



HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

**Man hör ju inte vad de sjunger
-att arbeta med text vid instudering och interpretation**

Maria Ingemarsson Berg

Självständigt arbete , 30 högskolepoäng
Konstnärligt magisterprogram i kördirigering
Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet
Termin 4 2018

SAMMANFATTNING

Författare: *Maria Ingemarsson Berg*

Arbetets rubrik: *Man hör ju inte vad de sjunger-att arbeta med text vid instudering och interpretation*

Arbetets titel på engelska: *But you can't hear what they are singing: the text and its meaning for the conductor and the choir singers in learning and interpretation and the sensation of being able to process this to an audience*

Handledare: *Universitetslektor Joel Eriksson*

Examinator: *Universitetslektor Johan Norrback*

Nyckelord: kör, text, sång, instudering, interpretation, vokalteknik, dirigering, kommunikation

Abstract

Why do we sing together and how come the weekly rehearsal with the chorus is of such importance to singers? In every culture all over the world there is music, and music is a worldwide language that makes it possible to communicate even if we don't speak the actual language. But what is the difference with instrumental and vocal music? Of course, in vocal music we have the text. The combination between text and music, even in a foreign language can make us deeply moved and give us a glance of the inner depths of another human being. But why, then, do we so seldom actually hear the text when it's sung, both by the local church choir or the famous professional chorus? Are there any tools that a conductor needs to know of or is it just a matter of where the conductor and the singers place the text in their agenda while studying a piece? Could it make a significant difference for both conductor, chorists and audience if the text are well prepared, well interpreted and understood by the persons who are to perform it?

Innehåll:

1 Inledning

1.1 Bakgrund

1.2 Syfte och frågeställning

2 Teoretiskt arbete

2.1 Körsångarens verktygslåda

2.2 Sammanfattning av kapitlet Körledarens olika verktyg

3 Metod och utförande av det praktiska arbetet

3.1 Frågeformulär/enkät rörande instudering och interpretation av nya körverk

3.2 Sammanställning av enkätsvar hösten 2017

3.3 Analys av Ingvar Wieslanders *Kunde jag följa dig* (Audio 1)

3.4 Analys av ljudupptagning 2, Ingvar Wieslanders *Kunde jag följa dig* (Audio 2)

3.5 Instuderingsuppgift 2. Karin Rehnqvists *Bara du går över markerna*

3.6 Analys av ljudupptagning av Karin Rehnqvists *Bara du går över markerna*, våren 2018 (Audio 3)

3.7 Sammanfattning av samtal med körsångare efter instuderingsuppgift 2

4 Resultat

5 Slutord

Referenslista

1 Inledning

1.1 Bakgrund

Jag har länge arbetat som ackompanjatör, vokalinstruktör och operarepetitör samt, förstås, som körledare i olika sammanhang och på olika nivåer. I detta arbete har jag alltmer blivit varse att det är genom texten och textbehandlingen som mycket av interpretationen och kommunikationen av ett verk fördjupas. Flera gånger har jag slagits av att sångare jag mött, på alla nivåer, i sitt instruktörsarbete förefaller vara omedvetna om texten de arbetar med. Korrekt läsning av tonhöjd och rytm tycks vara prioriterat i instruktörsarbetet. Många förefaller vara mycket mer besvärade av att sjunga en felaktig ton eller rytm än av att sjunga fel text. I framförandet upplevs interpretationen av ett verk som mer grundad om texten är tydlig och sångaren medveten om textens innebörd. En väl genomarbetad text har också större möjlighet att nå ut till den publik som kommit för att lyssna.

En kompositör, som väljer att arbeta med vokalmusik i någon form, tar ofta sitt avstamp i komponerandet i en text de valt ut med omsorg. Detta oavsett om intentionen är att texten tydligt skall framgå eller inte. Därför har även interpreten ett ansvar att möta texten med samma omsorg som kompositören.

I detta arbete har jag valt att utgå ifrån den vokalmusik som i sig har ett yttre eller inre berättande och som baseras på en poetisk text. Jag är väl medveten om att man, särskilt under 1900-talet och framåt, komponerat musik där texten är av underordnad karaktär eller uppbruten i beståndsdelar. I dessa fall är givetvis sångarens tillvägagångssätt i arbetet med texten ett annat.

Jag har också valt att inte kommentera den musik som används i ett liturgiskt eller ceremoniellt syfte. I denna musik har musiken ofta ett syfte av att vara bärare av bön eller rituella texter av olika karaktär.

En väl genomtänkt textbehandling är en viktig beståndsdel vad gäller vokalteknik. Många av de tekniska problem en sångare kan uppleva sig ha, kan ofta avhjälpas genom att man fokuserar på placering av vokaler, användandet av konsonanter, etc. Att sträva mot öppna,

avrundade vokaler och att inom kören sträva efter samma vokalfärg är en av de viktigaste ingredienserna för att arbeta fram en god, homogen klang. Likaledes är det viktigt att sångaren, för att kunna texta tydligt samtidigt som man sjunger med en öppen, avspänd teknik, aktivt arbetar med konsonanterna och lägger dem långt fram i munnen. Men om man som sångare gör detta utan förståelse för textens inneboende frasering och dynamik blir resultatet en mängd, visserligen vackra ljud, men framförandet riskerar att för lyssnaren i längden bli ganska ointressant.

Textens rytm i kombination med tonhöjd är en viktig ingrediens i att hitta rätt tempo i verket samt att i någon mån, kunna få en fingervisning om hur kompositören tänkt sig frasering.

Denna medvetenhet om hur ett noggrant och insiktsfullt arbete med texten i ett stycke kan höja nivån på det slutliga framförandet, är något jag ofta saknar när jag lyssnar till, eller i en arbetssituation möter en kör.

1.2 Syfte och frågeställning

Jag vill undersöka hur man inom området körsång kan utveckla och fördjupa interpretationen genom att aktivt arbeta med text och textbehandling.

Min frågeställning kan delas in i fyra punkter:

- a, vilka olika metoder finns för att nå ett resultat beträffande textbehandling?
- b, hur kan arbetet med text och påverka körsångarens upplevelse av instuderingsarbetet och framförandet?
- c, upplever sångaren att de får någon hjälp i vokalteknisk bemärkelse genom att mer aktivt arbeta med texten?
- d, kan ett aktivt arbete med att föra texten högre upp på sångarens ”agenda” förändra en körsångares förhållningssätt till sitt instuderingsarbete och körens upplevelse av sin interpretation?

2 Teoretiskt arbete

Inför den teoretiska delen av mitt arbete har jag använt mig av befintlig litteratur i ämnet körledning. Vid ett tillfälle gjordes en intervju med en i Växjö verksam körledare. Detta för att få en inblick i hur andra körledare arbetar med instudering och interpretation.

Vid instuderingen av ett körverk finns tre viktiga delmoment som man måste ta hänsyn till: melodi, rytm och text. Eftersom det är svårt att lära ut alla tre samtidigt, bör man fokusera på ett, eller som mest två moment åt gången. Vilka dessa moment blir och hur ordningsföljden ser ut kan avgöras av styckets svårighetsgrad och hur förhållandet mellan text och musik ser ut. Det är också viktigt att vid en första presentation av stycket ge kören en bild av den musikaliska och textliga helheten.

Arbetet med att tolka och förstå hur och vilka vägar som för arbetet framåt för att nå vidare och ut med musikaliska uttryck tillsammans med koristerna går genom förmågan att använda många olika arbetssätt och kulturella verktyg. Texten, textens budskap och musikaliska sammanhang ska förmedlas, berättas och kommuniceras ända ut till publiken. För detta krävs ett samstämmigt arbetssätt och agerande med hela gruppen. Först när hela gruppen tillsammans hittar en gemensam tolkning och ett gemensamt uttryck kan en välgrundad tolkning levereras. I och med detta förändras också körledarens roll från instuderare och interpret till vägledare och stödfunktion i det musikaliska framförandet.

2.1 Körsångarens verktygslåda

Texten

Är texten av underordnad betydelse för körsångaren? I vilket sammanhang kan jag som körledare lägga större vikt vid en tolkning av texten? Finns det tillfällen då jag bör vänta med eller undvika alltför stort textligt fokus?

I boken *Körkonst* skriver Tone Bianca Dahl så här:

Det som skiljer vokalmusik från annan musik är texten. Oftast är det också den som ligger till grund för kompositörens val av uttrycksmedel.¹

Hon fortsätter därefter med att påpeka att det första en kördirigent måste göra, är att få ett förhållande till den text som ligger till grund för kompositionen.

Även för sångaren är det viktigt att förstå vad varje enskilt ord betyder. I de fall musiken är på ett okänt språk och tydligt textbaserad måste man som sångare skaffa sig en översättning och noggrant gå igenom den. Dahl fortsätter ”Musikens själ ligger ofta gömd i språket, och det är bara genom ett precist uttal och förståelse av texterna som denna själ kan komma helt till sin rätt.”²

Efter den grundläggande instuderingen av texten börjar arbetet med tonhöjder och att försöka se sambanden mellan text och musik. Tomas Caplin skriver så här i sin bok *På slaget!*:

En körledare åtnjuter en stor förmån att han kan tillgå en text som svart på vitt säger vad sången handlar om, vilket en orkesterledare inte kan. Detta betyder också att man kan ställa stora krav på kör och körledare när det gäller medvetenhet och förmåga att förmedla och kommunicera textens innehåll.³

Caplin betonar vidare vikten av att som körledare forska kring både författare och tonsättare samt få en uppfattning om hur musiken blev till och hur tonsättaren själv uppfattade texten. Varför skrev författaren texten och i vilket sammanhang? Detta ska en körledare vara förtrogen med och kunna förmedla till kören.

Därefter kommer de rent språkliga hänsyn vi måste ta. Arbetet underlättas betydligt då vi sjunger på ett språk vi kan väl, men vid de tillfällen vi sjunger på ett språk som inte är vårt

¹ Tone Bianca Dahl: *Körkonst: Om sång, körarbete och kommunikation* (Bo Ejeby förlag 2002), 53.

² Dahl: *Körkonst*, 53.

³ Tomas Caplin: *På slaget! En bok om körledning* (SK Gehrman's musikförlag), 2000, 48.

modersmål behöver vi också besitta kunskap om uttal, eller i vissa fall be om hjälp beträffande översättning och uttal. För att kunna arbeta fördjupat med en text på ett främmande språk krävs en ord-för-ord-översättning. Det räcker inte med att i grova drag ha en förståelse för textens innebörd.

Den dirigent som tydligast beskriver ett arbete som tar sitt avstamp i texten är Dan-Olof Stenlund. I Karin Johanssons bok *A capella*⁴ beskriver han ett arbete som närmar sig skådespelarens, där man i början av processen läser texten utan tonhöjd eller komponerad rytm. Arbetet med att läsa tonhöjd och rytm kommer först sedan man känner texten mycket väl.

Min reflektion kring detta tillvägagångssätt är att man som sångare och dirigent närmar sig arbetsprocessen hos kompositören.

Andra körledare som intervjuats av Johansson i antologin *A capella* belyser vikten av att ha texten som en central del av arbetet för att bättre kommunicera till sin publik, att framförandet annars riskerar att bli otydligt och omedvetet.

Gunnar Eriksson, som är en av de körledare som intervjuats av Johansson, framhåller hur texten med musikens hjälp kan upplevas som central, även om det kan vara en text av lägre dignitet.⁵ Anders Eby framhåller i samma bok vikten av att låta musik och text tillsammans fördjupa arbetet och interpretationen, där texten är ännu ett konstnärligt verktyg i arbetet med interpretationen.⁶

Och vad gäller det slutliga resultatet ger återigen Dan-Olof Stenlund en bra bild av det som både körledare och sångare vill sträva efter:

Inrikta dig i slutändan på att dirigera texten istället för alla noterna, att berätta fram verkets budskap som om du vore en stor skådespelare och med en sådan skådespelares uttrycks kraft och sceniska närvaro.⁷

⁴ Karin Johansson: *A capella: Tjugofem körledares röster*, (Lunds Universitet Bo Ejeby förlag 2015), 182.

⁵ Johansson: *A capella: Tjugofem körledares röster*, 45.

⁶ Johansson: *A capella: Tjugofem körledares röster*, 29.

⁷ Johansson: *A capella: Tjugofem körledares röster*, 182.

Under ett samtal med körledaren och forskaren Pia Bygdéus⁸ ställde jag frågan om huruvida man som körledare gör sig själv en otjänst genom att be sångaren ta sig an texten först. I samma samtal påpekade Bygdéus att arbetet med texten i ett tidigt skede kan upplevas som mer relevant i de fall där tonsättaren varit medveten om och haft ett intresse av text. Vid frågan om hon anser att texten ofta har en underordnad betydelse för körsångaren svarar hon att hennes arbete består av flera olika lager. Texten är viktig när just texten är i fokus. Det också viktigt att körledaren signalerar att texten är en viktig beståndsdel i musikskapandet. I samband med detta, talade vi under vår intervju också om att det kan vara en viktig vattendelare för amatörkörsångare när musicerandet blir ”på riktigt”. När text och musik kräver att man både under repetition och framförande är 100 procent närvarande.

Bygdéus lyfte också i vårt samtal ställningstagandet man som dirigent måste ta beträffande en text vars innehåll eller budskap man inte kan ställa sig bakom. Här kan det också vara viktigt när man arbetar med en kyrkokör där det finns en given kontext med ett tydligt budskap men man inte kan tvinga sångarna att uttrycka sig konfessionellt.

Hon talade också om att hitta olika vägar för att ha en utgångspunkt i texten. Det behöver inte bli på något sämre sätt utan en möjlighet att hjälpa våra sångare till en annan ingång i musiken.

Notmaterialet

Ger notmaterialet mig all den information jag behöver för att göra min egen tolkning? Är notmaterialet på något sätt bristfälligt eller finns det rent av felaktigheter?

Pia Bygdéus beskriver i sin avhandling *Medierande verktyg i körledarpraktik - en studie av arbetssätt och handling i körledning med barn och unga* till exempel hur notbildens funktion som medierande verktyg förutsätter att körledare och körsångare har samma syn på och förståelse av vad noterna förmedlar.⁹ Detta kräver att både körledare och körsångare, som ska

⁸ Intervju med Pia Bygdéus, inspelat 180107 (iPhone, AVR Pro, Maria Ingemarsson Berg).

⁹ Pia Bygdéus: ”*Medierande verktyg i körledarpraktik - en studie av arbetssätt och handling i körledning med barn och unga*”. (PD diss, Lunds universitet 2015), 43.

läsa och förstå noterna på ett samstämmigt vis, tillsammans arbetar mot detta mål. En process som är tidskrävande och som förutsätter någon form utbildning vad gäller notläsningsförmåga och verktyg för att tolka en notbild. Som körledare är det viktigt att tidigt i sitt eget instuderingsarbete lokalisera eventuella felaktigheter eller frågetecken för att kunna söka i olika källor och sedan lämna tydligt besked till koristerna.

Toner, intervall och melodier

När man kommer till inläring av toner, intervall och melodier behöver man som körledare, enligt min egen erfarenhet, i förväg se var fallgroparna kan tänkas ligga och i ett tidigt, avdramatiserat läge belysa dessa. Det kan vara svåra intervall som kan användas redan i uppsjungningen, fraser där en stämma är behjälpt av en ökad medvetenhet kring de andra stämmorna eller kanske ett parti där man är nödd att arbeta mot texten, vilket ofta gör inläringen betydligt svårare. Detta tillvägagångssätt beskrivs också hos både Caplin och Dahl. Här är det intressant att iaktta ifall texten är understödd av melodin eller motarbetad av den och hur jag som körledare kan förstå de val tonsättaren gjort i dessa fall. Det är också angeläget att så snart som möjligt hjälpa körsångarna att komma vidare från känslan att försöka sjunga var ton för sig korrekt och se de längre musikaliska förloppen. Detta kan också medföra att de på ett tidigare stadium kan börja lyssna in övriga stämmor, att sjunga mer kammarmusikaliskt.

Rytm och frasering

Är rytmen väl förankrad i texten? Finns den någon komplexitet? Försvåras rytmen av att texten är på ett obekant språk? Texten ligger till grund för all vokalmusik, på ett eller annat sätt. I äldre musik där de musikaliska anvisningarna om utförandet kan vara relativt få, har vi en stor tillgång i texten vad gäller frasering, tempo och struktur. I den romantiska repertoaren, där tonsättarens anvisningar både vad gäller tempo och frasering är mycket mer detaljerad, ställs man som körledare och -sångare ibland inför partier där tonsättaren tycks gå emot

textens naturliga frasering för att komma åt ett visst musikaliskt uttryck. Kring detta skriver Pär Fridberg i Caplins bok *På slaget!*¹⁰

Ibland kan en naturlig frasering vara lätt att hitta då den grundar sig väl på texten. Då kan både sångare och dirigent enkelt finna var andningar och frasslut ska vara. Som körledare får jag mer ofta påpeka att sångarna andas för ofta, både av tekniska och musikaliska skäl. Till exempel kan alltför täta inandningar motverka en bra sångteknik, då det medför att sångaren tappar kontakten med sin bukmuskulatur. Att arbeta med att förlänga fraserna kan ge dem verktyg att bättre kontrollera fraserna med hjälp av sin teknik. Vid de tillfällen man önskar en kommatering i frasen även där det inte behövs för luftens skull, kan man som ledare be sångarna göra ett ”musikaliskt” lyft utan att dra efter luft.

Dynamik

När man reflekterar över tonsättarens val av dynamik finns det ett flertal parametrar att ta hänsyn till. Är dynamiken förenlig med texten, går den med eller emot? Är dynamiken anpassad efter tonhöjderna eller måste vi använda tekniska knep? Vilken dynamisk spännvidd har kören jag arbetar med och hur kan jag arbeta för att utveckla den? Det finns flera tillvägagångssätt för att hjälpa sångarna att hitta en organisk och god frasering. Här kan det hjälpa att återigen läsa texten, men läsa ”sjungande” och med en tydlig textbaserad frasering. Dahl nämner flera gånger i sin bok vikten av att dela upp instuderingen i olika parametrar, text, tonhöjd och rytm.¹¹ Ibland kan det också hjälpa med anvisningar om tydligare konsonanter, som är placerade längre fram i munnen, att sjunga med långa vokaler och att inte tappa i intensitet på längre toner. I de fall som fraseringen uppenbart går emot texten bör man också försöka hitta en anledning till detta, och utgå ifrån att tonsättaren haft en välgrundad anledning att skriva på det sättet. Även här talar jag till viss del utifrån egen erfarenhet då jag som instuderare och repetitör av vokalmusik komponerad under 1900- och 2000-talet vid flera tillfällen stött på partier som av många anses vara ”osångbara”. Då gäller det att tillsammans

¹⁰ Tomas Caplin: *På slaget!*, 145.

¹¹ Tone Bianca Dahl: *Körkonst*, 61.

med sångaren försöka hitta vägar att nå fram till en väg rent tekniskt och att i interpretationen hitta undertexter som är förenliga med tonsättarens material.

En annan aspekt man också måste ta med, är att vara medveten om att många tonsättare skrivit för ett specifikt sammanhang. Kanske är dynamiken olika noterad på grund av de särskilda förhållanden tonsättaren komponerat för. I äldre musik måste man också ta i beaktande att de ackompanjerande instrumenten hade en annan klang, i många fall betydligt med tonsvaga än våra ”moderna” instrument.

Artikulation

Artikulationen hos körsångarna är allt som oftast beroende av sångarnas förmåga att bruka konsonanterna och veta var de bör placeras. Här är det viktigt att påtala de fall när dubbelkonsonanter uppträder, och tekniskt hjälpa sångarna förstå hur de ska behandlas. Dahl beskriver till exempel hur icke klingande konsonanter kan användas för att skapa uttryck genom att stoppa upp luftströmmen i orden.¹² För att kunna hitta ett varierat sångsätt med långa och korta toner behöver man som sångare ha en sund sångteknik och veta hur man gör för att kontrollera sitt luftflöde. Detta är moment som också är bra att arbeta med under uppsjunga tillfället.

Verbala instruktioner

Körsångaren kommer till repetitionen för att få sjunga, inte för att lyssna till ett föredrag. Det är också viktigt att försöka hitta en bra disposition på övningen. Kanske prata lite när sångarna behöver vila rösten ett tag. I sin bok *Körkonst* ger Tone Bianca Dahl goda anvisningar om hur ett upplägg för en körövning kan tänkas se ut.¹³ Att tidigt ge körsångaren en bild av hur verket är uppbyggt och vilka musikaliska idéer körledaren har kan vara en hjälp och förebygga alltför långa resonemang längre fram i instuderingsarbetet. Man har också som

¹² Tone Bianca Dahl: *Körkonst*, 65.

¹³ Tone Bianca Dahl: *Körkonst*, 58-63.

körledare att förhålla sig till att olika sångare behöver olika typer av erfarenheter för att lära sig ett material. Vissa behöver mer intellektuellt utformade, verbala, instruktioner, medan andra mer är i behov av att fysiskt och klangligt erfara hur instruktionen ”känns”.

Pianospel

Hur mycket ska man förevisa från pianot? Hur mycket stöd ska man ge?

Pianospelet bör användas i större utsträckning i det initiala instuderingsstadiet. Även när vi studerar in musik som kommer att beledsagas av ackompanjemang är det viktigt att körsångarna inte blir för beroende av pianot utan alltid kan ta ansvar för sin egen stämma. Ett alltför pregnant pianospel kan också hämma sångaren rent klangligt och hindra förmågan att lyssna även till sina medmusiker. Det är också viktigt att, så långt det är möjligt, spela sjungande, det vill säga, försöka efterlikna den frasering och dynamik man som dirigent har som mål. Därmed inte sagt att man måste spela alla toner, även ett grovt förenklat klaverutdrag kan ge en mycket god bild av hur musiken ska utformas. Skapa ett eget, förenklat, klaverutdrag där sådant inte finns. Spela stämmorna i andra oktaver än de sjungs för att du som körledare och sångarna ska kunna höra sig själva. Både Dahl och Caplin¹⁴ beskriver utförligt vikten av att på ett lämpligt sätt kunna beledsaga från pianot, i alla fall i början av instuderingen.

Vid instudering av a capella-repertoar är det viktigt att tidigt försöka släppa pianot, men hela tiden vara beredd att gå in och stötta där det behövs.

I körledarens och körsångarens roll är det i första hand notmaterialet och pianot som är de fysiska verktygen när det kommer till att kommunicera kring och till sist enas om en tolkning av densamma. Om detta skriver Bygdéus utförligt i sin avhandling *Medierande verktyg i körledarpraktik*.¹⁵

¹⁴ Tona Bianca Dahl: *Körkonst*, 54-55.
Tomas Caplin: *På slaget!*, 50.

¹⁵ Pia Bygdéus: *Medierande verktyg i körledarpraktik*, 48.

Förhållandet körledare/körsångare

Finns det tillfällen då jag som körledare vinner på att ge större utrymme åt körsångarnas egna tankar och tolkningar? Som körledare kan man ibland vinna på att låta språkintresserade körsångare ta ansvar för översättningar. Ofta finns också sångare som är lärare i något språk eller själva har ett annat modersmål och som därigenom besitter en större kunskap om språket, som har ett bättre öra för vokaler som är felplacerade eller för orena diftonger. Sedan är det körledarens ansvar att omsätta detta till vokala instruktioner. I flera språk, till exempel i franskan, kan det finnas en stor skillnad i placering av vokaler och diftonger beroende på om orden talas eller sjungs.

Man kan också som körledare ställas inför att någon sångare eller hela kören tidigare sjungit ett verk som är helt nytt för ledaren. Då gäller det att gå varsamt fram och inte försöka tvinga dem in i sin egen tolkning omedelbart utan försöka ta vara på den kunskap som redan finns.

Pia Bygdéus talar i sitt arbete om hur körledaren och körsångarna går in och ut ur sina olika etablerade roller under körövningen. Körledaren ger ibland utrymme åt körsångarna i de fall där sångarna kanske har en större kunskap om till exempel uttal. I dessa fall kan även körsångarna ges utrymme att ge information om hur texten och musiken bör fraseras och hur texten kan behandlas på ett adekvat sätt. Här lyfts också fram hur körsångarna ges utrymme till att skapa egna musikaliska uttryck när de får göra egna instuderingar av rytm, text och stämmor.

2.2 Sammanfattning av kapitlet Körledarens olika verktyg

I ovanstående kapitel nämns en del av de viktiga redskap man som körledare och körsångare har att använda, då man påbörjar och arbetar vidare med sitt eget och körens arbete.

Verktygen eller redskapen är olika viktiga vid olika tidpunkter i arbetet och kan även ha varierade platser under repetitionens gång. Verktögen som nämns i texten ovan visar på hur stora krav arbetet ställer på både ledare och utövare vad gäller noggrannhet i det egna arbetet, lyhördhet för sina medmusiker och flexibilitet inför vilket verktyg som behöver användas i

varje given situation. Eftersom att vi i körmusik i huvudsak arbetar med musik där kombinationen av text och musik är självklar, blir det tydligt att texten och arbetet med denna är en viktig ingrediens i arbetet med instudering och interpretation. Texten är en parameter i musiken som en körledare eller körsångare kan återkomma till under hela processen av instudering och framförande och vid varje återvändande fördjupa sin och andras interpretation.

3 Metod och utförande av det praktiska arbetet

I september 2017 fick jag ta över Växjö Vocalis, som består av 25 körsångare med stor körvana där flera är eller har varit professionella sångare och musiker. Eftersom kören är helt ny för mig, ser jag det som mycket lämpligt att använda den som underlag för mitt självständiga arbete.

Arbetet påbörjades under hösten 2017 med att medlemmarna i Växjö Vocalis fick en enkät att fylla i. I enkäten ställdes frågor om deras eget instuderingsarbete och hur de använde texten i detta arbete.

Vid samma tillfälle fick körsångarna en instuderingsuppgift, Ingvar Wieslanders *Kunde jag följa dig*,¹⁶ ett för alla sångare tidigare okänt stycke.

Vid nästa repetition gjorde jag en ljudupptagning av stycket. Nedan kallat Audio 1. När stycket var klart för framförande gjorde jag en andra ljudupptagning, nedan kallat Audio 2.

Under våren 2018 genomförde jag instuderingsuppgift 2, Karin Rehnqvists *Bara du går över markerna*.¹⁷ Vid detta tillfälle delade jag enbart ut texten och gav instruktioner till körsångarna att arbeta med texten på samma sätt som en skådespelare. Påföljande vecka delade jag ut notmaterialet och gav vidare instruktioner till sångarna att, så långt det är möjligt, bibehålla sina tankar om frasering, artikulation och dynamik. Vid nästa repetitionstillfälle gjorde jag en första ljudupptagning och analyserade denna, nedan kallad Audio 3. Därefter undersökte jag om det gick att urskilja någon förändring från den första

¹⁶ Ingvar Wieslander: *Kunde jag följa dig*, text Karin Boye, Gehrman's körbibliotek 447.

¹⁷ Karin Rehnqvist: *Bara du går över markerna*, text Bo Bergman, Ed Reimers 1996.

instuderingsuppgiften, Audio 1 och Audio 2. Senare genomförde jag en intervju i grupp där jag ställde samma eller liknande frågor som i den första enkäten.

Mitt eget arbete i detta bestod av att, dels arbeta med körens instudering och interpretation med utgångspunkt i texten, dels analysera det klangliga resultatet.

I slutskedet av instuderingsuppgift 2 gjordes en sista ljudupptagning, nedan kallad Audio 4.

3.1 Frågeformulär/enkät rörande instudering och interpretation av nya körverk

Nedan följer den enkät som körsångarna fick i uppdrag att svara på i anslutning till instuderingsuppgift 1

1 När du börjar studera in ett nytt körverk börjar du då med

- a) tonhöjd
- b) rytm
- c) text

2 Under instuderingen, läser du texten utan tonhöjd?

3 Sjunger du melodin utan text, till exempel på nå-nå?

4 Om texten är, på ett för dig, obekant språk, översätter du texten?

5 När du övar, använder du dig någon gång av textens olika ljud (vokaler, konsonanter, diftonger...) för att arbeta med din sångteknik?

6 När du kan texten väl, upplever du då att den fördjupar din tolkning, och i så fall på vilket sätt?

7 Upplever du att en fördjupad tolkning av texten förändrar ditt sätt att framföra körstycket?

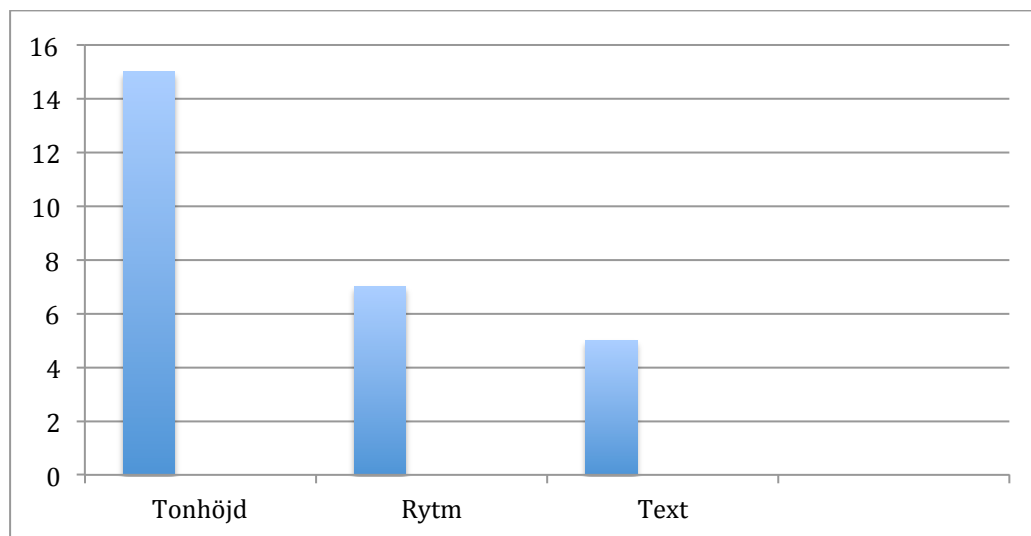
3.2 Sammanställning av enkätsvar hösten 2017

Nedan följer en sammanställning i form av stapeldiagram där fördelningen av de olika svaren på ovanstående frågor illustreras. En del av frågorna var formulerade på ett sätt, som gjorde

det möjligt att ange flera svarsalternativ. Till exempel utformades vissa frågor som typiska ja/nej-frågor. Om svaret då blev ”ibland” valde jag att lämna ett svar av varje art. Detta har medfört att vissa frågor har ett större antal svarande än körens medlemsantal. I Växjö Vocalis ingår idag 23 körsångare. Flertalet svarade på denna första enkät.

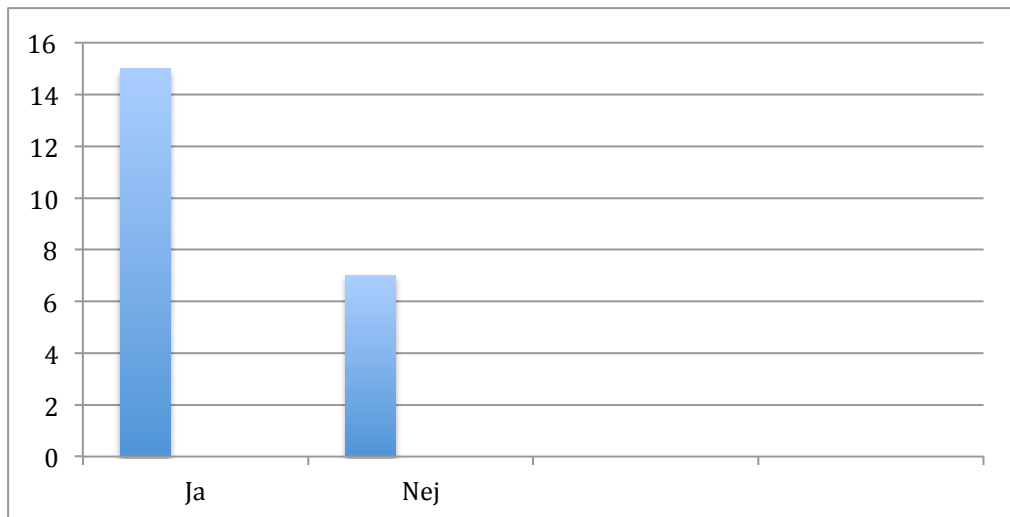
Diagram 1, fråga 1:

När du börjar studera in ett nytt körverk, börjar du då med a) tonhöjd, b) rytm, c) text



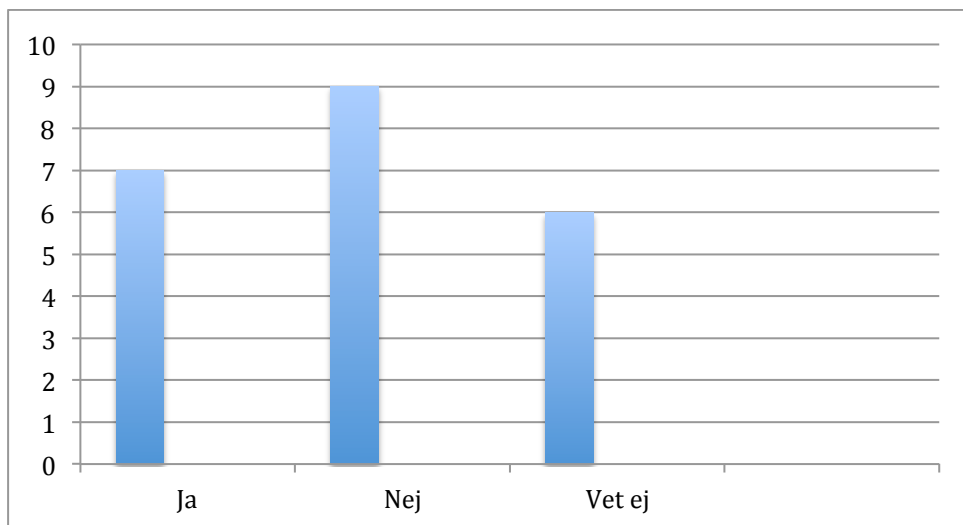
Femton personer angav att de börjar med tonerna, sju anger att de börjar med rytmen och fem angav att de börjar med texten.

Diagram 2, fråga 2: Under instuderingen, läser du texten utan tonhöjd?



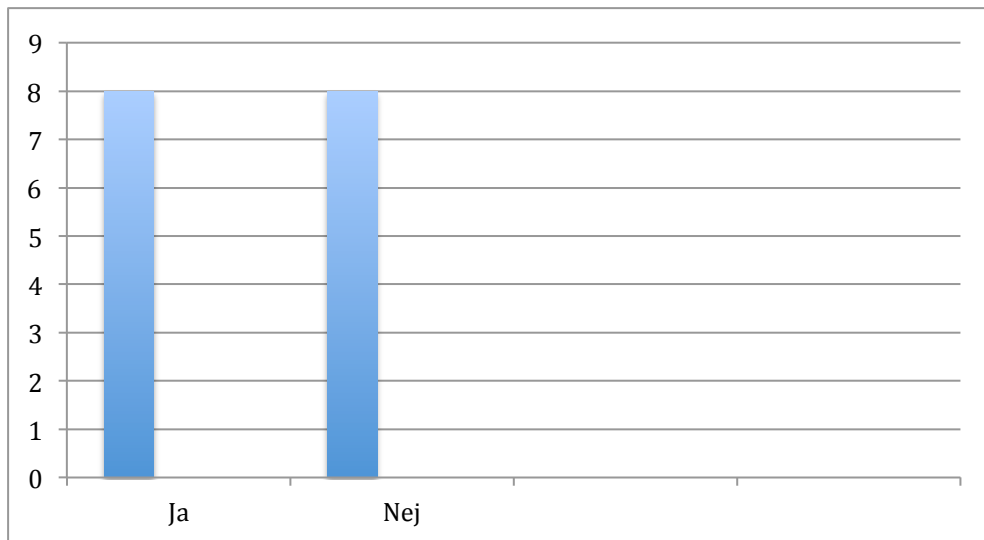
Femton av sångarna angav att de någon gång läser texten utan tonhöjd, nio svarade att de aldrig gör detta.

Diagram 3, fråga 3: Sjunger du melodin utan text, till exempel på nå-nå?



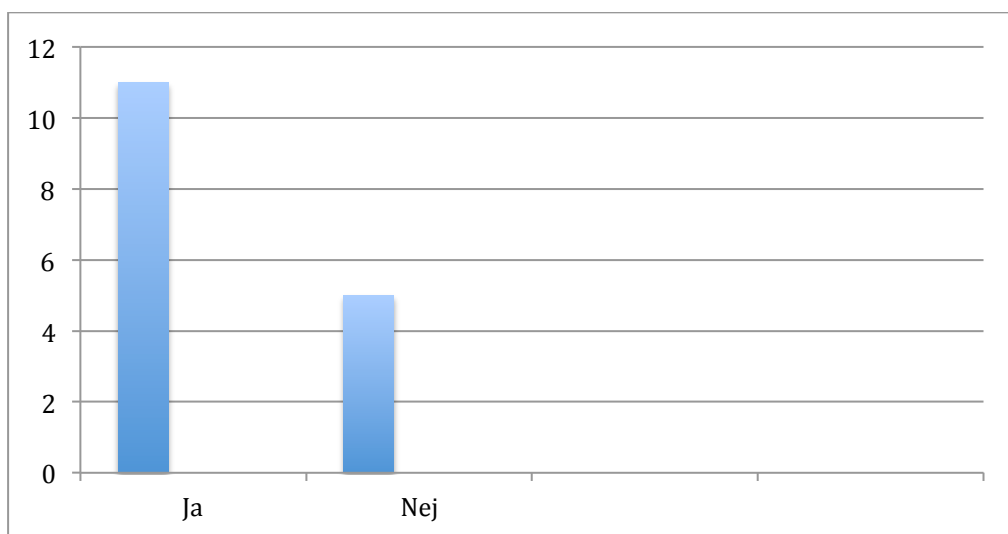
Sju av sångarna angav att de sjunger melodin utan text, till exempel på nå-nå-nå. Endast en svarade att den aldrig gör detta.

Diagram 4, fråga 4: Om texten är på ett, för dig, obekant språk, översätter du texten?



Åtta svarade att de någon gång översätter texten, lika många att de aldrig gör det.

Diagram 5, fråga 5: När du övar, använder du dig någon gång av textens olika ljud (vokaler, konsonanter, diftonger...) för att arbeta med din sångteknik?



Elva sångare anger att de använder texten i sitt sångtekniska arbete, fem att de inte gör detta.

Vid första genomläsningen och sammanställningen av enkätsvaren slås jag av att sångarna sällan prioriterar texten vid sin egen instudering. Att många sällan, eller aldrig, på eget initiativ översätter en text som är på ett obekant språk.¹⁸

En majoritet, det vill säga femton personer, börjar alltid med tonhöjd när de påbörjar en nyinstudering. Sju personer anger att de börjar sin instudering med rytmen. Endast fem sångare anger att de börjar med texten. En stor majoritet, femton sångare, anger att de någon gång under instuderingen sjunger melodin utan text.

Sju av sångarna anger att de någon gång läser texten utan tonhöjd, medan nio svarar att de aldrig gör detta.

De allra flesta anger ändå att de, när de är väl bekanta med texten, upplever att de kan fördjupa sin tolkning och därigenom känner en större säkerhet i sitt framförande. De tycker sig också få en bättre bild av kompositörens intentioner vad gäller dynamik och artikulation. Några anger också att de tycker det blir enklare att framföra ett stycke där de har en djupare relation till texten.

Men, förvånande nog med tanke på att så få arbetar med texten i ett tidigt skede, anger elva sångare, att de använder olika textbaserade ljud för att arbeta med sin sångteknik.

3.3 Analys av Ingvar Wieslanders *Kunde jag följa dig* (Audio 1)

Den första ljudupptagningen av Ingvar Wieslanders *Kunde jag följa dig* gjordes utan några som helst instruktioner från min sida. Sångarna var ombedda att göra en helt egen instudering från grunden.

När jag lyssnat igenom ljudupptagningen märkte jag att sångarna verkligen försökte måna om texten. I början av stycket hördes texten relativt tydligt och det fanns också en begynnande ansats till fraseringar. Efter några textrader försvann så texten alltmer i takt med att sångarna blev mer osäkra över tonhöjden. Det bör kanske tilläggas att rytmen i denna sång inte är

¹⁸ Med obekant språk syftar jag i detta arbete på språk som är obekant för sångaren såtillvida att kunskapen inte är tillräckligt stor för att per automatik förstå vad texten handlar om utan det krävs ett aktivt arbete för att göra en översättning.

komplex på något vis, så den vållar inga bekymmer. Däremot är harmoniken inte helt självklar. Det förekommer en del dissonanta ackord, och första gångerna man sjunger stycket kan det vara svårt att orientera sig i harmoniken.

Jag tyckte mig också höra att sopranstämman genomgående var den som textade tydligast. Detta kunde naturligtvis bero på att sopranstämman, som nästan i all körmusik, är den som är enklast eftersom den ligger på toppen. Det kan kanske också i detta fall, till viss del förklaras av att jag har en mycket duktig sopran i stämman, som varit sångpedagog i många år. Hon har naturligtvis lättare för att få fram texten. En rutinerad sångare i en sopranstämman har större kunskap om hur man, rent tekniskt, kan arbeta med texten för att komma ifrån ett problem som ofta uppstår i höga sopranstämmor, nämligen att vokalerna ändras på grund av det höga läget, samt att man ofta väljer bort tydliga konsonanter där dessa kan försvåra för sångaren att bibehålla kontroll över sin teknik.

En iakttagelse jag gjorde är att textningen på intet sätt påverkade fraseringen. Kören sjöng ganska ofraserat. Tonerna i en fras fick i stort sett samma betoning oavsett vilket ord eller stavelse som sjöngs eller var i frasen de befann sig. Den dynamik som framkom berodde mer på förändringar i tonhöjd än att kören medvetet sjöng den angivna dynamiken.

3.4 Analys av ljudupptagning 2, Ingvar Wieslanders *Kunde jag följa dig* (Audio 2)

Vid den andra, slutgiltiga ljudupptagningen¹⁹ hördes texten betydligt bättre, även om sångarna hela tiden behövde bli påminda om i vilken utsträckning de behöver använda texten för att nå det önskade resultatet. Nedan följer en kort analys av några av de partier i stycket som kören behövt tydliga anvisningar om eller som krävt mer tid under instuderingsarbetet.

¹⁹ Audio 2

De konsonanter som tycks vara de svåraste att arbeta med och få tydliga förföll vara de hårda konsonanterna, som t, p och k. Till exempel det allra första ordet ”Kunde”.

Andante con moto

SOPRAN
ALT

TENOR
BAS

Kun - de jag föl - ja dig långt

Exempel 1: Ingvar Wieslander: *Kunde jag följa dig*, takt 1.

Det är även svårt att få precision i hårda slutkonsonanter, till exempel takt 4, ”ut i de”

allt du vet, ut i de yt - ters - ta

Exempel 2: Ingvar Wieslander: *Kunde jag följa dig*, takt 3-4.

Detta bruk av alltför mjuka och otydliga konsonanter kan ha berott på att sångarna eftersträvade en mjuk, homogen klang och var rädda för att textningen skulle bli alltför hård. Som körledare har jag upplevt att detta ibland kan bli en svår balansgång, då ambitiösa körsångare har en tendens att överdriva då de fått en anvisning. Då gäller det att hjälpa dem att lyssna efter balansen mellan tydlighet i texten och en mjuk fraserings. Naturligtvis finns det musikaliska sammanhang då det inte är eftersträvansvärt med mjuka, böjliga fraserings och där texten är tänkt att vara starkt betonad.

Vid varje repetition behövde ordet ”yttersta” i nedanstående exempel 3, takt 4, belysas. Detsamma gällde ordet ”huttrande”, se nedanstående exempel 4, takt 15. Båda orden är viktiga i detta sammanhang och kan vara särskilt svåra att få tydliga då man vill belysa dubbel-t.

allt du vet, ut i de yt - ters - ta rym - der - nas världs - en - sam -

Exempel 3: Ingvar Wieslander: *Kunde jag följa dig*, takt 3-5.

hutt - ran - de blind ur ditt dop, tvärs i - ge - nom rym - den skall jag hö - ra ditt

Exempel 4: Ingvar Wieslander: *Kunde jag följa dig*, takt 15-17.

Andra partier där texten är viktig att arbeta med och lyfta fram är takt 5 i nedanstående exempel 5 med ordet ”rymderna” och i nedanstående exempel 6, takt 8, ”bjärt, dött, skum”.

allt du vet, ut i de yt - ters - ta rym - der - nas världs - en - sam-

This musical score shows two staves, treble and bass clef, with a key signature of one sharp (F#). The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The lyrics are written below the treble staff. The music consists of five measures, with the fifth measure being the focus of the example.

Exempel 5: Ingvar Wieslander: Kunde jag följa dig, takt 3-5.

där vin - ter - ga - tan rul - lar ett bjärt dött skum, och
het, vin - ter - ga - tan rul - lar ett bjärt dött skum,

This musical score shows two staves, treble and bass clef, with a key signature of one sharp (F#). The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The lyrics are written below the treble staff. The music consists of eight measures, with the sixth, seventh, and eighth measures being the focus of the example. A piano (*p*) dynamic marking is present at the beginning of the eighth measure.

Exempel 6: Ingvar Wieslander: Kunde jag följa dig, takt 6-8.

Legatot var i denna andra ljudupptagning mycket bättre och medvetenheten om frasernas längd större. Däremot kan arbetet med en större variation med texten som utgångspunkt utvecklas. Här vill jag i det fortsatta arbetet med stycket till exempel lyfta takt 8 i nedanstående exempel, ”bjärt, dött skum”, se exempel 6 och fortsättningsvis ”Jag vet: det går inte, jag vet det går inte”, se nedanstående exempel 7, som är den musikaliska höjdpunkten innan första frasens tema återkommer.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The vocal line has the lyrics "nan - de rum." with a dynamic marking of *f* and a *dim.* (diminuendo) hairpin. The piano accompaniment has the lyrics "Jag vet: det" with a dynamic marking of *f* and a *dim.* hairpin. Below the piano part is the signature "skholm/". The second system also has a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "går in - te, jag vet det går in - te." with a *dim.* hairpin. The piano accompaniment has the lyrics "går in - te, jag vet det går in - te." with a *dim.* hairpin and a *p* (piano) dynamic marking at the end.

Exempel 7: Ingvar Wieslander: *Kunde jag följa dig*, takt 11-13.

Jag har också försökt att hjälpa sångarna att måna om ”vara, dig ny värme, vara dig ny famn”, dels för att understryka texten, men också för att det rent vokaltekniskt kan vara en hjälp att ta tag i ljudande konsonanter som v och f, se nedanstående exempel 8, takt 18-20.

rop, va - ra dig ny vär - me, va - ra dig ny famn, va - ra dig

Exempel 8: Ingvar Wieslander: *Kunde jag följa dig*, takt 18-20.

Det jag kommer att göra inför nästa instuderingsuppgift är att be körsångarna att aktivt arbeta med texten allra först, innan de börjar arbetet med tonhöjd.

För att återigen citera Dan-Olof Stenlund i intervjun med Karin Johansson:

...texten istället för alla noterna, att berätta fram verkets budskap som om du vore en stor skådespelare och med en sådan skådespelares uttryckskraft och sceniska närvaro.²⁰

3.5 Instuderingsuppgift 2. Karin Rehnqvists *Bara du går över markerna*

Vid denna instuderingsuppgift valde jag ett annat tillvägagångssätt. Vid första tillfället fick sångarna endast ut texten, Bo Bergmans dikt *Bara du går över markerna*. Denna dikt var säkert känd för flera av sångarna sedan tidigare. De ombads i vilket fall att under första veckans instudering enbart läsa texten. Att arbeta med den mer som en skådespelare. Jag bad dem undersöka hur fraserna skulle kunna tänkas vara utformade, att skapa sig en egen uppfattning om dynamik och artikulation.

²⁰ Karin Johansson: *A cappella-tjugofem körledares röster*, 182.

Efter första veckans arbete fick de ut notmaterialet. Denna gång med instruktionen att, så långt det var möjligt, behålla sin idé om utformningen av texten även i arbete med tonhöjder och rytm.

3.6 Analys av ljudupptagning av Karin Rehnqvists *Bara du går över markerna*, våren 2018 (Audio 3)

Vid denna första ljudupptagning krävdes en hel del stöd, både från pianot och från mig som körledare. Karin Rehnqvists *Bara du går över markerna* skiljer sig på flera punkter från Ingvar Wieslanders *Kunde jag följa dig*, instuderingsuppgift 1. Medan Wieslanders stycke till allra största del är en homofon sats där stämmorna sjunger samma rytm, är *Bara du går över markerna* en intrikat polyfon väv. Detta ställer ännu högre krav på sångarnas noggrannhet vad gäller texten, annars riskerar resultatet att bli ett osammanhängande mummel. Däremot innehåller inte heller Rehnqvists stycke några egentliga rytmiska svårigheter. Det rytmiska materialet grundar sig väl på texten och utgörs till största del av åttondelar, fjärdedelar och hel-och halvnoter. Vid ett längre parti, stöter sångarna på problemet att texten inte längre följer $\frac{3}{4}$ -taktsindelningen, utan betoningarna faller olika inom ramen för takten i stämmorna. Se exempel 9.

Det var också tydligt att sångarna vid denna första instudering inte tagit tonsättarens metronomangivelser i beaktande. Precis som i Audio 1 sjöng kören väldigt mycket ”ton för ton”, men jag tyckte ändå att det, i vissa partier, fanns en större medvetenhet om frasering och frasernas längd. Till exempel i inledningen:

1. 56 *con passione e intensità, molto flessibile*
mp legato *div. mf* *unis* *p*

S Ba - ra du går ö - ver mar - ker - na,
A Ba - ra du går ö - ver
T
B

5 *mf* *unis* *p* *mf* *legato mp* *mf* *legato mp* *mf*

S sjun - ger var tu - va ditt namn
A mar - ker - na sjun - ger var tu - va ditt
T Ba - ra du går ö - ver mar - ker - na
B Ba - ra du går ö - ver mar - ker - na

Exempel 9: Karin Rehnqvist: *Bara du går över markerna* takt 1-8.

Under arbetet med stycket diskuterades också vad tonsättaren haft för avsikt med de små crescendomarkeringarna vid vissa stavelser, se till exempel takt 6 ovan. En körsångare frågade om de skulle innebära ett långsamt, kontinuerligt crescendo, då de förekommer i alla stämmor under ett längre musikaliskt förlopp. Min tolkning av dessa är att tonsättaren haft för avsikt att just understryka vissa ord, som på grund av styckets polyfona karaktär återkommer i alla stämmor men att det inte medför ett gradvis ökande av dynamiken. Detta blir än mer tydligt och angeläget i följande exempel, det ovan nämnda partiet där stämmorna frångår att lägga huvudbetoningen enligt den angivna $\frac{3}{4}$ -taktan utan istället enbart följer textens inneboende fraserings. Se nedanstående exempel 10, takt 37-41.

37
S brin - na och par - ker - na su - sa och fäl - la lö -
A Sky - ar - na brin - na och su - sa och
T vet som guld i din - famn - Och vid strän -
B mi - ga strän - der - na hör jag din stäm - mas vag - gan -

41
S vet som guld i din famn - rit. -
A fäl - la lö - vet som guld i din famn -
T der - na hör jag din stäm - mas vag - gan - de väg - sorl dim.
B 1 de väg - sorl till hör jag din stäm - mas vag - gan - de dim.
B 2 de väg - sorl till hör jag din stäm - mas vag - gan - de dim.

Exempel 10: Karin Rehnqvist: *Bara du går över markerna*, takt 37-44.

Ett parti som ställer höga krav på sångarnas tekniska förmåga och förståelse för olika klanger är takt 66-70 samt 90-95 där tonsättaren önskar alternativa sångsätt. I exempel nedan önskar tonsättaren att sopranerna i takt 66-67 sjunger ”helt separerade toner” samt från sopraninsatsen i takt 68 ”Non legato, dock ej helt separerade toner som frasen innan.”

S 1
Mör - kret skall skräm - mas Kva - let skall

S 2
Kva - let

A 1
Kva - let

Exempel 11: Karin Rehnqvist: *Bara du går över markerna*, takt 66-67, 68.

S 1
n - na

S 2
dar - ra - de e - vi - ga strän - gar - na

A 1
går ö - ver äng dar - ra de e - vi - ga

Exempel 12: Karin Rehnqvist: *Bara du går över markerna*, takt 89-92.

I ovanstående exempel 10, takt 66, ombeds sopranerna att sjunga med ett ”delikat tremolo” Här har tonsättaren förstått att detta kan vara svårt att utföra på ett ”delikat” sätt i en stämma med flera sångare, och tillägger att det ”utföres eventuellt bara av några i stämman.” Vidare anges att tenorer och basar ska sjunga med ”luftig ton, ”läckage” ad lib, ej överdrivet” se nedanstående exempel 12, takt 94-95

S 1
Ba - ra du går ö - ver

A 1
Ba - ra du

Exempel 13: Karin Rehnqvist: *Bara du går över markerna* takt 93-95.

Ovanstående exempel 11 och 12 visar på partier där tonsättaren vill uppmärksamma och ge de olika partierna en särskild valör.

Det blev också tydligt i Audio 3 att första sopran och första tenor behövde tekniska råd och anvisningar i de takter de sjunger i riktigt högt läge, se nedanstående notexempel 13. Här är det viktigt att som körledare uppmuntra höga stämmor att ge avkall på en tydlig textning till förmån för en öppen klang och istället ge ett än större ansvar för textningen till lägre stämmor.

J. ca 84 *fff*

S
ba - ra jag ser dig van - dra i fjär - ran

A
ba - ra jag ser dig van - dra i fjär - ran

T
div. *fff*
ba - ra jag ser dig van - dra i

B
fff
ba - ra jag ser dig van - dra i

Exempel 14: Karin Rehnqvist: *Bara du går över markerna*, takt 77-80.

Ett exempel på där tonsättaren använder dynamik för att sätta fokus på viktiga ord och fraser är de fyra sista takterna. De är de enda där kören sjunger helt homofont, det vill säga på samma stavelser och i samma rytm. Detta kan även sättas i relation till tonsättarens dedikation av stycket "*Till Dig*".

Här är utmaningen för mig som körledare att balansera stämmorna, som både sjunger mycket starkt och i höga lägen. Det är viktigt att ge körsångarna en upplevelse av harmoniken, att slutackordet egentligen är mer konsonant, i grunden ett Ess-majackord, men med en överstigande kvart i andraaltarnas stämma. Denna förståelse är av vikt för att få ett rent ackord. Jag som dirigent måste förevisa hur jag vill utforma dynamiken i de sista takterna,

med ansats i **fff** med efterföljande crescendo som i takt 105 samt ansats i **ff**, snabbt ned till ett **mf** och sedan crescendo till **ffff** i slutackordet.

The image shows a musical score for five voices: Soprano 1 (S1), Soprano 2 (S2), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is in 2/4 time and covers measures 105 to 108. The lyrics are: S1: Du Du Du!; S2: Du Du Du!; A: Du Ba - ra du Du!; T: Du Ba - ra du Du!; B: Du Ba - ra du Du!. The score includes dynamic markings such as **fff**, **ffmf**, and **ffff**, along with crescendo and decrescendo hairpins. There are also some handwritten annotations in the score.

Exempel 15: Karin Rehnqvist: *Bara du går över markerna*, takt 105-108.

3.7 Sammanfattning av samtal med körsångare efter instuderingsuppgift 2

Efter en onsdagsrepetition samlade jag fem av Växjö Vocalis' körsångare för att samtala om de båda instuderingsuppgifterna, Ingvar Wieslanders *Kunde jag följa dig* och Karin Rehnqvists *Bara du går över markerna*. Samtliga körsångare hade blivit tillfrågade om att stanna kvar efter repetitionen för att svara på några frågor. Fem personer valde att stanna kvar. Jag hade i förväg tänkt ut vilka frågor jag ville ställa, däribland hur de upplevt arbetet med de båda styckena. Jag ville också prata om deras förhållande till text och textens betydelse för instudering och interpretation. Jag gjorde en ljudupptagning med min telefon och skrev sedan ner en sammanfattning av samtalet.

De fem sångarna var eniga om att de upplevt det som annorlunda och ovant att läsa och studera texten först. Alla hade fått en helt annan bild av hur musiken skulle vara komponerad än den visade sig vara. Någon hade dessutom under studietiden sjungit Ture Rangströms tonsättning av Bo Bergmans dikt, *Bara du går över markerna*, och hade därigenom svårt att tänka sig andra melodier än de tidigare instuderade.

Under arbetet med enbart texten hade de ställt sig frågor som vad texten handlade om och vilken som var deras utgångspunkt. Någon tyckte texten var aggressiv, en annan nämnde att de uppfattade den som gåtfull. Ytterligare en annan av sångarna var övertygad om att det är en man som sjunger om en kvinna, medan en fjärde sångare lade in religiösa undertexter. Alla fem sångarna trodde, innan de sett noterna, att Rehnqvists tonsättning skulle vara mer melodiös, och för dem stämde det inte alls att tonmaterialet var så pass dissonant som det är.

Samtliga fem sångare upplevde att tolkningen blev en annan när de fick noterna i handen. De hade under arbetet med enbart texten fått melodier i huvudet som sedan visade sig inte alls stämma. De tyckte att betoningarna av texten blev annorlunda och ibland gick helt emot deras uppfattning. En av sångarna uttryckte: ”Min tolkning av texten kan inte stämma”. Samma person upplevde det som att arbetet med att börja med texten motarbetade det övriga instuderingsarbetet, men också att det var en spännande upplevelse. De var mycket medvetna om att de, eftersom de nästan alltid börjar instuderingen med att lära sig melodin först, inte tar in texten på samma sätt.

För en av sångarna, som i grunden är instrumentalist kändes det nytt att börja med texten. För henne blir ofta körsångerna ”melodi med ord”.

De uttryckte också att de, nu när de börjat med att läsa texten först, inte fick lika många förutfattade meningar om hur musiken ”skulle vara”. De trodde de skulle vara mer öppna för olika tolkningar när de inte har lärt sig melodin först.

De tyckte också att det hade varit svårt att ta till sig Karin Rehnqvists tonspråk. De jämförde med till exempel Bach som tydligare använder tonmåleri, medan de i *Bara du går över markerna*, som tidigare nämnts, upplevde att melodin gick emot texten.

När vi gick vidare och talade om instuderingen av notmaterialet upplevde de att de hade haft nytta av att kunna texten så pass bra och att de hade fått en visuell bild av texten med sig in i det övriga instuderingsarbetet. De sade sig också vara mer öppna för musiken, de hade ”sina tentakler ute”. De tyckte sig också vara mer reflekterande över varför notmaterialet såg ut som det gjorde och hade aktivt funderat över varför tonsättaren, i detta fall Karin Rehnqvist, komponerat så som hon gjort.

Körsångarna tyckte att de varit mer medvetna rent textuellt, det vill säga, vad som står angivet i noterna beträffande dynamik och artikulation, och de hade funderat över till exempel hur betoningarna skulle läggas. En av sångarna tyckte också att det krävdes en viss envishet hos individerna i kören just för att tonmaterialet är så pass dissonant som det är. En tanke som kom upp under samtalet var hur det skulle låta om körsångarna fått improvisera fram egna melodier utifrån en text för att ge en klanglig bild av hur de själva uppfattat musiken.

En av sångarna ställde sig frågan om man som körsångare är låst i sin tolkning av text och musik och varför olika tolkningar av samma stycke ofta låter ganska lika. Här funderade vi kring ifall en tydligare utgångspunkt i texten inte begränsar sångarna och dirigenten i samma utsträckning. Samme sångare, som pratade om hur låsta vi kan vara av texten, jämförde med en trubadur, som kanske hade lagt mer tyngdpunkt på texten. Vi diskuterade vidare om man, när man arbetar med ett så pass detaljerat partitur som *Bara du går över markerna*, ändå kan välja att göra en egen tolkning inom ramen för notmaterialet och vad körsångare och körledare kan göra för att hitta den friheten i ett körkollektiv. Denna fråga lyfte även Pia Bygdéus under hennes och mitt samtal, se s 7, 2 *Körledarens verktygslåda*

Vidare tog jag upp frågan om sångarna upplevde att det varit någon skillnad i instuderingen mellan Wieslanders *Kunde jag följa dig* och Rehnqvists *Bara du går över markerna*. De svarade enhälligt att de upplevde sig ha en större förståelse för formen och en tydligare undertext och förståelse för notmaterialet vid instuderingsuppgift 2. De tyckte att instuderingsprocessen redan varit igång när de fick notmaterialet och de hade en annan dimension av musiken med sig in i arbetet med tonerna. De hade också en större vilja till att förstå notmaterialet och hitta sin roll i klanger och harmonier. De uttryckte tydligt att den medvetenheten inte hade funnits om man börjat i noterna, men de påpekade igen att det var en

stor utmaning när bilden av innehållet ställdes på ända och musiken inte lät som de hade föreställt sig. De lyfte att detta är ett bra tillvägagångssätt för körledaren att kunna sätta fokus på texten och nämnde flera gånger att de fått kommentarer från publiken: ”Vi hörde faktiskt vad ni sjöng” och att man som åhörare nästan blir förvånad om man överhuvudtaget hör texten kören sjunger.

De tyckte också att deras egen upplevelse av att förmedla tolkningen av musiken blev bättre, ”jag är i en stämning för att jag faktiskt vet vad det står i texten och tror att det kommer fram omedvetet.”

Vi fortsatte med att tala om sånger på andra språk och att jobba med översättning. Samtliga som deltog i intervjun tyckte att en översättning är nödvändig för att närma sig texten och att det är ett viktigt steg när man sjunger på ett språk man inte behärskar. Även om man har en viss förståelse för texten blir det inte samma sak om man inte har en ord-för-ordöversättning. De sade att de ibland tolkar musiken fel för att de helt enkelt inte förstår vad det betyder och att man som sångare är nöjd så länge man sjunger ”allt rätt”, även om man saknar förståelse för ordens innebörd. En av sångarna lyfte också hur viktigt det är att även ha en poetisk översättning att tillgå för att förstå och skapa undertexter till texten och musiken. Ett arbetsverktyg en av sångarna tog upp är att själv skriva ned texten i sin helhet då den är ofta uppbruten eller fördelad på långa toner eller koloraturer.

Vi pratade vidare om att tonsättaren oftast har en anledning till att komponera på ett visst sätt och att man i texten närmar sig tonsättaren, men också att man som interpret gärna skulle vilja fråga tonsättaren varför hon eller han har komponerat på ett visst sätt. Tonsättaren har komponerat utifrån sin bakgrund och sitt sammanhang men alla som kommer i kontakt med kompositionen uppfattar musiken olika beroende av olika förförståelse. Vi tolkar musik och texter utifrån våra gemensamma koder, hur vi läser vissa texter och musik. Sångarna och jag diskuterade också hur vår tolkning av olika musikaliska effekter och uttryck har förändrats över tid eftersom vi idag konsumerar så mycket musik och har sällan tystnad runt omkring oss.

Därefter kom vi till frågan om vilket som är det konstnärliga syftet med en körkonsert och kan man kompromissa med det musikaliska, det vill säga att sjunga ”allt rätt” till förmån för uttrycket? Den enklaste sång, sjungen med inlevelse och äkthet kan göra ett stort intryck samtidigt som den mest professionella kör som sjunger utan inlevelse kan vara ganska tråkig.

Min nästa fråga var ifall de i fortsättningen kommer tänka mer på texten i sina instuderingar. Här tyckte de att blivit mer medvetna om texten och att de nu fått hjälp av texten i instuderingen. De sade att arbetssättet att alltid utgå från tonerna och notmaterialet sedan länge är inövat och att de ständigt behöver påminnas om att istället utgå från texten. De uttryckte en önskan om att börja körövningen med att läsa texten och redan i ett tidigt skede försöka förstå vad den betyder. De ville få hjälp att hitta ett sammanhang genom att belysa vad texten kan ha betytt för sin tid och vilket ursprung den kan ha. Detta skulle kunna hjälpa kören att hitta en gemensam känsla för vad textförfattare och tonsättare sökt att uttrycka.

Under samtalet berörde vi också hur ett nytt språk kräver ett stort fysiskt arbete, hur man, stavelse för stavelse, får tillägna sig nya ljud och hur andra muskler måste lära sig att arbeta. Hur uttalet i (främmande) språk gör väldigt mycket för uttrycket i musiken.

Jag frågade också om de upplevde att ett större fokus på texten ger ett bättre resultat vad gäller intonation och precision. En av sångarna lyfte här hur man kan använda explosiva konsonanter för att hitta rätt vokaler och därigenom få både en teknisk skjuts och en hjälp i uttrycket. Det kan vid svåra passager finnas en hjälp att få i texten, där texten kan ge en inre motivation som hjälper i instuderingen och det vokaltekniska arbetet. En annan berättade hur hon upplever sig ha ett muskelminne för tonen och när hon nu arbetat med texten fått ett muskelminne även för språket vilket gjort henne säkrare på tonerna. Flera av sångarna tyckte att fraseringen kommit mer naturligt då de redan varit inne i ett musikaliskt förlopp, att det blev ett berättande parat med musiken. Den av sångarna som är instrumentalist blev förvånad över textens pauseringar och kommateringar. Hon belyste att man som instrumentalist ibland, utifrån enbart toner och rytm, kan tro att interpunktionen ska ligga på andra ställen.

Vi pratade också om hur tempot är grundat i texten, hur den har ett inbyggt tempo och en inbyggd puls. Vi nämnde också hur svårt det kan vara då tempo, text och musik inte stämmer överens.

De nämnde att då man börjar instuderingen med texten och utifrån den förståelsen går vidare med musikaliska materialet kan komma till ett större uttryck. Hur nycklarna till varför det är komponerat på ett visst sätt ligger i texten och att en ord-för ord-översättning kan hjälpa till att hitta den motivationen.

Som Ingmar Månsson säger i Karin Johanssons bok *A capella*:

”Vi har något att berätta för er, och nu ska ni få höra det!”²¹

4 Resultat

De initiala frågeställningarna för detta arbete var som följer:

a) vilka olika metoder finns för att nå ett resultat beträffande textbehandling?

Det finns säkert lika många vägar och uppfattningar om detta som det finns körledare. Men det som de allra flesta påpekar, av dem jag stött på under mina efterforskningar, är vikten av att som körledare vara väldigt väl förberedd i sitt eget arbete innan man möter kören. Flera av de körledare som jag nämnt i avsnittet kring körledarens verktyg, påpekar att det är av största vikt att som körledare börja sitt eget instuderingsarbete i texten och ta sin utgångspunkt där. Dan-Olof Stenlund beskriver hur han anser att man som dirigent bör kunna texten utantill innan man påbörjar instuderingen av tonhöjd, rytm och frasering.²² Både Caplin²³ och Dahl²⁴ betonar vikten av att börja med texten och att hitta en naturlig frasering i varje stämma baserat på textens utformning innan man griper sig an att lära toner och rytm. Båda talar också om hur man som körledare under instuderingen tillsammans med kören måste dela upp arbetet i dess olika beståndsdelar.

Vid mina två instuderingsuppgifter och i analysen av dessa har jag märkt detsamma.

Analysen av de båda instuderingsuppgifterna och intervjun med körsångare från Växjö

Vocalis visar tydligt att sångarna upplevt att de fått hjälp i instuderingen tack vare att de

²¹ Karin Johansson: *A capella-tjugofem körledares röster*, 104.

²² Karin Johansson: *A capella-tjugofem körledares röster*, 181.

²³ Tomas Caplin: *På slaget!*, 48.

²⁴ Tone Bianca Dahl: *Körkonst*, 53-54.

börjat arbeta med texten först. Min analys av Audio 3 visar på att de, trots stor osäkerhet på toner, snabbare hittar flödet och fraseringen i musiken. De är också mer mottagliga för instruktioner beträffande uttal och textning. Sångarna säger i intervjun att de själva också varit mer reflekterande under instuderingsarbetet.

b) hur påverkar arbetet med text och textning det slutgiltiga framförandet?

Det slutliga framförandet av de båda instuderingsuppgifterna har båda upplevts vara väl grundade, både individuellt och i körkollektivet. Under intervjun med körsångarna nämnde de att de upplevde att de befann sig i ett tydligare sammanhang när de kände texten väl. Hur en väl genomarbetad text och tydliga undertexter gav en större förmåga till uttryck och kommunikation. De pratade också om hur en konsertbesökare närmast blir förvånad när de kan höra texten.

c) upplever sångaren att de får någon hjälp i vokalteknisk bemärkelse genom att arbeta mer aktivt med texten?

Vid de båda instuderingsuppgifterna upplever jag att kören haft en bättre intonation då vi arbetat mer medvetet med text och frasering. Ett grundligt arbete med texten kan både belysa och ta bort fokus från tekniska svårigheter. Som körledare måste man ibland be kören att, i alla fall för en stund, flytta fokus från att sjunga rätta toner och istället ge sig hän åt uttrycket och musikens flöde. Ibland måste man kanske till och med uppmana till att ge avkall på precisionen vad gäller ton och rytm för att komma åt ett större musikaliskt uttryck. Våga sjunga fult, våga sjunga ett starkare forte än man tidigare gjort, men också våga utforska de riktigt svaga nyanserna. Det är i detta tänjande på gränser som vi blir konstnärer istället för reproducerande musiker.

Detta upplever jag kan vara svårt för individen i en kör, då det kan finnas en form av social kontroll mellan körmedlemmar. Varje kör har sin outtalade uppförandekod, både socialt och musikaliskt. En sångare vill ogärna visa för sin granne att man är osäker och sjunger fel. Man är också rädd för att ta för mycket plats vid fel tillfälle. Här behöver man som ledare tydligt betona att sångarna ibland, för att utvecklas och komma åt ett visst resultat, behöver gå

utanför denna kontrollzon.

Under mina repetitioner pratar jag sällan i termer som ”rent” eller ”orent”. Det finns få kommentarer från dirigenter och medmusiker som gör sångare så osäkra och begränsade, som kommentarer om att de inte sjunger rent. Likaså är uppmaningar om att ”sjunga rent” ett säkert sätt att helt ta bort sångarens fokus på text, interpretation och kommunikation till en publik. Istället landar dylika kommentarer i ett krampaktigt prickande av toner. Även i fallet med intonation har jag genom mina studier sett att det går att åstadkomma mycket genom att arbeta med textligt uttryck, tydliga konsonanter och väl placerade vokaler.

I arbetet med texten och ordens betydelse kommer man ganska snart också till frågan om vokalfärg. Även här har jag märkt att genom att vi arbetat aktivt med texten har jag också gjort sångarna mer uppmärksamma på sin vokalplacering och hur man kan använda de olika konsonanternas ljud för att hitta gemensamma vokalplaceringar. Jag tycker att vi därigenom åstadkommit en mer homogen klang. En homogen klang, väl använda konsonanter och bra vokalplaceringar är en förutsättning för att gå vidare och undersöka hur man kan nå ett större uttryck och skapa alternativa körklanger, liksom de som efterfrågas i Karin Rehnqvists *Bara du går över markerna*, se exempel 10-12.

- d)** kan ett aktivt arbete med att föra texten högre upp på sångarens ”agenda” ge ett hörbart bättre resultat?

I ljuset av de texter jag läst, i arbetet med de båda instuderingsuppgifterna och efter intervjuerna med Pia Bygdéus och sångarna från Växjö Vocalis ser jag tydligt att ett tillvägagångssätt där det finns ett uttalat fokus på texten är avgörande för att nå ett gott resultat, i teknisk bemärkelse men framför allt i det konstnärliga arbetet. Dock, vid tillfället då jag gjorde inspelningen av Audio 4, som jag valt att inte analysera djupare, då jag ville att arbetet med *Bara du går över markerna* skulle stå i fokus och inte det slutgiltiga resultatet, drabbades av det som är alltför vanligt i körledarens vardag. En stor del av kören var borta, vilket skapade en viss osäkerhet bland sångarna och tyvärr ledde till ett något sämre klingande resultat än vad som annars skulle varit fallet. Men i intervjun uttryckte flera av

sångarna hur de fått en större förståelse för musiken, hur de upplevt ett starkare sammanhang och att de också haft en större möjlighet att nå ut till sin publik. Som dirigent märker jag också att uttrycket blir större samtidigt som sångarna blir mer trygga. En trygghet som är avgörande i den stund de ska stå framför en publik. Musik är till syvende och sist en fråga om kommunikation, med och utan ord och i de fall där vi har tillgång till en text, varför inte använda den, så att man hör vad de sjunger och kan bli berörd på djupet!

5 Slutord

Med utgångspunkt i mina erfarenheter som pianist, ackompanjator, repetitör och dirigent ville jag med detta arbete undersöka vilken betydelse texten kan ha för instuderingen av ett nytt körverk, både för mig som ledare, men framför allt för körsångare. I mitt eget utövande vill jag alltid att texten och arbetet med denna ska ha en central plats, främst för att en text då den är tonsatt har en fantastisk förmåga att beröra människor på djupet. I den litteratur jag läst har texten och arbetet med text haft ganska litet utrymme, flera körledare har överhuvudtaget inte berört ämnet. Det kan naturligtvis vara ett resultat av att arbetet som körledare är så mångfacetterat och vi väljer alla våra olika inriktningar. I mina litteraturstudier, i intervjuer och, framförallt, i instuderingsuppgifterna jag gjort tillsammans med Växjö Vocalis har jag tydligt märkt att texten är av stor betydelse. Den är ett viktigt redskap i såväl instuderingsarbetet som i fördjupandet av interpretationen. Det jag också har blivit varse är att hos alla, såväl amatörer som professionella sångare och musiker, är ofta tillvägagångssättet vid nyinstuderingar en sedan länge invand process. Att ändra en körsångares arbetsgång vid nyinstuderingar kräver dels att sångaren är motiverad till detta, det vill säga, verkligen har upplevt att det gör skillnad både för sångarens egen upplevelse som utövare och att det ger positiv respons från publiken. Men det är också en lång process att ändra ett sedan länge inarbetat beteende, och något som kräver ständiga påminnelser och ett medvetet arbete även från körledaren. Från min synpunkt där jag idag befinner mig, som pianist, körledare och dirigent ser jag att texten kan ha stor betydelse. Kanske allra mest för att ge verktyg och utrymme för att komma åt musikens och textens innersta kärna, något vi alla strävar efter.

Referenslista

Bygdéus, Pia: ”Medierande verktyg i körledarpraktik-en studie av arbetssätt och handling i körledning med barn och unga”, PhD Diss, Lunds universitet, 2015.

Caplin, Tomas: ”På slaget! En bok om körledning”, SK Gehrman's musikförlag, 2000.

Dahl, Tone Bianca: ”Körkonst: Om sång, körarbete och kommunikation”, Bo Ejeby förlag 2002.

Geisler, Ursula: ”Körforskning. En bibliografi”, Lund/Malmö, Körcentrum Syd.2010.

Johansson Karin: ”A cappella-tjugofem körledares röster”, Lunds universitet, Bo Ejeby förlag 2015.

Sandberg Jurström Ragnhild: ”Att ge form åt musikaliska gestaltningar: En socialsemiotisk studie av körledares multimodala kommunikation i kör”, PhD Diss, Göteborgs universitet 2009.

Noter

Rehnqvist Karin: ”Bara du går över markerna”, text av Bo Bergman, Edition Reimers 1996

Wieslander Ingvar: ”Kunde jag följa dig”, text Karin Boye, Gehrman's körbibliotek 447

Ljudfiler

Audio 1: Ljudupptagning 1 av instuderingsuppgift 1

Audio 2: Ljudupptagning 2 av instuderingsuppgift 1

Audio 3: Ljudupptagning 1 av instuderingsuppgift 2

Audio 4: Ljudupptagning 2 av instuderingsuppgift 2

Intervju mellan Pia Bygdéus och Maria Ingemarsson Berg. Inspelad på iPhone AVR Pro 2018-01-07.

Samtal mellan körsångare ur Växjö Vocalis och Maria Ingemarsson Berg. Inspelad på iPhone
AVR Pro 2018-05-02