att kunna komma fram till de önskvärda musikaliska resultat de respektive körledarna och körerna strävar efter.

Körledarna förevisar och illustrerar musiken de repeterar med hjälp av ett flertal samtidigt använda teckensystem, strukturerade och organiserade utifrån sina intressen, erfarenheter, vad de vill representera i den musik som repeteras samt utifrån de kulturella konventioner musiken är omgiven av. I enlighet med det socialsemiotiska perspektivet har var och en av de teckensystem som erbjuds också flera möjliga potentialer (Kress, 1993; Kress & van Leeuwen, 1996, 2001;

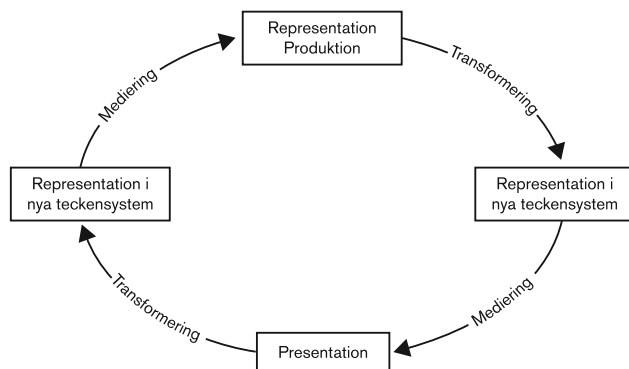
Kress et al, 2001; van Leeuwen, 2005; Jewitt, 2006), vilket enligt resultatet visar sig i körledarnas mångsidiga sätt att uttrycka sig på när de använder instrumentet piano, gestik eller andra resurser för att spela och förevisa såväl melodilinjer och harmonier som dynamik och rytmer. Dessa resurser med dess varierande potentialer utgör tillsammans ett brett utbud av information, musikaliska uttryck och kommunikationssätt från körledarnas sida, vilket i sin tur ger ett lika brett spektra av tillvägagångssätt för körsångarna att ta del av och välja mellan i sin lärande och gestaltande process. De kan välja att ta del av de tillvägagångssätt som passar dem bäst utifrån sitt eget intresse och erfarenhet som utövande körsångare. De möjliga val som erbjuds körsångarna är liknande de handlingsreper-toarer körledarna använder. Körsångarna kan (a) omskapa olika föreställande visuella och auditiva illustrationer till sång, det vill säga omskapa körledarnas uttryckande gestik, blickar, ansiktsuttryck, kropps rörelser samt pianospel till sina egna sånguttryck (b) försöka imitera och efterlikna körledarnas förebildande sångliga och kroppsliga illustrationer till såväl sång som kropps rörelser, (c) översätta olika metaforiska, kroppsligt illustrerade som verbalt framställda associationer och värdjanden till egna tolkningar och gestaltningar, (d) reflektera över och översätta verbalt framställda sakliga förklaringar till sång, (e) låta berömande och korrigerande värderingar vara en mätare på var i lärande- och gestaltningsprocessen de befinner sig samt (f) under eget ansvar skapa och forma olika musikaliska uttryck. Körsångarna har också möjlighet att (g) koppla bort och varken bry sig om vad körledarna gör eller säger, utan istället enbart läsa av noterna när sådana används. Vad körsångarna väljer är beroende av situationen, vad som just för stunden erbjuds samt av deras intresse.

I alla ovan beskrivna tillvägagångssätt handlar det om att göra transformeringar av en semiotisk resurs till en annan semiotisk resurs (Kress & van Leeuwen, 2001; Kress et al, 2001; Jewitt, 2006), det vill säga att utifrån en körledares handlingar omvandla exempelvis ett uttryck i ett ögonkast, en gest, en rösts karaktär, en kropps rörelse eller spelade toner på pianot till ett uttryck i sjungna toner och eventuellt i en kroppslig rörelse. Det innebär också att omvandla begreppsliga förklaringar och informativa upplysningar såväl vid avläsandet av en notbild som utifrån körledarnas tal om musiken. Slutligen innebär det också att kunna omvandla olika känslomässigt och bildmässigt formulerade och visade metaforiska uttryck till egen sång. Dessa omvandlingar, eller transformationer, kan ske genom att körsångarna försöker imitera, omskapa eller översätta ett uttryck de ser och/eller lyssnar på till ett annat uttryck som i möjligaste mån liknar det uttryck

KAPITEL 8

körledarna kommunicerar. Dock kan aldrig en ren imitation förekomma, då transformeringar, enligt socialsemiotiken, aldrig är reproduktioner i den meningen att den ene partens uttryck exakt upprepas av en annan part. En sådan reproduktion är omöjlig, då det i kommunikationen människor emellan alltid sker transformeringar av olika resurser eller från en resurs till en annan resurs.

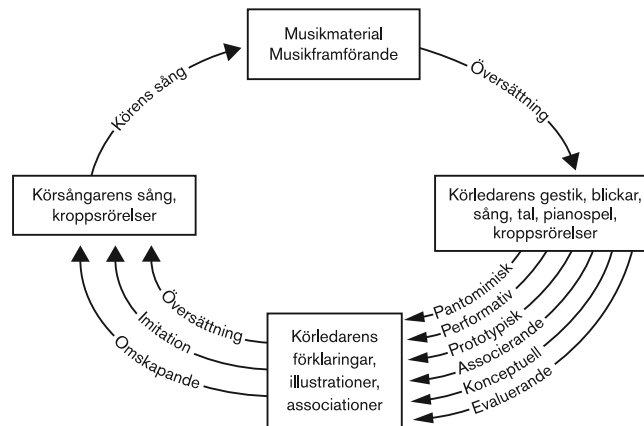
Denna process, som utgår från hur ett teckensystem (ett musikstycke) transformeras till en representation i ett annat teckensystem (körledarnas val av teckensystem) för att sedan medieras, presenteras och återigen transformeras till en representation i ett nytt teckensystem igen (körsångarnas sångröster) som sedan medieras till en slutlig produktion till någon tänkt mottagare, kan illustreras med Figur 8.1, en modell i form av en representationscykel:



Figur 8.1. Representationsprocessen från ett teckensystem till en produktion

Översatt till körledarnas och körsångarna handlingar kan transformeringsprocessen beskrivas som en (a) musikalisk idé som blir representerad i noter eller annat material, som sedan (b) genom körledarnas val av gestik, kroppsrörelser, tal, sång och pianospel transformeras till nya representationer av musikstyckets struktur och form och som därefter (c) förmedlas och presenteras till körsångarna i form av olika handlingsrepertoarer, vilka ger förklaringar, illustrationer och associationer över hur musiken kan gestaltas. Sedan är det körsångarnas tur att (d) översätta, omskapa eller försöka imitera dessa representationer till sin egen sång och eventuella kroppsrörelser för att slutligen (e) i en färdig produktion, den gemensamma körsången, mediera den till en tänkt publik i ett framförande. Den tänkta publiken kan i detta sammanhang vara körledaren som, nu med utgångspunkt både i körsångarnas sång och i musikmaterialet, åter och åter igen upprepar processen tills alla är nöjda med resultatet av sången. Publiken kan lika

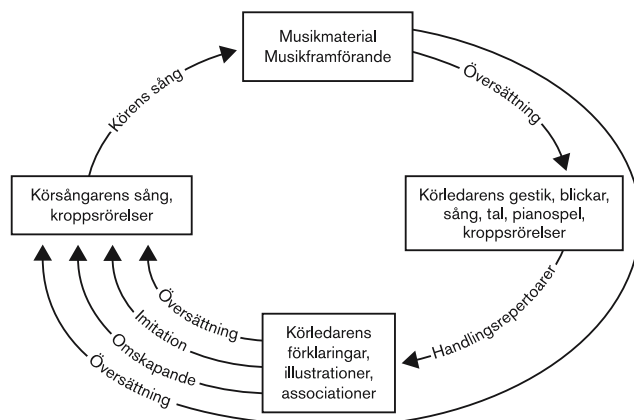
väl vara en publik på en konsert som får möjlighet att lyssna på den färdiga produktionen. Figur 8.2 illustrerar denna till körerna anpassade representationsprocess:



Figur 8.2. Representationsprocessen från ett musikstycke till ett musikframförande

Figur 8.2 visar de transformationer som görs på vägen från ett musikstycke till dess framförande samtidigt som modellen också visar variationer av vägar körsångarna erbjuds och kan välja när de ska lära sig gestalta musiken. I denna cykel av representationer sker en ständigt pågående transformering av semiotiska resurser, från notskrift eller annat musikmaterial som en första representation av de musikaliska idéerna, till körledarnas semiotiska resurser som en andra representation för de musikaliska idéer, strukturer och former som är representerade av musikmaterialet och slutligen till körsångarnas sång som en tredje representation av musikmaterialet, nu producerad i ett musikframförande. I denna process erbjuds körsångarna varierande former för hur körledarna representerar den musik de arbetar med samt för hur de ska kunna ta emot och omsätta den information körledarna medierar och presenterar. En alternativ väg för körsångarna att ta är transformeringsprocessen direkt från musikstyckets notskrift till deras egna översättningar och representationer i form av sång och eventuella kroppsliga rörelser. Dessa processer av de samlade varierande vägar som erbjuds åskådliggörs i Figur 8.3.

KAPITEL 8



Figur 8.3 Representationsprocessen från ett musikstycke till ett musikframförande

Ovanstående *representationscykler* skildrar komplexiteten och det mångsidiga i användandet av olika resurser i den musikaliska gestaltungsprocessen i körernas praktiker och har som syfte att ge en förståelse för vad som händer i den musikaliska kommunikationen mellan de medverkande i de studerade körerna, vilka olika steg som finns i processen, vilka handlingar som är möjliga att välja när musiken representeras samt vilka förtydliganden, omvägar eller genvägar de olika representationerna erbjuder.

8.2.2 Pågående gestaltning

I de körverksamheter som har studerats finns en traditionell uppdelning mellan körledarna och körsångarna och deras respektive uppgifter, det vill säga mellan den förmedlande ledaren och de lärande och musicerande sångarna. Även om körverksamheterna i denna studie hellre kan betraktas som musicerande praktiker, där musiken tolkas och gestaltas, än lärande kontexter, där musiken ska läras, är det svårt att undvika att konstatera att det ändå ges förutsättningar för att någon form av lärande ska kunna ske i dessa situationer samt att det också sker ett lärande. Traditionellt pratas det dock sällan om lärande i körverksamheter utanför skolsystemet, speciellt inte i körer med mycket hög konstnärlig kvalitet. Istället används hellre ordet gestaltning eller konstnärlig gestaltning.

När människor via olika teckensystem kommunicerar med varandra, när de skapar representationer för att kunna uttrycka sig och bli förstådda samt när olika teckensystem *transformeras* till nya teckensystem sker, enligt det socialsemiotiska perspektivet (Kress et al., 2001; Kress & van Leeuwen, 2001; van Leeu-

wen, 2005; Jewitt, 2006), ett lärande i någon form. En sådan kommunikationsprocess av transformativt teckenskapande har redovisats i både Kapitel 5 och 7, vilket visar att dessa körers verksamheter, utifrån en socialsemiotisk synvinkel, sålunda handlar om lärande. Att gestalta något brukar översättas i ordalag som att ge form och en viss prägel åt något. Detta förhållningssätt till musicerande har också synliggjorts i de beskrivna handlingsrepertoarerna. Det innebär att kommunikationen i körerna både kan beskrivas utifrån ett lärandeperspektiv, emedan de tecken som används ständigt transformeras, och som en fråga om gestaltning, då det genom körledarnas och körsångarnas försorg även sker ett formgivande och präglade av de tecken och teckensystem som används. I körledarnas och körsångarnas respektive uppgifter finns därmed både en gestaltande och lärande funktion, det vill säga, uppgiften är att både gestalta musiken och att lära musiken. Frågan är då om det utifrån dessa aspekter finns skillnader i körledarnas sätt att kommunicera med körsångarna när gäller lärande och gestaltning samt om det för körsångarnas del finns en skillnad mellan att lära sig sjunga ett musikstycke och att gestalta ett musikstycke. Om det finns en påtaglig skillnad mellan dessa begrepp ligger det i så fall nära till hands att fråga sig var gränsen mellan lärande och gestaltande går. När och på vilka sätt sker ett lärande och när övergår lärandet till att istället handla om en gestaltning? Vilka är i så fall de avgörande ögonblicken?

En process av teckenskapande innebär alltid en aktivitet av något slag. Då teckenskapandet alltid sker utifrån transformationer av tillgängliga resurser och denna aktivitet alltid medför en form av lärande, sker därmed alltid en *förändring* av såväl de resurser som används som av de personer som använder dem. Detta resonemang bekräftas genom Kress et al. (2001) och deras beskrivning av lärande som både ett omskapande av tecken och ett omskapande av "the internal sets of representation" (s. 179). Detta innebär att den lärande blir förändrad på ett eller annat sätt. De gestaltningar som förevisas och sedan utförs i körerna görs alltid utifrån transformationer av tecken i syfte att genomföra och förbättra ett musikaliskt resultat, vilket innebär ett otal förändringar såväl med tanke på teckensystemen som på de personer som är involverade. Om gestaltning är att forma och präglade något och de teckensystem som förevisas av körledarna alltid innehåller någon dimension av präglade, borde samma teckensystem som är lärande därmed även vara gestaltande. Lärande, som en process av omskapande och förändring, anser jag då inte kan ställas i motsats till gestaltning som i detta perspektiv också torde vara en form av transformativt teckenskapande och föränd-

KAPITEL 8

ring. Vad är då skillnaden mellan lärande och gestaltning? Kan lärande beskrivas som gestaltning, eller viceversa, kan gestaltning beskrivas som lärande? Då transformativt teckenskapande och förändring tycks vara signifikativt för både lärande och gestaltning, finns det anledning att fundera på om det finns ytterligare dimensioner som tillkommer för att kunna beskriva de respektive begreppen.

Selander (2008) definierar lärande som en *ökad* förmåga att använda olika uppsättningar av tecken inom ett visst kunskapsområde, vilket betyder att lärande i ett körsammanhang skulle kunna innebära körsångares ökade förmåga att förstå de tecken som förevisas av körledare samt att kunna omvandla tecknen till eget bruk. Körledares såväl verbala som kroppsligt och materiellt baserade kommunikation i form av exempelvis tal, gestik eller pianospel medför därmed att förutsättningar för ett lärande erbjuds och att nytt och ökat kunnande kan formas. Det stämmer också överens med Kress et al. (2001) som ser en transformeringsprocess som sammankopplad med ett skapande av kunskap. En ökad förmåga att både förstå och omvandla de teckensystem som används skapar på liknande sätt även förutsättningar för att en gestaltning ska kunna ske hos körsångarna. Lärande kan därmed även innebära en ökad förmåga att med hjälp av teckensystem gestalta olika processer. Innebär då lärande i dessa körsammanhang att lära sig gestalta musiken, det vill säga, en ökad förmåga att forma och prägla de teckensystem som används? Eller innebär lärande bara att saker och ting på ett sakligt plan förändras?

I körledarnas agerande, när de pratar om eller förevisar olika musikaliska moment, sker alltid mer eller mindre en handling där någon form av uttryck utöver det sakliga förklarandet tillkommer. Den konceptuella handlingsrepertoaren med dess förklarande karaktär används nästan aldrig ensam, utan där finns även inslag av de pantomimiska, performativa, prototypiska eller associerande handlingsrepertoarerna med sina gestiska och vädjande uttryck. Även om den konceptuella handlingsrepertoaren skulle användas helt ensam, innehåller den sakliga informationen ändå påpekanden om exempelvis riktning, betoningar, klanguttryck och melodiska linjer, vilka i sig är uttryck för något mer än bara det sakliga informerandet om toner, harmonier och rytmer. Då teckensystemen i körledarnas handlingar innefattar multipla och mångfasetterade uttryck, innebär detta att även lärande innefattar alla dessa uttryck. I det multimodala och social-semiotiska perspektivet ingår att kommunikation alltid handlar om beröring och någon form av sinnesrörelse (Kress & van Leeuwen, 2001), vilket stämmer överens med de beskrivningar som har gjorts av körledarnas handlingar. Allt tecken-

skapande och alla i studien förekommande handlingsrepertoarer kan därmed sägas medföra någon form av förändring och ökad förmåga samtidigt som de också involverar någon form av beröring, uttryck och påverkan. Är då lärande detsamma som gestaltning, eller vad är egentligen definitionen på gestaltning?

Davidson och Malloch (2009) ger en annan intressant vinkling åt resonemanget ovan. De menar att kroppen har en mycket viktig roll i konstruktionen och kommunikationen av musik. En individs personliga tankar, idéer och föreställningar om den musik de spelar eller sjunger avslöjas och uttrycks i kroppen, vilket innebär att kroppen skapar en integrerad helhetsbild av utövarens musikaliska intentioner. Kan gestaltning då innebära *förkroppsligade* tankar och idéer om den musik som sjungs och spelas? För körledarnas del innebär lärande i så fall att veta vad de ska förkroppsliga, med andra ord, lärande är för dem att med hjälp av olika resurser retoriskt organisera de avsikter, idéer, intentioner, känslor eller upplevelser de vill kommunicera i den musik de arbetar med. Deras gestaltningar förkroppsligas sedan i deras gestik, blickar, kropps rörelser etcetera. I så fall innebär lärande för körsångarna att med sina röster lära sig framföra de gestaltningar som körledarna kroppsligen förevisar, det vill säga, *lära sig gestalta musiken*. Körsångarnas gestaltningar förkroppsligas sedan i deras röster och eventuella kropps rörelser.

Om körledarnas information, illustrationer och förebildningar samt även deras associerande värdjanden ger samtida förutsättningar för teckenskapande förändringar, ökade förmågor och förkroppsligade idéer och tankar, är det svårt att motivera att det skulle kunna finnas en avsevärd skillnad i om något moment är gestaltande eller om det har för avsikt att vara lärande, likaväl som det är svårt att motivera att det skulle finnas en stor skillnad i om körsångarna, när de sjunger, lär sig ett visst moment eller om de gestaltar samma moment.

Även Folkestad (1997, 2006, 2007) diskuterar denna problematik. Han skiljer på begreppen att lära sig spela och att spela, i den bemärkelsen att de kan ses som två olika aspekter av en och samma aktivitet. Han uttrycker det som att individens medvetande antingen är riktat mot att lära sig spela eller att spela och att dessa aktiviteter kan uttryckas som blixtnabba växlingar i en och samma process. Saar (1999) använder istället begreppen pedagogisk inramning respektive musikalisk inramning som grund för att beskriva samma process. Saars resultat måste dock ses i ljuset av den studie han gjorde, det vill säga att resultatet är beskrivet utifrån intervjuer och observationer av barn och ungdomar, vilka möjligen kan tänkas vara tämligen omedvetna om vad som sker i processen när de

KAPITEL 8

tycker att de spelar eller när de tycker att de lär sig att spela. Utifrån en socialsemiotisk synvinkel sker ett lärande även i kommunikationen när ungdomarna bara anser sig spela, vilket också är en slutsats som Saar själv drar.

Att ställa begreppen lärande och gestaltning i motsatsställning till varandra och se dem som uteslutande varandra torde härmed inte vara fruktbart. Det har såväl Folkestads (1997, 2006, 2007) som Saars (1999) undersökningar och denna studie visat. Dock vill jag mena att jag med socialsemiotiken som verktyg har kunnat ge en djupare förståelse för denna process.

När körsångare översätter, omformar eller försöker imitera körledares handlingar till sin egen sång är dessa transformeringar både gestaltande och lärande på en och samma gång. Så som sången efter en sådan transformering genomförs i körerna är det svårt att avgöra vad som har varit ett lärande moment eller en gestaltning. Om körens framförande är en förbättring ställt i relation till ett tidigare genomförande, har enligt ett socialsemiotiskt perspektiv en förändring och därmed också ett lärande skett (Kress et al., 2001; Kress & van Leeuwen, 2001; van Leeuwen, 2005; Jewitt, 2006). En förändring och förbättring i ett lärandeperspektiv innefattar även en förändring och en förbättring av det gestaltande uttrycket, vilket också bekräftas av körledarnas ofta förekommande berömmande ordalag om hur fantastiskt bra sången låter. Denna process, där lärande jämföras med gestaltning, kan istället beskrivas i termer av en *pågående gestaltning*, det vill säga en gestaltning som är på väg till en färdig produkt och där de olika aspekterna lärande och gestaltning är olika sidor av samma aktivitet. Det körledarna gör i denna process är att kommunicera sina erfarenheter och idéer i gestaltande form. Det körsångarna gör är att transformera dessa gestaltningar till sina egna sångröster för att sedan i sin tur gestalta musiken. Det är en pågående process som inkluderar såväl ett lärande av olika moment som ett gestaltande av det samma. Här blir det alltså viktigt att påtala att körledarna i sina handlingsreper-toarer skapar förutsättningar både för lärande och för gestaltning, eller som det också kan uttryckas, de skapar förutsättningar för en gestaltningsprocess som fortskrider i sin förändring, vilket innefattar såväl lärande som gestaltande uttryck i de representations- och transformeringsprocesser som denna verksamhet innefattar.

KAPITEL 9

Slutdiskussion och fortsatt forskning

Det ligger nära till hands att i detta avslutande kapitel blicka tillbaka och reflektera över min egen resa som doktorand och blivande forskare och hur jag i den rollen har hanterat föreliggande studie. Forskningsprocessen kan sägas ha startat i min roll som körledare för att sedan gå över till att handhas av mig som forskare inom området körsång. I avhandlingsskrivandet har jag försökt finna en balans i de olika roller som har uppstått när jag från en miljö där jag erhållit en stor portion egna erfarenheter av körledarskapet och dess komplexitet har konfronterats med mig själv som forskare involverad i en traditionellt vetenskapligt formad forskarmiljö. Hur jag i dessa roller har hanterat det socialsemiotiska perspektivets socialt konstruerade synsätt i mina analyser av datamaterialet har varit försett med en hel del utmaningar, emedan min egen mångåriga erfarenhet som körledare och körsångare också är en del av den sociala konstruktionen. Förutom det socialsemiotiska teoretiska rastret har min egen erfarenhet samt de sociala och kulturella konventioner som omringar både mig, den musik och de studera-

KAPITEL 9

de körverksamheterna sålunda på olika sätt funnits med såväl i analysarbetet som i konstruktionerna av både handlingsrepertoarer, positioneringar, de olika designerna samt i diskussionen. Det är en ofrånkomlig process, där såväl teori som kontext och forskare sätter sin prägel på både syften, metod och resultat. De resultat som uppvisas i avhandlingen innefattar därmed en mer omfattande bild av kommunikation i kör än att den skulle gälla enbart för de studerade körerna.

De erfarenheter jag tar med mig från denna studie, såväl resultatmässigt som metodiskt, ser jag följaktligen som viktiga att återknyta till den värld jag från början startade min färd i. Sålunda kan resan från att vara körledare till att inom disciplinen musikpedagogik och dess forskarutbildning ha forskat om körledare bli en resa tillbaka till körvärlden igen. Berikad med nya insikter användbara i olika musikaliska och musikpedagogiska sammanhang är det nu möjligt att ge bidrag till djupare diskussioner och reflektioner över hur musik kan kommuniceras samt hur kroppsligt, verbalt och materiellt formade musikaliska gestaltningar kan beskrivas och analyseras. Det finns olika aspekter att reflektera över i den komplexa processen av hur körledares multipla och mångfasetterade variationer av uttrycksätt skapar en audiovisuell kultur i kommunikationen mellan körledare och körsångare, hur ett såväl gemensamt som lokalt musikspråk formas, hur lärande och gestaltning kan ses som jämställda aspekter i en pågående gestaltungsprocess samt hur körledares dominanta ställningar kan ses som ett produktivt ledarskap.

Flera personer har under resans gång frågat mig vilken handlingsrepertoar som verkar fungera bäst för att ett visst musikaliskt resultat ska kunna uppnås. Med tanke på den stora komplexiteten och mångfalden i hur olika resurser, handlingsrepertoarer och designer används, att dessa mer eller mindre förekommer samtidigt i lager på varandra, att det sker många och snabba växelvis byten mellan dem samt i det avseendet att det är svårt att uttala sig om vad körsångarna utnyttjar av den mängd uttryck som erbjuds, ser jag det som omöjligt att ta reda på vad som fungerar bäst. Det finns inte heller någon avsikt i denna studie att ta reda på vilket sätt som är mest lyckat. Utifrån den stora variationen av förhållningssätt körledare uppvisar kan frågan istället ställas om det inte är variationen i sig och vad denna variation innebär för de enskilda körsångarnas förutsättningar att lära sig gestalta musiken som bör belysas och diskuteras. Den multimodala kommunikationen från körledarnas innebär ett multimodalt erbjudande till körsångarna med såväl omskapanden, översättningar och försök till imitationer av ett flertal samtidigt förekommande resurser. Att vara körledare för

en kör innebär, utifrån denna studies resultat, därmed inte att en ledare väljer att använda en eller flera i deras tycke utvalda och bäst fungerande arbetsmetoder för att kommunicera en avsikt eller önskan till sångarna. Att välja en specifik handlingsrepertoar skulle alltid betyda att flera andra handlingsrepertoarer följer med på köpet. Då all kommunikation alltid är multimodal och då körledarna använder såväl gestik som blickar och andra kroppsrörelser i snabba växlingar och i lager på varandra, blir det därför omöjligt att separera de olika resurserna och handlingsrepertoarerna från varandra. Att urskilja någon metod skulle också leda till en reduktion av olika resursers nödvändiga samverkan och komplexitet samt en förlust av det mångfasetterade i urvalet. Som exempel kan nämnas att ingen körledare använder enbart den konceptuella handlingsrepertoaren för att förmedla musikaliska gestaltningar till körsångarna. Varje enskild handlingsrepertoar är bara en aspekt av en sammansatt och komplex aktivitet, vilket medför att varje handlingsrepertoar alltid på något sätt är uppblandad med andra handlingsrepertoarer. Det är inte heller möjligt för körledaren att veta om körsångarna lär sig bäst av det känslomässiga värdandet eller av de pantomimiska illustrationerna som är sammankopplade med dessa värdanden.

Hur körledarna använder förekommande resurser kan visserligen uppvisa variationer i förhållningssätt som kan kopplas samman med önskad gestaltning utifrån såväl personligt intresse som etablerade konventioner i den musikgenre de arbetar med. Detta till trots förändrar inte att det ändå, oavsett det sociala och kulturella sammanhanget, förekommer ett mångfasetterat användande av resurser och ett förhållandevis likartat musikspråkande i de studerade körerna. Alla körledare använder sig av en palett av olika valda resurser i en komplex samverkan och variation, anpassade till den genre de sjunger och till sina intressen. Körsångarna har ur denna palett möjlighet att, beroende på deras erfarenheter och intresse, välja vad som är mest lämpligt för dem att nyttja för sitt musicerande. Denna process kan också beskrivas som en resa in i musiken, där körsångarna leds och styrs av en musikalisk reseledare som utifrån dennes intresse och erfarenheter presenterar en mängd av symboliskt formade gestaltningssätt att ta del av. Medresenärerna kan troligen inte ta emot all information, utan gör ett för situationen och personen lämpligt urval, medvetet som omedvetet.

Körledarnas handlingsrepertoarer och designer får därmed pedagogiska implikationer, då lärande och gestaltning, det vill säga den pågående gestaltningen, inte innebär ett skapande av specifika strategier, stilar eller metoder att välja och vraka ur för att användas vid olika tillfällen. Istället handlar lärande och gestalt-

KAPITEL 9

ning om ett formgivande, ett designande av olika situationer, där körledarna i sitt produktiva ledarskap belyser olika musikaliska aspekter utifrån en mångfald av olika synvinklar med hjälp av, som Selander och Rostvall (2008) också beskriver det, en repertoar av tecken, resurser, förhållningssätt och tekniker. För körledare innebär detta att de, i enlighet med The New London Groups (2000) definition, kan betraktas som *formgivare av miljöer* med olika valmöjligheter, istället för auktoritära ledare som väljer ut bestämda metoder. Med andra ord kan det beskrivas som att körledarna *ger form åt musikaliska gestaltningar* och att de med sitt produktiva ledarskap gör det möjligt för körsångare att välja ur den multipla och mångfasetterade paletten.

Vad och hur körsångarna väljer utifrån de erbjudanden som är tillgängliga har inte studerats i föreliggande avhandling, då det inte har funnits vare sig tid eller möjlighet för dylika studier att genomföras. I körsångarnas sångsvar framgår inte vad i körledarnas uttryckssätt körsångarna tittar eller lyssnar på. Det finns därför all anledning att, som en naturlig fortsättning på denna avhandling, även utforska detta område. Frågan kan ställas om dessa två skilda projekt av aktiviteter, körledarprojektet och körsångarprojektet, verkligen möts och utnyttjar varandras kapaciteter maximalt? Eller är det så att körledares omfattande, komplexa och mångfasetterade musikspråk inte tillfullo uppfattas och tillgodogörs av körsångarna och att körledarna därmed "viftar för kråkorna"? Kanske är det så att körsångarna med sina erfarenheter och kompetenser är så självgående att denna av körledarna skapade variation inte behövs? Eller, är det bara jag som forskare som ser denna komplexitet av resursanvändning så tydlig, men att den i "verkligheten" snabbt seglar förbi och därmed inte är så synlig och framträdande? Det kanske inte ens är möjligt att ta reda på vad körsångarna uppmärksammar.

Varför jag valde att ta ett steg in i den multimodala och socialsemiotiska världen och sen fortsätta på den långa vägen över videoregistreringar, har sin grund i viljan att försöka förstå vad som händer i olika körpraktiker utan att behöva gå genvägen över andras berättelser om sin egen verksamhet. Den rikedom i analytiska verktyg och transkriberings- och analysmetoder som har erbjudits inom detta fält har fungerat som viktiga och kompletterande stöd och därmed fullt tillräckliga för att, tillsammans med videofilmerna och teckningarna som den huvudsakliga källan i datamaterialet, genomföra det detaljerade analysarbetet. Då körsångares val av tillgängliga erbjudanden inte är synliga i videoinspelningarna anser jag det nödvändigt att vid studier av körsångare utöka undersökningsmetoden till att även omfatta samtal med dem. Med samtal, genomförda i nära an-

SLUTDISKUSSION OCH FORTSATT FORSKNING

slutning till visning av inspelade videofilmer, kan det vara möjligt att få tillgång till sångarnas uppfattningar om vad de anser sig ta del av och uppmärksamma i en körledares handlingar. Risken med en sådan undersökningsmetod är dock att det inte alltid är så att undersökningspersoner gör det de säger att de gör och att det därmed kan vara svårt att få veta hur och om olika valmöjligheter utnyttjas. Det kanske till och med är så att körsångare omöjligt kan svara på frågan.

Jag har under arbetets gång också fått frågor om vad körledarna i studien upplever, tänker och känner när de använder de olika handlingsrepertoarerna. I och med att studien endast grundar sig på videoobservationer och inte intervjuer av vad de deltagande säger sig uppleva, ser jag det som omöjligt att analysera annat än vad som går att se i de inspelade filmerna. Istället är det *hur* körledarna använder olika resurser för att kroppsligt, verbalt och via pianospel gestalta olika känslor, önskningsar, idéer, upplevelser och intentioner som har varit i blickpunkten, vilket också är en multimodal socialsemiotikers uppgift, enligt Norris (2004). Väl medveten om att allt som händer och upplevs inte går att varken lyfta fram eller beskriva samt att bristen på vetenskap om hur körledare upplever sitt eget arbete kan ge en slags reduktion av helheten i det som händer, anser jag dock att jag, med de metoder som har använts, har lyckats ge en mångfasetterad bild av den kommunikation som sker mellan körledare, körsångare, musiker och kompositör. Jag anser också att denna avhandling kan ge ett bidrag till hur såväl verbal som icke-verbal kommunikation kan analyseras och beskrivas.

Föreliggande avhandlingens stora urval av körledare och körer har bitvis varit besvärligt att arbeta med, emedan det har gett ett stort och svårhanterligt data-material. Det har tagit lång tid att lära känna materialet, transkribera och analysera det samt att sedan hålla ihop det i alla sina delar. För att få till stånd en fördjupad analys med ännu grundligare granskning av körledares olika handlingar och yttryckssätt ser jag det som mer fördelaktigt att utgå från en mindre mängd inspelade data. Med ett urval på endast en eller högst två körledare skulle det finnas möjligheter till mer fördjupade analyser av hur gestik, blickar, ansiktsuttryck, kropps rörelser etcetera används för att gestalta och realisera olika musikaliska intentioner och idéer i de musikverk som körerna arbetar med samt även hur det musikaliska resultatet i körsångarnas framförande av musiken kan relateras till körledarnas resursanvändning.

Forskning med de multimodala och semiotiska analysverktygen ser jag som synnerligen användbara även i flera andra musiksammanhang för att där lyfta fram och belysa såväl kroppslig och verbal kommunikation som kommunikation

KAPITEL 9

via andra resurser. En ytterligare naturlig fortsättning på min avhandlingsstudie skulle kunna vara att studera orkesterdirigenter i deras interaktion med orkestermusiker, för att belysa om det förekommer ett lika komplext användande av samverkande resurser i denna kommunikation som det finns i kör eller om det finns andra förhållningssätt i orkestrar på grund av de skilda instrumenten. Hur sångare i olika vokalensembler samt i ensembler med både sångare och musiker, där ingen dirigent finns närvarande, kommunicerar med varandra, skulle kunna ge intressant och viktig information om hur musikerna, såväl kroppsligt och verbalt som via sina instrument, formar musikaliska gestaltningar. Hur sångare och musiker förhåller sig till varandra och till musiken de sjunger och spelar när ingen dirigent med självklarhet står för de flesta gestaltningarna och besluten, skulle vara intressant att jämföra med det musikspråk som förekommer i avhandlingens körverksamheter.

Mycket återstår att forska om när det gäller musikalisk kommunikation. Det multimodala och socialsemiotiska fältet öppnar upp för möjligheten att få nya insikter i olika gestaltande och konstnärliga processer där kroppen och dess möjlighet att gestalta olika uttryck är en viktig del i musicerandet. Min resa från att vara körledare och musiklärare till att vara doktorand och blivande forskare kan i och med denna avhandlings avslutande därmed inte sägas vara till ända. Istället är det nu som den stora forskningsresan kan ta sin *början*.

English summary

Chapter 1: Introduction

In this thesis, it is my intention to take a closer look at the activities of a number of different choirs in order to study what happens in the communication that takes place between choir conductor and choir singers when they work with the music that is to be later performed in a concert. This implies slightly opening the door to merely a small number of the very many choir rehearsals that take place every week in the choir life of Sweden, so as to get a picture of only a fraction of all the activities that exist. Since I have a professional interest in both the artistic aspects of interpretation and performance as well as in the learning processes of choir activities, the questions regarding what choir conductors and choir singers do in the communication that occurs between them in these contexts is a matter of great concern to me. As a researcher, I take this interest as the point of departure of the thesis in my attempts to study and analyse how the processes of interpreting and performing as well as processes of learning take place in different choirs. By making video-recordings of choir rehearsals and concerts, I consider it possible, with these films as my starting point, to closely, and in a detailed way, examine, analyse and then describe a musical communication that predominantly consists of bodily actions. The considerable challenge of a research project

ENGLISH SUMMARY

of this kind is to find methods that work and that are relevant in order to be able to study a communication that is particularly non-verbal and that takes place by way of bodily actions and sounding music.

Chapter 2: Communication, learning and leadership - outline of research

Research within the field of choir singing addresses questions that, at a national as well as international level, concern both the social and psychological perspectives of choir singing and also choir singing from an adult educational and learning perspective, together with different aspects regarding choir leadership itself. However, what is of interest for this study is, above all, the research that has been pursued with regard to choir leadership and the different processes involved when learning and performing occur.

In several studies on the styles of leadership and the strategies choir conductors use, it appears that the style a choir conductor chooses and the interaction that then takes place with the choir singers has an influence on and shapes not only the direction the choir activities take, the choir's way of working, but also the choir singers' possibilities to choose ways of learning (Tunsäter & Wrangsjö, 1982; Allen, 1989; Armstrong & Armstrong, 1996; Henningsson, 1996; Bergström, 2000; Durrant, 2000; Sandberg Jurström, 2000, Sandberg Jurström, 2001). Similar results have also appeared in studies on the communication that takes place between the conductor of an orchestra and his or her musicians. Both the aspect of time and the conductor's style of leading are significant for the extent to which musicians in an orchestra participate in the work process (Heiling, 2000). It also appears to be of great importance that the conductor conveys musical expression in a clear and inspiring way and that he or she also helps the musicians to achieve what they had intended (Faulkner, 1973; Koivunen, 2003). In order to reach good results, the conductor's ability to enthuse is considered important and not bound to any particular style of conducting, whether the latter is of a dominant nature or not (Tunsäter & Wrangsjö, 1982; Allen, 1989; Armstrong & Armstrong, 1996; Bergström 2000). O'Toole (1994, 2000) gives another view of the role of leaders when she writes that the choir leader's natural privilege to decide on and direct the choir's activities prevents choir singers from taking part in horizontal interaction, where alternative points of view can be voiced. In studies done by Swedish researchers, however, it is claimed that there is collective musical knowledge and experience in a choir, which is transferred and conveyed

by both choir conductors and choir singers in their collective activity (Henningsson, 1996; Sandberg Jurström, 2001), which shows that there is space for horizontal interaction.

Regarding skills required for singing in choirs, various quantitative studies have measured how the ability of choir singers to intonate can be trained and developed (Malone, 1986; Henry, 1992) and also how the ability of choir singers to sight-sing can be improved (Boyle & Lucas, 1990; Henry & Demorest, 1994). Studies have even been pursued on the conducting techniques of choir conductors and their skilfulness in conducting (Petty, 1988; Byo, 1989; Skadsem, 1997; Durrant, 2003). In several experimental studies, even the different conducting techniques of conductors of orchestras and how musicians react to these have been examined (Hollinger & Sullivan, 2007; Wöllner & Auhagen, 2008; Luck & Nte, 2008). However, there is a considerable lack of research investigating how the music itself is performed in and through the choir conductors' actions and in and through collective music-making, together with how choir conductors use speech as well as bodily non-verbal expressions, and other resources, to convey musical performances. Neither have there been any studies carried out that investigate what choir conductors and choir singers do and talk about or how interaction between these two parties takes place when investigated by means of observations and detailed examinations of video-recordings of choir rehearsals and concerts, that is, directly into the practice the different participating actors are a part of. How actions of this kind can be analysed and described without artistic dimensions losing their integrity has not been brought up either, but need to be explored further.

Within different forms of instrumental education, studies have been done on how interaction between teacher and pupil takes place and what influence the interplay between teacher and pupil has on the learning process (Nielsen, 2000; Rostvall & West, 2001; Nerland, 2003). Studies have even been done on how musicians in jazz groups use various ways of communication in their interaction with each other (Reinholdsson, 1998; Seldon, 2005), how instrumentalists vary their strategies for learning depending on what stage of the learning process they are at (Hallam, 1995; Holecek, 1996; Nielsen, 1999), and also that learning can take place on the basis of a reproductive or a more explorative approach to music (Olsson, 1993; Saar, 1999, 2003; Hultberg, 2000; Johansson, 2008). With regard to a musician's bodily expressions, Davidson (2005) claims that bodily communication is a crucial aspect of musical performance in that the expression of

ENGLISH SUMMARY

the musical sounds and the musician's social intentions are integrated and expressed in and through his or her body movements. Here, the actual situation and the cultural context have a decisive role in how the music is presented. Koivunen (2003) has even studied how conductors of orchestras express themselves when conducting and how their bodies can convey musical expression by using a number of different resources. Since research of this kind does not exist within the field of choir conducting and choir singing, I consider it important to emphasise these questions.

The purpose of this thesis is to *identify and describe how musical interpretations and performances are semiotically designed and realised by choir conductors in their interaction with choir singers during rehearsals and concerts. The purpose is also to find methods for how these actions can be analysed and described.*

My expectations are that the result will stimulate choir conductors, music teachers and students in various music education contexts, as well as in choir contexts in the community outside the school system, to reflect upon and discuss how choices of different ways to communicate the music can shape different conditions for learning and musical interpretation and performance, and how these processes can be analysed.

In order to achieve the objective set out, the following research questions are addressed:

- *How do choir conductors use different semiotic resources for interpreting and performing a musical composition during rehearsals and concerts?*
- *What functions do these resources have and how are they rhetorically organised and realised in the interaction that takes place with the choir singers?*
- *How can the actions of choir conductors and choir singers be represented, analysed and described?*

Chapter 3: From sign to design – theoretical basis

The study uses a multimodal and social semiotic theory as a tool of investigation, which implies that communication and learning are seen as a social process of transformative sign-making. In the communication that occurs between individuals, meanings are created and constructed by means of socially and historically determined meaning-making semiotic modes, such as speech, gestures, gazes, various bodily actions, images or technical devices. Human beings always use several different modes, all of which exist simultaneously in their communication with the surrounding environment. Every meaning-making system, that is

to say, every mode of expression provides different communicative potentials, constraints as well as possibilities, in order for individuals to see different aspects of the world in a particular way. Furthermore, meaning-making is seen as a motivated activity that is dependent on the individual's (the sign-maker's) interest and how the latter wishes to form his or her own expressions in a given context. Semiotic modes are in constant, transformational interplay with each other; they offer individuals the opportunity to rhetorically organise different ways of representing the world and, accordingly, create meaning in a number of various ways (Kress & Van Leeuwen, 1996; Kress, Jewitt, Ogborn & Tsatsarelis, 2001; Jewitt & Oyama, 2001; van Leeuwen, 2005; Jewitt, 2006).

An important part of the social semiotic and multimodal perspective is Halliday's (1994, 2004) theory on the metafunctions of language, where all communication can be understood as a way of realising three different kinds of meaning: *the ideational metafunction*, *the interpersonal metafunction* and *the textual metafunction*. Moreover, within social semiotics, the use of this linguistic conception of semiotic systems has developed to include, among other things, gestures, gazes, visual images and bodily actions.

The ideational metafunction of any semiotic mode is to represent states and events in the world and concerns questions relating to who does what, with or to whom, and where. *The interpersonal metafunction* of any semiotic resource used in communication is to specify, establish and maintain the relations that exist between members of societies in different social contexts (Kress & van Leeuwen, 1996; Kress et al, 2001; Jewitt & Oyama, 2001; van Leeuwen, 2005; Jewitt, 2006). This metafunction also deals with the attitudinal and evaluative expressions participants use in relation to each other and to different meaning-making expressions, and also how they make use of and negotiate different positions (Baldry & Thibault, 2006). *The textual metafunction* deals with how different resources are organised as coherent and meaning-making actions and messages, which are in accordance with and are related to their contextual situation. This implies seeing actions as coherent levels of meaning where different parts link together to form whole entities (Kress & van Leeuwen, 1996; Kress et al, 2001; van Leeuwen, 2005; Jewitt & Oyama, 2001; Jewitt, 2006).

In a social semiotic practice, there are different kinds of stratas for how meaning-making is to be expressed. These stratas are described and explained with the help of the concepts *discourse*, *design* and *production* (Kress & van Leeuwen, 2001). Discourse is defined as "a construction of some aspect of reality from a

ENGLISH SUMMARY

particular point of view, a particular angle, in terms of particular interests” (The New London Group (2000, p. 25). Accordingly, design is the form used for the contextualisation and realisation of different discourses, and how these are made to function in a given communicative interaction (Kress & van Leeuwen, 2001). Design can also be seen as a way to create different communicative conditions for learning in the environment and in the situation that different participants act in. The social framing for a design then influences which modalities exist, who has the right of interpretation, and which actions or attitudes are considered legitimate (Selander & Rostvall, 2008). Production is then seen as the realisation of the design and as the communicative use of semiotic resources in material form (Kress & van Leeuwen, 2001). With the help of the concepts described above, it is my intention to investigate how choir conductors, in their use of semiotic resources, design and realise their work with the music, when interacting with choir singers.

Chapter 4: A video-based investigation - methodology, method and mode of procedure

In order to investigate how bodily, visual, auditive and linguistic resources are used in the communication that takes place between individuals, how these resources work together to make meanings, and to make a detailed transcription of this communication possible, I consider it necessary to use video registration as a collection method (Lomax & Casey, 1998; Kendon, 2004; Jewitt, 2006). When video-recordings are used, it is possible to look at the actions several times and at a slow pace in order to visibilise the complexity of the choir members’ actions in the choir practices studied (Atkinson & Heritage, 1984; Goodwin, 1994; Jordan & Henderson, 1995; Rönhult et al.; 2004, Goldman & McDermott, 2007; Lemke, 2007). The transcriptions of the video data can consist of dense, descriptive accounts, either in written form or in written and visual form. The aim of the transcriptions is to make it possible to take into account the variations of the different representative semiotic modes that occur, their potentials for meaning-making, in what way they are used and the co-deployment between them. The transcriptions can also be seen as representations of how relations are created between sign-makers, receivers and the object represented (Kress & van Leeuwen, 1996; Kress et al., 2001, Baldry & Thibault, 2006).

The data consists of approximately five hours of video-recorded rehearsals and concerts with six Swedish professional choir conductors and their choirs. The

choir conductors are regarded as prominent in the world of Swedish choirs and the choirs are regarded as having a high standard of singing. The repertoire the choirs worked with during the study consisted of classical music as well as gospel music and jazz. In the detailed transcriptions, different semiotic resources such as speech, singing, printed score, piano playing, gestures, gazes, body movements and bodily positions, and how these resources are used during rehearsals and concerts, have been visibilised and described.

In the analysis of the data, the aim is, on the basis of Halliday's metafunctions (1973, 1994, 2004), and also on the basis of the concepts discourse and design (The New London Group, 2000; Kress & van Leeuwen, 2001; Selander & Rostvall, 2008), to emphasise and illustrate/through light upon/make visible how different semiotic resources are used as representations of how choir conductors express the music, how relations are established and maintained, and how different designs are produced in order to create different conditions for how the music can be learned and performed.

The analyses concern questions about how choir conductors in their use of different modes express and illustrate the music, how they interact with the choir singers, and how their actions are realised in different designs in order to create different conditions for how the music can be learned and performed. The analyses also focus on what conventions surround the actions that occurs.

The analytical work is an attempt to describe and contribute to the understanding of a musical practice where actions based on bodily movements and non-verbal actions are used to a great extent. The results of the study then show how musical communication during a number of rehearsals and concerts is expressed between choir conductor and choir singer.

Chapter 5: Performing music semiotically

The variations in the modes of procedure that the choir conductors use when they interpret, express and mediate a piece of music, using different semiotic resources, have been termed the *conductors' repertoires of action*.

The different repertoires of action, that is, the pantomimic, performative, prototypic, associative, conceptual and evaluative repertoires of action, express, each in their own right, the choir conductors' ways of interpreting and mediating the music. They each contain a set of different interacting modes such as speech, gazes, gestures and other bodily expressions. All of the repertoires of action can be said to function as representations of the choir conductors' musical ideas, as

ENGLISH SUMMARY

representations of their intentions and feelings, or as representations of the characteristic style the music belongs to, expressed in a visible or audible way. At the same time, the repertoires of action are also expressions of how the choir conductors want the choir singers, in their turn, to perform the music using their own voices. Together, these repertoires of action create variations in the modes of procedure for how a musical interpretation and performance can be carried out and learned, since, in using these repertoires of action, the choir conductors approach the music in various ways.

The *pantomimic repertoire of action* is based on a dramatised, figurative and soundless representation of the music and its expressions, using other semiotic resources than what the interpretation is intended to be produced in. This repertoire of action puts emphasis on the tacit dramatisation and indirect performance of musical interpretations using gestures, gazes and other bodily expressions, which must then be translated into song by the choir singers. In the *performative repertoire of action*, musical expressions are constructed in the form of signs and modes that can be described as auditively figurative in the sense that they are made up of illustrations of different musical passages in sounding form. Even here, the idea is that musical meaning and understanding can be created in an indirect form using illustrations of other semiotic resources, most of all piano-playing, than the music in question is intended to be performed in. In the *prototypical repertoire of action*, the choir conductor uses him or herself as a prototype and tool in order to show the choir singers different possible ways to sing and act in. This repertoire of action can be said to consist of interacting semiotic resources, which, together, give the singers both a visual and auditive performative picture of how the choir conductor, with his or her own voice and bodily movements, interprets and expresses the piece of music. Here, it can be said that the choir conductor gives a direct picture with his or her own voice and body of what he or she wants the choir singers, in their turn, to do with their voices and bodies in the interpretation and performance of the music. The three repertoires of action mentioned above function as *demonstrations* since they illustrate the music indirectly in the form of dramatisations and performances using other resources than those intended, and also directly in the form of the same resources as the choir singers use.

With the *associative repertoire of action*, the choir conductors express an attitude to the music as though musical interpretation and performance were about expressions that are associated with something emotional and experiential, and

outside the actual music as such. The choir conductors create musical meaning by associating and appealing to other existing non-musical tools and emotions in order to get the choir singers, in their turn, to sing with a specific feeling and expression. Here, the choir conductors give indications and suggestions of how the music can be interpreted and performed through *appealings*, but partly leave it up to the choir singers to make their own interpretations.

In contrast to the demonstrating and appealing attitudes of the above-mentioned repertoires of action, the *conceptual* and *evaluative repertoires of action* are based on descriptions of the structure of the music and evaluations of the sounding qualities of the choir singers' song, respectively. How the choir conductors, in their communication with the choir singers, relate to the music in a factual and analytical way in their use of conventional musical terminology, is visibilised in the conceptual repertoire of action. In the evaluative repertoire of action, the choir conductors express different evaluations of what has been sung. They create musical meaning by praising and affirming the choir singers, and also by comparing and correcting the singers' use of different semiotic resources. By way of these repertoires of action, musical meaning is created by means of *explanations* of the structure and form of the music.

Chapter 6: Shaping action spaces

How negotiations about action space, right of interpretation and decision-making take place when the choir conductors use different repertoires of action in their interaction with the choir singers are described as *choir conductors' and choir singers' action spaces*.

In the choirs that took part in the study, it can be said that there are three different types of projects going on at the same time. These projects take place on different arenas and can be described from different perspectives: a choir conductor project, a choir singer project, and also a project where the choir conductor project and the choir singer project meet in collective and joint music-making. In the '*choir conductors' project*', it is the choir conductors that give the choir singers different instructions and illustrations of how they are to learn to perform the music. In the choir conductors' use of a multitude of different semiotic resources in their musical interpretations, and also on the basis of how they use the different repertoires of action, the choir conductors allow themselves plenty of action space. They take up a great deal of physical space and can be seen as occupants of the musical arena, thus making themselves into the central figures

ENGLISH SUMMARY

they are expected to be in the various choir activities. In positionings of this kind and in their interaction with the choir singers, it is the choir conductors that make use of their musical knowledge and experience, and, in negotiating their right of interpretation, make decisions about musical matters. The dominant positionings of the choir conductors manifest themselves in a kind of one-way communication, where the choir conductors make use of outward communication as well as a more inward kind of communication that shows no visible point of contact.

In the '*choir singers' project*', it is the choir singers that follow the choir conductors' instructions in order to learn the music. On the basis of how the choir singers position themselves, they accordingly make themselves into the choir singers they are expected to be. They adapt to the conventions that prevail and also to the interpretations and ways of expression the choir conductors show through their use of the different repertoires of action. However, the choir conductors sometimes hand over their responsibility for the interpretative and performative process in order to make way for the choir singers' own interpretations and performances. This kind of attitude gives the choir singers the opportunity to make use of their own knowledge and experience, allows them to make the right of interpretation their own and also make decisions in different questions.

Interaction also takes place between these two projects when the respective parties jointly decide how different musical aspects can be solved, interpreted and performed. Reciprocal action also takes place between choir conductor and choir singer in this process of *collective music-making* in the form of a mutual transfer not only of experience and knowledge but also of energy and power.

Chapter 7: Creating designs for musical performances

The results in this chapter show how the choir conductors give form to and realise the semiotic resources they use in the different repertoires of action. These actions are constructed in different *designs for musical interpretation and performance*. The choir conductors' choices of different ways to communicate the music in relation to the action spaces the participants take in their interaction with each other is of significance for what is possible to do during the rehearsals and concerts. The designs indicate what frames and conditions apply, what is to be encouraged and chosen in the communication of the music and also which attitudes are to be given priority with regard to musical learning and performance.

With the piece of music and the musical terms as the starting point, the function of a *design for pragmatic explanations* is to produce an environment where practical and factual information and also evaluative aspects, should be transformed into practical action, in the form of the choir singers' voices and possible body movements. It is the choir conductors who are primarily in charge of explanations and evaluations of different musical elements, such as how rhythms, harmonies and melodies are structured and also how the choir singers' performing is judged and corrected. However, the choir singers, the composers and the musicians are invited to take part in conversations where they have the opportunity to exert an influence, even if, anyway in the choirs I have studied, it is predominantly the choir conductors, who in their dominant positions, take up the most action space, are in charge of most of the interpreting of the music and also have the final decision with regard to the interpretation and performance of the music. One of the consequences of using this design is that an environment is realised where the choir singers' *translations* of the choir conductors' conceptual *explanations* of musical terminology and of the signs in the piece of music are dominant.

The function of a *design for figurative demonstrations* is, in contrast to the design described above, to create an environment where practical illustrations and prototypes of musical expressions are central. Here, the choir conductors use visual and auditive resources for how they want the music to be performed. On the basis of the choir conductors' positionings at the centre of the choirs' activities, the choir conductors give a prototype of different musical elements with the direct help of their own singing voices and bodies, and they also illustrate indirectly by way of gestures, gazes, other bodily movements and piano-playing. Here, it is the choir conductors' own actions that act as a model for the choir singers and for how they, in turn, are able to perform the music with their own voices. When the choir conductors demonstrate a prototype of their interpretations of the music with the help of their singing and their bodies, this leaves the choir singers little opportunity to make their own interpretations and their own versions. The choir conductors' explicit and detailed instructions of how they want the music to be expressed give an indication of the fact that the singing and the bodily movements of the choir singers should be produced by them imitating and reproducing the choir conductor's own singing and bodily expressions. When the choir conductors illustrate the music by means of gestures and piano-playing, the choir singers are then forced to reinterpret and transform the choir

ENGLISH SUMMARY

conductors' more implicitly expressed versions, which, to a certain extent, enables the choir singers to make their own interpretations and expressions. In this design, an environment is realised where the act of *imitating* and *reshaping* the choir conductors' *figurative demonstrations* is focused upon.

With the *design for expressive appealings*, an environment is created where the choir conductor's associations and the way he or she appeals to the choir singers produce musical expressions that move the choir singers in an emotional and experiential way and that enable the choir singers to make their own expressions of the music. This takes place in the sense that the choir conductors, on the basis of their implicit, emotional and associative descriptions and bodily actions, create space for the choir singers to put their own experiences and commitment into the interpretation of the expressions the choir conductors mediate. Thus, the choir conductors surrender their dominant positions of almost always having the right of interpretation and decision-making to a certain extent, and in this design it is the choir singers instead, who, with their knowledge and experience, are given the opportunity to exercise the right of interpretation in the performance of different musical expressions. In this design, an environment is realised where the choir singers' *reshaping* of the conductors' *expressive appealings* and the choir singers' possibilities to do their *own interpretations* of the music is focused upon.

The three designs mentioned above show how choir conductors realise three different ways for how they want the work with the music to be designed and then mediated to the choir singers. The use of these designs is not clearly and distinctly demarcated in the on-going rehearsals, but a varied mixture of them is used by the choir conductors during the course of the rehearsals. This means that the different ways of relating to the music are changing all the time, since the designs offer different conditions for how the choir singers are to learn and how they are to perform the music. However, the choir conductors' positionings do not vary as much, since they mostly occupy the dominant positioning of a choir leader.

Chapter 8: Cultural framings – discussion about the use of semiotic resources

Different dimensions of attitude that indicate opposing forces between different musical aspects and between modes of procedure can be sensed in the results. In this study, it is not with certainty that they should be regarded as each other's opposites or as dichotomies, but rather that they can be seen as different aspects

of the same phenomenon, in the way that they presuppose and require each other and are a part of each other or that these opposites quite simply annul each other. The discussion revolves around the contrasting pairs: music as a phenomenon with its own expressions and/or music as an expression of something else, visual learning and/or auditive learning, central leadership and/or responsible leadership, learning and/or interpretation and performance. The discussion also comprises how the realisation of different repertoires of action result in a collective musical language with local variations, how choir leadership can be seen as productive and also how the results of the study can be designed into a multimodal and social semiotic model for musical communication.

In the choir conductors' different repertoires of action, differences appear between relating to the music on the basis of representations that are based on conventions, where established musical concepts and terms and bodily resources are used, and where the music can be said to have a value and expression in itself, opposed to relating to music on the basis of representations where the music is expressed with the help of other more everyday ways of expression. However, these ways of relating to the music can, from a social semiotic perspective, be seen as constructed representations shaped by way of cultural conventions (Kress & van Leeuwen, 2001; Kress et al, 2001; Jewitt, 2006) that consider how music can be notated, described, interpreted and performed. In this study no opposition between musical expression related to musical concepts and musical expression related to other phenomena should therefore be able to be created, since, in the social semiotic perspective, all of these forms of musical interpretations are representations that are socially and culturally constructed. These representations can, instead, be regarded as *multiple variations* of how the expressions of a piece of music can be constructed.

Together, these multiple variations of how music can be communicated are related to visual, aural, oral and bodily expressions, that is, to listening and seeing as well as speaking and doing. The semiotic resources choir conductors use in their repertoires of action, when they, on the basis of the printed score, give a prototype of the singing to be performed, conduct using gestures and movements of the body, use gazes and other facial expressions, inform the singers by speaking about the structure of the music, or appeal to other feelings or occurrences, are always in one way or another both auditive, visual, verbal and kinaesthetic. In this context, musical notation is but a small part of the many resources that are used. According to Lilliestam (1995), learning music, whether this is with the

ENGLISH SUMMARY

help of a musical score or by ear, is always made up of both visual, auditive, verbal and kinaesthetic memories, which is in accordance with the conditions the choir singers are offered in this study. The interaction of several different resources that are used simultaneously in the making of musical meaning make this process of meaning-making unavoidably multimodal, which is also in accordance with the theory of social semiotics (Cope & Kalantzis, 2000; Kress et al., 2001; Kress & van Leeuwen, 2001; Lemke, 2006). This means that it is impossible to place learning on the basis of seeing in opposition to learning that consists of listening, or put in a more incisive way, learning according to a musical score in opposition to learning by ear, since a choir conductor always makes use of several interacting resources that are combined and integrated simultaneously with each other. Thus, an *audiovisual culture* is produced in the choir practices studied, where interacting auditive and visual resources (verbal and kinaesthetical expressions are also auditive and visual) make musical meaning (cf. Koivunen's comment on auditive and visual culture in orchestras, 2003). Instead, the polarities that may be discerned exist between the choices made by the choir singers and how they make use of the resources that are offered.

In this audiovisual culture, the choir conductors and the choir singers use common norms and conventions for how the participants of a choir can speak and act. Since the different choir conductors work with approximately the same components that occur in the musical structures, they all make use of a verbal language that is made up of musical and everyday concepts and terms, body language made up of gazes and gestures, for example, and also a musical sounding language in the form of piano-playing and singing. Since all actions are bound to a context and to the cultural framing a practice adopts (Kress et al., 2001; Kress & van Leeuwen, 2001; van Leeuwen, 2005; Jewitt, 2006) and the choirs studied also seem to adhere to the conventions of what is customary to do and talk about that have been agreed upon when working with a certain music genre, a *collective musical language* is created that is culturally constructed and culturally situated for choir singing alone. This musical language is about the same in every choir in respect of the way the choir conductors and choir singers talk and act on the basis of the combinations of the semiotic modes that are used. At the same time, the resources that are used in the choirs are organised in various ways in the different choirs depending on which choir it is and which choir conductor is conducting the choir. In this way, the choirs also use a collective musical language that is *locally constructed* by each choir conductor and choir

collectively, with different norms for how actions and expressions can be used and understood. In the choirs, different ideals arise concerning vocal timbre, vocal expression, how to use one's body in relation to the music and how it is possible to talk about music. Local variants exist that are also based on the individual choir leaders' ways of working, which design they choose and what kind of music the choirs are engaged in.

That the social framing has an influence on who has the right of interpretation in different matters and in what meanings are offered (Rostvall & Selander, 2008), is apparent in the choirs studied. The most common attitude is that of the choir conductors taking a dominant position, where they steer the course of the musical events not only during the rehearsals but also during the concerts; the choir conductors do this on the basis of their interpretations of the notation and how they want the music to be expressed. Here, the choir singers and the musicians adapt to the expressions the choir conductors wish to produce. By accepting the different tasks each of the participants has, each of them makes him or herself into the person they are expected to be and adopts a role that is natural and a given (Norris, 2005; Lenz Taguchi, 2006) in respect of the prevailing conventions regarding musical interpretation and performance, the interaction in the choir activities studied, and also in respect of how the choir conductors' ideological make-up is formed as a result of this. Similarly, Hodge and Kress (1979/1993, 1988), Kress (1993) and van Leeuwen (1996) argue that how individuals communicate gives a picture of how they position themselves ideologically. The dominant positionings of the choir conductors can also be explained on the basis of the asymmetry of the competencies that are displayed in the choirs, which, according to Fairclough (1995), result in unequal power relations.

That there is an emphasis on the importance of strong agency (Lenz Taguchi, 2006), that transformations and negotiations of new positionings amongst participants of the same practice can take place (Cope & Kalantzis, 2000; Scollon, 2001, Fairclough, 1995), that people can offer resistance to prevailing conventions (Fairclough, 1995), and therefore, on the basis of their interests and choices, produce new social conventions (Kress, 1993), can be seen in light of the fact that, in the choirs studied, choir singers, musicians and composers are given space to give points of view as to how the structure and form of the music can be interpreted and translated, to be responsible for crucial decisions and also, in small independent working groups, take responsibility themselves. Bearing in mind the choir singers' and the participating musicians' previous experiences, a

ENGLISH SUMMARY

great knowledge of music, and highly developed skills in singing and playing, respectively, they can contribute to a considerable part of the sounding result in that they take part in collective music-making by way of their singing and playing. In this respect, the choir singers become assistants, collaborators and decision makers in various musical questions. Choir conducting can therefore be regarded as *productive musical leadership* in the sense that choir conductors, in their dominant positionings and with their respective competencies, steer the choir into a direction that enables the latter to achieve a result of high quality at the same time as the choir singers' and musicians' own experiences and knowledge represent a considerable part of the resulting performance.

In the practices of choir singing that I have studied, the choir conductors adopt a complex usage of different interacting semiotic resources in order to mediate a musical performance. Depending on the choir conductors' choice of semiotic modes, repertoires of action, acting spaces and designs, the choir singers are offered a variety of possible modes of procedure to choose between in order to arrive at the desired musical result the respective choir conductors aim for. On the basis of the theoretical perspective the study rests on, in musical interpretation and performance, it is a question of how choir conductors translate and transform the different signs in the music scores for their own performative interpretations with the help of several interacting modes such as gestures, body movements, speech, singing and piano-playing. These resources, which, in the form of different repertoires of actions, give explanations, demonstrations and associations as to how the music can then be translated, reshaped and imitated by the choir singers to become their own singing and possible movements of the body. The finished production in the form of the joint effort produced between choir conductor and choir singers is then sung to an intended audience in a performance. The intended audience can, in this context, be the choir conductor who repeats the process time and time again until everyone is satisfied with the singing that results. The audience can as well be an audience at a concert who get the opportunity to listen to the choir's finished production. In this process, the choir singers can make their own choices of how they want to receive and transform the information the choir conductors mediate. An alternative way for the choir singers is for them to transform and translate the notation of the printed score directly into their own sung translations of this resource. The *social semiotic, multimodal model for musical communication* described (see Figure 8.1, 8.2 and 8.3), portrays the complexity and multiplicity of the process of musical in-

terpretation and performance when using different resources in the practice of choir singing. The aim of this model is to provide an understanding of what happens in the musical communication between the people taking part in the choirs studied.

On the basis of the perspective that communication and learning is seen as a social process of transformative sign-making (Kress et al., 2001; Kress & van Leeuwen, 2001; van Leeuwen, 2005; Jewitt, 2006) and that interpretation and performance mean giving form and a certain character to something, communication in choirs can be described both as a question of learning and as a question of interpretation and performance. The question is whether, from these perspectives, there is a difference between learning to sing a piece of music and interpreting and performing a piece of music when both processes include a change based on action, in the form of the translation, the reshaping or the imitation of different modes. In the way a song is sung in the choirs after a transformation of this kind, it is difficult to decide what would be the learning part and what would be the interpretative and performative part of the process. If the choir's performance is an improvement when placed in relation to an earlier performance, then, with reference to Kress et al. (2001), who consider that learning is a process of reshaping and change, a process of change and, thus, a process of learning have taken place. A change and an improvement in a learning perspective even includes a change and an improvement in an interpretative and performative perspective, which is also confirmed by way of the choir conductors' frequent words of praise when they say how wonderful the song sounds. This process, where learning is put on an equal footing with interpretation and performance could, instead, be described by the term *ongoing interpretation and performance*, that is to say, an interpretative and performative process that is on its way to becoming a final product.

Chapter 9: Final discussion and further research

The journey that I have made from being a choir conductor to having done research on choir conductors will now involve returning to the choir world. Having gained new insight into how music can be communicated and also how different musical expressions can be described and analysed, this thesis can serve as a contribution to discussions and reflections about primarily bodily communication in different musical contexts, and also contribute to discussions and reflections

ENGLISH SUMMARY

about the role choir conductors and music teachers have when they make music together with singers and musicians.

An important starting point for discussions of this kind are different implications for learning and performing that ensue as a result of the great variation in the choir conductors' ways of communicating and also the variety of conditions that are created for the choir singers to choose from when learning to sing a piece of music. Here, learning, interpreting and performing imply the design of different environments where the choir conductors, in their leadership, illustrate different musical aspects on the basis of a multitude of different points of view, or as Selander and Rostvall (2008) also describe this process, with the help of a repertoire of signs, resources, attitudes and techniques. For choir conductors, this means, in accordance with The New London Group's (2000) definition, that they can be regarded as *designers of environments* that offer different alternatives to be chosen from instead of being regarded as authoritarian leaders that choose determined methods.

The natural progression of this study would be to study which choices choir singers make when offered the different alternatives that are accessible to them. Since their ways of designing their choices are not visible in the recordings – there is no possibility to determine what it is they hear or look at in the choir conductors' actions – I consider it necessary to use both video registrations and also conversations with choir singers in order to gain access to the points of view they have on what it is they pay attention to in the choir conductors' actions and what it is they have use of.

I regard the use of multimodal and semiotic tools of analysis particularly useful in order to emphasise and illustrate bodily as well as verbal communication if research is to be done in other musical contexts. How individual musicians or singers in ensembles, where there is no conductor present, communicate with each other would give us important information about how the former by means of bodily actions and verbal utterances, as well as by means of their instruments, relate to each other and to the music they sing and/or play.

A great deal of research is yet to be done on the subject of musical communication. The multimodal and social semiotic field has the potential of enabling us to gain new insight into interpretative and performative processes and also into different artistic processes where the body and its expressions are important components of music-making.

Referenser

- Alldahl, P-G. (1988). *Fritt och fritonalt. Vidare med upp- och nersjungningar*. Stockholm: AB Carl Gerhmans Musikförlag.
- Alldahl, P-G. (1990). *Körintonation*. Stockholm: AB Carl Gerhmans Musikförlag.
- Allen, S. G. (1989). *Leadership Styles of Successful Choral Conductors in the United States*. Dissertation Abstracts International, 49 (10), 2855 A.
- Alvesson, M., & Deetz, S. (2000). *Kritisk samhällsvetenskaplig metod*. Lund: Studentlitteratur.
- Alvesson, M., & Sköldberg, K. (1994). *Tolkning och reflektion*. Lund: Studentlitteratur.
- Argyle, M. (1975/2004). *Bodily communication*. Taylor & Francis Ltd
- Argyle, M. (1994). *Psychology Of Interpersonal Behaviour*. Penguin Books Ltd.
- Armstrong, S. & Armstrong, S. (1996). *The Conductor as a Transformational Leader*. Music Educators Journal, 6, 22-25.
- Aspelin, J. (1999). *Klassrummets mikrovärld*. Diss. Lund: Lunds universitet.
- Atkinson, M. & Heritage, J. (1984). *Structures of social action*. (Eds.), Cambridge: Cambridge University Press.
- Bailey, B. A. & Davidson, J. (2005). Effects of group singing and performance for marginalized and middle-class singers. *Psychology of music*, 33:3, 269-303.
- Baldry, A. & Thibault, P. J. (2006). *Multimodal Transcription and Text Analysis. A multimodal toolkit and coursebook with associated on-line course*. London: Equinox Publishinh Ltd.
- Barthes, R. (1985). Is painting a Language? In R. Howard (Ed.), *The responsibility of Forms*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Bengtsson, I. (1976). Gehör. In *Sohlmans musiklexikon del 3*. Stockholm: Sohlmans Förlag AB.
- Bengtsson, K. (1982). *Människan i kören.Handledning i körpsykologi*. Stockholm: AB Carl Gerhmans Musikförlag.
- Bengtsson, K., Brändström, G., & Larsson, R. (1982). Musiken i kyrkan. In K. Bengtsson (Ed.), *Människan i kören*. Stockholm: AB Carl Gehrman förlag.

- Bergström, A. (2000). *Att nudda musikens själ. Om ledarskap, kommunikation och läroprocesser i en kör*. D-uppsats i musikpedagogik. Musikhögskolan, Örebro universitet.
- Bjerger, R. & Sköld, S. (1993). *Släpp taget! Sånghandledning i kör med uppsjungsövningar*. Stockholm: AB Carl Gerhmans Musikförlag.
- Blomstedt, H. (1975). *Dirigering*. I *Sohlmans musiklexikon del 2*. Stockholm: Sohlmans Förlag AB.
- Boman, H. (1991). *Sång i kör. Stimulerande stämningsfull samhörighet*. D-uppsats i psykologi. Uppsala: Uppsala universitet.
- Bowman, W. (2004). Cognition and the body: Perspective from music education. In L. Bresler (Ed.), *Knowing bodies, moving minds: Towards an embodied teaching and learning*. Dordrecht: Kluwer.
- Boyle, J. & Lucas, K. (1990). The effect of context on sight-singing. *Bulletin of the council for research in music education*, 106, 1-10.
- Brändström, S. (2000). Musikaliskt lärande. In G. Persson (Ed.), *Filosofier funderar. Föredrag hållna på filosofiska fakultetens dag 20 mars 1999*. Luleå: Luleå tekniska universitets trycker.
- Bryman, A. (2004). *Social research methods*. New York: Oxford University Press.
- Burr, V. (2003). *Social constructionism*. New York: Routledge.
- Byo, J. L. (1989). Recognition of Intensity Contrasts in the Gesture of Beginning Conductors. *Journal of Research in Music Education*, 38:3, 157-163.
- Caplin, T. (2000). *På slaget! En bok om körledning*. Stockholm: SK-Gerhmans Musikförlag AB.
- Carlén, A-C., Haking Raaby, I., Kristersson, S. & Larsson Myrsten, E. (1999). *Fyra sångpedagoger. Röstutveckling för alla sångintresserade*. Stockholm: Gerhmans Musikförlag.
- Cope, P. (1998). Knowledge, meaning and ability in musical instrument teaching and learning. *British Journal of Music*, 15:3, 263-270
- Cope, B. & Kalantzis, M. (2000a). Introduction: Multiliteracies: the beginnings of an idea. In B. Cope & M. Kalantzis (Eds.), *Multiliteracies. Literacy Learning and the Design of Social Futures*. London: Routledge.
- Cope, B. & Kalantzis, M. (2000b). Design for social futures. In B. Cope & M. Kalantzis (Eds.), *Multiliteracies. Literacy Learning and the Design of Social Futures*. London: Routledge.

- Dahl, B. T. (2002). *Körkonst. Om sång, körarbete och kommunikation*. Göteborg: Bo Ejeby förlag.
- Davidson, W. J. (2005). Bodily communication in musical performance. In D. Miell, R. MacDonald & D. J. Hargreaves (Eds.), *Musical communication*. Oxford: University press.
- Davidson, J. & Malloch, S. (2009). Musical communication: The body movements of performance. In S. Malloch & C. Trevarthen (Eds.), *Communicative Musicality. Exploring the basis of human companionship*. Oxford: Oxford University.
- Durrant, C. (2000). Making Choral Rehearsing Seductive: Implications for Practice and Choral Education. *Research Studies in Music Education*, 15, 40-48.
- Durrant, C. (2003). *Choral conducting, philosophy and practice*. New York: Routledge.
- du Quercy Ahren, T. (2002). *Orkesterdirigering – en studie av orkesterdirigenter gestik, repetitionsteknik och ledarskap ur ett didaktiskt perspektiv*. Diss. Stockholm: Musikvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.
- Eco, U. (1979). *A theory of semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ehn, B. & Löfgren, O. (2001). *Kulturanalyser*. Malmö: Gleerups Utbildning AB.
- Eisner, E. (1982). *Cognition and curriculum: A basis for deciding what to teach*. New York: Longman
- Eisner, W. (1985). *Comics and sequential art*. Tamarac, FL: Poorhouse Press.
- Ekman, P. (2007). *Emotions Revealed: Recognizing Faces and Feelings to Improve Communication and Emotional Life*. New York: Owl Books.
- Elliot, D. (1995). *Music matters*. New York: Oxford University Press.
- Erickson, F. (2006). Definition and Analysis of Data From Videotape: Some Research Procedures and Their Rationales. In J. L. Green, G. Camilli & P. B. Elmore (Eds.) *Handbook of Complementary Methods in Education Research*. London: Routledge.
- Ericsson, C. (2006). *Terapi, upplysning, kamp och likhet till varje pris. Undervisningsideologier och diskurser hos lärare och lärarstuderande i musik*. Malmö: Malmö Academy of Music.
- Ericsson, E., Ohlin, G. & Spångberg, L. (1974). *Kördirigering*. Stockholm: SK-Sveriges Körförbunds förlag.

- Fairclough, N. (1995). *Critical discourse analysis*. London: Longman.
- Faulkner, R. R. (1973). Orchestra Interaction: Some features of Communication and Authority in an Artistic Organization. *The Sociological Quarterly*, 14, 146-157.
- Fillietaz, L. (2005). Mediated actions, social practices, and contextualization: a case study from service encounters. In Norris, S. & Jones, R. H. (Eds.) *Discourse in action. Introducing mediated discourse analysis*.
- Finnegan, R. (2002). *Communicating. The multiple modes of human interconnection*. London: Routledge.
- Folkestad, G. (1997). *Det musikpedagogiska forskningsfältet*. Musikhögskolan i Malmö.
- Folkestad, G. (2006). Formal and informal learning situations or practices vs formal and informal ways of learning. *British Journal of Music Education*, 23(2), 135-145.
- Folkestad, G. (2007). Here, there and everywhere: music education research in a globalised world. In G. Folkestad (Ed.), *A Decade of Research in Music Education*, 7-25. Malmö: Malmö Academy of Music.
- Foucault, M. (1969/2002). *Vetandets arkeologi*. Lund: Arkiv förlag.
- Gee, J. P. (1996). *Social Linguistics and Literacies. Ideology in Discourses*. London: Taylor and Francis Ltd.
- Ginsborg, J., Chaffin, R. & Nicholson, G. (2006). Shared performance cues in singing and conducting: a content analysis of talk during practice. *Psychology of Music*, 34:2, 167-194.
- Goldman, R. (2007). Video representations and the perspectivity framework: Epistemology, Ethnography, Evaluation, and Ethics. In Goldman, R. (Ed.), *Video research in the learning sciences*. Lawrence Erlbaum Associates.
- Goldman, S. & McDermott, R. (2007). Staying the Course With Video Analysis. In Goldman, R. (Ed.), *Video research in the learning sciences*. Lawrence Erlbaum Associates.
- Goodwin, C. (1981). *Conversational Organization. Interaction between Speakers and Hearers*. London: Academic Press, INC.
- Goodwin, C. (1994). Professional Vision. *American Anthropologist*, 96 (3), 606-633.
- Goodwin, C. (1999). Action an embodiment within situated human interaction. *Journal of Pragmatics*, 32 (2000) 1489-1522.

- Goodwin, C. (2007). Participation, stance and affect in the organization of activities. *Discourse & Society*, 18; 53.
- Haaking Raaby, I. & Idar, I. (1980). *Rätt ton på rätt sätt*. Stockholm: AB Carl Gehrman's förlag.
- Hallam, S. (1995). Professional musicians approaches to learning and interpretation of music. *Psychology of Music*, 23, 111-128.
- Halliday, M.A.K. (1973). *Explorations in the Functions of Language*. London: Edward Arnold.
- Halliday, M.A.K. (1994). *Introduction to Functional Grammar*. London: Edward Arnold.
- Halliday, M.A.K. (2004). *An Introduction to Functional Grammar*. Revised by Matthiessen, C. London: Edward Arnold.
- Heath, C. (1984). Talk and reciprocity: sequential organization in speech and body movement. In Atkinson, J. M. & Heritage, J. (Eds.), *Structures of social action: studies in conversation analysis*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Heikkilä, M. & Sahlström, F. (2003). Om användning av videoinspelning i fältarbete. *Pedagogisk forskning i Sverige* 8:1-2, 24-41.
- Heiling, G. (2000). *Spela snyggt och ha kul. Gemenskap, sammanhållniutveckling i en amatörorkester*. Diss. Malmö: Malmö Academy of Music.
- Henningsson, I. (1996). *Kör i cirkel. Ett forum för individuell och kollektiv utveckling*. Göteborg: Musikhögskolan vid Göteborgs universitet, FS, SKS och KFUM-KFUK:s Studieförbund.
- Henry, J. D. (1992). *The effect of a systematic warm-up strategy on student pitch-matching skills, knowledge of intonation concepts, and self-reported attitudes toward singing*. Dissertation Abstracts International, 52.
- Henry, M. & Demorest, S. (1994). Individual sight-singing achievement in successful choral ensembles. *Update: Applications of Research in Music Education*, 13, 4-8.
- Hodge, R. & Kress, G. (1979/1993). *Language as Ideology*. Second edition. London: Routledge.
- Hodge, R. & Kress, G. (1988). *Social Semiotics*. New York: Cornell University Press.

- Holecek, J. (1996). *För musikens skull. Studier i interpretativ gitarrspeltsteknik från tidsperioden ca 1800-ca1930 med utgångspunkt från gitarrskolor och etyder*. Diss. Göteborgs universitet: Musikhögskolan, avdelningen för musik vetenskap.
- Hollinger, D. & Sullivan, J. M. (2007). The effects of technology-based conducting practice on skill achievement in novice conductors. *Research and Issues in Music Education*, 5:1.
- Hultberg, C. (2000). *The Printed Score as a Mediator of Musical meaning*. Diss. Malmö: Malmö academy of music.
- Iedema, R. (2001). Analysing film and television: a social semiotic account of Hospital: an Unhealthy Business. In van Leeuwen, T. & Jewitt C. (Eds.), *Handbook of Visual Analysis*. London: Sage Publications Ltd.
- Ivarsson, J. (2003). Kids in Zen: Computer-supported learning environments and illusory intersubjectivity Education. *Communication & Information*, 3 (1), 383-402.
- Jansson, D. (2008). *Dirigentrollen mellom magi och metode*. Masteroppgave. Oslo: Institutt for musikkvetenskap, Universitetet i Oslo.
- Jefferson, G. (1985). An exercise in the transcription and analysis of laughter. In T.A. van Dijk (Ed.), *Handbook of Discourse Analysis* (Vol. 3, pp. 25-34). London: Academic Press.
- Jewitt, C. (2006). *Technology, Literacy and learning: A Multimodal Approach*. London: Routledge.
- Jewitt, C. & Oyama, R. (2001). Visual meaning: a social semiotic approach. In van Leeuwen, T. & Jewitt C. (Eds.), *Handbook of Visual Analysis*. London: Sage Publications Ltd.
- Johansson, K. (2008). *Organ improvisation – activity, action and rhetorical practice*. Diss. Malmö: Malmö Academy of Music
- Johnston, H. (1993). The use of Video Self-assessment, Peer-assessment, and Instructor Feedback in Evaluating Conducting Skills in Music Student Teachers. *British Journal of Music Education* 3:57-63.
- Jones, R. H. & Norris, S. (2005). Discourse as action/discourse in action. In Norris, S. & Jones, R. H. (Eds.), *Discourse in action. Introducing Mediated Discourse Analysis*. London: Routledge.
- Jordan, B. & Hendersen, A. (1995). Interaction analysis: Foundations and practice. *The Journal of the Learning Sciences*, 4(1), 39-103.

- Kendon, A. (2004). *Gesture. Visible Action as Utterance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Klein, P. (2004). *En kvalitativ studie om deltagande i seniorkörsång: implikationer för hälsa och välbefinnande*. D-uppsats i arbetsterapi, Karolinska institutet, Stockholm.
- Koivunen, N. (2003). *Leadership in symphony orchestras, discursive and aesthetic practices*. University of Tampere: Tampere University Press.
- Kovalainen, M. & Kumpulainen, K. (2005). The discursive practice of participation in an elementary classroom community. *Instructional Science*, 33 (3), 213-250.
- Kress, G. (1993). Against arbitrariness: the social production of the sign as a foundational issue in critical discourse analysis. *Discourse and Society*, vol. 4 (2), 169-191.
- Kress, G. (2000). Multimodality. In B. Cope & M. Kalantzis (Eds.), *Multiliteracies. Literacy Learning and the Design of Social Futures*. London: Routledge.
- Kress, G., Jewitt, C., Ogborn, J. & Tsatsarelis, C. (2001). *Multimodal teaching and learning. The rhetorics of the science classroom*. London and New York: Continuum.
- Kress, G. & Sidiropoulou, C. (2008). Klassrumsdesign. I A-L. Rostvall & S. Selander (Eds.), *Design för lärande*. Norstedts Akademiska förlag.
- Kress, G. & van Leeuwen, T. (1996). *Reading images. The Grammar of Visual Design*. New York: Routledge.
- Kress, G. & van Leeuwen, T. (2001). *Multimodal discourse. The modes and media of contemporary communication*. New York: Oxford University Press Inc.
- Lagerström, C. (2003). *Former för liv och teater*. Diss. Hedemora: Gidlunds förlag.
- Lemke, J. (2006). Toward Critical Multimedia Literacy: Technology, Research, and Politics. In M. C. Mc Kenna, L. D. Labbo, R. D. Kieffer & D. Reinking (Eds.), *International Handbook of Literacy and Technology, Volume 2*. London: Routledge.
- Lemke, J. (2007). Video Epistemology In- and Outside the Box: Traversing Attentional Spaces. In Goldman, R. (Ed), *Video research in the learning sciences*. Lawrence Erlbaum Associates.

- Lemke, J. (2008). *Meaning and Feeling with Multimedia: Experiencing Learning Across Multiple Timescales*. Paper presented at Multimodality and Learning, International Conference, June 2008. Institute of Education, University of London.
- Lentz Taguchi, H. (2004). *In på bara benet. En introduktion till feministisk poststrukturalism*. Stockholm: HLS Förlag.
- Lilliestam, L. (1995). *Gehörsmusik. Blues, rock och muntlig trädning*. Diss. Göteborg: Akademiförlaget.
- Lindström, D. (2006). *Sjung, sjung för livet! En studie av körsång som pedagogisk verksamhet och av deltagarnas upplevelse av hälsa och livskvalitet*. Lic. uppsats. Luleå: Universitetstryckeriet.
- Lindwall, O. (2008). *Lab work in science education. Introduction, inscription, and the practical achievement of understanding*. Diss. Linköping: Linköping studies in art and science no 426.
- Linell, P. (1998). *Approaching dialogue: Talk, interaction and contexts in dialogical perspectives*. Amsterdam: John Benjamins publishing.
- Linzander, K-G. (1982). Människan i kören. In K. Bengtsson (Ed.), *Människan i kören*. Stockholm: AB Carl Gehrman's förlag.
- Lomax, H. & Casey, N. (1998). Recording social life: reflexivity and video methodology. *Sociological Research Online* 3 (2).
- Luck, G. & Nte, S. (2008). An investigation of conductors' temporal gestures and conductor-musician synchronization, and a first experiment. *Psychology of music*, 35, 81-99.
- Lundgren, H. (1999). *Klara kören! Om körens ledning och organisation, en handbok för dirigenter och andra körledare*. Stockholm: SK-Gerhman's Musikförlag AB.
- Malone, P. R. (1986). *Development and evaluation of an approach to increasing pitch error detection skills in choral music education students*. Diss. Abstracts International, 46 (12), 3544A. (University microfilms No. AAC86-02871).
- Marner, A. Örtengren, H. (2003). *En kulturskola för alla - estetiska ämnen och läroprocesser i ett mediespecifikt och medieneutralt perspektiv*. Stockholm: Liber Distribution.

- Mathers, A. (2009). The use of gestural modes to enhance expressive conducting at all levels of entering behavior through use of illustrators, affect displays and regulators. *International Journal of Music Education*, 27, 143-152.
- Maxwell Atkinson J. & Heritage, J. (Eds.). *Social structures of Social Action*. London: University of Cambridge.
- McBeth, D. (2000). Classrooms as installations. In S. Hester & D. Francis (Eds.), *Local educational order: Ethnometodological studies of knowledge in action*. Amsterdam: John Benjamins Publishing.
- McNeill, D. (1992). *Hand and mind. What Gestures reveal about Thought*. Chicago: University of Chicago Press.
- McNeill, D. (2000). Introduction. In D. McNeill (Ed.), *Language and gesture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McNeill, D. (2005/2007). *Gesture and thought*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Morgan, R. G. (1992). *A study of a director's behaviour and his students perceptions in a high school choral ensemble*. Dissertation Abstracts International, 53 (06), 1836 A.
- Nerland, M. (2003). *Instrumentalundervisning som kulturell praxis*. Diss. Oslo: Universitetet i Oslo.
- Nielsen, S. G. (1999). Learning strategies in instrumental music practice. *British Journal of Music Education*, 16:3, 275-291.
- Nielsen, K. (2000). Musikalisk mästarlära. In K. Nielsen & S. Kvale (Eds.). *Mästarlära. Lärande som social praxis*. Lund: Studentlitteratur.
- Nilsson, M. (1998). *Dans - kontinuitet i förändring. En studie av danser och dansande i Göteborg 1930-1990*. Diss. Göteborg: Etnologiska föreningen i Västsverige.
- Norris, S. (2004). *Analyzing multimodal interaction. A methodological framework*. New York: Routledge.
- Norris, S. (2005). Habitus, social identity, the perception of male domination – and agency? In S. Norris & R. H. Jones (Eds.), *Discourse in action. Introducing Mediated Discourse Analysis*. London: Routledge.
- Olsson, B. (1993). *Såmus - en musikutbildning i kulturpolitikens tjänst? En studie om en musikutbildning på 1970-talet*. Diss. Göteborg: Göteborgs universitet, Musikvetenskap.

- O'Toole, P. (1994). I Sing in a Choir but I have "No Voice". *The Quarterly Journal of Music Teaching and Learning*, volume IV, number V/volume V, number 1.
- O'Toole, P. (2000). Escaping the Tradition: Tensions Between the Production of Values and Pleasure in the Choral Setting. In R. Rideont (Ed.). *On the Sociology of Music Education*. Oklahoma university.
- Petty, R. A. (1988). *Evaluation of procedures to develop selected choral rehearsal skills with undergraduate choral students*. Dissertation Abstracts International, 48 (09), 2317 A.
- Qvarfordt, P. (2004). *Eyes on multimodal interaction*. Diss. Linköping: Linköping studies in science and technology.
- Reinholdsson, P. (1998). *Making music together. An interactionist perspective on small-group performance in jazz*. Diss. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis.
- Rosenberg, E. L. & Ekman, P. (2005). Coherence Between Expressive and Experimental Systems in Emotion. In P. Ekman & E. L. Rosenberg (Eds.), *What the Face Reveals*. Oxford: Oxford University Press.
- Rostvall, A.-L. & West, T. (2001). *Interaktion och kunskapsutveckling. En studie av frivillig musikundervisning*. Diss. Stockholm: KMH Förlaget.
- Rostvall, A.-L., & West, T. (2005). Theoretical and methodological perspectives on designing video studies of interaction. *International Journal of Qualitative Methods*, 4(4), Article 6. Retrieved [date] from http://www.ualberta.ca/~iiqm/backissues/4_4/html/rostvall.htm ISSN 16094069.
- Rönholt, H., Holgersen, S-E., Fink-Jensen, K. & Nielsen, A-M. (2004). *Video i pedagogisk forskning – krop og udtryk i bevaegelse*. Köpenhamn: Forlaget Hovedland
- Saar, T. (1999). *Musikens dimensioner – en studie av unga människors lärande*. Diss. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis.
- Saar, T. (2003). The Dimensions of Music – Music Learning in Theory and Practice. *Finnish Journal of Music Education*, 7:1, 77-84.
- Sadolin, C. (2006). *Komplett sångteknik*. Köbenhavn: CVI Publications Aps.
- Sage, S. J. (1998). Elimating the Distance: from Barthes Écriture-Lecture to Écritue-Vue. In H. J. Silverman (Ed.), *Cultural semiosis*. London: Routledge.

- Sahlström, F. (1999). *Up the hill backwards: on interactional constraints and affordances for equity-constitution in the classrooms of the Swedish comprehensive school*. Diss. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis.
- Sandberg, Jurström, R. (2000). *Ledaren - pedagogen - konstnären. En studie av körledares uppfattningar och upplevelser av rollen som körledare*. C-uppsats. Göteborg: Musikhögskolan vid Göteborgs universitet.
- Sandberg Jurström, R. (2001). *Sång i samspel. En studie av körsångares lärande i kör*. D-uppsats. Göteborg: Musikhögskolan vid Göteborgs universitet.
- Schön, D. A. (1983). *The Reflective Practitioner: How professionals think in action*. USA: Basic books, Inc.
- Scollon, R. (2001). *Mediated discourse. The nexus of practice*. London: routledge.
- Scollon, R. and Scollon, S. (2003). *Discourse in Place: Language in the Material World*. London: Routledge.
- Seddon, F. A. (2005). Modes of communication during jazz improvisation. *British Journal of Music Education*. 22:1, 46-61.
- Selander, S. (2008a). Tecken för lärande – tecken på lärande. Ett designteoretiskt perspektiv. In A-L. Rostvall & S. Selander (Eds.), *Design för lärande*. Norstedts Akademiska förlag.
- Selander, S. (2008b). Pedagogiska texter – ett sätt att designa lärprocesser. In A-L. Rostvall & S. Selander (Eds.), *Design för lärande*. Norstedts Akademiska förlag.
- Selander, S. & Rostvall, A-L. (2008). Design och meningsskapande – en inledning. In A-L. Rostvall & S. Selander (Eds.), *Design för lärande*. Norstedts Akademiska förlag.
- Skadsem, J. A. (1997). Effect of Conductor Verbalization, Dynamic Markings, Conductor Gesture, and Choir Dynamic Level on Singers' Dynamic Responses. *Journal of Research in Music Education*, 4, 509-520.
- Stenbäck, H. (2001). *Lärande i kör. En studie av körsång i gymnasium och folkhögskola*. Lic. uppsats. Luleå: Musikhögskolan i Piteå.
- Säljö, R. (1997). Talk as data and practice - a critical look at phenomenographic inquiry and the appeal to higher experiences. *Higher Education Research & Development* 16/2.
- Säljö, R. (2000). *Lärande i praktiken. Ett sociokulturellt perspektiv*. Göteborg: Prisma.

- Säljö, R. (2001). The individual in social practices. *Nordisk Pedagogik* 21/2.
- Säljö, R. (2005). *Lärande & kulturella redskap. Om läroprocesser och det kollektiva minnet*. Falun: Norstedts Akademiska Förlag.
- Ternström, S. (1987). *Körakustik*. Stockholm: AB Carl Gehrman's Musikförlag.
- Tunsäter, A. (1982). Maslovs behovstrappa. In I. K. Bengtsson (Ed.), *Människan i kören*. Stockholm: AB Carl Gehrman's förlag.
- Tunsäter, A., & Wrangsjö, B. (1982). Roller-ledarskap och rollkonflikt. In I. K. Bengtsson (Ed.), *Människan i kören*. Stockholm: AB Carl Gehrman's Musikförlag.
- The New London Group (2002). A pedagogy of Multiliteracies designing social futures. In B. Cope & M. Kalantzis (Eds.), *Multiliteracies. Literacy Learning and the Design of Social Futures*. London: Routledge.
- Uggla, M. (1960). *Sångröstens behandling. Grundläggande studier och övningar för solist och körsångare*. Stockholm: AB Carl Gehrman's Musikförlag.
- van Leeuwen, T. (2005). *Introducing Social Semiotics*. London: Routledge.
- Welch, G. (2005). Singing as communication. In D. Miell, R. MacDonald & D. J. Hargreaves (Eds.), *Musical communication*. Oxford: University Press.
- West, T. (2007). Multilayered Analysis of Teacher-student interactions: Concepts and perspectives guiding video analysis with Tattoo, The Analytic Transcription Tool. *Pedagogies: An International Journal, Volume 2, no 3, pp 139-150*.
- Vetenskapsrådet, (2009). *Forskningsetiska principer inom humanistisk-samhälls-vetenskaplig forskning*. ISBN: 91-7307-008-4. Elanders Gotab.
<http://www.codex.uu.se/>
- Wetherell, M & Potter, J. (1992). *Mapping the Language of Racism. Discourse and the Legitimation of Exploitation*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.
- Winther Jörgensen, M. W. & Phillips, L. (2000). *Diskursanalys som teori och metod*. Lund: Studentlitteratur.
- Wöllner, C. & Auhagen, W. (2008). Perceiving Conductors' Expressive Gestures from Different Visual Perspectives. An Exploratory Continuous response Study. *Music Perception, 25: 2, 129-143*.

Yarbrough, C. (1987). The Relationship of Behavioral Self-Assessment of the Achievement of Basic Conducting Skills. *Journal of Research in British Music Education*, 35:3, 183-189



ArtMonitor

Doktorsavhandlingar utgivna vid konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet:

1. Monica Lindgren (musikpedagogik)

Att skapa ordning för det estetiska i skolan. Diskursiva positioneringar i samtal med lärare och skolläda

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2006

ISBN: 91-975911-1-4

2. Jeoung-Ah Kim (design)

Paper-Composite Porcelain. Characterisation of Material Properties and Workability from a Ceramic Art Design Perspective

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2006

ISBN: 91-975911-2-2

3. Kaja Tooming (design)

Toward a Poetics of Fibre Art and Design. Aesthetic and Acoustic Qualities of Hand-tufted Materials in Interior Spatial Design

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2007

ISBN: 978-91-975911-5-7

4. Vidar Vikören (musikalisk gestaltning)

Studier omkring artikulasjon i tysk romantisk orgelmusikk, 1800–1850.

Med et tillegg om registreringspraksis

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2007

ISBN: 978-91-975911-6-4

5. Maria Bania (musikalisk gestaltning)

“Sweetenings” and “Babylonish Gabble”: Flute Vibrato and Articulation of Fast Passages in the 18th and 19th centuries

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008

ISBN: 978-91-975911-7-1

6. Svein Erik Tandberg (musikalisk gestaltning)
Imagination, Form, Movement and Sound - Studies in Musical Improvisation
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008
ISBN: 978-91-975911-8-8

7. Mike Bode and Staffan Schmidt (fri konst)
Off the Grid
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008
ISBN: 978-91-977757-0-0

8. Otto von Busch (design)
Fashion-Able: Hacktivism and Engaged Fashion Design
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008
ISBN: 978-91-977757-2-4

9. Magali Ljungar Chapelon (digital gestaltning)
Actor-Spectator in a Virtual Reality Arts Play. Towards new artistic experiences in between illusion and reality in immersive virtual environments
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008
ISBN: 978-91-977757-1-7

10. Marie-Helene Zimmerman Nilsson (musikpedagogik)
Musiklärarens val av undervisningsinnehåll. En studie om musikundervisning i ensemble och gehoers- och musiklära inom gymnasieskolan
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009
ISBN: 978-91-977757-5-5

11. Bryndís Snæbjörnsdóttir (fri konst)
Spaces of Encounter: Art and Revision in Human-Animal Relations
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009
ISBN: 978-91-977757-6-2

12. Anders Tykesson (musikalisk gestaltning)
*Musik som handling: Verkanalys, Interpretation och musikalisk gestaltning.
Med ett studium av Anders Eliassons Quartetto d'Archi*
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009
ISBN: 978-91-977757-7-9

13. Harald Stenström (musikalisk gestaltning)
Free Ensemble Improvisation
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009
ISBN: 978-91-977757-8-6

14. Ragnhild Sandberg Jurström (musikpedagogik)
*Körledares musikaliska gestaltning. En socialsemiotisk studie av multimodal
kommunikation i kör.*
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009
ISBN: 978-91-977757-9-3

Tidskriften ArtMonitor:

ArtMonitor – En tidskrift om konstnärlig forskning från konstnärliga
fakulteten vid Göteborgs universitet. No 1, 2007
Johan Öberg (ed.)
ArtMonitor, Göteborg, 2007
ISSN: 1653-9958
ISBN: 978-91-975911-4-0

Konstens plats / The Place of Art
ArtMonitor – En tidskrift om konstnärlig forskning från konstnärliga
fakulteten vid Göteborgs universitet. No 2, 2008
Johan Öberg (ed.)
ArtMonitor, Göteborg, 2008
ISSN: 1653-9958
ISBN: 978-91-975911-4-0

Frictions

ArtMonitor – En tidskrift om konstnärlig forskning från konstnärliga fakulteten vid Göteborgs universitet. No 3, 2008

Johan Öberg (ed.)

ArtMonitor, Göteborg, 2008

ISSN: 1653-9958

ISBN: 978-91-975911-9-5

Talkin' Loud and Sayin' Something – Four perspectives on artistic research

ArtMonitor – En tidskrift om konstnärlig forskning från konstnärliga fakulteten vid Göteborgs universitet. No 4, 2008

Johan Öberg (ed.)

Guest editor: Mika Hannula

Art Monitor, Göteborg, 2008

ISSN: 1653-9958

ISBN: 978-91-977757-3-1

The Politics of Magma – A research report on artistic interventions in post political society

ArtMonitor – En tidskrift om konstnärlig forskning från konstnärliga fakulteten vid Göteborgs universitet. No 5, 2008

Johan Öberg (ed.)

Guest editor: Mats Rosengren

ArtMonitor, Göteborg, 2008

ISSN: 1653-9958

ISBN: 978-91-977757-4-8

Övriga publikationer i ArtMonitor

Mika Hannula, Juha Suoranta, Tere Vadén

Artistic Research – Theories, Methods and Practices

ArtMonitor, Göteborg, 2005

ISBN: 951-53-2743-1

Mika Hannula

Allt eller inget – Kritisk teori, samtidskonst och visuell kultur

ArtMonitor, Göteborg, 2005

ISBN: 91-975911-0-6

RAIME – Research Alliance of Institutions for Music Education

Proceedings of the Eight International Symposium

Bengt Olsson (ed.)

ArtMonitor, Göteborg, 2006

ISBN: 91-975911-3-0

Distribution: www.konst.gu.se/artmonitor