

Intonasjon i kor

– En kasusstudie av tre dirigenters tilnæringer og refleksjoner

Marianne Husby Berg

Omarbeidet versjon av masteroppgave i anvendt musikkteori

Norges musikkhøgskole

Høst 2017



**Norges
musikkhøgskole**
Norwegian Academy
of Music

Sammendrag

Tema for denne oppgaven er kor-intonasjon. Formålet er å belyse ulike tilnærminger og syn på intonasjon og intonasjonsarbeid i korsang. Problemstillingen er:

Hvilke likheter og forskjeller finner vi i tre anerkjente dirigenters tilnærming til arbeidet med kor-intonasjon?

Studien er en kvalitativ undersøkelse, og data er hentet inn gjennom intervju med tre anerkjente dirigenter som er godt etablerte i kormiljøet i Norge. Gjennom analyse av intervjumaterialet belyser jeg hvordan disse tre dirigentene forstår intonasjon i korskammenheng, og hvordan de tilnærmer seg intonasjonsarbeidet i sine respektive kor.

Funnene fra forskningsintervjuene blir sett i lys av studiens teoretiske rammeverk som hovedsakelig er forskning og faglitteratur om intonasjon. Studien viser at dirigentene er samstemte i hvilke typer utfordringer som et kor står ovenfor i forhold til intonasjon, men ut ifra det de forteller, er det en tydelig forskjell i *hvordan* de velger å gripe an disse utfordringene, og hvordan de beskriver og vektlegger begrepene.

Summary

The subject of this thesis is choral intonation. The purpose is to shed light on different approaches and thoughts about intonation and intonation work in choirs. My research question is this:

What similarities and differences do we find between three acknowledged conductors approach to intonation work in choirs?

The thesis is a qualitative examination, and data is collected through interviews of three acknowledged conductors whom is well established in the choral community of Norway. Through analysis of the interview material I illustrate how these conductors understand choral intonation, and how they approach the intonation work in their choirs.

The findings from the research interviews are seen in light of the theoretical framework which is mainly research and literature about intonation. The study shows that the conductors agrees upon what challenges a choir is up against in relation to intonation, but from what they say there is a clear difference in how they choose to address these challenges, and how they describe and emphasize the concepts.

Forord

Denne utgaven av masteroppgaven er en redigert versjon av dokumentet som ble innsendt til sensur. Etter gjennomlesning av informantene, har jeg foretatt enkelte språklige endringer. I tillegg til å rette opp enkelte skrivefeil, har endringene bestått i å bearbeide intervjuutdragene til et enklere transkripsjonsformat. Dette innebærer at informantenes utsagn er gitt en form som ligger tettere opp til skriftspråket. Det medfører for eksempel at jeg har tatt bort enkelte ord som er vanlige å bruke i et muntlig språk, og gitt utsagnene struktur gjennom bruk av konvensjonell tegnsetting. Denne redigeringen innebærer ikke at meningsinnholdet i setningene er endret, og har dermed ingen konsekvenser for analysene og resultatene i oppgaven. Siktemålet med å foreta disse endringene har vært å ta ut informasjon som kan oppleves distraherende og irrelevant for leseren, og gi informantenes utsagn en form som er mer leservennlig.

Proessen med denne masteroppgaven viste seg å bli lang. Tiden har rommet både oppturer, nedturer, to graviditeter og studiepermisjoner. Det har på mange måter vært et krevende løp kombinert med jobb og mammarollen. Arbeidet med denne oppgaven har lært meg mye om fagfeltet som jeg har studert, forskningen og prosessene som hører til. Tiden har gitt meg mulighet til å fordype meg i emner som jeg synes er svært spennende. Samtidig har jeg måttet innse at ikke alt får plass i en oppgave som denne. Jeg har også lært mye om min egen kapasitet og begrensninger. I enden av dette løpet er det flere jeg vil takke:

Takk til Brit Karin Wetteland som gjennom direksjonsundervisning og som dirigent viste meg hvor flott kor kan være. Du inspirerte meg på mange måter til å ta musikkutdannelse og velge den veien yrkesmessig; Tusen takk! Takk for at du også stilte som informant til pilotintervjuet.

Takk til Norges musikkhøgskole for alt jeg har fått av faglig påfyll gjennom undervisning og fra medstudenter.

Takk til veileder Inger Elise Reitan som har vært både tålmodig og fleksibel. Takk for tips og gode råd.

Takk til Anne Katrine Bergby som har hjulpet meg mye i innspurten av denne oppgaven. Tusen takk for at du har tatt deg tid til dette, og for alle innspill og tanker.

Takk til mine fantastiske informanter Tone Bianca Sparre Dahl, Grete Pedersen og Carl Høgset. Takk for at dere sa ja, viste interesse og tok dere tid til å delta i prosjektet mitt. Takk for at dere snakket så åpent. Jeg lærte mye om intonasjon, men også om korfaget generelt gjennom intervjuene med dere.

Takk til Line Ingulfsen og Margit Bente Steensnæs for støtte, samtaler, diskusjoner, gode råd og gjennomlesning.

Takk til familie og venner som har støttet og hjulpet meg på ulikt vis gjennom hele prosessen.

Takk til min kjære Marcus. Takk for at du har holdt fortet her hjemme. Du er unik! Takk for korrekturlesning og hjelp med tekniske utfordringer.

Tusen takk til jentene mine, Magnhild og Mariel, som de første årene av sitt liv har hatt en mamma med litt for mange jern i ilden. Fra nå av lover jeg fullt fokus på dere!

Innhold

Intonasjon i kor	1
Forord.....	4
1 Innledning	9
1.1 Korvirksomhet i Norge.....	10
1.2 Problemstilling, metode og avgrensning	11
1.3 Oppgavens oppbygning	13
2 Intonasjon og kor som forskningsfelt	14
2.1 Masteroppgaver.....	14
2.2 Forskning på korfeltet og korintonasjon	17
2.3 Oppsummering og posisjonering	19
3 Teoretisk rammeverk	20
3.1 Sentrale begreper.....	20
3.1.1 Hva er intonasjon?	21
3.1.2 Overtoner og svevninger.....	22
3.1.3 Ulike stemminger og utfordringer	24
3.1.4 Konsonans og dissonans	25
3.1.5 Korintonasjon.....	26
3.1.6 Stemmen, toneproduksjon og sangerens oppfatning av tonehøyde.....	27
3.1.7 Vibrato	28
3.1.8 Gehør og lytting	28
3.1.9 Harmonisk og melodisk intonasjon	29
3.1.10 Akustikk.....	31
3.1.11 Klang.....	33
3.2 Lærebøker/øvingslitteratur om kor-intonasjon.....	34
3.2.1 Alldahl.....	35

3.2.2	Instruksjonsbøker skrevet av dirigenter og sangere.....	37
3.3	Oppsummering.....	42
4	Metode.....	45
4.1	Valg av forskningsdesign.....	45
4.2	Utvalg og rekruttering av informanter.....	48
4.3	Det kvalitative forskningsintervju.....	49
4.4	Intervjuene.....	50
4.4.1	Intervjuguide.....	50
4.4.2	Gjennomføring av intervjuene.....	52
4.4.3	Transkripsjon og bearbeiding av data.....	52
4.4.4	Evaluering av datainnsamling.....	53
4.5	Analyse.....	54
4.6	Etiske spørsmål og rapportering.....	55
4.6.1	Forskerrollen og å forske i eget felt.....	57
4.7	Reliabilitet – pålitelighet.....	58
4.8	Validitet - gyldighet.....	59
5	Analyse og drøfting av studiens funn.....	61
5.1	Presentasjon av dirigentene.....	62
5.1.1	Tone Bianca Sparre Dahl.....	62
5.1.2	Grete Pedersen.....	63
5.1.3	Carl Høgset.....	63
5.2	Hva er god intonasjon?.....	64
5.3	Hvordan jobber de med intonasjon og hva er utfordringene?.....	69
5.3.1	Utøverfaktoren.....	74
5.3.1.1	Stemmeteknikk.....	74
5.3.1.2	Lytting.....	77

5.3.1.3	Fysiske og psykiske spenninger.....	79
5.3.1.4	Enkeltsangere.....	81
5.3.1.5	Oppsummering av utøverfaktoren	84
5.3.2	Musikalske og kompositoriske faktorer.....	84
5.3.2.1	Pianoet	84
5.3.2.2	Repertoar	87
5.3.3	Utenom-musikalske elementer.....	91
5.3.4	Teknisk relatert faktor.....	93
5.4	Klang og intonasjon	97
6	Oppsummering og konklusjon.....	103
6.1	Oppgavens relevans.....	106
6.2	Ubesvarte spørsmål og begrensninger ved studien	106
6.3	Videre forskning.....	108
	Litteratur	110
	Vedlegg 1: Intervjuguide	113
	Vedlegg 2: Svar fra NSD	116
	Vedlegg 3: Bekreftelse på forlengelse fra NSD.....	117
	Vedlegg 4: Samtykkeerklæring.....	118

1 Innledning

I 2005 flyttet jeg til Oslo og ble student ved Høgskolen i Staffeldts gate. Her ble jeg introdusert for korverdenen gjennom skolekoret og fant relativt fort ut at dette var en verden jeg likte godt. Det at mange enkeltstemmer sammen kunne lage stor musikk og skape vakre samklanger, noe de ellers ikke ville klart på egenhånd, fascinerte meg. Min lærer i kordireksjon, på dette tidspunktet, så interessen som jeg hadde. Hun ga meg plass i sitt kor både som sanger og dirigentassistent. Her fikk jeg videreutviklet interessen min og lærte mye av å observere hvordan hun jobbet med koret. Det var her jeg for første gang opplevde at det ble jobbet med intonasjon. Jeg satt midt i koret og hørte hvordan overtonene oppførte seg og at dirigenten jobbet hardt for å få koristene til å intonere slik hun ønsket. Jeg la også merke til at mange ikke helt forstod og hørte hva de gjorde og dermed ikke skjønnte om de gjorde riktig, og at mange opplevde dette som svært problematisk og slitsomt. Dirigenten prøvde stadig nye innfallsvinkler for å få koristene til å intonere slik som hun ville og for at de skulle forstå hva hun snakket om. Det var tydelig at dette var nøkkelen til at musikken skulle bli bra. Det var her nysgjerrigheten min oppstod og som etter hvert har resultert i denne masteroppgaven.

I dag, som utdannet musiker og med flere års erfaring som dirigent, vet jeg at intonasjon kan være en stor utfordring i kor. For dirigenter blir det en prioriteringssak om hvor mye de jobber med dette og det kommer ofte an på korets forutsetninger og nivå. Noen jobber målrettet med å forbedre intonasjonen til sine kor og det gir ofte resultater. Gehøret, altså hvordan vi oppfattet noe med øret, kan utvikles. Det er dette musikere i utdanning blant annet øver på i hørelærefaget. Kor, som i eksempelet over, vil etter mye jobbing forbedre

intonasjonen nettopp fordi dirigenten fokuserer mye på det og jobber for å øke koristenes bevissthet og kunnskap.

Jeg har lest følgende historie om Eric Ericson¹: Han satt ofte på bussen etter en konsert med høretelefoner og et lite keyboard og hørte igjennom innspillingen fra konserten han akkurat hadde hatt for å sjekke intonasjonen og finne ut hvor og hvorfor koret sank².

Min erfaring var at man ofte jobbet mer med intonasjon i kor med dyktige sangere enn i amatørkor. Det ble klart for meg at intonasjonsproblemer ikke er eksklusivt for amatørkor, men et tema uansett nivå. Som korist eller student, som observerte korøvelser, opplevde jeg at det var ulike innfallsvinkler til hvordan dirigentene grep an problemene når de oppstod. Jeg opplevde også tilfeller der det tydelig oppstod intonasjonsproblemer, men at dirigenten valgte å ikke ta tak i dem og heller jobbet med andre ting. Likevel opplevde jeg da at det skjedde noe med intonasjonen selv om det ikke var den dirigenten direkte grep tak i. Dette har fått meg til å lure på ting som: Hvor bevisste er dirigenter i måten de jobber med intonasjon på? Hva er god intonasjon? Hvor viktig er intonasjon for formingen av korets klang? Jeg fant tidlig ut at jeg ønsket å gjennomføre en kvalitativ studie hvor jeg så på dette gjennom dirigentens øyne.

1.1 Korvirksomhet i Norge

I Norge har vi i de siste årene hatt en økende interesse for kor. Flere og flere bruker fritiden sin på å synge i kor og opplever at det gir dem stor glede både sosialt og musikalsk. Det er også uttalt at kor burde vært på blå resept fordi det har en positiv helsebringende effekt³. Utdanningssystemet har også tradisjon for korvirksomhet. Det finnes skolekor både i

¹ Ericson kom til å gjøre en banebrytende innsats for korvirksomheten og korlitteraturen i Sverige. I 1945 stiftet han Kammarkören, som senere fikk navnet Eric Ericsons Kammarkör. Han var dirigent for mannskoret Orphei Drängar ved Universitetet i Uppsala 1951–91. I 1951 tok han initiativet til Radiokören i Sveriges Radio og var kormester her 1952–82. Ericson var lærer 1953–91 ved Musikhögskolan i Stockholm (professor fra 1968), hvor han hadde en stor betydning for utdannelsen av en ny generasjon kordirigenter. Hentet fra [https://snl.no/Eric Ericson](https://snl.no/Eric_Ericson).

² Historien om Ericson har jeg lest i en artikkel av dirigenten Phillip Faber (<http://videncenterforsang.dk/wp-content/uploads/2016/01/Intonation-i-korsang-Hvorfor-falder-det.pdf>)

³ Anne Haugland Balsnes som er musikkforsker er opptatt av kor i et helse- og livskvalitetsperspektiv (<http://forskning.no/musikk/2010/05/kor-pa-bla-resept>).

grunnskole, videregående skole, folkehøgskoler og ved høgskoler og universiteter. I Norge har vi også noen kor som er profesjonelle, det vil si at sangerne får betalt enten gjennom enkeltoppdrag eller fast stilling. Her vil jeg nevne Det Norske Solistkor, Vokal Nord, Vocal Art, TSO Vokalensemble, Edvard Grieg kor, Kristiansand Solistensemble og Det Norske Operas kor. Vi har også kor som ikke opererer profesjonelt, men som holder et høyt musikalsk nivå. Dette er kor som Schola Cantorum, Grex Vocalis, Ensemble 96, Cantus med flere. Disse korene blir gjerne omtalt som semi-profesjonelle kor og flere av dem har stor virksomhet. Koristene i mange av disse korene er også utdannede sangere eller sangere under utdanning.

Korfeltet inneholder mange temaer og fagområder som man kan forske på. Her er det både musikkteoretisk og kunstnerisk praksis, men også den sosiale og pedagogiske delen ved kor. Jeg har valgt å fordype meg i temaet korintonasjon. Min studie hører til under musikkteoretisk og kunstnerisk praksis, men berører også det musikkpedagogiske feltet.

1.2 Problemstilling, metode og avgrensning

Prosjektet mitt handler om intonasjon og nærmere bestemt korintonasjon. I arbeidet med intonasjon i kor er dirigenten helt sentral. Jeg har derfor valgt å undersøke temaet gjennom dirigentens perspektiv. Det er dirigentenes forståelse av og tanker rundt egen praksis som er sentralt i denne oppgaven. Formålet er å belyse ulike tilnærminger og syn på intonasjonsarbeid i korsang. Jeg har jobbet ut i fra følgende problemstilling:

Hvilke likheter og forskjeller finner vi i tre anerkjente dirigenters tilnærming til arbeidet med kor-intonasjon?

Med anerkjente dirigenter mener jeg dirigenter for kor som holder et høyt musikalsk nivå. For å undersøke dette har det vært relevant å se på hvordan hver dirigent forstår begrepet intonasjon, og hva de mener *god* intonasjon er. Det er også relevant å identifisere hva de opplever som sentrale utfordringer og hvordan de jobber med intonasjon i korene sine. Det

vil også være sentralt å undersøke hvordan de forstår relasjonen mellom intonasjon, og nærliggende fokusområder som for eksempel klang.

Jeg har valgt å løse studien som en kvalitativ kasus-studie med tre dirigenter som informanter. Informantene er valgt ut med hensikt for å belyse intonasjonsarbeid i kor med høyt nivå. To av dirigentene leder det som blir kalt *semi-profesjonelle kor*⁴ og den tredje dirigerer et *profesjonelt kor*. De semi-profesjonelle korene, Schola Cantorum og Grex Vocalis, er kor som har mange ulike typer sangere. Koristene er alt fra både musikk- og sangstudenter og studenter innenfor andre fagfelt til sangere som ikke nødvendigvis jobber med musikk, men som har lært å synge gjennom sangskolering eller korerfaring. Begge korene holder et høyt musikalsk nivå. Det Norske Solistkor skiller seg ut fra de to andre ved at koret kun består av skolerte sangere som er ansatte eller som mottar lønn. Koret har som formål å være et eliteensemble i Norge.

Fordi at jeg i denne oppgaven ønsker å undersøke arbeid med intonasjon i kor, slik det oppleves fra *dirigentens perspektiv og ståsted*, har jeg valgt intervju som forskningsmetode. Med *det kvalitative forskningsintervjuet* som empirisk inngang for å belyse problemstillingen min, får jeg innblikk i dirigenters egne synspunkter og deres beskrivelser av egen praksis. Det gir en innfallsvinkel som jeg kan bruke til å undersøke likheter og forskjeller i hvordan disse tre anerkjente dirigentene tilnærmer seg intonasjonsarbeid, og hvordan de forstår og håndterer intonasjonsutfordringer i sine kor. Fordi at jeg ikke har gjort egne observasjoner av dirigentenes praksis er funnene i denne oppgaven om dirigentenes *praksis* kun basert på informantenes egne beskrivelse av hva de gjør. Nærmere redegjørelse for valg av metode, og diskusjon av metodens begrensninger, kommer jeg tilbake til i kapittel 4 som er studiens metodekapittel.

⁴ *Semiprofesjonelle kor* – Dette er et begrep som er brukt mye de siste årene i kor-Norge. Det henviser til kor som er på et høyt musikalsk nivå, men som ikke har utelukkende skolerte og betalte sangere. Begrepet er brukt i artikler av blant annet musikkavisen «Ballade» og er brukt av støtteorganisasjonene for kor som Norges korforbund og Ung i kor. Kulturrådet bruker også dette uttrykket. (<http://www.kulturradet.no/musikk/vis-artikkel/-/aktuelt-ekstramidler-til-fire-chor>)

1.3 Oppgavens oppbygning

Denne oppgaven har til sammen seks kapitler. I kapittel 2 ser jeg på tidligere forskning som er relevant for denne oppgaven. Jeg gjennomgår både masteroppgaver og doktoravhandlinger. I kapittel 3 presenterer jeg det som er det teoretiske rammeverket for oppgaven. Jeg redegjør for relevante begreper og ser på annen litteratur som på ulike måter tar for seg kor-intonasjon. Kapittel 4 er oppgavens metodekapittel og her begrunner jeg valg av metode og drøfter konsekvensene av valget og min egen prosess. I kapittel 5 presenterer jeg funn i lys av det teoretiske rammeverket i kapittel 3. Underveis drøfter jeg likheter og forskjeller. I kapittel 6 konkluderer jeg funnene, drøfter oppgavens relevans og antyder muligheter for videre forskning.

2 Intonasjon og kor som forskningsfelt

I dette kapitlet vil jeg se på forskning innenfor korfeltet, og da spesielt om intonasjon. Jeg har valgt å ta med noen masteroppgaver i denne gjennomgangen fordi det generelt er gjort lite forskning på kor-intonasjon. Jeg har imidlertid valgt å presentere disse to hver for seg slik at det er tydelig hva som er masteroppgaver og hva som er doktoravhandlinger. I 2.1 ser jeg på masteroppgaver som er gjort innenfor korfeltet på intonasjon, men også på andre relevante områder innenfor korfeltet. I 2.2 trekker jeg frem noen doktoravhandlinger som enten tematisk eller metodisk har vært relevante for meg i utformingen av denne oppgaven.

2.1 Masteroppgaver

I norsk sammenheng finnes det lite forskning som går spesifikt på korintonasjon. Det er skrevet noen masteroppgaver som berører emnet. Blant annet Ingrid Fostads (2013) studie *Kunsten å kommunisere sangteknikk til kor*. Dette er en kvalitativ studie hvor hun undersøker hvordan dirigenter kommuniserer de sangtekniske parameterne holdning, støtte, kjeveåpning og intonasjon til korsangerne. Hun tar for seg intonasjon fra et sangteknisk og sangfysiologisk perspektiv og undersøker gjennom intervjuer hvordan dirigentene kommuniserer sangtekniske hjelpemidler for å forbedre intonasjonen. Fellesnevneren for dirigentene hun intervjuet var at de ønsket å få koristen til å «ta» tonen ovenfra for å holde intonasjonen oppe. Dirigentene i hennes studie brukte mye gestikk for å formidle intonasjonen til sine kor. Enten i sin direksjon med spesielle håndbevegelser, eller gjennom kroppsspråket og da særlig munn og ansikt. Elementer som dirigentene gjorde var for eksempel: Å få koristen til å smile, demonstrere vokaler og munnåpning, vise åpent ansikt, peke oppover og peke på steder i ansiktet for å få koristene til å plassere klangen. Fostads informanter er dirigenter som har kor på amatørnivå. Fokuset er hovedsakelig derfor å holde intonasjonen oppe. Fostad fant ut at dirigentene hadde en variert bruk av både auditive og visuelle uttrykksmåter og at det er å foretrekke i kommunikasjonen av sangteknikk til kor.

Hun ser ikke eksklusivt på hvordan de formidler intonasjon på alle nivå, men ser dette i lys av et sangteknisk perspektiv og er opptatt av den sangtekniske tilnærmingen til dette.

Arild Roedes (2011) masteroppgave, *Hvorfor koroppvarming?*, tar for seg koroppvarmingen som fenomen. Han ønsker med sin oppgave å se på koroppvarmingen som fenomen og meningen med den. I denne oppgaven er ikke intonasjon et spesifikt fokus, men gjennom intervjuene finner Roede blant annet ut at den ene dirigenten arbeider med intonasjon i oppvarmingen i så måte at han bruker den til å bevisstgjøre sangerne på intonasjonen. Roede skriver i sin konklusjon at koroppvarmingen er en mulighet til å lære sangerne hvilke musikalske kvaliteter man ønsker og hvordan man kan jobbe for å bli bedre. Roede sier at oppvarmingen kan være en arena hvor dirigenter tar tak i de tingene ved koret de ønsker å forbedre ved å gjøre dem bevisst på hva som er bra, deriblant også intonasjonen.

Hanna Marie O. Skjønhaug (2009) har skrevet masteroppgaven *Mysteriet korklang, en kvalitativ studie av tre elitedirigenters klangpraksis*. I denne oppgaven finner hun at klangidealet til en av hennes informanter henger nøye sammen med intonasjon. Vedkommende sier følgende:

Dette med intonasjon, det henger sammen med klang. Det er forskjellige måter å synge vokalene på som gjør at det blir rent. Det kan være en måte å blokkere en vokal på som gjør at gruppen detter. Det hørte du i dag. I Råhqvists stykke. ”En gång slockna alla stjärnor, men de lysa alltid utan skräck.” Det ordet. Hvor den h-en som de har der ble for lav når de sa ”skräk”, mens den ble høy nok når de sier ”skrek” (Skjønhaug, 2009, s. 63).

Denne dirigenten trekker frem at klang og intonasjon henger sammen i en slags symbiose der begge er avhengig av hverandre. Både Roede og Skjønhaug har brukt forskningsintervjuet som metode for å belyse dirigenters arbeid i kor. Disse oppgavene har slikt sett vært veldig nyttige som inspirasjon til hvordan bruke forskningsintervju for å undersøke dirigenters praksis, men også fordi temaene er interessante i forhold til det jeg skriver om. Funnene i disse oppgavene er imidlertid også viktige fordi de viser hvordan arbeidet med intonasjon er nært forbundet med andre fokusområder for dirigenter som klang og stemmeteknikk.

Siste masteroppgave jeg vil trekke frem er Ivar Solbergs (1991) studie, *Vokalopplæring i kor*, som også fremhever betydningen av stemmeteknikk for intonasjonsarbeid i kor. Oppgaven er også senere blitt utgitt som bok (2012). I boken konkluderer han med at utdanningsinstitusjonene som utdanner dirigenter sikter seg inn på kor på høyt nivå, noe han

hevder er betenkelig fordi 99% av norske kor er amatørkor. Han mener dirigenter bør ha en utdanning som gir et godt fundament og kunnskap til å jobbe med amatører. Han understreker viktigheten av vokalopplæring i denne sammenhengen. I forhold til intonasjon skriver han at nøkkelen til renere korsang som oftest er å forbedre instrumentet og ferdighetene til instrumentet, altså sangeren. Han henviser til Fuchs «*The art of singing*» (2000) og Ohlins kapittel fra boken *Kördirigering* (1974) som er skrevet sammen med Eric Ericson og Lennart Spångberg. Solberg har i sin oppgave laget en modell for hvordan man bør jobbe med intonasjon:

1. Arbeid med sangteknikk – teknikk- og ferdighetsdel
2. Trening av gehøret – perseptiv del
3. Bevisstgjøring av harmoniske og melodiske fallgruver – intellektuell del

Solberg mener at punkt én er det viktigste. Dette begrunner han med at arbeidet med sangteknikk ikke avhenger av de andre momentene, mens dårlig sangteknikk vil sette grenser for effektiviteten av arbeidet med de andre punktene. Han skriver at et høyt bevissthetsnivå, i forhold til den intellektuelle delen av intonasjonsproblematikken, har lite for seg hvis sangeren mangler det tekniske grunnlaget for å følge dette opp.

Solberg sier at et begrep som henger nøye sammen med intonasjon er homogenitet⁵. Han forklarer begrepet slik:

Homogenitet er uttrykk for hvor vellykket korklangen er med hensyn til sammensmelting av stemmen til de enkelte sangerne til en enhetlig klang.

Faktorene som bestemmer sammensmeltningsgraden er svingetallene (frekvensene) til de partialtonene (grunntonene og overtonene) som lyder samtidig (Solberg, 2012, s. 47).

Det som Solberg forklarer her er at dersom koret skal oppnå en enhetlig klang, må sangerne intonere likt, også i overtonespekteret, ellers vil det oppstå det som kalles for *svevninger*. Dette kommer jeg nærmere inn på i delkapittel 3.1.2. Solbergs oppgave og bok er interessante

⁵ Homogenitet betyr ensartet (<https://snl.no/homogen>)

fordi de tematiserer betydningen av koristenes ferdigheter for dirigentens tilnærming til intonasjonsarbeid. Dirigentene som er informanter i denne oppgaven jobber alle med kor som består av profesjonelle eller skolerte sangere. Jeg vil slik sett kunne bidra med å belyse om stemmetekniske blir tematisert også på dette nivået, og på hvilken måte.

2.2 Forskning på korfeltet og korintonasjon

Internasjonalt finnes det flere avhandlinger som har korintonasjon som tema. Mei-Ying Liao (2002) har skrevet en doktoravhandling som heter *The effects of gesture and movement training on intonation and tone quality of children choral singing*. Med *gesture training* mener hun en statisk posisjon. For eksempel at de bøyer knærne, bruker hendene eller armene til å holde en posisjon. Med «movement training» mener hun aktiv bevegelse i rommet, altså at du beveger deg rundt. Målet med Liaos avhandling var å utforske sammenhengen mellom bruk av bevegelse og gestikk i forhold til intonasjon for barn som akkurat hadde begynt i kor. Hun hadde tre grupperinger med barn. Gruppe én hadde ingen undervisning utover korøvelse, gruppe to fikk undervisning i gestikk og gruppe tre fikk undervisning både i gestikk og bevegelse. Hun skriver selv følgende om funnene sine:

Statistical analyses showed that the children who received gesture and/or movement training significantly performed better than those who did not both in 'Intonation' and 'Tone Quality'. Children who received movement training gained a significantly higher score on gesture quality. The results also showed that the relationship between voice and gesture was significantly correlated. In addition, the students sang significantly better with gesture. It was concluded that gesture training has a positive effect on improving children's intonation and tone quality. Furthermore, the combination of gesture and movement training could be a powerful teaching strategy in choral rehearsals.

Gjennom denne studien fant hun altså at gester og bevegelser hadde en positiv innvirkning på barns intonasjon og tonekvalitet.

Joceli Cirilo Soares Bohrer (2002) har skrevet doktoravhandlingen *Intonational strategies in ensemble singing*. Målet med denne studien var å kartlegge intonasjonsstrategier som sangerne brukte i utøversituasjonen. Han valgte å bruke sangere fordi stemmen har en overlegen evne til å definere tonehøyde i forhold til andre instrumenter. Han brukte Mozarts

Ave verum corpus (K. 618) som eksperimentstykke i en undersøkelse hvor han målte vibrasjonene i stemmebåndene til to grupper. Den ene besto av 16 sangere fra BBC Singers og den andre besto av en kvartett fra Royal Academy of Music. I en opptakssituasjon med kor vil mikrofoner registrere lyd fra hver enkelt sanger selv om den som står nærmest mikrofonen vil lyde sterkest. For å kunne isolere hver enkelt stemme og analysere intonasjonen brukte Bohrer en laryngograph⁶ for å måle stemmebåndenes vibrasjoner. Dermed kunne han isolere hvilke frekvenser hver enkelt sanger sang på hver enkelt tone og analysere ensemblets intonasjon.

I norsk sammenheng vil jeg trekke frem tre doktoravhandlinger innenfor korfeltet som er relevante for min oppgave.

Frank Havrøy har skrevet doktoravhandlingen *Alone together. Vocal ensemble practice seen through the lens of Neue Vocalsolisten Stuttgart* (2015). Dette er en kasusstudie med sangerne fra det tyske ensemblet Neue Vocalsolisten Stuttgart. Ved å gjøre intervjuer, observasjoner og ved å synge med dem selv har han funnet og fokusert på de viktigste sidene ved ensemblesang. Eksempler på elementer han har fokusert på er sangernes kompetanse innenfor intonasjon, kommunikasjon og vokaltekniske spesialiteter som vibratokontroll. Ut ifra denne forskningen anbefaler han å utvide den tradisjonelle utdannelsen av klassiske sangere med elementer av ensembleferdighetene han har pekt på.

Havrøy skriver at intonasjon var noe som alltid dukket opp som tema under øvelsene han observerte og, som han selv poengterer, alltid er et tema med hans eget ensemble både under øvelse og før konserter. Havrøy sitt kapittel om intonasjon har vært viktig i utformingen av det teoretiske rammeverket i min studie.

Dag Jansson har skrevet avhandlingen *Musical leadership; the choral conductor as a sensemaker and liberator* (2013). Hans empiriske data er intervjuer med korsangere for å belyse dirigentrollen, noe som er en vinkling ingen har brukt før ham. Hans utgangspunkt her

⁶ Laryngograph - <https://en.wikipedia.org/wiki/Electroglottograph>.

er at det meste av dirigentforskning handler om enkeltaspekter og i liten grad om selve grunnlaget for dirigentrollen.

Anne Haugland Balsnes (2009) har også skrevet en doktoravhandling om kor. Den heter *Å lære i kor: Belcanto som praksisfellesskap*. Dette er den andre doktoravhandlingen som er skrevet innenfor korfeltet⁷. Balsnes undersøker her hvordan et amatørkor fungerer som praksisfellesskap der læring foregår på ulike nivåer. Tematikken er mye bredere enn min oppgave og intonasjon er ikke noe hun tar for seg spesifikt.

2.3 Oppsummering og posisjonering

I dette kapittelet har jeg redegjort for masteroppgaver og doktoravhandlinger som på ulike måter belyser ulike aspekter ved dirigenters arbeid med kor og korintonasjon. Bohrer og Liaos avhandlinger fokuserer på intonasjon på ulike måter. Liaos studie viser betydningen av gestikk for arbeid med intonasjon hos barn, mens Bohrer ser på sangernes fysiske tonehøydeproduksjon. Janson og Balsnes' studier har gitt et viktig innblikk i hvordan korister opplever dirigentrollen og hvordan læring foregår i kor. Likevel er det først og fremst Havrøys avhandling (2015) som er direkte relevant for min oppgave, og hans avhandling har dermed vært en viktig kilde for meg underveis i denne oppgaven. Havrøys studie er på doktorgradsnivå og har empiriske data i form av både intervju og observasjon av sangere, mens flere av masteroppgavene referert til i dette kapittelet gir viktige innblikk i dirigentens syn og tanker rundt intonasjonsarbeid i kor. Roede, Skjønhaug og Fostad har sett på ulike fenomener gjennom dirigenters perspektiv og likner på den måten min studie. De gir likevel kun et begrenset innblikk i dirigenters syn og arbeid med korintonasjon. Videre har ingen av de nevnte oppgavene tatt for seg dirigenters arbeid med intonasjon i kor på høyt nivå. På grunnlag av det vil jeg derfor påstå at denne oppgaven belyser et område hvor det er plass til flere empiriske studier.

3 Teoretisk rammeverk

I dette kapitlet presenterer jeg et teoretisk rammeverk som jeg vil bruke når jeg analyserer oppgavens empiriske materiale og besvarer oppgavens problemstilling. Jeg har brukt ulike typer kilder for å skape et teoretisk rammeverk for oppgaven. For å redegjøre for de musikkteoretiske aspektene rundt intonasjon har jeg brukt litteratur skrevet av personer som også underviser i disse emnene på høyskolenivå. Disse ser jeg på som faglitteratur. Litteraturen jeg har brukt er *Intonation i körsång* av Per-Gunnar Alldahl (2004), *Praktisk intonasjon for blåsere* av Anne Katrine Bergby (2009) og antologien *Øre for musikk* redigert av Hilde Synnøve Blix og Anne Katrine Bergby. Jeg har også brukt forskning som tar for seg dette, hovedsakelig Havrøy (2015). I tillegg til dette har jeg valgt å presentere litteratur som ikke er forskningsbasert, men erfaringsbasert. Dette er bøker som er skrevet av dirigenter og sangere og er ment som læringsverk. Disse bøkene brukes ofte i undervisningssammenheng.

I underkapittel 3.1 tar jeg for meg sentrale begreper som er relevant i forbindelse med temaet. I underkapittel 3.2 ser jeg på litteratur, annen forskning som på ulike måter berører elementer i forhold til korintonasjon og erfaringsbasert litteratur. I underkapittel 3.3 forsøker jeg å gjøre en oppsummering som grunnlag for studiens analyse.

3.1 Sentrale begreper

I denne oppgaven bruker jeg en del musikalske begreper og temaer innenfor korfeltet. Intonasjon henger nøye sammen med andre musikalske komponenter og det blir derfor vanskelig å skrive om dette uten å se det i lys av de andre faktorene man jobber med i kor.

Ordet intonasjon eller å intonere kan ha flere betydninger. For en organist er det vanlig å bruke begrepet i form av *koralintonasjon* som toneangivelse til en salme, altså et forspill. I orgelbyggingen bruker man begrepet om den endelige tilpasning av hver pipes klangkarakter. I gregoriansk sang starter ofte liturgen eller kantoren med en *intonasjon* før hele koret kommer inn. Intonasjon er også brukt i språkvitenskapen om tonegang i setninger⁸. Dette blir av mange kalt tonefall. Jeg har også hørt begrepet bli brukt i den forstand at man skal tilpasse seg noe nytt. Å *intonere* seg med omgivelsene, altså å tilpasse seg. Ordet i seg selv har altså flere betydninger. I denne studien er jeg interessert i den musikalske forståelsen av begrepet, som jeg beskriver i neste avsnitt.

3.1.1 Hva er intonasjon?

Hvem vil lytte på en sanger som synger urent?!⁹ (Reitan, 2006, s. 77).

Intonasjon handler om finjustering av tonehøyde (Bergby, 2009, s. 11). I musikalsk sammenheng vil man si at intonasjon handler om å spille eller synge rent. Dette i motsetning til det å spille eller synge urent eller falskt. En falsk tone er en tone der tonehøyden intoneres høyere eller lavere enn forventet. Forventningen bunner da i et tonalt system som tonene er ordnet inn i. Disse systemene er en del av vår kultur og ligger lagret i oss fordi vi er blitt eksponert for dem over tid. Systemene blir på den måten en *intonasjonsnorm*¹⁰ i vårt indre øre (Bergby, 2007, s. 168).

I vår vestlige verden er det diatoniske¹¹ og kromatiske¹² skalaer som er det mest vanlige. Fra da man begynte med temperering av klaveret, og lignende instrumenter, har den tempererte

⁸ <https://snl.no/intonasjon%2Fspr%C3%A5kvitenskap>

⁹ Utsagnet er et sitat av en av Reitans informanter i forskningsrapporten «Gehørtrening – i praksis».

¹⁰ Norm er en sosiologisk betegnelse for intersubjektive allment delte og ofte underforståtte regler og forventninger. Med intonasjonsnorm menes forventning om en tonalitet eller et spesielt tonalt mønster. (<https://snl.no/norm>)

¹¹ Diatoniske skalaer - En diatonisk skala beskrives gjerne som en 7-toneskala med syv tonetrinn innenfor oktaven, fem heltonetrinn og to halvtonetrinn. Diatoniske skalaer inkluderer i moderne forstand durskala, mollskala og kirketonearter. (<https://snl.no/diatonisk>)

¹² Kromatiske skalaer - Inndelt i halvtonetrinn. En tonerekke er kromatisk når den bare beveger seg i halve tonetrinn. (<https://snl.no/kromatisk%2Fmusikk>)

stemmingen blitt mer og mer brukt. Man ser at det er en økende interesse for andre systemer i nyere tid, blant annet gjennom autentisk fremføring av eldre musikk, interesse for andre kulturers tradisjoner og gjennom samtidsmusikk (Bergby, 2007, s. 168). *Adekvat* intonasjon, altså hva som er riktig intonasjon, vil variere ut ifra ulike musikalske kontekster, stilistiske hensyn og musikalske tolkningsspørsmål. Bergby skriver at intonasjon handler om å ikke avvike fra normen. Hva normen er kan variere (Bergby, 2007, s. 169). Intonasjon kan handle om å tilpasse seg klaveret, å hvile i overtonespekteret til en basstone eller å spille unisont med andre. Det handler om hvilken norm man forholder seg til, for eksempel ren eller temperert stemming.

3.1.2 Overtoner og svevninger

Lyd oppstår gjennom trykkforandringer i luften som lager lydbølger. Størrelsen på disse svingningene oppfatter vi som *desibel* (dB), altså styrken eller lydnivået. Frekvensen eller høyden til tonen bestemmes av hvor mange svingninger den har per sekund og måles i *hertz* (Hz).

Hver tone fra et instrument er kompleks og inneholder flere *sinustoner*¹³ som klinger samtidig. Grunntonen, som er den laveste tonen, danner et deltonespektrum sammen med overtonene. Klangen i sangstemmen har også denne oppbygningen. Styrkegraden på de forskjellige deltonene bestemmer *klangen* på tonen. Det er det som skiller sangstemmen fra for eksempel en trompet. Det er ikke alltid slik at grunntonen er den sterkeste tonen. Noen slagverksinstrument, for eksempel klokker, har andre deltoner som klinger sterkere enn grunntonen. En akustisk klingende tone vil alltid ha et harmonisk spektrum av overtoner som klinger med. Noteeksemplet under viser overtonerekken og frekvensen til hver tone. Første tone er grunntonen og de påfølgende tonene er overtoner som klinger på likt med grunntonen (Bergby, 2009, s. 21).

¹³ *Sinustone er en enkel tone uten overtoner. I naturen er det bare overtonene selv som er overtonefrie. (Bergby, 2009, s.75)*

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	----	----	----	----	----	----

Ut ifra overtonerekkens fysiske frekvensforhold kan man sette sammen en *renstemt* skala. Det er denne man baserer seg på når man intonerer etter det som heter *ren stemming* (Bergby, 2009, s. 25). Overtonerekkens deltonenummer 4, 5 og 6 danner en ren dur treklang. Dersom man setter tre slike dur-treklanger over hverandre med overlappende toner, får vi syv toner som vi kan samle til en renstemt skala:

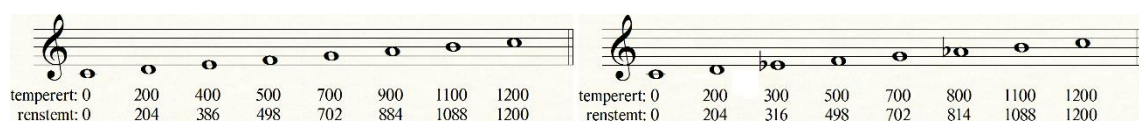
Bergby skriver at ordet *rent* kan være forvirrende når man snakker om musikk og intonasjon. Vi snakker om rene intervaller som prim, kvart, kvint og oktav. Ren mollskala i motsetning til melodisk og harmonisk moll. Vi har også uttrykket *å spille rent*. Dette er en subjektiv vurdering som forteller om tonen stemmer med de forventningene eller intensjonene man har. *Renstemming* er derimot noe som er absolutt, og baserer seg på overtonerekkens fysiske frekvensforhold som vist over (Bergby, 2009, s. 25).

Hvis to stemmer, som synger eller spiller sammen, har litt forskjellig intonasjon oppstår det svevninger. Forskjellen i intonasjonen gjør at svingningene i tonenes lydbølger går fra å sammenfalle og til å være fra hverandre i korte perioder. Når svingningene sammenfaller økes lydstyrken fordi akkurat da kommer tonen fra to instrumenter. Denne regelmessige bølgen av svingningenes sammenfall kalles for svevninger. Det er svevningene som gjør at vi oppfatter noe som falskt, og kan skapes av både primær- og overtoner. (Bergby, 2009, s. 13). Svevninger er derfor nyttige å lytte til dersom man vil justere intonasjonen. Begrepene *svingninger* og *svevninger* blandes dessverre til tider sammen og skaper begrepsforvirring. I prosessen med denne studien var dette noe jeg selv også måtte erkjenne at jeg måtte lære mer om. Ordet svingninger brukes i sammenheng med lydbølger, altså svingninger som produserer lyd. Når vi snakker om avstand mellom overtoner så snakker vi om svevninger.

Alldahl (2004) skriver at den såkalte *koruseffekten* er de svevninger som oppstår når flere personer synger samme stemme. Det vil si at stemmer med tilnærmet lik tonehøyde blander seg med hverandre og lytteren oppfatter en gjennomsnittsfrekvens (Bergby, 2009, s. 16). Gjennom koruseffekten kan vi oppfatte tonen som mer levende. (Alldahl, 2004, s. 54). Svevningene kan bli tydeligere ved bruk av sterk dynamikk og overtonerik klang (Bergby, 2009, s. 18).

3.1.3 Ulike stemninger og utfordringer

I vår tid, og i vestlig kultur, er vi vant til å forholde oss til en *temperert stemming*¹⁴(likesvevende temperatur) slik pianoet er stemt. Det vil si at det er lik avstand mellom hver halvtone. Det finnes ulike måter å temperere på noe som gjør at det kan være vanskelig å forstå begrepet. «Likesvevende temperatur» er for eksempel et misvisende begrep fordi det oppstår svevninger på alle intervallene unntatt oktaven (Bergby, 2009, s. 30). Avstanden mellom tonene måles i *cent*. Tonen C er 0 cent, Ciss er 100 cent osv. Det er altså 100 cent mellom hver halvtone. De rene intervallene kvint og kvart, som ellers er svevningsfrie i ren stemming, vil i temperert stemming ikke være svevningsfrie. Dette er et kompromiss som er gjort for å ta praktiske hensyn til modulasjon og transponering slik at man får en grei intonasjon i alle tonearter. I eksempelet under ser man forskjellen, målt i cent, mellom temperert og ren stemming i dur- og mollskala:



Her ser vi at tersene, både dur og moll, har de største forskjellene. Dur-terzen ligger 14 cent under den tempererte og mollterzen hele 16 cent over. Vi ser også at septimen, som er ledetonen, ligger hele 12 cent under den tempererte.

Havrøy (2015) belyser litteratur av Norris Lindsay Norden som skriver at det ikke fantes noen teoribøker som omtalte hverken renstemming eller andre utempererte skalaer og at det

¹⁴ Temperert stemming er et kompromiss som ble utarbeidet for å kunne spille i alle tonearter.

var som om den tempererte skalaen alltid har eksistert. Boken som det refereres til, *A new theory of untempered music*, ble utgitt i 1936. Det er interessant å se at det på det tidspunktet virket som at *ren* stemming var glemt.

For øret er det bare renstemt intonasjon som klinger rent. (Bergby, 2009, s. 30)

All annen stemming enn *ren stemming* vil skape svevninger og friksjoner. Det at vi, til tross for dette, hører pianoets stemming som grei kan forklare med at tonen dør ut etter anslaget, og at vårt gehør er vant til denne stemmingen etter flere år med temperert lydinntrykk.

Et viktig moment i all musikk er vekslingen mellom spenning og avspenning. Dette gjelder intonasjon like mye som alle andre musikalske elementer, for eksempel harmonikk, rytme og lignende (Bergby, 2009, s. 30). En renstemt samklang er svevningsfri, klar og åpen. Er man ute etter noe annet, kan man bruke intonasjonen til å påvirke dette.

I denne sammenhengen er det også relevant å omtale pytagoreisk stemming. Istedenfor å sette dur-treklanger sammen stabler man kvint for kvint inntil man har syv toner som igjen kan samles til en skala. Følgende tabell (Bergby, 2009, s. 29) viser forskjellene, målt i cent, mellom temperert, pytagoreisk og ren stemming:

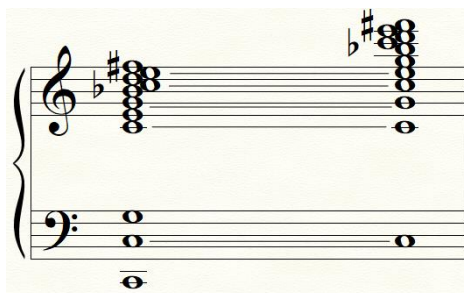
Skalatrinn, dur	1	2	3	4	5	6	7	8
Temperert	0	200	400	500	700	900	1100	1200
Pytagoreisk	0	+4	+8	-2	+2	+6	+10	0
Ren	0	+4	-14	-2	+2	-16	-12	0

Vi ser her at kvinten og oktaven i pytagoreisk stemming har samme forhold som i ren stemming. Tersen derimot, er en del høyere enn den tempererte og er gunstig i melodisk intonasjon for å fremheve ledetoneeffekten (Bergby, 2009, s. 29). Melodisk intonasjon kommer jeg tilbake i delkapittel 3.1.9.

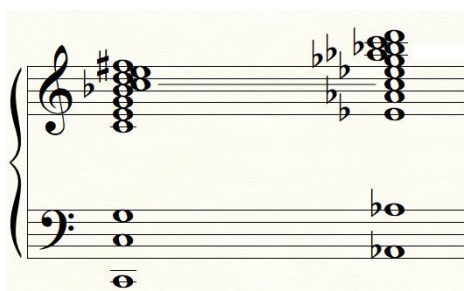
3.1.4 Konsonans og dissonans

Intervaller kalles gjerne konsonerende (velklingende) eller dissonerende (misklingende/skurrende). Dette er begreper som er relevante å omtale fordi det er noe man lytter etter for å intonere. Sekunder, septimer og forstørret kvart/forminset kvint/tritonus regnes som dissonerende, og de øvrige intervallene er konsonerende. Videre deles konsonerende intervaller i fullkomne og ufullkomne konsonanser. Fullkomne har i stor grad

felles overtoner, men ufullkomne har flere overtoner som skurrer i sekundavstand (Bergby 2009). Jo lenger ned i overtonerekken man finner felles tone, desto mer konsonerende oppleves intervallet.



I eksempelet ovenfor er grunntonen den nederste tonen i akkordene. Tonene over grunntonen er overtonene, og linjene viser hvilke overtoner som er felles. Grunntonene i eksempelet står i oktavforhold til hverandre og vi finner felles overtone allerede på første deltone. Derimot har liten sekst, vist i eksempelet på neste side, ingen felles overtone før åttende deltone og regnes som en ufullkommen konsonans.



3.1.5 Korintonasjon

Stemmen som instrument produserer overtoner basert på overtonerekken. Det er derfor ofte ønskelig å synge med en *ren stemming*. Når koret oppnår ren intonasjon, forsterkes overtonene som allerede ligger i tonen. Hvis to stemmer synger samtidig med ulik frekvens, oppstår det *overtonesvevninger*. Jo større frekvensforskjell man har desto raskere svevninger får man. Det er disse svevningene som gjør at vi oppfatter noe som urent. Selv om grunntonen i seg selv kan oppleves ren, kan svevninger likevel oppstå mellom overtonene dersom de er ulike. Å lytte etter overtonene kan derfor hjelpe sangere til å intonere. Synger man sammen med piano blir man tvunget til å bruke temperert stemming fordi pianoet er temperert og ikke kan endre intonasjonen. Hvis et kor synger a cappella, sammen med blåseinstrumenter eller strykere, kan koret oppnå å klinge renere hvis man bevisst jobber for

en renstemt intonasjon. Dette fordi stemmen, og de nevnte instrumenter, intoneres mens man synger eller spiller.

3.1.6 Stemmen, toneproduksjon og sangerens oppfatning av tonehøyde

I kor er det stemmen som er instrumentet. Som instrument er den unik fordi vi bærer den i oss. Havrøy (2015) skriver om *toneproduksjon*, og prosessene som er knyttet til. Han skriver, med henvisning til Sundbergs forskning¹⁵, at dette er en kompleks muskulær prosess. Tonehøyden bestemmes ved å balansere tykkelsen og trykket på stemmebåndene. Dette styres av både det somatiske og autonome nervesystemet. Vanligvis kontrollerer vi tonehøyden med det vi hører. Alle som har hørt opptak av seg selv vet at stemmen vår høres annerledes ut på «utsiden» enn det vi hører inne i oss. Doris Geller skriver blant annet om dette i boken *Praktische intonationslehre für Instrumentalisten und Sänger* (1997). Hun skriver at lyden som produseres av sangeren, i motsetning til instrumentalister, er omtrent halvparten av hva sangeren selv oppfatter i sitt eget øre. De resterende lyddelene overføres ikke gjennom luften, men gjennom beinledningen¹⁶ av skallen. Hvor godt det fungerer kan du enkelt teste selv ved å trykke enden av en svingende stemmegaffel fast til hodet eller en tann.

Når høyfrekvensene overføres gjennom benledningen, hører man vanligvis sin egen stemme som en "lysere" stemme enn de andre. Når man vet at klangfarge kan påvirke toneoppfattelsen betydelig, kan dette forklare noe av sangeres intonasjonsutfordringer. Sangeren hører mange overtoner i sin egen stemme. De forsterkede overtonene kan forårsake feil oppfatning av tonehøyden som den etterfølgende intonasjonen blir basert på. Dette forklarer at noen sangere har problemer med intonasjonen selv om de har et meget velutviklet gehør. Dette kan bekreftes av at de umiddelbart kan gjenkjenne og korrigere et intonasjonsavvik hos andre sangere, og i opptak av sin egen stemme (Geller, 1997, s. 63-64).

Havrøy skriver at disse faktorene, at man kan bli lurt av sine egne ører og den komplekse muskulære prosessen som er med på å lage lyd og tonehøyde, til sammen gjør at

¹⁵ Sundberg (2001 s. 72)

¹⁶ Benledning betyr overføring av lyd til det indre øre via skallens ben. <https://sml.snl.no/benledning>

toneproduksjon og tonehøydekontroll er en uforutsigbar affære. Havrøy skriver også at gode sangere ofte tenker på dette med å treffe riktig tonehøyde som en automatisk prosess, fremfor å kun stole på ørene. Han sammenligner det med å sykle – kunnskapen om hvordan man gjør det riktig ligger i selve fremførelsen. Intonasjonsutfordringer i vokalensembler har mange aspekter foruten å produsere riktig tonehøyde (Havrøy, 2015).

En del faktorer kan påvirke stemmens klang. Stilling på tunge, strupehode, hake og lepper påvirker artikulasjon, altså uttale, og resonans i munnhulen. Egalisering, med andre ord utjevning, av vokaler i et kor vil for eksempel kunne gjøre at overtonene blir likere hos sangerne, som igjen kan bedre intonasjon i form av tilnærmet svevningsfri klang. Lufttrykket påvirker hvor sterkt tonen klinger, men også dens frekvens.

3.1.7 Vibrato

Vibrato er et vokalteknisk element og spiller ofte en stor rolle for intonasjonen. Vibrato kan dannes på to måter. Den ene er tonehøydevariasjon som vi tydelig hører gjennom strykeres måte å vibrere på. Den andre er tonestyrkevariasjon som skapes ved vekslende lufttrykk. Et eksempel på sistnevnte er vibrato på fløyte. Det kan være problematisk å intonere hvis man bruker vibrato. Dette fordi variasjonen i tonehøyden kan forveksles med svevninger. Dermed vil det være logisk å trene på intonasjon uten vibrato (Bergby, 2009, s. 74). Hos sangere er vibrato først og fremst en tonehøydevariasjon. Vibrato kan dempe mindre svevninger og intonasjonsavvik som er mellom sangere. I en vibratofri samklang vil små frekvensforskjeller eller avvik være merkbare, men i et melodisk løp er det vanskelig å høre forskjeller som er mindre enn 5 cent. Vibrato kan altså gjøre at musikken høres mer intonert ut enn det den egentlig er (Alldahl, 2004, s. 54). Evnen til å kontrollere vibrato vil hjelpe sangeren å produsere akkurat den tonehøyden som behøves for å unngå svevninger, og dermed bidra til rene intervaller og akkorder med de andre sangerne (Havrøy, 2015, s. 180).

3.1.8 Gehør og lytting

Hørselen vår er en viktig forutsetning som er avgjørende for intonasjonen. Hvis vi ikke hører, så kan vi heller ikke justere. Bergby (2009) skriver:

Den avgjørende faktoren for god intonasjon – det er øret. Det er viktig å lytte til omgivelsene og til seg selv. Noen ganger kan man rett og slett glemme dette.

«Dere må skru på øra!» sa korpsdirigenten i min hjemby ofte (s. 7).

Inger Elise Reitan har skrevet om lytting i et kapittel av boken *Øre for musikk* (Blix & Bergby (red.), 2007). Hun skriver her at det er mange måter å lytte på. Ulike personer kan oppfatte samme musikk ulikt. Hun skriver videre at man skiller mellom å *høre* og å *lytte*, hvor lytting er en mer konsentrert form for aktivitet (Reitan, 2007, s. 126). Sangerens *indre gehør*¹⁷ spiller en stor rolle for hvordan vedkommende intonerer. Det er derfor avgjørende at sangeren lærer seg å lytte aktivt, og hva man skal lytte etter. Reitan har også skrevet boken *Finn tonen – hold takten* (1998) som er ment som en lærebok i melodilesning og musikkteori for korsangere. Hun skriver der at det er viktig at sangeren kobler inn sitt kritiske øre og venner seg til å lytte på seg selv når de synger. Aktivt bruk av øret er et godt middel for å sikre ren intonasjon, skriver hun (Reitan, 1998, s. 19). Gehøret kan utvikles gjennom bevisstgjøring og trening. Bergby skriver at lytting henger sammen med konsentrasjon og avspenning. Faktorer som nervøsitet, eller at man har mye å tenke på, kan forstyrre lyttingen. Hun skriver at det kan være lurt å høre på opptak av eget spill for å høre fra publikums lytterposisjon. Da kan man kanskje høre ting man selv ikke har hørt. (Bergby, 2009, s. 71). En stemme, eller et instrument, kan dekke over lyden av en annen. Dette kalles *maskering*. Maskering forekommer når den maskerende og den maskerte lyd-kilden oppfattes gjennom samme øre (Bergby, 2009, s. 72). Dette handler om *balanse* mellom stemmer, eller instrumenter, som igjen er en viktig faktor for lyttingen til de som synger eller spiller. Ved å justere balanse kan man gjøre det lettere for musikerne å høre hverandre (Bergby, 2009, s. 72).

3.1.9 Harmonisk og melodisk intonasjon

Når flere toner klinger samtidig, er det nødvendig å ta hensyn til den vertikale samklngen. Dette fordi tonene og deres overtoner vil bekrefte, eller forstyrre hverandre. Dette kaller vi harmonisk intonasjon. I treklangsbasert musikk er målet som oftest renstemte eller svevningsfrie akkorder (Bergby, 2009, s. 41). Melodisk intonasjon bygger på en horisontal

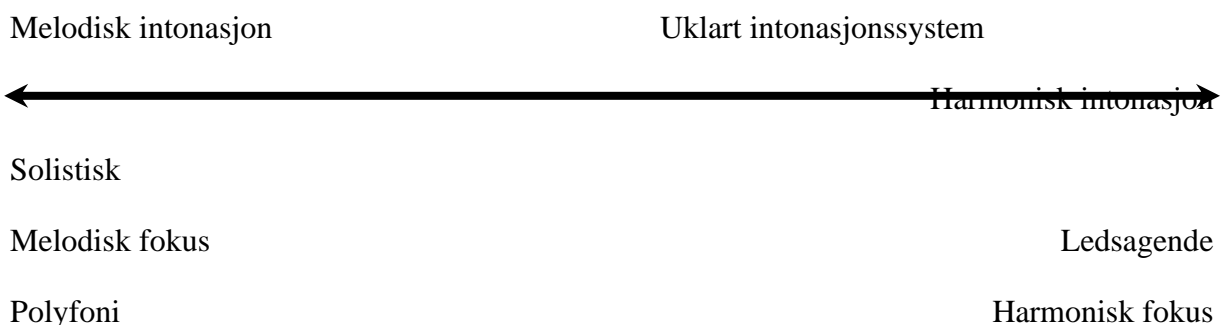
¹⁷ *Indre gehør* – Inger Elise Reitan har skrevet kapittelet *Lytting* i boken «*Øre for musikk*» (Blix og Bergby (red.), 2007). Hun henviser (Reitan, 2007, s. 130) til Gary.S Karpinski (2000, s. 49) som bruker begrepet *auralizing*. Dette beskriver han som «*Hearing music mentally whitout the physical sound*».

orientering og har sammenheng med de melodiske bevegelsene i musikken. En melodi inneholder intervaller som man kan intonere friere enn i en flerstemt sats. Vi kaller det melodisk intonasjon når man prioriterer de melodiske intervallene fremfor samklangene i de intonasjonsmessige valgene (Bergby, 2009, s. 49).

Intonasjon kan brukes som et musikalsk virkemiddel. Dette skriver både Bergby (2009) og Alldahl (2004) om. Melodisk og harmonisk intonasjon vil ofte være i konflikt med hverandre, og man må derfor ofte gjøre et valg om hva man vil fremheve. Om man ikke vil temperere må man stadig veksle mellom disse to (Alldahl, 2004, s. 36). I melodiske selvstendige fraser vil ofte toleransen for intonasjon være større, men så snart stemmene skal danne en akkord bør man strebe etter en harmonisk intonasjon. Ved melodisk intonasjon tenker vi horisontalt og intonerer et melodisk forløp.

Havrøy (2015) skriver at ensemblesangere ofte skifter fokus mellom harmonisk og melodisk intonasjon. Spesielt når intonasjonsnormen ikke er låst til et fast system slik som når man akkompagneres av et temperert instrument. Sangerne, spesielt dyktige sangere, er bevisste på at de er en del av en større harmonisk sammenheng, og har derfor bevissthet rundt balansen mellom harmonisk og melodisk intonasjon. Melodisk intonasjon brukes da ofte i mer solistiske partier hvor utøveren står friere. Mens det er uklart hvilket system de forholder seg til i melodisk modus, er det en bred enighet om at ren intonasjon er å foretrekke i harmonisk modus hvor man fokuserer på rene unisone partier, oktaver, kvinter og terser i den rekkefølgen. I melodisk intonasjon opplever sangerne ofte større frihet i forhold til intonasjon enn i harmonisk hvor de i større grad må forholde seg til konseptet konsonans og riktig intonasjon (Havrøy, 2015).

Havrøy har laget en figur som viser hvordan sangere, hypotetisk sett, kan skifte mellom melodisk og harmonisk intonasjon i ensemblesammenheng (Havrøy, 2015, s. 171):



Modellen viser at mer homofon musikk krever et harmonisk fokus og renstemt intonasjon. Alldahl skriver at jo langsommere musikkens tempo er, desto mer harmonisk må vi tenke. Om det er mye bevegelse i stemmene tenker vi mer på den melodiske intonasjonen. Dette varierer også noe fra ulike typer musikk alt etter hva idealet er. Bergby skriver at utøveren trenger kompetanse til å kunne rette opp akkorder som ikke stemmer, og kompetanse til å bruke intonasjon bevisst i den musikalske tolkningen (Bergby, 2009, s. 41). Det melodisk og harmoniske fokuset vil kunne variere i ett og samme stykke og utøverens bevissthet rundt dette vil derfor være viktig (Havrøy, 2015, s. 173).

Den menneskelige faktoren er uansett et tema i intonasjonsarbeid og gjør at en gruppe mennesker ikke nødvendigvis vil gjøre likt hver gang.

3.1.10 Akustikk

Akustikk er vitenskapen om lyd. I dagligtalen bruker vi ordet om hvordan lydforholdene i et rom er¹⁸. I romakustikken ser man på lydutbredelsen i rom og hvilke faktorer som er viktige for å få best mulig gjengivelse av musikk og tale. Faktorer som er viktige her er: Etterklangstid, lydabsorpsjon, reflekterende flater, formen på rommet, og lignende. Kunnskap om romakustikk er ofte avgjørende og svært viktig for å kunne lage gode opera- og konsertsaler. Et annet begrep innenfor dette feltet er psykoakustikk. Den handler om hvordan lyden blir oppfattet, og hvordan den påvirker mennesker.

I Sverige er det gjort en del forskning på akustiske forhold i korskammenheng. Johan Sundberg er professor emeritus i musikkakustikk og har gjennom 30 år forsket på stemmen og musikkakustikk ved Kungeliga Tekniska högskolan i Stockholm. Han har hovedsakelig forsket på stemmen i tale og sang, og teorien bak musikalsk interpretasjon. Sten Ternström er også professor ved Kungeliga Tekniska högskolan, og hans forskningsfelt er tekniske

¹⁸ <https://snl.no/akustikk>

aspekter av stemmeakustikk, spesielt sang. Ternström og Sundberg (1982) har gjort flere forskningsprosjekter sammen angående korsang. Jeg vil trekke frem *Acoustical factors related to intonation precision in choir singing* (ibid). I denne studien fikk sangere, fra et mannskor for amatører, i oppgave å synge faste intervaller over en syntetisk tone med vokallignende lyd. Tonens overtoner og vibrato ble variert for å forvirre sangeren. Etter flere eksperimenter kom de frem til fire konklusjoner:

1. At presisjonen i sangernes intonasjon, blant annet, avhenger av de akustiske egenskapene til referansetonen han hører fra resten av koret.
2. Felles deltoner, høye deltoner og non-vibrato gjorde det enklere for sangerne å intonere presist.
3. Et standard avvik på 13 cent er typisk for bass-sangere på amatørnivå.
4. Skolerte korsangere blir i liten grad forstyrret av selv ganske unormale variasjoner i referansetonene. Sangere med mindre skolering og erfaring blir forvirret og kan synge hele 50 cent feil. Det ser også ut som at dette også gjelder vanlig øvelsessituasjon.

Jeg vil også trekke frem artikkelen *Rapid pitch correction in choir singing* (Grell, Sundberg, Ternström, Ptok, & Altenmüller, 2009) som er publisert i *The Journal of the Acustical Society of America*. I denne redegjør de for forskning der de har undersøkt reaksjonstidene hos ulike sangere. Høyt skolerte sangere reagerte på endring i tonehøyde etter 227 ms, mens middels skolerte sangere hadde en reaksjonstid på 206 ms. Det er interessant å se at de middels skolerte sangerne hadde kortere reaksjonstid enn de som var høyere skolert. I artikkelen poengterer de at dette kan ha sammenheng med at høyt skolerte sangere er mer perfektjonistiske når det gjelder å holde en bestemt tone. Middels skolerte sangere lar seg muligens lettere påvirke av endret tonehøyde.

Sten Ternström har skrevet boken *Körakustik* (1987). I denne tar han for seg i detalj de mekanismene som er i sving og som styrer lyden fra munn til øret. Boken er tenkt for kordirigenter og spesielt interesserte sangere som ønsker en vitenskapelig grunnleggende forståelse av korlyd. Den er skrevet med utgangspunkt i forskningen han har gjort sammen med Johan Sundberg, samt andre studier av Sundberg og andre forskere. I et tørt rom med kort etterklang vil det være vanskelig å høre hvor sterkt man synger i forhold til de andre i koret. Derfor vil det være vanskelig å oppfatte overtonene. I et rom med for lang etterklang, eller mye lyd, vil de fleste synge for høyt for å høre seg selv (Ternström, 1987, s. 48). Akustikken i rommet, som koret øver i, har altså noe å si for toneproduksjonen til sangerne

og intonasjonen. Ternström mener at kunnskap om hvordan lyd skapes, overføres og oppfattes, øker og beriker en musikers forståelse av musikken og sitt eget instrument. Korakustikk er et felt som rommer mer enn bare koret og rommet, forklarer han. Den handler også om hørselen, sangstemmen og dens funksjon, hvordan musikken er skrevet og hva som gir ulik korklang. Han skriver også om psykoakustikk. Psykoakustikk handler om hvordan lyden blir oppfattet, og hvordan den påvirker mennesker. Ternström tar også for seg øret og hørselen. Han forklarer hvordan disse er bygd opp og fungerer. Øret kan også ta feil og dette er et aspekt som er veldig interessant når vi snakker om intonasjon. Ofte er det slik at en sanger ikke hører at han selv synger urent. Det som kan skje er at sangeren oppfatter den tonen som klinger i hodet annerledes enn den som klinger i rommet, som omtalt i 3.1.6. Tonens klangfarge og lydnivå spiller også en rolle for hvordan vi oppfatter den (Ternström, 1987, s. 41). Hvis sangeren hører seg selv dårlig, er det også vanskelig å intonere. Løsningen i slike tilfeller kan være å flytte på sangeren, skriver Ternström. Oppstilling er et verktøy mange dirigenter i slike sammenhenger bruker for å bedre lyttingen til sangerne, og gjøre dem oppmerksomme på å lytte (Ternström, 1987, s. 58).

3.1.11 Klang

Klang er et begrep som er sentralt i korsammenheng. Begrepet bærer mye mystikk i seg og mange, inkludert meg selv, vil si at det er et ord som er vanskelig å definere. Man tenker ofte at ordet *klang* har med tonens kvalitet å gjøre. Store norske leksikon skriver følgende om klang:

Klang er egenskapen til lyder som har karakter av å være toner med kortere eller lengre varighet og som er satt sammen av flere frekvenser, deltoner eller komponenter. Den dominerende deltonen er i alminnelighet den som har det laveste svingetallet og bestemmer klangens tonehøyde. I tillegg til denne

grunntonen inneholder en klang et større eller mindre antall overtoner, som kan være harmoniske eller disharmoniske med grunntonen¹⁹.

Kvaliteten ved en klang kalles *klangfarge* og avhenger av overtonenes antall, overtonesvevningene og styrkeforholdet eller balansen imellom dem. I forhold til klangfarge og klangkvalitet brukes ofte begrepet *timbre*.

Mange har trolig erfart at det er sammenheng mellom kvaliteten på klang og kvaliteten på intonasjonen. Disse går gjerne som hånd i hanske, og når man bedrer den ene, bedres automatisk også den andre. Forskning viser at klangkvalitet er spesielt viktig for oppfattelsen av tonehøyde og intervaller. I flere undersøkelser har lyttere mistolket mangelfull klang som upresis intonasjon – og upresis intonasjon som mangelfull klang²⁰. (Bergby, 2009, s. 73).

Klang og intonasjon henger altså nøye sammen og er to begreper som det ikke er lett å skille. Begrepet klang brukes ofte i korskammenheng. Skjønhaug (2009) skriver at klang er et fenomen som treffer lytteren umiddelbart, og at det ofte sier noe om kjerne kvaliteten til et kor. Med utgangspunkt i sitatet av Bergby over kan det se ut som at intonasjon har mye å si for hvordan det klanglige oppfattes og omvendt.

I ensembler er sammenhengen mellom klang og intonasjon spesielt viktig fordi den enkelte utøverens intonasjon har stor betydning for klangopplevelsen. Hard, skarp klang kan oppfattes som høy intonasjon, men en tone uten «kjerne» kan oppfattes for lav (Bergby, 2009).

3.2 Lærebøker/øvingslitteratur om kor-intonasjon

I denne delen vil jeg se på litteratur om- eller som tar for seg korintonasjon. Denne litteraturen er erfarings eller kunnskapsbasert.

¹⁹ <https://snl.no/klang>

²⁰ Bergby henviser her til en studie av Morrison og Fyk fra 2002, s. 185.

3.2.1 Alldahl

Den svenske hørelærepedagogen Per-Gunnar Alldahl, som jeg allerede har brukt som teoretisk referanse i underkapittel 3.1, har ved flere anledninger skrevet om korintonasjon. Han har skrevet en bok som i sin helhet tar for seg temaet. Første versjon av boken het *Körintonation – Du skall icke sjunga falskt mot din nästa* og ble utgitt i 1990. I 2004 kom en ny og revidert utgave av boken ut. Den heter *Intonation i körsång*, og det er denne jeg i hovedsak har referert til. Boken henvender seg konkret til kor som ønsker å forbedre intonasjonen. Den er svært anerkjent hos de fleste dirigenter, og den har blant mange fått status som «fasiten» i forhold til hvordan man konkret kan forbedre intonasjonen, synge renere enn pianoet og jobbe for å holde tonehøyden. Alle mine informanter refererte til denne boken. Hans bok er ment som en hjelp til kor som ønsker å forbedre intonasjon og jobbe for en renere stemming enn pianoet. Boken tar for seg gehøraspektet ved intonasjon. Alldahl har også bidratt til å formulere et kapittel i Thomas Caplins bok om korledelse: *Fra teknikk til musikk* (2005). I dette kapitlet sier han at konsentrasjon, aktiv lytting og et utviklet gehør er viktige forutsetninger for en bevisst intonasjon. Bevissthet rundt følgende punkter er viktig for korets gehørutvikling:

- ulike vokalfarger og deres innvirkning på intonasjon
- tonetrinn og intervaller
- harmonisk eller melodisk intonasjon
- at pianoets likesvevende temperatur er et kompromiss mellom ulike stemmingsprinsipper.

I boken *Körintonation* fra 1990 skriver Alldahl at dirigenten kan forbedre intonasjonen betydelig ved å være bevisst på noen enkle men effektive grunntips. Disse krever at man bruker ørene aktivt:

- Sjekk at pianoet er stemt til enhver tid
- Vær nøye med at koret starter på den tonen du gir
- Akkompagner med bare grunntone og kvint
- Øv på homofone satser fra basstemmen og oppover
- Gå ut i fra tekst og rytme
- Del koret i to grupper og syng annenhver takt eller frase
- Prøv ulike koroppstillinger; blandet oppstilling krever mer av hver korist og gjør at ingen kan gjemme seg

- Gjøre en innspilling på øvelse som koristene selv får høre i etterkant

Alldahl skriver også mye om pianoets rolle i innstuderingen. I den nyere utgaven av boken, *Intonation i körsång* fra 2004, bruker han en større del av innledningen til å redegjøre for hvordan man kan benytte seg av pianoet. Det er ikke ønskelig at pianoet skal erstatte koristenes eget gehør. Derfor skriver han at man bør bruke pianoet effektivt og ikke unødvendig. Bevisstgjøring på hvordan man bruker det og i hvilken grad man merker at det påvirker koret er nøkkelen her, mener Alldahl.

Alldahl skriver at det kan være nyttig å bruke pianoet som intonasjonsstøtte (Alldahl, 2004, s. 6). Et eksempel på hvordan man kan støtte uten å «hemme» intonasjonen er at man spiller noen få akkordtoner - for eksempel trinn 1, 4 og 5. Disse ligger nærmest en ren stemming. Dur-tersen derimot har, som tidligere nevnt, hele 14 cent i forskjell mellom ren og temperert. Dette er så mye at pianoet da er misvisende om man ønsker en mest mulig ren stemming.

Alldahl poengterer at et overdrevent fokus på intonasjon kan skape spenninger hos koristene, og dermed virke mot sin hensikt (Alldahl, 2004, s. 4). Videre i boken tar han for seg de ulike trinnene, skalaer, kadenser, kromatikk, alterasjon og de intonasjonsmessige utfordringene knyttet til hver enkelt av disse temaene. Jeg vil trekke frem det han skriver om kvinten, andre trinn og tersen som eksempel.

Selv om kvinten i ren stemming kun ligger 2 cent over den tempererte er mange opptatt av å få denne ren. Alldahl skriver at kvinten er den tonen, etter grunntonen, som på mange måter fungerer som et stedfortredende sentrum mellom grunntonen og oktaven. Den er også med å skape rammen i moll og dur treklanger. 2. trinnet i en dur- eller mollskala er også en nøkkeltone for intonasjonen. Alldahl kaller denne for «skarptonen» som henviser til at den skal intoneres lyst.

Alltför mörka 2:a ton är – i både dur och moll – en mycket vanlig orsak till att tonhöjden sjunker. (Alldahl, 2004, s. 14)

2. trinn ligger 4 cent over det tempererte andretrinnet. Dette gjør at man må ta et godt steg opp i oppgang og vise varsomhet, samt tenke lyst i nedgang, bemerker Alldahl. Når det gjelder tersen, så skal den i ren stemming intoneres lavere enn pianoet i dur og høyere i moll. Den rene dur-tersen ligger hele 14 cent under den tempererte, og den rene molltersen ligger hele 16 cent over. Det tredje tonetrinnet er derfor det som ligger lengst fra det tempererte.

Iblant foretrekkes også en likesvevende temperering i a cappella sang. Alldahl bemerker spesielt flertydige intervaller, skalaer og akkorder som oppstår av en symmetrisk deling av oktaven: Tritonus, forstørret treklang, forminsket septimakkord, heltoneskala, dim-skala og kromatisk skala. Kvart- og kvintstablinger kan ses på som symmetriske akkorder (Alldahl, 2004 s. 33).

Alldahl skriver et eget kapittel om hvordan man skal ta i bruk teorien i praksis med koret. Han understreker her at musikalsk intuisjon aldri kan erstattes av teoretiske kunnskaper, men at den kan skjerpes. Det teoretiske kan hjelpe til hvordan man kan tenke, lytte og synge. Det harmoniske spekteret i hver tone er i stemmefaget ganske stort. Alldahl skriver at dette bør vi se på som en fargepalett med uendelige muligheter. Alldahl henviser også til andre typer læreverk som kan hjelpe stemmeutvikling og tekniske ferdigheter. Han fokuserer selv i sine bøker nesten utelukkende på det gehørmessige aspektet ved korintonasjon, men poengterer at samspillet med god sangteknikk hele tiden må underforstås. Han skriver:

Många intonations-problem behöver aldrig uppstå, om man har en fungerande sångteknik, men jag menar också att ett medvetet gehör, en klar förestelling om rytm, melodik och samklang, har en betydande inverkan på tonbildningen. (Alldahl, 1990, s. 7)

3.2.2 Instruksjonsbøker skrevet av dirigenter og sangere

Det finnes mye litteratur om kormetodikk og korledelse som er skrevet med formålet å fungere som læreverk eller instruksjonsbøker. Alldahls bok kan man også kategorisere under dette, men fordi den eksklusivt omhandler intonasjon, har jeg valgt å omtale den i et eget delkapittel (3.2.1). Målgruppen er korledere eller korsangere. Denne litteraturen er generelt ikke forskningsbasert, men erfaringsbasert og skrevet av dirigenter eller sangere. Mange av forfatterne er anerkjente personer som har oppnådd gode resultater med sine metoder. I disse bøkene tar de for seg flere aspekter ved det å drive kor: Direksjonsteknikk, oppvarmingsteknikker, og noen har også en del om stemmeteknikk. Flere av bøkene tar også for seg, eller omtaler korintonasjon. Enten i et kapittel eller et mindre avsnitt. I min studie er det primært den norske tradisjonen jeg ser på. Derfor har det vært naturlig å se hva som finnes av norsk litteratur. Det er også mange instruksjonsbøker av svenske dirigenter. Skandinavia deler på mange måter et felles kor-, klang- og vibratoideal og en felles forståelse av at man ønsker en *ren stemming* i a cappella korsang. Derfor vil litteratur om korfeltet fra

alle disse landene være relevant lesning. Her er det selvfølgelig mange flere jeg kunne trukket frem. Jeg har valgt å trekke frem to av de bøkene som går grundigere inn på intonasjonsproblemer i kor: *Korkunst* (2002) av Tone Bianca Dahl, og *Kördirigering* (1974) av Eric Ericson, Lennart Spångberg og Gösta Ohlin. I sistnevnte er det Ohlin som har utformet kapitlet om intonasjon.

Problemstillingen mange skriver ut ifra er; hvordan skal man få koret til å synge rent? Ohlin, som har vært medforfatter til boken *Kördirigering*, starter kapitlet med å understreke at korledere først må finne ut hva årsaken til intonasjonsproblematikken er før de de kan løse den. Når musikken er i overkant vanskelig harmonisk og melodisk for koret, er det åpenbart hva som er grunnen. Ohlin skriver at intonasjon også kan være et problem i enklere musikk. Han skriver videre at det er to vanlige grunner til intonasjonsproblemer (Ericson, Spångberg, & Ohlin, 1974, s. 119):

1. Mindre god tonedannelse
2. Dårlig kunnskap om de vanligste «intonasjonsfellene»

Med punkt én mener han at sangerens manglende tekniske utrustning og klang vil føre til dårlig intonasjon. Han lister deretter opp mange konkrete årsaker til dårlig intonasjon. Årsaken til lav intonasjon kan være:

- Dårlig holdning
- Dårlig puste- og støtteteknikk
- Mørk klang
- Spenninger i hals, kjeve og tunge
- Psykisk eller fysisk trøtthet

Årsaken til høy intonasjon kan være:

1. For lys klang
2. Anspent tonedannelse
3. «Barnslig» syngemåte

I punkt to som gjelder anspent tonedannelse, er det følgende «feller» han skriver om:

- Tonegjentagelse: Repetererte toner har lett for å synke
- Store sekunder oppover har lett for å bli for små og små sekunder nedover har lett for å bli for store

- Kvint og kvartsprang, spesielt i basstemmen, er ofte årsaken til at intonasjonen blir for lav

Dahl har i sin bok, *Korkunst*, skrevet et helt kapittel om intonasjon. Hun skriver, på samme måte som Ohlin, at for å kartlegge hva man kan gjøre for å oppnå ren intonasjon må man spørre seg: Hvorfor synger ikke koret rent? Hun velger å kategorisere dette gjennom tre overordnede hovedgrupper (Dahl, 2002, s. 60):

1. Dårlig sangteknikk
2. Trøtthet, spenninger, dårlig akustikk eller konsentrasjon
3. Manglende kunnskap om det tonale systemet

Hun skriver videre at dårlig intonasjon i et kor som oftest oppstår av fire ulike årsaker:

- enkeltsangere synger urent
- personer som intonerer høyt eller lavt står ved siden av hverandre
- sangerne plasserer vokaler ulikt
- luftstrømmen blir bremsset av konsonanter og blir hindret fra å flyte fritt

At enkeltsangere synger urent kan ha flere årsaker. Hun skiller her mellom dem som intonerer for høyt og dem som intonerer for lavt. Den siste er etter hennes erfaring mest vanlig.

Årsaken til lav intonering kan være:

- At sangeren synger med for høyt lufttrykk
- At sangeren synger med for lite bruk av støttemuskulaturen (dette hører man spesielt på slutten av fraser hvor sangeren blir tom for luft)
- At vokalene plasseres for langt bak i munnen
- Usikkerhet eller et spent forhold til medsanger
- Dårlig gehør

Hun skriver videre at flere av disse årsakene er lette å rette opp ved å gjøre sangeren bevisst. Det forutsetter da at sangeren har kapasitet og skjønner hvordan man skal rette det opp. Uvaner er vanligvis innarbeidet over lang tid. Dermed er det ikke alltid det er like lett å få rettet opp feilen der og da. Om sangeren ikke hører at han selv intonerer lavt, kan det være utfordrende å få ham til å rette opp intonasjonen. I forhold til vokaler er dette noe som man enkelt kan trene med øvelser der man fokuserer på å plassere vokalen langt frem i munnen

som vil gi en lysere intonasjon. Dette er noe de fleste dirigenter gjør i hver eneste koroppvarming. Gehøret kan også trenes. I tilfeller hvor usikkerhet og frykt er årsaken kan en samtale være løsningen, skriver hun.

Hvis to personer, der den ene intonerer for høyt og den andre for lavt, står ved siden av hverandre, kan det oppstå en klang som det er vanskelig for andre å forholde seg til. Dahl (2002) anbefaler at disse i slike tilfeller bør flyttes fra hverandre.

For høy intonering er mest sjeldent. Årsakene til dette kan være:

- Spenninger
- Ujevn sangteknikk
- At vokaler og konsonanter blir plassert for langt fremme i munnen
- At sangeren hører seg selv dårlig
- At sangeren prøver å holde intonasjonen i koret oppe. Dette kaller hun «overansvar».

Dirigentens lytteevne spiller en stor rolle for å kunne rette opp i intonasjonen. Den mest vanlige årsaken er ulik uttale av vokalene, skriver Dahl. Det skal ikke mer til enn at én sanger skiller seg ut før det spriker. Når alle uttaler likt, har samme munnåpning, samme plassering av tungen og samme trykk, vil klangen bli homogen og tonene oppfattes som fine og rene. Dahl påpeker at dette gjelder innenfor klangidealet vi har i Skandinavia. I andre deler av verden vil dette kanskje oppleves som kjedelig og intetsigende. I flere tradisjoner kan det for eksempel være vanlig med større vibrato som gjør utslag på intonasjonen. Andre vil argumentere for at dette gir mer liv i musikken. Dette kan vi også lese i de to avhandlingene fra Storbritannia som jeg nevnte under tidligere forskning. Begge disse tar for seg vibrato som faktor som påvirker intonasjonen. Skandinavisk litteratur nevner dette i noen grad, men gir det ikke stor plass. Dette sier noe om at vibrato ikke har noen stor plass i norske kor eller i koridealet. I så måte er det eventuelt noe dirigenten, og sangerne, kan kontrollere slik at det ikke oppleves som problematisk.

Korøvelser er ofte på kveldstid og mange sangere kommer fra en lang arbeidsdag. Trøtthet kan gjøre at sangerne ikke synger optimalt, skriver Dahl. Videre skriver hun at hun alltid starter korøvelsen med fysiske øvelser som løser opp og stimulerer blodsirkulasjonen. Det kan være mange ulike grunner til spenninger og alt kan ikke løses for alle, bemerket hun. Allikevel kan mye løses med trygghet, hyggelig atmosfære og tillit, skriver hun (Dahl, 2002, s. 63).

Flere har skrevet hefter og bøker om stemmeteknikk tilegnet og tilrettelagt for korsangere og dirigenter. Noen av dem skriver også om intonasjon. Bjørkøy har i sin bok, *Stemmen i fokus* (2004), et kapittel om intonasjon, og jeg vil derfor redegjøre kort hva han skriver om det. Han skriver at intonasjon handler om å finne, ta og holde riktig tonehøyde. Han poengterer at sang er det eneste instrumentet som kan intoneres helt fritt. Det har ingen begrensinger i forhold til fri intonasjon slik som blåsere og strykere til dels har. Han starter også med å understreke at det som oppfattes som rent er relativt i forhold til hvilke referanserammer vi har. I andre kulturer eller land er det, naturlig nok, andre preferanser og normer for hva som er rent (Bjørkøy, 2004, s. 31).

Bjørkøy skriver at sangteknikk og intonasjon henger nøye sammen. Han mener derfor at det er en god investering å jobbe med sangteknikk i forhold til å forbedre intonasjonen. Bjørkøy lister opp konkrete råd som kan være veiledende når man jobber med intonasjon (Bjørkøy, 2004, s. 35). Det finnes fallgruver som det kan være lett å falle i. Han gir følgende råd for å unngå dem:

- Synge uten vibrato når du trener på intonasjon, intoner begynnelsestonen riktig
- Stigende intervaller har en tendens til å bli for små, fallende intervaller vil ofte bli for store
- Repetisjon av toner på samme tonehøyde fører ofte til at tonen synker. Tenk oppover!
- Bevar lys klang når du går nedover
- Pass på at vokalene a og å ikke blir for mørke
- Syng med avspent og åpent resonansrom
- Dersom du synker, forsøk å legge opp sangen en halv tone.

Bjørkøy ser på intonasjonsvansker fra en sangers perspektiv. Han trekker inn dette med vibrato som hverken Dahl (2002) eller Ohlin (Ericson, Spångberg, & Ohlin, 1974) nevner. Han skriver også at man kan forsøke å justere tonearten om man synker. Han antyder dermed at et lysere toneleie i noen tilfeller kan bedre intonasjonen.

3.3 Oppsummering

I de foregående underkapitlene har jeg sett på hva som er skrevet om intonasjon og begrepene knyttet til både av forskning, i læreverk og faglitteratur. I denne oppsummeringen vil jeg forsøke å samle kunnskap, teori og erfaringer som utgjør det teoretiske rammeverket for denne studien.

Jeg har valgt å lage én tabell som jeg deler i fire. Den tematiske inndelingen er inspirert av hvordan Mei-Ying Liao (2002), i sin avhandling, kategoriserer hva som gir sviktende eller dårlig intonasjon. Liao lister opp følgende faktorer: *non-muscal-*, *compositional structure-*, *performer-* og *technically related factors*. Jeg har valgt å bruke disse kategoriene, men definerer dem noe annerledes enn Liao. Hun har for eksempel kategorisert faktorer som ligger hos utøveren, som dårlig holdning, pusteteknikk, vokalproduksjon og lignende, under teknisk relatert faktor. Jeg har valgt å plassere disse under faktorer som angår utøveren. Liaos formål har vært å liste opp faktorer som kan gi dårlig intonasjon. Min hensikt med kategoriseringen er å kartlegge faktorer som kan påvirke intonasjonen ut ifra den litteraturen jeg har gjennomgått:

Utenom-musikalske elementer	Akustiske forhold Øvingstidspunkt Temperatur og vær Oppstilling og plassering
Musikalske og kompositoriske faktorer	Musikkens vanskelighetsgrad i forhold: <ul style="list-style-type: none">• Tempo• Rytmik• Harmonikk• Melodikk Pianoet Stemmeleie og register
Utøverfaktoren	Den enkelte sangers gehør og lytting Sangerens persepsjon av egen tonehøyde

	«Overansvar» Fysiske eller psykiske spenninger Trøtthet Grad av musikalitet Musikkteoretisk kunnskap Bevissthet eller kunnskap om de vanligste «intonasjonsfellene» Stemmeteknisk forutsetning og kunnskap Synge med «overtrykk», for kraftig bruk av støttemuskulaturen Pusteteknikk Lys eller mørk klang Vokal- og konsonantklang Holdning Vibrato
Teknisk relatert faktor	Direksjonen

Liao ser på intonasjon i barnekorsammenheng, og derfor har hun også med andre punkter enn hva jeg har funnet i litteraturen jeg har gjennomgått, for eksempel «overentusiasme og frykt», som helt klart vil være tydelige faktorer relatert til barn. I min kategorisering kan man tenke seg at slike elementer ligger i det jeg kaller «Fysiske eller psykiske spenninger». Både Dahl (2002) og Ohlin (Ericson, Spångberg, & Ohlin, 1974) definerer spesifikt hva som kan gi for lys intonasjon og hva som kan forårsake lav intonasjon. Liao har også flere tabeller i sin avhandling som tydeliggjør dette. Jeg har kategorisert mer generelt for å vise hvilke faktorer som kan påvirke intonasjonen ut ifra den teoretiske gjennomgangen. Dirigentene, sangerne og forfatterne jeg refererer til sier også mye om hvordan man kan gripe disse faktorene an og hvordan man kan jobbe for å forbedre intonasjonen. Dette har jeg ikke tatt med. I tabellen som følger gir jeg bare en oversikt over faktorer som kan påvirke.

Jeg har brukt tabellen i analysen av denne studien, og da hovedsakelig som hjelp til å systematisere det dirigentene forteller om hvordan de jobber med intonasjonsutfordringer og hva som er utfordringene. Ut ifra tabellen kan man se at mange faktorer er knyttet til utøveren. I tillegg til tabellen har forståelsen av intonasjonsbegrepet og relasjonen mellom intonasjon og klang vært sentralt i presentasjonen av dirigentene. Alldahl, Bergby og Havrøy har vært viktige referanser for å forstå, men og forklare de elementene dirigentene forteller om og trekker frem. Disse kommer frem i gjennomgangen av sentrale begreper i underkapittel 3.1.

4 Metode

I dette kapitlet vil jeg vise hvilken metode jeg har brukt for å samle mine empiriske data, og hvordan jeg har gjennomført analysen av dem. Jeg vil også redegjøre for studiens vitenskapsteoretiske vinkling. Underveis drøfter jeg min egen prosess. I første underkapittel redegjør jeg for valg av forskningsdesign (4.1). Videre skriver jeg om prosessen med utvalget av dirigenter (4.2). I tredje underkapittel redegjør jeg for det kvalitative forskningsintervjuet (4.3). Deretter skriver jeg om prosessen med intervjuene; forberedelsene, utførelsen og transkripsjonen. Jeg evaluerer deretter arbeidet (4.4). Videre redegjør jeg for oppgavens analysemetode (4.5). I det sjette underkapittelet tar jeg opp etiske spørsmål og forskerrollen (4.6). Til slutt drøfter jeg oppgavens reliabilitet, altså troverdighet og validitet, altså gyldighet (4.7 og 4.8)

4.1 Valg av forskningsdesign

Hvilken metode og forskningsdesign man velger kommer først og fremst an på studiens forskningsspørsmål (Postholm 2010). Studiens problemstilling er: *Hvilke likheter og forskjeller finner vi i tre anerkjente dirigenters tilnærming til arbeidet med kor-intonasjon?* Det å undersøke intonasjonssyn hos dirigenter kan finne sted innenfor både et kvalitativt og et kvantitativt forskningsdesign, da både et forskningsintervju og en spørreundersøkelse kan tas i bruk for å få tilgang på informanters synspunkter. Fordelen med en kvantitativ studie er muligheten for å konstruere et spørreskjema, og distribuere det til et større utvalg av dirigenter. Med data fra et stort og representativt utvalgt ville jeg kunne undersøkt mønstre og sammenhenger og knyttet det til bakgrunnsvariabler som utdanning og erfaring. Ulempen med et kvantitativt design er i tillegg til en krevende jobb med å rekruttere informanter, kvalitetssikre spørreskjema, at man ikke har mulighet til å stille utdypende eller oppklarende spørsmål til svarene som gis. Denne studien har som hensikt å se på likheter og ulikheter i dirigenters tilnærming til intonasjonsarbeid. For å finne ut av dette var det viktig å ha rike

data der informantene kan svare og fortelle fritt, og der jeg har mulighet til å gå i dybden på den enkelte dirigents synspunkter. Et kvalitativt forskningsdesign med intervju som metode virket derfor mest tjenlig for å belyse og finne ut av problemstillingen på best mulig måte. Gjennom et semi-strukturert forskningsintervju kan forskeren få dypere innsikt i enkeltmenneskers opplevelser og forståelse av egne prosesser, noe som passer min problemstilling.

Innenfor kvalitativ forskning lå det flere muligheter for hvordan jeg kunne løse studien. Det hadde vært fullt mulig å løse studien som en fenomenologisk studie hvor jeg belyser eller prøver å si noe om fenomenet intonasjon gjennom dirigentenes erfaringer. I en fenomenologisk studie ville målet for eksempel være å beskrive den meningen som dirigentene legger i opplevelser knyttet til erfaringer rundt fenomenet intonasjon (Postholm 2010). Jeg har imidlertid vært like opptatt av å se på noen utvalgte dirigenters tanker rundt intonasjon og intonasjonsutfordringer, noe som innebærer at enheten for analyse ikke er intonasjon, men dirigenten. Derfor virket det logisk å løse studien som en kasus-studie hvor dirigentene er selve kasuset.

Kvalitative kasusstudier har sitt opphav i sosialvitenskapene, og antropologi, historie, sosiologi og psykologi har hatt innflytelse på hvordan kasusstudier blir gjennomført (Merriam, 1994). Postholm skriver at en kasusundersøkelse kan oppfattes på to forskjellige måter. Den første måten er at forskningsarbeidet oppfattes som et studium av kasus som kan studeres med ulike metodiske tilnærminger som fenomenologi og etnografi. Den andre måten å oppfatte kasusstudier på er at den betraktes som en metodisk tilnærming i seg selv. Det vil si at forskeren studerer kasus eller settinger ved bruk av kasusstudier som forskningstilnærming (Postholm, 2010, s. 50). Min studie er plassert innen rammen med kasusstudie som metodisk tilnærming.

Det filosofiske utgangspunktet for denne typen forskning er at virkeligheten ikke er et objektivt fenomen, men at vi omgir oss med ulike tolkninger av virkeligheten (Merriam, 1994, s.53). Merriam skriver at all forskning rommer unøyaktigheter og det viktigste motmiddelet mot dette, i kvalitativ forskning, er å være bevisst på det som påvirker, hvordan det påvirker og hva det gjør med arbeidet. En kasusstudie kan defineres som utforskning av et «bundet system» som er tids- og stedbundet. Fokuset kan f.eks. være et program, en hendelse, en aktivitet, et individ, en institusjon og lignende. En kasusstudie kan være beskrivende, men også beskrivende og tolkende, og beskrivende, tolkende og vurderende på samme tid.

Intonasjon i kor er et felt som ikke er mye belyst gjennom forskning og jeg har derfor valgt å gjøre en beskrivende kasusstudie av tre kordirigenter (Postholm, 2010).

Det første man må gjøre når man skal gjøre en kasusstudie er å tilegne seg kunnskap om det kasuset man studerer, som i mitt tilfelle er dirigenten. Stake (2005) advarer mot å generalisere et felt ut ifra en enkelt kasus. Man kan ikke forstå et enkelt kasus uten å kjenne til andre, mener han. Han deler kasusstudier inn i tre ulike typer; *indre*, *instrumentell* og *kollektiv*. I en indre kasusstudie søker man å forstå og få dypere innsikt i en kasus. I en instrumentell kasusstudie søker man å få innsikt i et tema, eller dra ut slutninger av en spesifikk kasus. Når man studerer mer enn ett kasus, kalles det kollektiv kasusstudie (Stake, 2005; Postholm 2010). Det vil da si at man har flere instrumentelle eller flere indre studier for å sammenligne, eller for at de sammen kan føre til en bedre beskrivelse eller forståelse av det man ønsker å studere (Stake, 2005). Det er studiens problemstilling som er avgjørende for om ett eller flere kasus velges (Postholm, 2010). Jeg har ønsket å se på ulike tilnæringer til intonasjonsarbeid mellom tre dirigenter og har dermed valgt å se på tre ulike kasus. Derfor er denne studien det vi kan kalle en kollektiv, beskrivende kasusstudie.

Til forskjell fra mye annen forskning har ikke kasusstudien noen egne spesielle metoder eller datatyper for å samle inn informasjon eller analyse av den. Alle metoder som er for å samle inn og analysere vitenskapelig informasjon, kan i teorien brukes (Merriam, 1994, s. 24). Det var dermed flere muligheter for hvordan jeg kunne samle inn de data jeg trengte for å finne ut av dette. Ofte bruker man også flere metoder for å skaffe rike data som kan bidra til å belyse et fenomen eller kasus inngående. Innenfor rammene av en masteroppgave anså jeg det hensiktsmessig å legge opp til en mer begrenset metodebruk. Forskningsintervju pekte seg ut fordi det er gjennomførbart å gjennomføre innenfor rammene av en masteroppgave, og fordi jeg nettopp ønsket «å forstå sider ved intervjupersonens dagligliv, fra hans eller hennes eget perspektiv» (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 43).

Et kvalitativt forskningsdesign med intervju som eneste datatype vil imidlertid gi tydelige begrensninger. Med kun intervjudata vil jeg ikke ha mulighet til å kontrollere at det informantene sier stemmer med det de gjør. Dersom intervjudata var supplert av observasjoner av dirigentene i arbeid med intonasjon, ville jeg hatt et rikere datasett som var bedre egnet til å belyse dirigentenes praksis. Begrensningen av kun å ha intervjudata innebærer slik sett at det er informantenes subjektive opplevelse og forståelse som står i fokus for forskningen, og at funn knyttet til hva dirigentene gjør er selvrapportert, basert på deres

oppfatning av egen praksis. Det er deres syn og meninger om de ulike temaene i intervjuet som kommer frem, selv om andre kan ha annen opplevelse eller forståelse av samme tema. Dette legger også viktige premisser for analysearbeidet, noe jeg kommer tilbake til når jeg drøfter oppgavens reliabilitet (4.7).

4.2 Utvalg og rekruttering av informanter

I kvalitativ forskning er det mest vanlig med det Merriam (1994) beskriver som et *målrettet ikke sannsynlighetsutvalg*. Det er fordi målet med denne type forskning, ikke er generalisering av funn i statistisk mening. At utvalget er målrettet vil si at man strategisk velger personer som for eksempel har en slags ekspertrolle innenfor det området man vil undersøke. Valget av informanter til denne studien er i så måte målrettet, basert på egne observasjoner og erfaringer fra studietiden, samtaler med andre dirigenter, og i samråd med veileder som også hadde kjennskap til feltet. Erfaringene fra studietiden innebar at enkelte dirigenter hadde vekket min nysgjerrighet overfor temaet kor-intonasjon enten ved ting de har uttalt, øvelser jeg observerte, eller konserter jeg hadde hørt. Ikke alle disse er med i undersøkelsen, men noen av dem. Jeg ble allikevel bevisst på at det var mange muligheter i valg av dirigenter og drøftet også muligheter og alternativer med andre dirigenter og veileder. Jeg vurderte å anlegge et nordisk perspektiv hvor jeg valgte en dirigent fra hvert av de nordiske landene. Jeg kom frem til at jeg måtte avgrense søket til mitt eget nærområde av praktiske hensyn og for at studien skulle være overkommelig å gjennomføre. Jeg vurderte også å inkludere yngre dirigenter slik at jeg kunne undersøkt variasjon i både lengre og kortere fartstid. Etter flere samtaler med veileder landet jeg på tre dirigenter som hadde lang fartstid, men som likevel representerer en varians med hensyn til kjønn, faglig og erfaringsmessig bakgrunn, alder og type kor. Disse leder noen av de mer anerkjente korene i Norge, som er stasjonert på Østlandet, og har også uttalt seg eller skrevet om intonasjon tidligere. Informantene, Tone Bianca Sparre Dahl, Grete Pedersen og Carl Høgset, presenteres nærmere i 5.1. Jeg har valgt å navngi informantene i denne oppgaven. Dette fordi jeg ønsker å belyse deres praksis som tre ulike kasus hvor det sentrale ikke er å slutte til hva dirigenter tenker om intonasjonsarbeid i generell forstand, men å undersøke og belyse nettopp disse tre dirigentenes perspektiver og tilnærminger. Funnene som framkommer må slik sett sees i lys av informantenes spesifikke bakgrunner og erfaringer, og den spesifikke konteksten korene de dirigerer utgjør. Det ville

vært utfordrende å skulle anonymisere informantene for lesere som kjenner til kor-Norge, og jeg var derfor avhengig av å hente inn samtykke til å oppgi navn.

Jeg rekrutterte informantene ved først å ta kontakt via e-post. I e-posten fortalte jeg kort om prosjektet og spurte om de kunne tenke seg å delta. To av informantene snakket jeg også med på telefon for å avtale tid og sted for intervjuet. Den tredje avtalte jeg med via e-post. Informantene fikk tilsendt samtykkeskjemaet i forkant av intervjuet. I denne (se vedlegg nr. 3) står problemstillingen for studien kort presentert. Alle dirigentene jeg spurte ville stille som informanter. De samtykket også til at jeg kunne knytte navnene deres til intervjuene og funnene, altså å ikke bli anonymisert. De skrev alle under på en samtykkeerklæring som bekrefter dette.

4.3 Det kvalitative forskningsintervju

Ved å bruke intervju kan man få innsikt i et annet menneskes forståelse og opplevelse av et fenomen. I mitt tilfelle har jeg sett på ulike kasus og det er dermed ikke fenomenet i så måte som står i fokus, men de forskjellige tilfellene og forskjellene mellom informantene som hver for seg fungerer som en kasus.

Når man samtaler med mennesker kan man få et innblikk i den enkeltes tankeverden. I et intervju ønsker vi gjerne å snakke om et spesifikt tema eller fagområde (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 27). Jeg har vært interessert i dirigentenes syn på og tanker rundt intonasjon. Ved å intervjuer kan man få tak i deler av en annen persons liv som det er vanskelig å fange på andre måter. Forutsetningen for å få gode data i et intervju kommer an på forskerens ferdigheter. I en kasusstudie er det derfor viktig at forskeren er god til å kommunisere. Det innebærer egenskaper som empati, god kontakt med informantene, gode spørsmål og at man lytter oppmerksomt (Merriam, 1994). Bevissthet rundt og erkjennelse på akkurat dette har fulgt meg gjennom hele studien. Det er allikevel ikke til å komme unna at jeg som forsker er fersk og intervjuene i noen grad er preget av at jeg ikke har mye erfaring som intervjuer. Dette kommer jeg tilbake til når jeg drøfter studiens svakheter.

Steinar Kvale og Svend Brinkmanns bok (2009), har vært min guide gjennom prosessen med datainnsamling og analyse. Jeg brukte «Intervjuundersøkelsens syv stadier» som en mal og veiledning i prosessen med å utforme og planlegge undersøkelsen, til gjennomføring og utforming av oppgaven.

Jeg har valgt å gjennomføre intervjuene i en *semistrukturert* form. Det semistrukturerte livsverdensintervju defineres slik:

Denne formen for intervju søker å innhente beskrivelser av den intervjupersonens livsverden, og særlig fortolkninger av meningen med fenomenene som blir beskrevet. (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 47).

Bakgrunnen for dette valget er at jeg ønsker at intervjuet skal ha form som en samtale hvor jeg kunne tilpasse hver enkelt informant og stille oppfølgingsspørsmål ved behov. Intervju som håndverk og metode for å innhente data avhenger i stor grad av intervjuerens ferdigheter. Man lærer seg å intervju ved å intervju. (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 36). Merriam understreker også i sin bok at en god intervjuer ofte er den som har erfaring. Meningen med et intervju er å finne ut hva en annen tenker på eller er opptatt av. Dette kan ikke iakttas eller måles, og derfor må den som intervjuer stille de rette spørsmålene på rett tid for å få meningsfull informasjon (Merriam, 1994). Jeg besluttet derfor tidlig å teste både intervjuguiden min, og hvordan jeg selv fungerte som intervjuer ved å foreta et pilotintervju. Jeg opplevde det som veldig nyttig og lærerikt. Pilotintervjuet gjorde at jeg oppdaget ting i intervjuguiden min som var uklart formulert, og som jeg dermed endret på. Den viktigste erfaringen var allikevel at jeg fikk testet meg selv som intervjuer og fikk kjenne på hvordan jeg håndterte den situasjonen. Jeg fikk en god opplevelse og følte selv at det jeg hadde tenkt fungerte. Eneste endring jeg foretok meg etter pilotintervjuet var noen justeringer av formuleringen på enkelte spørsmål.

4.4 Intervjuene

Her vil jeg fortelle om hvordan jeg gjennomførte intervjuene, utformingsprosessen av intervjuguiden og transkriberingsarbeidet. Intervjuene ble gjennomført over en periode på tre måneder.

4.4.1 Intervjuguide

Det var viktig for meg at intervjuene skulle være i en slik form at informantene i størst mulig grad snakket fritt og ikke ble begrenset av hva jeg spurte om. På den måten tenkte jeg at jeg ville få gode data til oppgaven. Intervjuguiden var derfor et veldig viktig redskap som jeg brukte mye tid på å utforme. Jeg ønsket å legge til rette for at intervjuet kunne tilnærme seg

formen som en samtale og valgte derfor, som tidligere nevnt, en semistrukturert form. For meg var det viktig at intervjuformen tilrettela for at jeg kunne bruke intervjuguiden som en slags sjekklister. Jeg hadde flere punkter som jeg ønsket å komme innom, men ville at informantene skulle føle at de kunne snakke fritt rundt emnene. Rekkefølgen på spørsmål kunne jeg dermed tilpasse hver informant. Kvalitetskriterier som kjennetegner et godt intervju er blant andre at intervjupersonen gir spontane, spesifikke og relevante svar (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 175). Utformingen av intervjuguiden, og hvordan jeg som intervjuer benytter meg av denne, er viktig for å oppnå dette. Samtidig ble pilotintervjuet veldig viktig for nettopp å sjekke dette og se hvordan informanten svarte, og om spørsmålene var forståelige.

Utformingen av intervjuguiden ble på mange måter en prosess hvor jeg ble bevisst på hva jeg selv tenkte om temaet både som forsker, korsanger og kordirigent. I en kvalitativ kasusstudie er forskeren det primære instrumentet for å analysere og samle inn informasjon. Forskeren er i så måte begrenset av egenskapen *å være menneske*, altså at man kan gjøre feil, overse muligheter og la personlige vurderinger farge undersøkelsen (Merriam, 1994). Foruten å være bevisst på akkurat dette i prosessen med studien, opplevde jeg hvordan forskerens subjektivitet og forforståelse har både muligheter og begrensninger. Erfaringen min som kordirigent og korsanger var for eksempel nyttig da jeg jobbet med å lage intervju spørsmål. På grunn av min erfaring ble det raskt klart hva som var viktig å snakke om når det gjelder intonasjon. Samtidig var det viktig for meg at mine meninger og kunnskaper ikke skulle være synlige eller førende for samtalen. Fokuset ble å lytte til det de sa og skyte inn oppfølgingsspørsmål når noe trengtes å tydeliggjøres eller utdypes. Hvordan min bakgrunn påvirker oppgaven kommer jeg tilbake til senere. Et viktig poeng er også at disse dirigentene er blant landets fremste og derfor kunne bringe på bordet ting som jeg ikke hadde tenkt på. Det var dermed viktig for meg at de fikk plass til å styre samtalen dit de ville.

Intervjuguiden (se vedlegg nr. 1) er inndelt i tre deler.

1. En åpen del hvor jeg ønsket å vite hva de generelt tenkte om, og hva de la i intonasjonsbegrepet. I denne delen ba jeg dem også definere hva som skal til for å ha en god intonasjon og hva en god intonasjon er.
2. I den midterste delen gikk jeg mer konkret til verks og prøvde å lage spørsmål som hadde som hensikt å kartlegge hvordan dirigentene jobbet med intonasjon. Jeg hadde

en sjekkliste med punkt for forskjellige faktorer som kan påvirke intonasjonen. Jeg krysset av i listen etter hvert som informanten fortalte noe relatert til punktene.

3. I den siste delen ønsket jeg å kartlegge hvordan de tenkte om begrepet «den nordiske korklang» og om hva intonasjon har å si for korets klang. Jeg spurte også om de selv var opptatt av å definere korklangen og om intonasjon er viktig i denne sammenhengen.

4.4.2 Gjennomføring av intervjuene

Intervjuene ble gjennomført over en periode på tre måneder. Jeg møtte informantene der de selv ønsket: to ønsket å møtes i sine respektive hjem, og én ønsket å møtes på restaurant. Disse to forskjellige lokasjonene gjorde at intervjusituasjonene ble ulike. Det på restaurant var i større grad utsatt for forstyrrelser i form av avbrytelse fra servitør, mann med mobiltelefon på nabobordet og ellers støy fra kjøkkenet. Jeg ser i ettertid at jeg med fordel kunne ha gjort en bedre jobb ved å insistere på en plass med rolige omgivelser. Samtidig opplevde jeg ikke at informanten følte seg hemmet av omgivelsene. Dirigenten snakket fritt og jeg synes selv at jeg fikk gode data. Den store forskjellen viste seg i strukturen av intervjuene og min plan om en semi-strukturert modell. Dette fungerte veldig bra i de to intervjuene som foregikk hjemme hos dirigentene. Starten på begge intervjuene åpnet litt formelt ved at guiden ble fulgt, men det ble tidlig helt naturlig med en løsere form hvor jeg brukte guiden som en sjekkliste og ikke noe jeg fulgte slavisk. I intervjuet som foregikk på restaurant ble jeg i større grad nødt til å følge intervjuguiden for å sikre at vi fikk vært igjennom alt. Jeg forsøkte også her å følge en semi-strukturert modell, men støttet meg stadig på intervjuguiden og gangen i den. Dette fordi jeg selv, mer enn informanten, ble litt distraheret av livet rundt bordet, og av at vi til tider ble avbrutt. Ved oppstart av intervjuene ble dirigentene gjort kjent med hovedtemaene i intervjuguiden slik at de var forberedt på innholdet og strukturen i samtalen.

4.4.3 Transkripsjon og bearbeiding av data

Intervjuene ble tatt opp med en digital opptaker og deretter lagt inn på en passordbeskyttet datamaskin. Varigheten på intervjuene ble fra 50 til 90 minutter. Jeg transkriberte intervjuene i kort tid etter at de fant sted. Jeg ønsket å ha intervjuet så friskt i minnet som mulig under transkriberingen i tilfelle noe skulle være uklart. Jeg valgte å notere ned ufullstendige

setninger i transkripsjonen som pauser og ord som «ehh» og «hmm», for å tydeliggjøre tankeprosessen til informantene. Noen ting rundt intonasjon viste seg å være vanskelig å forklare for informantene. Dermed ble det nyttig for forståelsen av transkripsjonene å skrive ned ordene og «veien» de brukte for å komme frem til det de ville si. Jeg noterte utenomspråklige elementer de stedene i løpet av intervjuet der informantene brukte disse. Eksempler på dette er latter og gestikk, sistnevnte spesielt med armene. I arbeid med transkripsjon noterte jeg også utstrakt bruk av gestikk i transkriptet. Når jeg siterer dirigentene i analysen, har jeg valgt å ta slike beskrivelser bort for at de ikke skal ødelegge for flyten i språket. Dette har jeg gjort for at meningen og innholdet skal komme tydelig frem. Noen av dirigentene hadde også en del ufullstendige setninger, altså at man starter på en setning uten å fullføre hele, men starter på nytt for å ordlegge seg på en annen måte. Eksempel på dette er «*Jeg tenker at, du kan si at, på en måte er det slik at (...)*» Her har jeg valgt å ta bort det ufullstendige slik at meningen i setningen er tydelig og at den har god flyt.

4.4.4 Evaluering av datainnsamling

Etter å ha gjennomført datainnsamling og bearbeidet data, ser jeg flere ting som jeg kunne gjort annerledes hvis jeg skulle gjort dette på om igjen. Det ene er måten jeg tok opp intervjuene på. Jeg ser at det hadde vært en stor fordel å filme for å få med en kilde til; nemlig det visuelle. Da tenker jeg spesielt på kroppsspråket. Dirigentene viste gestiske bevegelser og uttrykk som de bruker når de kommuniserer med koret. Alt fra direksjonstekniske bevegelser til ansiktsuttrykk og kroppsholdning ble brukt som eksempler. Dette er en viktig kommunikasjonsform for dirigenter, spesielt i situasjoner der man ikke kan kommunisere verbalt, for eksempel i konsertsammenheng. Jeg hadde også tenkt at dette var relevant og hadde det med som eget underspørsmål i intervjuguiden. Jeg var likevel ikke forberedt på omfanget av bruken av gester underveis i intervjuet, og at dirigentene i stor grad ville demonstrere når de henviste til gestikk. Dette gjelder også da det var snakk om temaer som holdning og sangteknikk. I retrospekt ser jeg at jeg med et videointervju kunne gått lengre i å analysere bruken av gestikk.

Som jeg allerede vært inne på, har jeg kompensert for dette ved at jeg, under intervjuene, noterte ned en del av bevegelsene og uttrykkene de gjorde. Jeg transkriberte intervjuene så tidlig som mulig etter gjennomføring og førte notatene inn i transkriptet. Likevel førte dette til at jeg var tvunget til å forholde meg primært til verbalspråket og det informantene sa om

sin egen direksjon. Derfor har jeg for eksempel skrevet lite om Grete Pedersen i forhold til hva hun gjør i sin direksjon for å påvirke intonasjonen. Hun viste mange ting, men forklarte ikke så mye med ord. Siden jeg ikke kan dokumentere dette bedre enn ved det jeg husker da jeg transkriberte, valgte jeg å ikke ta det med som datamateriell i analysen. Jeg ser i ettertid at jeg kunne gjengitt det visuelle med større grad av nøyaktighet dersom jeg gjorde videoopptak av intervjuene. Fortolkningen min i øyeblikket, og min hukommelse, kan i stor grad ha påvirket hvordan dette er dokumentert gjennom mine notater. Samtidig ville det nok også vært ulemper forbundet med å bruke et kamera i stedet for lydopptaker. Likevel føler jeg at jeg har fått dokumentert *at* gestikken i aller høyeste grad er et virkemiddel informantene bruker for å påvirke intonasjonen, og intervjuene ga meg langt på vei også innsikt i *hvordan* de bruker gestikk gjennom måten de beskrev dette verbalt.

4.5 Analyse

Mitt mål har vært å belyse hvilke likheter og forskjeller det er mellom tre dirigenters tilnærming til i intonasjonsarbeid. Kvale skriver at å *analysere* betyr å dele noe opp i biter eller elementer. Gjennom transkripsjon og at intervjuet oppfattes som en rekke utsagn eller deler. Kvale understreker at det er viktig at vi husker at informanten gjennom å gi et slikt intervju forteller en historie, og at vi ikke deler den opp i mange biter uten sammenheng. Analysen ligger et sted mellom den historien som ble fortalt til intervjueren og den endelige fortellingen som forskeren forteller til publikum (Kvale, 2009, s.201).

Jeg valgte å bruke meningsfortetting som verktøy og hjelp til å analysere transkripsjonene. Dette innebærer at lange setninger, eller svar, komprimeres til kortere utsagn hvor den umiddelbare mening i det som er sagt gjengis med få ord (Kvale, 2009, s. 212). Dette er et verktøy som ofte brukes i fenomenologisk forskning, men Kvale understreker at man også kan bruke dette i annen kvalitativ forskning. Måten jeg gjorde dette på var at jeg laget en tabell med tre nivåer hvor jeg i tillegg til å komprimere teksten til et kortere utsagn, hadde en tredje boks hvor jeg la inn egne referanser, tolkninger eller henvisning til litteratur jeg kunne knytte dette til. Dette var nyttig for å kategorisere utsagnene og knytte de til relevant teori. Det var også med på å tydeliggjøre meningsinnholdet i det som ble sagt.

I intervjuguiden min hadde jeg allerede systematisert problemstillingen inn i ulike temaer som kunne fungere som overskrifter i analysen videre. Etter to gjennomlesninger av

materialet, starte jeg arbeidet med å kategorisere utsagnene. Jeg prøvde å se på hvilke punkter som var fremtredende og hvor jeg kunne se tydelige forskjeller eller likheter. På den måten ble de sortert og de ulike grupperingene ble tydelige. Jeg lagde dermed en plakat for hvert tema som pekte seg ut og systematiserte svarene fra intervjuene som passet inn under de ulike plakatene. Hver dirigent fikk en egen fargekode (utskrift av intervjuene på ulike fargemark) slik at det var lett å se den enkelte kasus. Dette visualiserte svarene tydelig og gjorde det lettere for meg å se sammenhenger, likheter og forskjeller mellom dirigentene. Jeg benyttet overskriftene fra tabellen, hvor jeg kategoriserte faktorer som kan påvirke intonasjonen, fra 3.3. Disse kategoriene, utøverfaktoren, musikalske og kompositoriske faktorer, utenom-musikalske elementer og teknisk relatert faktor, var nyttige for å systematisere og kategorisere det dirigentene fortalte om utfordringer rundt intonasjonsarbeid i korene sine. I tillegg til disse fire kategoriene ble to andre kategorier fremtredende: Forståelsen av god intonasjon og sammenhengen mellom klang og intonasjon.

Jeg har valgt å presentere funn og drøfte likheter og forskjeller i samme kapittel. Fokuset har i tillegg vært å prøve å forstå hva de sier i lys av den teorien og litteratur som finnes.

Intervjuguiden min, og da også intervjuene, hadde noen punkter som jeg valgte å ta bort av hensyn til studiens omfang. Dette gjelder siste del om den nordiske korklang. Det ble raskt klart at dette temaet ble for stort å ta med av hensyn til oppgavens omfang. Man kunne skrevet en egen oppgave med dette begrepet som hovedfokus. Derfor valgte jeg å ikke bruke dette materialet.

4.6 Etiske spørsmål og rapportering

I starten av prosjektet fikk informantene både skriftlig og muntlig informasjon om studien for å kunne danne seg en forståelse av hvem jeg er og formålet med studien. De fikk også informasjon om valgfrihet knyttet til deltakelsen i studien, og at de til enhver tid hadde rette til å avbryte sin deltakelse. Dette bekreftes med samtykke erklæringen som ble underskrevet etter intervjuet fant sted. En kvalitativ studie av dette slaget vil midlertidig gjøre det vanskelig for informanten å vite hva de egentlig samtykker til siden hverken jeg eller informanten vil vite hvordan prosjektet ville utvikle seg (Postholm 2010).

Jeg har brukt mye tid på å finne ut om jeg skulle bruke informantenes navn i oppgaven eller å anonymisere de. Dette synes jeg har vært vanskelig å ta stilling til fordi begge har sine

fordeler og ulemper. Ved å anonymisere informantene ville jeg miste et perspektiv jeg selv tenkte var viktig, nemlig å presentere hva disse dirigentene tenkte om dette. Alle informantene er personligheter som har både lang erfaring og har stor anerkjennelse i kormiljøet i Norge. Ved å se på problemstillingen gjennom disse personene tenkte jeg at oppgaven ville bli mer interessant lesning for andre. I det meste av samfunnsvitenskapelig forskning er det derimot vanlig at man anonymiserer informantene for å unngå skade og urimelige belastninger for personer det forskes på. Man kan tenke seg at informantene snakker annerledes siden de vet at de skal fremstilles med fullt navn. På den andre siden er korverdenen liten, og det er stor sjanse for at man uansett ville kunne identifisere personene gjennom det som kommer frem og det de sier. Ved å gjøre et utvalg av dirigenter som også hadde lang fartstid tenkte jeg også at informantene er personer som er trygge på sin egen rolle og meninger som utøvere. Informantene har også sagt ja til å delta i studien vel vitende om at jeg ønsket å fremstille intervjuene med navn. En annen side ved dette er hvordan jeg som forsker fremstiller og fortolker intervjuene. Stake (2005) advarer spesielt mot dette og sier at her er det nødvendig med en tett dialog mellom forskeren og den som det forskes på. Det er viktig å følge de retningslinjene og reglene som finnes for personvern og at informantene får mulighet til å se og godkjenne hvordan de er fremstilt. Avtalen jeg har med den enkelte dirigent er at han/hun får mulighet til å lese igjennom den ferdige oppgaven i sin helhet, for så å godkjenne om den skal publiseres. Alle samtykket til dette.

Denne studien er rapportert til Norsk Samfunnsvitenskapelig Datatjeneste (NSD)²¹ og jeg har fått undertegnet samtykkeerklæring fra alle informantene (se vedlegg 2). Opptakene av intervjuene slettes etter at denne oppgaven er ferdigstilt. Alle dirigentene har, som tidligere nevnt, samtykket til at navnene deres kan brukes.

²¹ Prosjektnummer: 44559. Vedlagt ligger også bekreftelse fra NSD på at prosjektet har forlenget godkjenning til februar 2018 (Vedlegg 3).

4.6.1 Forskerrollen og å forske i eget felt

I kvalitativ forskning er forskeren det viktigste forskningsinstrumentet (Merriam 1994). Vi bruker erfaring og kunnskap vi har tilegnet oss når vi fortolker. Dette er ikke til å unngå. Min bakgrunn viser seg både i interessen for temaet, utforming av intervjuguiden, utvalg av dirigenter og hvordan jeg skriver og vinkler oppgaven. Det er derfor viktig å stille spørsmålstegn ved om jeg som forsker står for nær materialet. Spesielt med tanke på at jeg selv er dirigent og da naturlig nok har egne meninger om dette. Dette har jeg forsøkt å være bevisst på gjennom hele prosessen.

Merriam (1994) nevner viktige kvaliteter en forsker trenger for å gjennomføre en kasusstudie. Hun understreker viktigheten av å ha toleranse for *tvetydigheten*, altså at det i denne type forskning ikke finnes tydelige prosesser som man må følge. Videre viser hun til fire ulike kvaliteter som kreves av en forsker for å gjøre denne type forskning (Merriam, 1994):

- Krever stort skjønn, som handler om å være sikker på at den metoden man velger er holdbar. Dette er vanskelig, poengterer hun.
- Krever sensitivitet innenfor konteksten og alle variabler som den rommer.
- Krever følsomhet for informasjonen som samles inn. Hva sier den? Hvordan kan den lede til ny kunnskap? I hvilken grad speiler informasjonen det som skjer?
- Krever bevissthet rundt den menneskelige faktoren i forskningen som ofte er egne meninger og forutinntatte meninger.

Jeg har forsøkt å redegjøre for min rolle som forsker underveis i dette kapitlet ved å synliggjøre de ulike prosessene av studien.

Jeg tenker på mange måter at min erfaring som dirigent er positiv, spesielt i intervjusituasjonen. Min bakgrunn gjorde at det var lett å stille oppfølgingsspørsmål og følge dirigentene i deres tankegang. Jeg ønsket i størst mulig grad å stille med et åpent sinn i analysen og under intervjuene. I intervjuene har jeg vært bevisst på å la dirigentene i stor grad føre samtalen. Min forståelse for faget gjorde at informantene ikke trengte å tilrettelegge ordbruk og terminologi for at jeg skulle forstå innholdet. I denne sammenhengen mener jeg at det var viktig for å få gode data.

Jeg hadde kjennskap til disse dirigentene i forkant av intervjuene gjennom tidligere studier hvor jeg enten hadde sunget i kor de dirigerte, hatt dem som lærere, eller observert øvelser de har hatt. Jeg gikk på bakgrunn av det inn i denne studien med en slags forforståelse av at det

eksisterte en variasjon blant disse. Pilotintervjuet, og prosessen med utvelgelse av informanter, var imidlertid med på å bevisstgjøre denne forforståelsen som jeg hadde med meg inn i studien. Jeg har underveis i forskningsprosessen reflektert rundt dette og bevisst forsøkt å ikke fremheve dette når jeg presenterer studiens empiriske data.

Min kjennskap og interesse for korverdenen gjør også at jeg har kunnskap knyttet til dette som kan ha vært med på å prege forskningsprosessen. Til tross for bevisstheten rundt dette, kan min forståelse allikevel skygge over viktige funn i analysen. Det har jeg vært klar over gjennom hele prosessen. Min forforståelse kan ha skapt noen blindsoner som jeg ikke har sett. Jeg kan ha ideer eller forestillinger om informantene eller temaet som styrer min oppmerksomhet, og som kan være med på å stenge for hva jeg virkelig ser. Middelet for å motvirke dette har vært å se de funn jeg har i lys av det teoretiske rammeverket og tidligere forskning som finnes på området. Jeg har også forsøkt å i så liten grad som mulig å fremstå som «insider» når jeg har snakket med informantene. Selv om det er umulig, og kanskje lite hensiktsmessig, å stille på «null», har jeg forsøkt å stille meg så langt fra stoffet som mulig. Faren ved å være for nær stoffet ble i dette tilfellet veid opp mot forkunnskapene og forståelsen av hva det handler om. Jeg har allikevel prøvd å kompensere for dette ved å stille alle spørsmål jeg kunne tenke for å få dirigentene til å utdype, eller forklare, uavhengig av om jeg allerede hadde forstått poenget. Det førende har hele veien å stille spørsmål på en måte som gir tilgang på deres forståelse, da det er denne jeg har vært interessert i å belyse, og ikke min egen.

4.7 Reliabilitet – pålitelighet

Reliabilitet er knyttet til om forskningsresultatet er troverdig, og behandles ofte i sammenheng med spørsmålet om hvorvidt et resultat kan reproduseres på andre tidspunkter av andre forskere (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 250). Dette er et problematisk krav innenfor kvalitativ forskning fordi jeg som forsker er det viktigste instrumentet for å innhente data og analysere dem. Jeg har forsøkt å kompensere for dette ved å prøve å forholde meg så objektiv som mulig gjennom alle prosessene i studien, og gjennom å gjøre forskningsprosessen i denne studien så transparent som mulig (Postholm, 2010). Gjennom dette kapitlet har jeg også løftet frem og drøftet problemer som prosjektet mitt har stått overfor.

Når det gjelder reliabilitet knyttet til intervjuene, utførte jeg et pilotintervju for blant annet å redusere muligheten for misforståelser i intervjusituasjonen og for å teste ut om spørsmålene var forståelige. Jeg brukte semi-strukturert intervju som også åpner for variasjon og tilpasning i møte med den enkelte informant. Jeg prøvde gjennomgående å stille oppfølgingsspørsmål med den hensikt å utdype og tydeliggjøre informantens svar. Reliabilitet er også avhengig av at jeg som forsker ikke stiller ledende spørsmål. Dette forsøkte jeg å unngå. Jeg opplevde likevel i lydopptakene et par steder hvor jeg ble fristet til å stille spørsmål som kan virke ledende. Det er mulig at informantene ville svart annerledes om spørsmålet ble stilt på en annen måte. Jeg har forsøkt å ivareta reliabiliteten ved å transkribere ordrett.

4.8 Validitet - gyldighet

Validitet handler om i hvilken grad våre data faktisk reflekterer de fenomenene som vi ønsker å vite noe om (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 251). Altså i hvilken grad den metoden som er brukt undersøker det den er ment å undersøke. Jeg valgte å gjøre en kasusstudie med anerkjente dirigenter. Det er deres erfaringer og tanker som er datamaterialet. Fordi jeg har valgt å bruke intervju som metode, er måten spørsmålene ble formulert og stilt i intervjuene viktig. Jeg opplever at validiteten i denne studien er tilfredsstillende, og jeg har lagt arbeid ned i å utforme en intervjuguide som har god begrepsbruk og tydelige spørsmål for å sikre at dirigentene forstår hva slags informasjon det er jeg etterspør. Videre er formålet å se på likheter og forskjeller i tilnærmingen til intonasjonsarbeid hos et utvalg dirigenter. Den enkelte dirigents syn på intonasjon og intonasjonsutfordringer kommer i analysen frem gjennom utvalg av sitater, hvor jeg har vektlagt å vise hvor de er samstemte og hvor det er forskjeller mellom dem.

I forhold til validitet kan denne studien kritiseres for hvorvidt disse tre informantenes svar er gyldige i forhold til denne tematikken. Hvorfor akkurat disse tre? Hvorfor ikke noen andre? Et annet utvalg hadde mest sannsynlig gitt andre svar og andre perspektiver. Dette er noe av grunnlaget for kvalitativ analyse. Et større utvalg med flere dirigenter kunne kanskje belyst flere områder av samme tematikk. Utvalget kunne også vært større, rommet flere variasjoner og et større mangfold i form et utvalg dirigenter med større aldersspredning. Ved å navngi

informantene, mener jeg at studiens gyldighet kan forsvares. Jeg har intervjuet tre dirigenter og denne studien belyser derfor nettopp disse personenes tanker og syn på dette. Det er helt klart at et annet utvalg kunne ha belyst flere og kanskje andre områder. Samtidig ser jeg at det er stor bredde i de data som jeg endte opp med. Det dirigentene forteller samsvarer også godt med teori og litteratur om fagfeltet.

Det er heller ikke min hensikt å fremstille disse tre som representanter for ulike typer «kategorier» av dirigenter. Hovedformålet med studien er ikke å si noe om andre kor eller andre dirigenter. Det er likevel nærliggende å tro at denne studien kan være interessant lesning for andre personer som jobber i, er i kontakt med, eller har interesse for miljøet.

Jeg har også forsøkt å styrke studiens validitet ved å la andre lese intervjuene slik at jeg har hatt noen å drøfte materialet med. Dette har vært viktig for å få en trygghet på at de temaoverskriftene, og analytiske prosessene jeg har valgt å bruke, gir mening og passer datamaterialet mitt. De har også vært viktige for å se at det ikke er viktige temaer jeg ikke har sett eller tatt tak i. Foruten min veileder har dette vært min mann som er musiker.

5 Analyse og drøfting av studiens funn

I dette kapitlet vil jeg presentere, sammenligne og drøfte datamaterialet i denne studien. Funnene fremstilles gjennom sitater og gjenfortelling av informantenes utsagn. Underveis drøfter jeg det de sier i lys av det teoretiske rammeverket i kapittel 3.

Den overordnede problemstillingen for denne studien, som jeg presenterte allerede i kapittel 1, er:

Hvilke likheter og forskjeller finner vi i tre anerkjente dirigenters tilnærming til arbeidet med kor-intonasjon?

Jeg gir først en kort presentasjon av hver dirigent hvor jeg også refererer til hva de forteller om hvor de lærte om intonasjon (5.1). I 5.2 er fokuset rettet mot begrepet intonasjon, hvordan dirigentene forstår dette og hva de tenker god intonasjon i kor er. I underkapittel 5.3 ser jeg på hva de forteller om hvordan de jobber, hvilke utfordringer de fremhever og hvordan de håndterer disse. I denne delen har jeg kategorisert utfordringene som beskrives med utgangspunkt i tabellen fra underkapittel 3.4:

1. Musikalske og kompositoriske faktorer
2. Utøverfaktoren
3. Teknisk relatert faktor
4. Utenom-musikalske elementer

Utøverfaktoren rommer, som tidligere nevnt, ganske mange elementer. Jeg har derfor valgt å dele den inn i flere underkapitler. I underkapittel 5.4 er fokuset klang og hvordan dirigentene relaterer dette til intonasjon.

Intensjonen med denne inndelingen har vært at analysen av funnene skal være tydelig å lese. Avslutningsvis vil jeg forsøke å samle de viktigste elementene i denne studien og belyse oppgavens relevans i kapittel 6.

5.1 Presentasjon av dirigentene

I dette underkapittelet gir jeg en presentasjon av dirigentene jeg har intervjuet. Alle har lang erfaring som kordirigenter og er også internasjonalt anerkjente dirigenter og seminarholdere. Jeg har, som tidligere nevnt, gjort et utvalg av dirigenter som har lang fartstid og erfaring med kor. I hvert intervju spurte jeg dirigentene hvor eller hvordan de hadde lært om intonasjon. Dette har jeg tatt med i presentasjonen av hver dirigent.

5.1.1 Tone Bianca Sparre Dahl

Dahl er utdannet dirigent, sanger, pianist og pedagog ved Norges musikkhøgskole, musikkonservatoriet i Stavanger og Kodály-instituttet i Ungarn. Hun er dirigent for det semi-profesjonelle koret Schola Cantorum. Koret holder et høyt kunstnerisk nivå, og Dahl har gjort flere CD-innspillinger med dem. Hun er også førsteamanuensis ved Norges musikkhøgskole i kordirigering. Hun har skrevet boken *Korkunst*, utgitt i 2002, som er oversatt til både svensk og engelsk.

Hun forteller at hun har lært mye om intonasjon gjennom de korene hun selv har sunget i, og fra sin egen erfaring som dirigent. Hun lærte lite om det under utdanningen i Norge, men forteller at det var mye fokus på det på Kodály-instituttet gjennom *solfa-systemet*²². Hun forteller at der er de veldig opptatt av intonasjon sett i lys av håndbevegelsene og avstandene mellom tonene.

²² Solfa - I musikk er solfa (også kalt solfège eller solfeggio) en pedagogisk solmisasjonsteknikk der hver note blir sunget med en bestemt stavelse, kalt en solfa-stavelse. De syv stavelsene som vanligvis blir brukt i diatonisk skala er: do, re, mi, fa, sol, la, og ti. I kromatisk skala brukes ofte i tillegg den stigende rekken di, ri, fi, si, ta og den synkende rekken te, le, se, me, ra. Systemet er et forsøk på å gi tonehøyder en lyd som er lett å synge og som gir mening for den som synger (<https://no.wikipedia.org/wiki/Solfa>)

5.1.2 Grete Pedersen

Pedersen er utdannet organist og dirigent fra Norges musikkhøgskole. Hun har også studert direksjon med den kjente dirigenten Eric Ericson. Gjennom sin korvirksomhet er Grete Pedersen blitt en av de mest markante skikkelsene i norsk og nordisk korverden. Pedersen startet i 1984 Oslo kammerkor som hun dirigerte i 20 år. Med det skapte hun en ny oppføringspraksis med utgangspunkt i norsk kvedetradisjon og norsk folkemusikk. Hun har vært dirigent for Det Norske Solistkor siden 1990. Koret er et av de ledende ensemblene i Skandinavia og består kun av profesjonelle sangere.

Pedersen forteller at hun lærte mye om intonasjon av Ragnar Vignedal²³ som hun traff på Ole Bull Akademiet. Han er kveder og viste henne «verdenen mellom de svarte og hvite tangentene». Hun nevner også Tor Skauge som hun hadde som lærer på diplomstudiet på Musikkhøgskolen, og den svenske kordirigenten Eric Ericson. Hun trekker frem at hun har lært mye om intonasjon, og lyd, gjennom dagligdagse ting som det å sitte på toget, høre på fugler og å gå på gata. Hun forteller også at hun har lært mye gjennom egen erfaring, og som hun selv sier: «Learning by kløning».

5.1.3 Carl Høgset

Høgset er utdannet med hovedfag i musikk fra Universitetet i Oslo i 1974. I 1976 tok han diplomeksamen i sang og korledelse ved Norges musikkhøgskole. Han har gjennom sin karriere hatt en stor rolle i norsk musikk- og kulturliv. I 1971 startet han koret Grex Vocalis som, siden sin oppstart, har vært et av de semi-profesjonelle korene i Norge. Koret har gjort flere CD-innspillinger og holder et høyt musikalsk nivå. I 2002 startet han «Alle kan synge», som er et sangkurs for alle som vil lære å synge. Han har skrevet boken *Sangteknikk*, utgitt i 1999. Den er oversatt til ti ulike språk, blant dem japansk. I 1987 startet han Norges Ungdomskor sammen med Joar Rørmark. Høgset sang i Sølvguttene både som gutt og som voksen sanger.

²³ Ragnar Vignedal (1913 – 1991) var en slåttesamler og folkesanger.

Høgset forteller at han lærte mye om overtoner og overklang av Tor Skauge som underviste på Musikkhøgskolen da han var student. Han ble interessert og forstod da at dette var viktig for korklangen. Han utforsket selv videre på dette gjennom egenøving, lesning av forskjellig litteratur og gjennom utforskning på stemmen. Han forteller at han som ung dirigent og sanger fikk være læregutt og forsøksperson hos Johan Sundberg²⁴ hvor han lærte mye om stemmefysikk.

5.2 Hva er god intonasjon?

Ved å se på det dirigentene forteller om hvor de har lært om intonasjon, blir det tydelig at intonasjon er et bredt begrep som kan forstås på mange måter. Dahl forteller om tiden fra Kodály-instituttet og at de der var opptatt av samklanger og intervaller. Pedersen trekker frem at hun har lært mye gjennom å lytte. Høgset forteller at han har lært mye gjennom å utvikle og beherske instrumentet stemmen, og å tilegne seg kunnskap om overtoner og korklang.

Bergby skriver at intonasjon handler om finjustering av tonehøyde og at den vanlige forståelsen av ordet intonasjon er å synge eller spille rent, i motsetning til å synge eller spille falskt. Hun skriver også at hva man oppfatter står i sammenheng med hva man forventer å høre (Bergby, 2007, s. 168).

Ved å se på måten dirigentene beskriver ordet, ser vi at det er et begrep som rommer mange komponenter og som ikke nødvendigvis er enkelt å beskrive:

D: Det er et veldig sammensatt begrep, fordi det handler om renhet, men det handler vel så mye om hvordan vi oppfatter en tone. En tone kan være ren, men likevel høres falsk ut. Så for meg så har det veldig mye med sammensetningen av overtonene å gjøre.

²⁴ Johan Sundberg er en svensk professor i musikkakustikk. Han ledet forskningen på musikkakustikk ved Kungliga Tekniska högskolan i Stockholm i 30 år. Han forsket hovedsakelig på stemmen i tale og sang og teorien bak musikalsk interpretasjon.

Dahl bruker ordet renhet men setter det umiddelbart i sammenheng med det auditive, persepsjon av tonen og overtoneklngen.

P: Jeg legger nok tonehøyde og klang, først og fremst. Ja, de to tingene. Høyde, sånn eksakt, og selve "temporn", altså klngen.

Pedersen sier her at ordet for henne rommer to aspekter.

H: Når vi snakker om [intonasjon] i kor, snakker vi jo om å intonere riktig i forhold til en grunntone. Og da er jo prinsippet, i a cappella sang, at man intonerer etter det vi kaller for ren stemming som jo baserer seg på en overtonerekke. Så det må man lære seg å høre: At man intonerer riktig i forhold til grunntonen. Det er grunntonen som alltid gjelder i enhver akkord. Og da må man intonere intervallene renstemt. Det vil altså si at man må intonere kvinten og oktaven perfekt. Og man må intonere dur-tersen lav, molltersen høy, og septimen lav. Det er de tre intonasjonselementene som man i koret må være klar over og vite hvordan man skal gjøre.

Høgset knytter umiddelbart begrepet til kor. Det han beskriver er at intonasjonsnormen i hans kor er *renstemt intonasjon*. Han understreker videre tydelig at dette er normen i a cappella kormusikk, og at *temperert* stemming i en slik sammenheng blir «urent».

Vi kan se at både Pedersen og Dahl vektlegger at dette er et sammensatt begrep, mens Høgset umiddelbart knytter dette opp mot en klar intonasjonsnorm. Pedersen trekker frem klang, noe som forteller at også hun tenker at disse to begrepene, klang og intonasjon, henger sammen. Havrøy skriver at intonasjon ikke utelukkende handler om å finne riktig tonehøyde. Det kan like mye handle om å finne riktige kvalitet, dynamikk og timbre (Havrøy, 2015). Vi kan se det Dahl forteller i lys av dette. Dette kan også forklare det hun sier med at en tone kan være ren, men oppleves falsk. Tonen kan være ren, men kvaliteten eller tonens klang kan være feil i sammenhengen. Intonasjonen bør tilpasses den musikalske sammenhengen og resultatet man ønsker (Bergby, 2009). Vi kan se at Dahl har et bevisst forhold til dette.

Jeg spurte dirigentene om hva de tenker god intonasjon er. Bredden på svarene jeg fikk her, synes jeg også sier noe om at dette er et begrep som rommer flere faktorer. Høgset sier:

H: Ja, god intonasjon er når det blir rent. Og der er det enten - eller. Det er enten rent, eller urent. Ja, og hvis det er temperert, så er det urent.

Dahl har en annen innfallsvinkel til dette:

D: Jeg tenker en god intonasjon er når det blir behagelig å synge og høre på. Da er det en god intonasjon, for da faller det litt på plass av seg selv.

Pedersen uttrykker ganske umiddelbart at dette er vanskelig å sette ord på:

P: Ja, det er jo fryktelig mye. Hvis vi tenker at det ikke er snakk om et instrument, men en gruppe; at det er veldig «store ører» på de som skal gjøre noe. Det er en forutsetning for å få til noe, synes jeg.

Jeg tenker at en god intonasjon treffer og stemmer med stykkets karakter. Altså, det vil si at hvis du gjør noe barokk, så har du én intonasjon og en klang som på et eller annet vis refererer til den musikken. Hvis det er riktig klang og en slags stemning som stemmer med stykkets intensjon og karakter, så er det god intonasjon.

Bergby skriver at det er vanlig å forstå intonasjonsbegrepet som å spille rent i motsetning til å spille falskt (Bergby 2009) og vi kan se at Høgset forklarer det slik. Dahl trekker frem at overtonene bør klinge fritt og åpent. Dette kan man lese som at hun er opptatt av en god overtoneklang. Fritt og åpent kan da være en henvisning til at overtonesvevningene ikke skurrer eller er veldig urolige (Bergby, 2009). Dahl setter også god intonasjon i sammenheng med at det skal være behagelig både å synge og å høre på. Sangerens toneproduksjon og utøvelse er en viktig og kompleks faktor i intonasjonsarbeid (Havrøy, 2015). Dahl forteller her at hun har stor bevissthet knyttet til dette, og at sangerens utøvelse har mye å si for om intonasjonen oppleves som god for lytteren. At hun bruker ordet behagelig, fremfor «riktig», sier kanskje noe om hennes tilnærming til stemmeteknikk? Hun er opptatt av at sangeren skal synge «behagelig» og at intonasjonen da faller på plass.

Ulike personer vil lytte etter ulike ting og dermed vil også den enkeltes oppfatning av en tone kunne være ulik. Vi lytter forskjellig, skriver Bergby (2009). Hvordan kan vi da vite hva som er god intonasjon?

Å være god til å intonere betyr å kunne variere intonasjonen slik at den blir i samsvar med det musikalske resultatet man ønsker å oppnå (Bergby, 2009, s. 12)

Ut ifra dette er det tydelig at norm er et viktig begrep når vi snakker om intonasjon. Pedersen setter ord på dette når hun sier at en god intonasjon er når den stemmer med stykkets karakter og intensjon. Dahl sier noe lignende ved å si at det handler om hvilken type intonasjon som

egner seg på det stedet man er, og når hun sier at en tone kan være ren, men høres falsk ut. Slik Høgset uttrykker det, er normen renstemt intonasjon i a cappella kormusikk. Bergby skriver at intonasjon handler om ikke å avvike fra normen, men at normen varierer. Akkurat dette viser at ordet *rent*, som er et ord mange ofte bruker når man jobber med intonasjon, kanskje er vanskelig å bruke. Det vil i alle fall være viktig å se det i sammenheng med hva som er intonasjonsnormen og hva man ønsker å fremheve. Det blir tydelig at dirigentene prioriterer forskjellig selv om alle tre hører forskjell på ulike stemninger.

Pedersen utdyper denne utfordringen når hun beskriver hvordan en riktig intonasjon ikke alltid trenger å oppleves som god:

P: Altså, man kan jo høre noe som er veldig rent for eksempel, men som jeg ikke nødvendigvis tenker på som god intonasjon hvis det har en klang som ikke stemmer, eller hvis det ikke forholder seg til musikkens karakter.

Hun understreker videre at alt henger sammen og at hun ikke klarer å løsrive intonasjon fra de andre elementene som gjør at et musikkstykke får et godt uttrykk. Dahl sier også noe om dette når hun skal beskrive ordet intonasjon. Hun bemerker at en tone kan være ren, men allikevel falsk og at dette henger sammen med sammensetningen av overtoner. All musikk veksler mellom spenning og avspenning. Man kan bruke intonasjonen som alle andre elementer i musikken (harmonikk, rytme, melodiføring) til å påvirke dette (Bergby, 2009). En renstemt samklang er svevningsfri, klar og åpen. Hvis man da ønsker en annen karakter enn det dette gir, vil man for eksempel kunne bruke intonasjonen til å fremheve den karakteren man ønsker. *Adekvat*, altså riktig, intonasjon vil variere ut ifra ulike musikalske kontekster, stilistiske hensyn og musikalske tolknings spørsmål (Bergby, 2009). Det er mulig å se det Pedersen og Dahl forteller i lys av dette.

Dirigentene forteller også at begrepet rommer flere ting. De uttrykker at dette er vanskelig å sette ord på.

P: Hvis man skal bruke det som begrep, så er det jo utrolig mye forskjellig: Skal det være rent vertikalt, horisontalt, skal det være melodisk? Det blir jo alltid kompromisser på et eller annet vis. Hvis man da ikke tenker at det er greit å synke eller stige i løpet av en frase, for så å gå ned igjen.

Her beskriver hun at man hele tiden må velge mellom hvilken intonasjon man ønsker og referer med dette til valgene som må tas i forhold til harmonisk og melodisk intonasjon. Dahl sier også noe om dette:

D: Det kan jo skje inne i et stykke: At du plutselig liksom er langt over der du skal, men så havner du til slutt tilbake i tonearten, og tenker: «Åh, der var det rent og fint», men i virkeligheten har du svingt voldsomt.

Det Dahl beskriver her, kan for eksempel skje dersom man intonerer renstemte intervaller fra tone til tone (Bergby, 2009). Det som Pedersen og Dahl forteller gjenspeiler også det Alldahl skriver om at man til enhver tid må velge hvordan man vil intonere hvis man ønsker renstemt intonasjon (Alldahl, 2004, s. 36). Havrøy skriver også om dette og hans figur (vist i delkapittel 3.1.9) viser hvordan sangere på høyt nivå ofte veksler mellom harmonisk og melodisk intonasjon. Som Pedersen forteller; det vil være mange intonasjonsvalg som må tas underveis og kompromiss som må inngås. Dette gjenspeiler at melodisk og harmonisk intonasjon ofte vil være i konflikt med hverandre, og at man hele tiden må gjøre et valg om hva man vil fremheve. Hvis man ikke ønsker å temperere, må man stadig velge mellom disse to (Alldahl 2004; Bergby 2009).

Dahl forteller at god intonasjon er at man vet hvilken type intonasjon som egner seg på det stedet man er for at det skal klinge fint og føles behagelig. Her snakker hun om å tilpasse intonasjonen slik at den passer den konteksten den står i. Vi kan se det i sammenheng med at å være god til å intonere henger sammen med å kunne variere intonasjonen, slik at den er tilpasset det musikalske resultatet man ønsker. Ved å være bevisst på hvilken rolle tonen har i den tonale sammenhengen vil man ha mulighet til enda mer adekvat intonasjon (Bergby, 2009).

I intervjuene som helhet kommer det tydelig frem at dirigentene i bunn og grunn deler den samme teoretiske forståelsen av at de ønsker å holde seg unna temperert stemming i a cappella korsang. Ren stemming er da ofte utgangspunktet. De forklarer også, på hver sin måte, at det er ulike idealer knyttet til ulike typer musikk. Dette kommer jeg tilbake til i 5.3.2, musikalske og kompositoriske faktorer. Pedersen er veldig tydelig på dette når hun forteller at en god intonasjon stemmer med stykkets karakter og intensjon. Likevel gir de ulike beskrivelser av ordet intonasjon. Det er interessant å se på. I tilfellet med disse tre dirigentene, kan vi se forskjeller i måten de assosierer og tenker når de skal beskrive ordet intonasjon og hva som er god intonasjon.

Jeg synes også det er interessant å se på hvilke ord de velger å bruke for å beskrive intonasjon. Dette blir spesielt tydelig når de videre snakker om hva de tenker god intonasjon er. Høgset bruker ord som rent, urent, temperert, grunntone og intervaller. Dette er alle begreper knyttet til musikkterminologi. Pedersen bruker også musikkterminologi med begreper som klang, men også mer verbale uttrykk, for eksempel «store ører» som henviser til lytting. Hun bruker ord som karakter og intensjon. Dahl bruker også ord som overtoner og klang for å beskrive dette. Hun trekker samtidig inn andre uttrykk som behagelig, fritt og åpent. Her er det to ting som for meg blir tydelig; For det første viser det at det er forskjeller i hva de assosierer med ordet. Det andre, og kanskje også mest viktige, er at dette viser at det her er tre personligheter som assosierer begrepet med ulike ting. Jeg leser ikke store uenigheter dem imellom, men at de fokuserer på litt forskjellige aspekter rundt begrepet.

I neste del retter jeg fokus mot hvordan dirigentene forteller at de arbeider med intonasjon i sine kor, og hvilke utfordringer de opplever.

5.3 Hvordan jobber de med intonasjon og hva er utfordringene?

I dette underkapitlet vil jeg se på de ulike faktorene som dirigentene trekker frem som utfordrende i forhold til intonasjonsarbeid. Jeg vil også se på hvordan de tenker om å jobbe med intonasjon generelt.

Havrøy forklarer at intonasjon for sangere er en kompleks prosess hvor de stemmetekniske- og muskulære-, sammen med de auditive²⁵ prosessene, gjør at dette på ingen måte er enkelt å beherske:

Intonation work means finding not only the concrete pitch to produce within the sum of pitches produced by other singers in the ensemble. It also means, as one of the singers in Neue Vocalsolisten said, finding the right formant quality, the right dynamics and the right timbre (Havrøy, 2015, s. 179).

²⁵ Auditive – som angår hørselen (<https://snl.no/auditiv>)

Dette speiler at det kan være store utfordringer knyttet til arbeidet med intonasjon og i dette underkapittelet vil jeg se på hva dirigentene tenker om disse.

Både Høgset og Pedersen forteller at de snakker ganske direkte med sine korister om dette. Pedersen sier at hun har stor bevissthet knyttet til dette, og at hun ønsker at det skal være lav terskel for å rette på intonasjonen. Hun forteller at det skal være like greit å rette på intonasjon som å rette på rytmiske feil. Hun sier at hun ofte snakker direkte til sangerne om intonasjon, men at hun sjelden sier rett ut at noe er *surt*. Hun prøver derimot aktivt å øke bevisstheten til sangerne slik at de lytter godt. Pedersen sier koristen har ansvar for å synge godt, men at hun som dirigent, som står utenfor, har som ansvar å fortelle. Hun trekker frem at intonasjonen må frigjøres fra det emosjonelle:

P: Men generelt så er det akkurat som å si: «Dere, nå sang dere en 32.-del istedenfor en 16.-del.»

Hun sier at hun bevisst prøver å snakke tydelig og at hun opplever at det er det enkleste:

P: Jeg prøver å ikke si ting som «Jeg føler at dere er for høy». Jeg føler ikke intonasjon, jeg hører det. Rett og slett. Det er noe vi hører! Også kan vi føle uttrykket, vi kan føle teksten, vi kan føle akkordene og vi kan føle mye. Men særlig når jeg retter på intonasjon, så er det på sånn at dette er noe vi hører.

Pedersen går teoretisk til verks med sangerne sine. Utgangspunktet er *renstemt* intonasjon, men hun understreker at det kommer an på hvilken musikk koret skal synge.

Høgset forteller også at han jobber direkte for å få koret til å klinge slik som han ønsker. Hans oppgave som dirigent blir å finne årsaken til at intonasjonen ikke er på plass for deretter å rette på det. Årsaken kan for eksempel være at klangen ikke er riktig i en eller flere stemmegrupper:

H: Når koret synger urent, så må jeg finne ut hva det bunner i. Hvilken stemme synger urent? Det kan jo være at det da dreier seg om alle intervallene innenfor den rene stemming, men årsaken kan også være at klangen ikke er riktig i én, eller flere, stemmegrupper som gjør at akkordene ikke blir rene.

Han er da opptatt av at vokalene synges slik at man får en *overklang* som betyr en overtonerik klang. Han forteller at han bygger en renstemt klang ved å jobbe med herrestemmene i koret slik at de synger rent og med den klangen han ønsker. Damene kan deretter gå inn i herrenes overtoneklang. Alldahl skriver, i sin bok, om at det å øve på

homofone satser fra basstemmen og oppover er en god teknikk for å bedre intonasjonen (Alldahl, 2009). Høgset sier at han jobber konkret med intonasjon og lærer koristene hvordan de skal bygge svevningsfri korklang. Videre forklarer han at sangteknisk skolering og riktig plassering av vokalene er avgjørende for å få til dette:

H: Og derfor så kan jeg demonstrere den riktige klang med overklang. Dette bruker jeg bevisst. Vi øver alltid på den måten at vi først har myke ansatser, så har vi Ü-rekken, så har vi I-rekken og så har vi kombinasjoner av Ü og I.²⁶

I kapittel 3 så referer jeg til litteratur som forklarer at nøkkelen til å forbedre intonasjonen ligger i sangteknisk skolering (Solberg, 2012). Høgset forklarer tydelig at det sangtekniske er en viktig faktor og forutsetning for intonasjonsarbeid. Nærmere beskrivelse av hvordan Høgset jobber med dette, kommer jeg tilbake til.

Av dirigentene her er det Dahl som skiller seg ut i denne sammenhengen ved at hun forteller at hun sjelden jobber konkret med intonasjon. Hun jobber i stedet indirekte med det ved å ta tak i årsaken til intonasjonsutfordringene. Hun understreker at det er veldig forskjellig:

D: At man kan si: *Den skal være høy og den skal være lav* og likevel blir det liksom ikke riktig. Fordi det ikke er det det handler om. Det handler om å få på plass klangen slik at overtonene plasserer seg på riktig sted i forhold til hverandre.

Dahl setter her intonasjon i relasjon til klangen i koret. Klang og intonasjon henger nøye sammen, og mange opplever at ved å bedre den ene så bedres automatisk den andre (Bergby, 2009). Dahls utsagn kan ses i sammenheng med dette. Hun forteller videre at hun jobber

²⁶ Følgende er sitert fra intervjuet med Høgset angående vokalrekkene eller vokalsporene:

Ü-rekken starter med en tysk Ü:

« .. (foresynger på en tonehøyde) Ü-U-O-Ø-Å. Og da skal man holde alle disse 5 vokalene inne i munnhulen med veldig liten munnåpning. Bare plass til en lillefinger eller sugerør og samtidig ha nesen åpen. Og du hører at det er mange overtoner her på veien. Men samtidig så sørger du for, når du synger den rekken å ha samme tonehøyde, selv om de er forskjellige. For de har en fellesnevner i en overklang som er der hele tiden.»

I-rekken beskriver han på følgende måte:

«Da har du litt bredere munn. Da har du en munn hvor du har et spor som er begrenset av de avslappede munnviker. I-E-Æ-A-I (foresynger på en tonehøyde). Og da må du alltid holde nesa åpen og løfte overkjeven litt. Og da ligger jo tungen, når du synger I, så ligger tungen an mot undertennene. Og så går du over til E, da senker du tungen lite grann. Og så går du til Æ og senker den litt til. Og så går du til A og da slipper du tungen bakover. For da slipper du tak i den.»

sangteknisk og med vokal- og konsonantklang for å bedre klangen, men at hun sjelden retter på intonasjon isolert. Men hun understreker at hun kan jobbe bevisst med intonasjon når det er behov for det. Et eksempel på dette er 2. trinn som har tendens til å bli for lite i oppgang og for stort i nedgang. Alldahl og Ohlin skriver begge om 2. trinnet. Kallenavnet, *skarptonen*, hentyder også til at det må intonerer nøye (Alldahl, 2004; Ericson, Spångberg, & Ohlin, 1974). Dahl forteller at hun ofte ber koristene notere i noten dersom hun opplever at slike elementer blir et problem. Bevissthet rundt slike ting er viktig, påpeker hun. Dette viser at hun er opptatt av at sangerne selv skal forstå det de gjør, og at hun er opptatt av å gi dem kunnskap som kan hjelpe dem til å intonere riktig. Dahl forteller også at hun opplever at det kan oppstå utfordringer knyttet til intonasjon i forbindelse med både ansatser og overganger inne i et stykke. Det er derfor viktig at disse sitter godt i koret, mener hun. Hun forteller at hun som dirigent må finne den bakenforliggende årsaken til hvorfor de ikke intonerer bra. Hun trekker også inn dette med vokalklang som vesentlig, men understreker at det ikke må bli for overfokuset. Hun sier samtidig at hun til tider bevisstgjør koristene på steder i musikken hvor det kan være utfordringer knyttet til intonasjon, som for eksempel hvordan hun ønsker at tersene skal være, eller at andre trinnet ikke må bli for lavt i oppgang og nedgang.

Pedersen forteller at det å jobbe med intonasjon i et koret står på lik linje med at et instrument er stemt eller ustemt. Hun forteller også at kor er spesielt interessant i forhold til intonasjon:

P: Det som er så utrolig spennende med kor er at det er flytende hele veien. Det er ikke sånn fiksert som det vil være på et orgel eller piano. Og det gjør det jo utrolig spennende, men selvfølgelig samtidig også vanskelig på mange måter. Man kan jo ikke bare si at «ass'en ligger der», fordi man kan bevege den hele tiden.

Bergby skriver at intonasjon handler om finjustering av tonehøyde (Bergby, 2009). Vi ser her at Pedersen har et bevisst forhold til dette.

Videre sier hun følgende om utfordringene som er knyttet til det å jobbe med intonasjon:

P: Punkt 1 er å få folk til å lytte. Det andre er at de klarer å tenke det å synge *rent*. Nå bruker vi begrepet *rent* som jeg synes er litt vanskelig å bruke, fordi vi hele tiden snakker om akkorder, og de forandrer seg. Men si at de synger sånn som jeg har lyst at det skal være, da. Og eventuelt: «Nei den var litt for høy, den var litt for lav, den fargelegger vi sånn eller sånn». Jeg tenker ofte på det som

fargelegging. At det er på samme måte som jeg retter på rytme, eller jeg retter på tekstuttale eller noe annet. Det er ikke noe mer følelsesmessig røft eller tøft, men en del av alt sammen.

Hun forteller at det kommer an på musikken hvor nøyaktig intonasjonen må være. Hun trekker frem folkemusikken som eksempel og sier at forskjellig intonasjon kan gjøre musikken rikere, mens det i andre sammenhenger er viktig at den treffer mer nøyaktig. Dette avhenger en del av stykket og rommet, sier hun. Hun sier også følgende:

P: Noen ganger synes jeg intonasjonen kan blir bedre ved å forsterke uttrykket istedenfor. Noen ganger blir det mye bedre kun ved å vite hvor man skal. Rent fraseringsmessig, å vite at det er til den Fiss-duren man skal.

Pedersen forteller at hun assosierer akkorder med farger. Dette har vært til stor hjelp i forhold til at hun har absolutt gehør og for eksempel må jobbe med barokkinstrumenter som er stemt etter kammertone på 415 hertz²⁷:

P: En C-dur er blå, uansett, G-dur er rød og D-dur er oransje. Så når jeg har fått på de fargene, tolererer jeg det. Da kan det overprøve [det absolutte gehøret].

Hun sier at hun ofte kan bruke farger for å beskrive hva hun vil for sangerne. For eksempel at noe skal klinge «rødglødende». Det trenger ikke nødvendigvis å stemme med hennes farge, men hun forteller at det som oftest har en effekt. Pedersen forteller her at hun altså kan bruke intonasjon som musikalsk virkemiddel.

Hun forteller at noe av måten hun jobber med intonasjon på er ren opplysning hvor hun påpeker at tonen er for lys eller for mørk, eller at koret må løfte tonen. Hun sier sjeldent at noe er surt, men prøver å få sangerne til å lytte. Hun forteller at hun prøver å gi konkrete og tydelige beskjeder om hvordan hun vil ha det. Hun sørger også for at tekstuttalen er den

²⁷ Kammertone, den normaltonehøyde som ved overenskomst ligger til grunn for instrumenters stemming. I eldre tid varierte tonehøyden meget, og man skilte f.eks. mellom kammertone (for vanlig instrumentalmusikk) og kortone (for orgel), som lå noe høyere. For å oppnå samme standard stemming for de forskjellige instrumenter, ble det i Frankrike i 1858 nedsatt en kommisjon som foreslo enstrøken a satt til 435 Hz, noe som fikk internasjonal tilslutning ved en senere kongress i Wien. En internasjonal kongress i London 1939 hevet den standardiserte kammertonen til 440 Hz for enstrøken a ved 20 °C. Dette ble i 1955 stadfestet av den internasjonale standardiseringsorganisasjon ISO. Hentet fra <https://snl.no/kammertone>

samme. Det har mye å si, forteller hun. Hun sier videre at hun kan bruke sangerne som eksempler for å formidle hva hun ønsker til koret:

P: I og med at jeg ikke er noen god sanger selv, lar jeg veldig ofte noen foresynge en frase som vi eventuelt hører at er litt sur. Så ser vi hvem jeg synes sang det best, og så lar jeg vedkommende foresynge. Og hvis det låter veldig bra, så er det fint. Hvis ikke kan jeg gå inn på den og si: «Du, det var veldig fint! Den tonen: Gjør den sånn, eller sånn».

Gjennom det dirigentene forteller blir det tydelig at de har ulike innfallsvinkler til hvordan de jobber med intonasjonsutfordringer i korene sine. Videre vil jeg presentere nærmere hvilke utfordringer de trekker frem i forhold til intonasjonsarbeid. Disse har jeg, som nevnt i metodekapitlet, kategorisert etter kategoriene i tabellen fra 3.4. Disse er Utøverfaktoren (5.3.1), Musikalske og kompositoriske faktorer (5.3.2), Utenom-musikalske elementer (5.3.3) og Teknisk relatert faktor (5.3.4).

5.3.1 Utøverfaktoren

Denne faktoren rommer alle elementer som berører utøveren, med andre ord sangeren. Av det dirigentene fortalte, var det fire faktorer som var mest fremtredende. Dette var stemmeteknikk, lytting, fysiske og psykiske elementer og enkeltsangere.

5.3.1.1 Stemmeteknikk

I kor er stemmen instrumentet. Sangerens sangtekniske kunnskap ses av flere på som en viktig forutsetning for intonasjonsarbeid (Solberg 2012; Bjørkøy 2004). Ut ifra det dirigentene forteller, kan vi se at det er ulikt hvordan de fokuserer på stemmeteknikk skoling av koristene.

Dahl forteller at det stemmetekniske spiller en stor rolle i forhold til intonasjon og dette speiler seg i hvordan hun tenker og jobber med dette. Koristene i koret hennes har ulike forutsetninger stemmeteknikk. Hun tenker at mye handler om luftens hastighet på tonen og at det kan påvirke intonasjonen i stor grad:

D: Dersom trykket er for stort, så stiger tonen, og det kan bli overkomprimert og for lyst. Dersom trykket derimot er for lavt, så synker den.

Det Dahl beskriver her kan vi se i sammenheng *timbre* som spiller inn på lytterens opplevelse av intonasjonen. En hard, skarp klang kan gjøre at intonasjonen oppleves høyere og en tone

uten «kjerne» lav. Sammenheng mellom hver enkelt utøvers klang og intonasjon blir viktig i ensembleklang (Bergby, 2009; Havrøy 2015).

Det stemmetekniske som skaper god stemmekontroll og bevissthet er viktig for å unngå dette. Hun trekker også frem vokal- og konsonantplassering som viktige faktorer for at intonasjonen skal sitte på plass:

D: Det går på lufthastighet og støtte, det går på vokal- og konsonantplassering og klang, kjeveåpning, munnåpning, og sånne fysiske ting som det. Det at folk har samme munnåpning, at de tenker vokalen på samme måte uten å bli overfokuset på det, fordi da blir det litt sånn stivt og rart, men at man er i samme retning.

Her trekker Dahl frem at et overdrevent fokus på tekniske finesser også kan virke mot sin hensikt. Alldahl poengterer også at et overdrevent fokus på intonasjon kan skape spenninger hos sangerne (Alldahl, 2004). Dahl forteller at hun bevisst ikke pirker for mye på sangerne i forhold til stemmeteknikk fordi flere av dem er sangstudenter.

Høgset forteller at det sangtekniske er helt vesentlig for å få frem den klangen han ønsker. Han bruker derfor mye tid på å skolere sine sangere i sangteknikk:

H: Det sangtekniske er helt vesentlig: Fordi hvis de ikke har den riktige klang, hvis du ikke har den riktige balanse i kroppen, i stemmen, så vil du ikke kunne synge med den riktige klang. Derfor er jo også den sangtekniske skoleringen en del av korarbeidet.

Høgset er selv sanger og forteller at han har lært å bruke støtten på sin måte. Dette er forankret i den gamle skolen, Bel Canto fra 1600-tallet, hvor det beskrives at man skal synge på luftstrømmen. Høgset sier at han ut i fra dette har utviklet en metodikk hvor han ikke bruker den vanlige tanken om at man skal bremse eller holde igjen mellomgulvsmuskelen, men isteden løfte brystkassen. Han sier følgende om dette:

H: Det bunner i at den aller mest naturlige måten å starte en tone på er ved først å slippe luft inn i kroppen, for så å snu hele bevegelsen uten å holde i underlivet. Altså bare løfte. Denne måten å gjøre det på er jo den som alle spedbarn kan. Et hvert spedbarn gjør dette riktig i det øyeblikket det fødes og lager lyd for første gang. Derfor går min metodikk ut på at man ikke skal puste inn ved å løfte brystkassen. Jeg er veldig nøye på det at ingen får lov til det. Vi øver ved å

holde hendene på brystet. Vi starter med å gjøre sånn som spedbarna gjør når de slipper magen ut. Og så snur de jo hele bevegelsen. De lar magen få lov til å gå inn ganske langsomt. Når du gjør dette riktig, så vil du oppleve at brystkassen løfter seg, slik at det finnes en forbindelse mellom buken og brystet som er en bevegelse som går oppover. Og da er jeg opptatt av at man IKKE påvirker mellomgulvs-muskelen på noen måte. Altså, man gjør ingenting med den. Ingenting ut til siden, ingenting på midten, men lar kroppen gjøre dette helt alene. For det kan den!

Høgset sier at han synes det er for mye fokus på *støtte* blant flere sangere og at klangen dermed kan oppleves som bastant og med for mye «trykk». Han forklarer at ved å synge UTEN det trykket som «tradisjonell» støtte gir, synger man høyere og lettere. Han er opptatt av det han kaller den myke ansats som du får dersom du lar kroppen gjøre dette selv. Dette øver han mye på med sangerne sine. Videre er forming av vokalklangen viktig for å få en fyldig overklang. Han jobber med sangerne slik at de får det han kaller en blank klang.

I forhold til stemmeteknikk sier Pedersen at hun jobber litt med det, men at hun gjorde det i større grad tidligere i for eksempel Oslo Kammerkor. I Solistkoret har hun utelukkende profesjonelle sangere og understreker at hun ikke lærer dem å synge. Men hun kan ofte si noe om hvilken kvalitet hun ønsker at de bringer inn. Og hva hun ønsker mer eller mindre av. Hun kan bruke utrykk som mer «grounded»-, bryst-, hode-, varm- eller kald klang og mer eller mindre vibrato.

Pedersen nevner at en konkret intonasjonsutfordring i forhold til utøveren kan være at noen synger med det hun kaller luftmessig overtrykk. Da kan det være vanskelig å intonere godt for de som står rundt vedkommende. Slike stemmer kan ha så mye trykk at det ikke blir rom for de andre sangerne. Det kan også være problematisk med sangere som har rask vibrato. Da kan det være vanskelig å få «tak i klangen», sier hun. Langsom vibrato synes hun er lettere å forholde seg til. Pedersens erfaringer stemmer godt med litteraturen, som jeg henviser til i delkapittel 3.1.7, som påpeker at det er logisk å trene på intonasjon uten vibrato fordi variasjonen i tonehøyden kan forveksles med svevninger (Bergby, 2009, s. 74). Det vil derfor være viktig å kunne kontrollere vibrato slik at sangeren klarer å produsere akkurat den tonehøyden som behøves for å unngå svevninger (Havrøy, 2015, s. 180).

Det kommer tydelig frem at flere av dirigentene nevner de samme utfordringene og at disse tingene er relevante å ta tak i på ulike musikalske nivåer. Dette kan vi også se i Havrøys

avhandling (2015) hvor han har gjennomført intervjuer og gjort observasjoner av profesjonelle sangere. Intonasjon var et tema på alle øvelsene han var tilstede på. Han skriver at dette også alltid er tema på øvelser med hans eget ensemble, Nordic Voices.

Det blir tydelig at alle er enig i at stemmetekniske forutsetninger og utfordringer har påvirkning på intonasjonsarbeidet. Dahl er opptatt av at sangerne skal synge behagelig og at de føler seg fri til å synge slik de har lært å synge. Pedersen forteller at hun ikke tar tak i teknikken til sangerne, men kan be om kvaliteter som hun ønsker de tar med inn når de synger. Høgset utmerker seg her fordi han i tillegg til å påpeke de stemmetekniske utfordringene, beskriver at han i stor grad skolerer sangerne i hvordan de skal synge. Hans stemmetekniske grunnlag representerer, som han selv forklarer, en annen tilnærming til stemmeproduksjon enn mange andre stemmetekniske tilnærminger. Derfor må han i større grad skolere sangerne i dette enn det Dahl eller Pedersen gjør.

Dahl og Høgset har ikke utelukkende profesjonelle sangere i sine kor slik Pedersen har. Flere av sangerne deres er musikk- og sangstudenter, eller sangere som tidligere har studert musikk. Det blir derfor i større grad nødvendig for dem å gripe tak i det stemmetekniske enn det blir for Pedersen som har utelukkende profesjonelle utøvere i koret. Forutsetningene blir derfor ikke helt like her og forklarer derfor delvis hvorfor det er noen tydelige forskjeller i hvordan de jobber med korene sine. For eksempel sier Høgset at han jobber grundig sangteknisk. At han i større grad griper tak i det sangtekniske, må også forstås i lys av at han selv er sanger og sangpedagog.

5.3.1.2 Lytting

Reitan skriver at det er forskjell på *å høre* og *å lytte* (Reitan, 2007, s. 126). Lytting betegnes da som en konsentrert aktivitet hvor man bevisst lytter. At koristene bruker gehøret og lytter aktivt med det indre øret er nødvendig for å intonere godt, skriver hun.

Det er tydelig at alle dirigentene trekker inn lytting som en viktig faktor for arbeid med intonasjon. Høgset sier at sangerne må lære seg *å høre* at de intonerer riktig i forhold til grunntonen. Han sier det er vesentlig at koristene hører dette selv, eller lærer hvordan de skal lytte. Han jobber mye med bevisstgjøring i forhold til dette og med at sangerne selv skal høre overtonene, og forstå hvordan de kan synge for å produsere en overtonerik klang:

H: Men når man synger a cappella, så er man ikke påvirket. Og derfor må man lære seg *å høre* når en klang er ren. Og det kan man jo bruke litt tid på.

Pedersen sier at en forutsetning for god intonasjon er at det er *store ører* på dem som skal synge, altså at de lytter godt. Dahl trekker inn lytterens eller publikums perspektiv ved å si at intonasjonen er god når det er behagelig å *høre* på. Gehøraspektet er kanskje et av de viktigste verktøyene og forutsetningene når man jobber med intonasjonen.

Høgset jobber med å bevisstgjøre sangerens lytting. Han sier at nøkkelen til en god intonasjon ligger hos mannsstemmene. Han lar dem derfor ofte synge først og sørger for at de synger med riktig klang slik at overtonene forsterkes. Han bygger ofte renstemte akkorder med utgangspunkt i herrestemmene og deres overtoneklang. Han ber deretter damestemmene lytte til disse overtonene for så å gå inn i herrenes klang og synge:

H: Så er det slik hos bassene, og også hos tenorene, at når de synger med riktig klang, forsterkes overtonene. I hvert fall tre av dem. Grunntonen er jo der og kvinten, men også dur-tersen forsterkes veldig klart. Så når vi øver, øver vi ved å la bassene synge en tone mens tenorene synger den samme tonen en oktav over. Når de synger med den riktige klangen, kan vi høre hele firklngen. Da hører vi hele durakkorden som en funksjon av at de gjør det riktig. Og da kan damestemmene gå inn i overtoneklangen og høre at tersen er der allerede, og den kan de synge. Også kvinten er der, og oktaven. Det er egentlig bare å bruke ørene og høre hva mennene gjør.

Han understreker at dette krever bevisst lytting fra alle sangerne og at hans oppgave blir å lære dem hva de skal lytte etter. Dette gir sangerne en konkret forståelse av hva de skal lytte etter når de synger. Både Pedersen og Høgset snakker ganske direkte til sangerne sine om intonasjon og krever av sangerne at de går inn i dette med bevissthet. Pedersen sier:

P: I utgangspunktet legger vi ofte kvintene den ene centen eller to opp der, og utgangspunktet er at vi har renstemte terser. (...) Alle vet det. Eller de som ikke vet det, når de kommer inn, får vite det. Det er liksom en del av håndboka.

Høgset krever også denne type bevissthet av sine sangere:

H: De har jo ansvaret for å synge rent. Og når de ikke vet noe om det, så må jeg fortelle dem det. Da må jeg forklare for folk som ikke er så satt inn i den tankegangen hvorfor det er sånn.

Dahl har enn annen innfallsvinkel til dette. Hun sier at hun opplever at intonasjonen ofte faller på plass av seg selv når hun gir sangerne rom til å musisere:

D: Klangen forandrer seg litt etter hvem som er med. Jeg er veldig opptatt av at folk ikke skal føle seg kvalt, og at de skal få lov til å synge ordentlig. Så jeg går ikke inn og justerer så mye på folk. Det er jo folk som studerer sang og det blir veldig dumt for dem om de skal synge på en måte i koret og en annen måte ellers. Derfor er jeg mer opptatt av at det skal klinge godt, og da er jo intonasjonen en viktig del av det.

Dirigentene uttrykker at arbeidet med lytting er et sentralt aspekt i intonasjonsarbeidet. De har imidlertid ulike metoder for å bevisstgjøre sangerens lytting. Pedersen sier det veldig tydelig når jeg spør hvordan hun jobber med intonasjon: «Å få folk til å lytte». Hun forteller videre at hun i stedet for å si at noe er «surt», kan si ting som: «Wow, hør på den akkorden, hvordan den låter.» På den måten vender hun oppmerksomheten til sangerne mot musikken slik at de aktivt lytter, i motsetning til at hun bare forteller dem om de er for lave eller høye. Det blir tydelig at alle ser på koristenes lytting som en viktig forutsetning for intonasjonsarbeid.

Ut ifra det dirigentene forteller kan vi se at utøverens bevissthet og kunnskap blir et viktig element for å jobbe med intonasjon. I forhold til sangerens lytting viser Havrøy (2015) at dette også har flere sider ved seg. Foruten sangerens kunnskap og forutsetning, er sangerens persepsjon av egen tonehøyde en viktig faktor i dette (Havrøy, 2015). Geller (1997) forklarer også dette når hun skriver at alle som har hørt sin egen stemme på opptak, vet at den klinger annerledes på utsiden enn det vi hører inni oss. Havrøy skriver at sangerens bevissthet eller kunnskap om dette ligger i selve utøvelsen, akkurat som å sykle. Man vet hvordan man gjør det riktig når man gjør det (Havrøy, 2015).

5.3.1.3 Fysiske og psykiske spenninger

Koristens bevisste lytting er, som nevnt ovenfor, en faktor som dirigentene i stor grad vektlegger når de snakker om intonasjonsutfordringer. Bergby skriver at lytting henger sammen med konsentrasjon og avspenning (Bergby, 2009, s. 71). Spenninger, både fysiske og psykiske, kan påvirke intonasjonen (Dahl, 2002; Alldahl, 2004). Å sette dette i sammenheng med det dirigentene sier om fysiske og psykiske spenninger blir derfor interessant.

Både Høgset og Pedersen beskriver episoder på konserter eller innspilling hvor usikkerhet eller nervøsitet har påvirket intonasjonen.

Dahl skriver i sin bok, *Korkunst* (2002), at spenninger kan være en påvirkende faktor i forhold til intonasjonen. Fra intervjuet kommer det også tydelig frem at hun er opptatt av dette. Hun trekker frem at i slike sammenhenger er det begrenset hva hun som dirigent kan gjøre:

D: Fysiske øvelser er greit. Det er ingen som er motstander av å gjøre avspenningsøvelser. Men når det gjelder det psykiske, så har jeg liten innvirkningskraft. Ofte kan det være folk som har behov for å vise de andre at de er flinke, eller at de kan mest, og at de synger litt ekstra sterkt og gjerne intonerer litt ekstra høyt fordi: «Alle de andre synker jo, så noen må jo holde det oppe her. Da får det bli meg!». Sånn over-ansvarlighet er det jo noe positivt ved også. Det er jo mennesker som tar initiativ og som faktisk brenner for det de gjør. Når det gjelder ting som har med depresjoner og sårne ting å gjøre; at folk for eksempel intonerer for lavt fordi de har for liten kraft. Det er jo heller ikke noe jeg kan gjøre noe med, annet enn å prøve å sende litt ekstra energi i den retningen. Prøve å få dem interessert og med.

Ohlin, skriver også at både fysiske og psykiske spenninger kan påvirke intonasjonen. Han skriver at dette ofte gir for lav intonering (Ericson, Spångberg, & Ohlin, 1974). Utsagnet viser at Dahl har en bevissthet om at den menneskelige faktoren, og den enkelte utøvers utgangspunkt, spiller en stor rolle i korskammenheng.

Pedersen sier at hun opplever at usikkerhet kan spille inn. Hun understreker at i en stabil gruppe har man mindre av den type svingninger, selv om de er der. Hun sier at det kan hjelpe å be koristene synge godt og bruke instrumentet så godt de kan. Hun mener også at ting går mye bedre dersom hun selv lytter nøye til akkordene og at hun hører hva de skal synge på forhånd. Hun sier at hvis hun tenker på noe diffust, eller at hun selv ikke skjønner hvordan det skal låte, kan det hende at korklangen blir utydelig. Hun tenker at dette henger sammen med hennes utstråling.

P: Det er med intonasjon som det er med andre ting: Å prøve og skape en tilstand hvor folk kan yte sitt aller, aller beste uten å være redd for å bomme.

Hun er opptatt av at det skal være rom for feil. Hun liker at sangerne ikke er redd for å synge feil. En slik redsel kan resultere i en begrenset og kjedelig klang, forteller hun.

Høgset sier at både fysiske og psykiske spenninger påvirker intonasjonen. Han setter det i sammenheng med manglende sangteknikk og at mye kan løses ved at man jobber med dette. Han sier også at psykiske spenninger, som for eksempel at de blir nervøse på konsert, har innvirkning på intonasjonen:

H: Det er jo alltid sånn at i en konsert så vil det svinge litt. Det går litt opp og det går litt ned, men veldig ofte kommer vi ut likt. Altså vi kommer ut der hvor vi begynte selv om det svinger underveis.

Han sier at han som dirigent i slike situasjoner, hvor koristene blir nervøse, ikke kan gjøre annet enn å se på dem, smile og formidle med direksjonen og ansiktet at de ikke må være redde, men ta det med ro. Høgset trekker også frem at intonasjonen kan svinge innad i et stykke. Han forteller også at han prøver å be koristene om å ikke tenke på tekniske detaljer i konsertsituasjonen:

H: Hvis du tenker for mye på om du gjør det riktig, eller ikke, så er ikke det bra. Du må kunne det såpass godt at du lar det stå til og synger sånn som du mener at det skal være. Og som oftest blir det riktig.

Han problematiserer ikke i særlig grad dette med spenninger, men sier at fysiske spenninger ofte bunner i dårlig sangteknikk eller holdning, og at det er den man må jobbe med for å unngå slike ting.

Det blir tydelig at dirigentene vektlegger dette forskjellig. Dahl er den av dirigentene som vektlegger at dette er en faktor som i stor grad kan spille inn, kanskje mer enn de andre ut ifra det de forteller i intervjuene.

5.3.1.4 Enkeltsangere

Intonasjon kan være et sensitivt tema for musikere (Bergby, 2009). For sangeren kan dette oppleves ekstra sårbart fordi stemmen jo er en del av ens egen kropp og i så måte et unikt instrument.

At Dahl har stor bevissthet rundt dette blir tydelig i hvordan hun snakker om det. Hun forteller at den beste fremgangsmåten, dersom man må justere enkeltsangere, er å ta ut hele stemmegruppen. Slik kan man bevisstgjøre gruppen på den hørbare forskjellen når de synger sammen. I tilfeller der det er problemer med enkeltsangere, trekker hun dem heller til siden og veileder personen i hvordan hun eller han kan forbedre intonasjonen. Det kan være alt fra stemmetekniske til psykiske årsaker. Dahl sier at hun til tider har rettet på intonasjon hos

enkeltsangere foran koret, men at det ikke er heldig. Hun forteller om en episode hvor koret hadde dårlig tid i et rom før konsert med vanskelig akustikk og noen sangere lå for lavt. Tiden var knapp og hun måtte rette på noen enkeltpersoner for å komme i land før konserten:

D: Og da ble det borgerkrig! Det gikk virkelig ikke an å si hvem det var som sang for lavt på den måten. Og de var så superindignerte og jeg måtte virkelig be for min syke mor etterpå. Virkelig be om unnskyldning og si at: Det var jo fordi det sto en åpen dør bak. «Men da skulle du sagt at det var derfor». «Ja, men jeg hadde ikke tid til å tenke det ut. Jeg hadde dårlig tid. Jeg bare hørte at dere var for lave så sa jeg dere må høyere opp. (...) Det er ikke personlig ment.»

Hun understreker at dette er veldig sårbart fordi sangerne rett og slett tar det personlig. Dette bekrefter at intonasjon kan være et sensitivt emne for utøveren og at det kan være komplisert, muligens problematisk å rette på intonasjonen hos enkeltsangere.

Pedersen er opptatt av å etablere en felles forståelse om at intonasjon er like greit å rette på som andre musikalske elementer hos sine sangere. Dette kan være utfordrende, sier hun. Hun forteller at sangere ofte kan bli irriterte på hverandre i forhold til intonasjon. De kan irritere seg hvis sidemannen synger for lavt og hvis man er uenige om hva som er riktig. Hun sier videre at dette er en utfordring hun som dirigent må jobbe med; å få sangerne til å lytte og å rette fokuset mot helheten. Hun sier at hennes jobb i slike situasjoner er å være den som står utenfor og gir riktig informasjon på en grei måte slik at sangerne samarbeider.

Hun forteller at hun bevisst retter på intonasjonen akkurat som hun ville rettet på rytmiske unøyaktigheter. Nettopp fordi hun ønsker at det skal stå på lik linje med andre musikalske faktorer i musikken. Hun sier tydelig at hun ønsker å legge fokuset slik at det ikke skal være en stor greie med mye følelse er involvert. I Solistkoret kan hun jobbe med enkeltstemmer angående intonasjon og koristene ønsker selv at hun er direkte. Hun gjør det ikke i andre profesjonelle sammenhenger, og forklarer at dette er vanskelig dersom sangeren ikke er trygg på instrumentet sitt.

Høgset jobber mye med intonasjonen direkte, men forteller at han ikke retter på enkeltpersoner foran hele koret:

H: Nei, det synes jeg er vanskelig å gjøre i kor. Å gå på enkeltstemmer. Det blir på gruppen. Men jeg *hører*. Veldig ofte er det jo sånn at jeg må vise den riktige klangen. Så sånn sett er det jo en fordel at man selv er sanger og har utdanning

i å lage en fin lyd. For den kan man demonstrere og si «Hør på meg. Det er denne lyden her jeg vil ha».

Høgset understreker her fordelene ved at han selv er sanger og kan vise koristene hva han mener. Han forteller også at han, i tilfeller der hvor det er utfordringer med enkeltstemmer, tar ut vedkommende og veileder sangteknisk.

Vi ser at Dahl og Høgset her er samstemte i at det er vanskelig å rette på enkeltsangere i forhold til intonasjon. De understreker begge at dette er sårbart og at det da er bedre å ta gruppen det gjelder eller enkeltpersoner til side for å veilede dem. Pedersen skiller seg ut her fordi hun forteller at hun bevisst prøver å ufarliggjøre dette, og at hun retter på intonasjon på lik linje med at hun retter på andre elementer. Det blir igjen viktig å se dette i lys av at Pedersen har utdannede sangere i sitt kor. Allikevel poengterer hun selv at hun ikke kan gjøre dette i andre kor som hun kommer til, og at dette er en kultur hun bevisst lager rom for i sitt kor. Når hun er gjestedirigent for andre kor, gjør hun det ikke. Det blir klart at intonasjon kan være sensitivt, hva enkeltsangere angår, og at dette dermed ikke er uproblematisk i kor. Dirigentenes egne erfaringer rundt dette bekrefter at det kan være et vanskelig tema. Hva dette betyr for dirigentens arbeid med intonasjonen kan derfor være interessant å se på. I slike tilfeller forteller Pedersen at hun bevisst jobber for å ufarliggjøre intonasjonsrettelser. I eksempelet som Dahl viser til blir det tydelig at hennes erfaring fra situasjonen hvor hun rettet på enkeltsangere har gitt følger for hvordan hun tenker om håndtering av slike situasjoner senere. Både hun og Høgset forteller at dette, på grunnlag av erfaring, er sårbart. Dahl forteller at det er sårbart å rette på enkeltstemmer i forhold til intonasjon fordi sangere kan ta det personlig. Dette bekrefter at intonasjon kan være et sensitivt tema for sangeren. Dette kan vi også se i lys av at sangerens instrument, til forskjell fra andre, også er en del av kroppen. Det er et instrument vi bærer i oss og man kan tenke seg at dette er en av grunnene til at mange opplever det som sårbart. Havrøy (2015) forklarer at tonehøydeproduksjon er en kompleks prosess for sangere. Sett i lys av det og det faktum at utøverens persepsjon av egen tonehøyde også kan være misvisende (Geller, 1997; Havrøy, 2015), kan det kanskje forklare noe av grunnen til at sangere opplever intonasjon som et ømtålig tema. Dahl forteller at hun ikke ønsker å rette for mye på koristene fordi hun ønsker at de skal føle at de kan synge godt. Pedersen forteller at hun har et bevisst forhold til at sangerne kan bli irriterte på dette med intonasjon, og at hun nettopp derfor prøver å ufarliggjøre det ved å være tydelig. Hun understreker dette når hun forteller at intonasjon er noe vi hører og ikke noe vi føler. Høgsets innfallsvinkel til dette er at han kan hjelpe sangerne til å forstå hva som er riktig ved å

demonstrere og undervise hvordan de skaper den klangen han ønsker. Han løfter her frem fordelen med å være utdannet sanger selv, og at det gjør det enklere for ham å vise hvordan sangerne kan synge for å løse slike problemer.

5.3.1.5 Oppsummering av utøverfaktoren

Denne faktoren rommer som nevnt alt som på ulike måter har med utøveren å gjøre. Av tabellen i 3.4 kan vi se at det er mange elementer som spiller inn her. Dirigentene belyser flere av disse. Det blir tydelig at lytting og kunnskap er noe som alle trekker frem som viktige forutsetninger for intonasjonsarbeid når det gjelder utøveren, altså sangeren. Av dirigentene er Pedersen den som snakker mest om at sangerne må lytte. Høgset er tydelig på at sangteknisk skolering er vesentlig når det gjelder utøverfaktoren. Forskjellene mellom dirigentene bli mest tydelig i forhold til hvordan de griper an utfordringene som oppstår. Dette blir spesielt tydelig når vi ser på hva de tenker om å «rette» på enkeltsangere. Pedersen prøver bevisst å ufarliggjøre det fordi hun mener det bør være like greit å rette på som andre elementer i musikken. Høgset og Dahl antyder at dette er sårbart og forteller at de i slike tilfeller tar sangeren det gjelder, eller hele gruppen, ut av koret og veileder dem.

5.3.2 Musikalske og kompositoriske faktorer

Av disse faktorene var det pianoets utfordringer og utfordringer knyttet til repertoar som var fremtredende og i følgende to underkapitler ser jeg på hva de trekker frem her.

5.3.2.1 Pianoet

Det er svært vanlig å benytte seg av pianoet i løpet av en korøvelse. Alldahl skriver at det ikke er ønskelig at pianoet skal erstatte koristens gehør og at man derfor bør bruke pianoet effektivt, men ikke unødvendig (Alldahl, 2004, s. 6).

Dirigentene i denne studien benytter seg i ulik grad av pianoet, men forteller at de har en klar bevissthet knyttet til utfordringene som følger med. Alle tre er enig i at pianoets tempererte intonasjon ikke er et heldig referansepunkt for kor.

Pedersen forteller at hun kan bruke pianoet, men med veldig varsom hånd. Hun benytter seg av det til for eksempel å sjekke toner i etterkant:

P: Jeg bruker det litt mindre enn andre, men jeg bruker det av og til på Bach og på litt mer rytmiske ting. Men IKKE for å få fram intonasjonen! Jeg synes at det er viktig at det ikke blir et støttehjul. Jeg tenker, helt parallelt, at dersom folk

skal lære seg å sykle så skal de lære seg å sykle uten støttehjul. Så kan de heller sykle på en liten sykkel. Dersom man da faller så er det ikke så langt ned. Det er det samme jeg tenker med at man lærer seg stykket også litt uten støtte. Så kan man av og til spille med.

Hun forteller videre at pianopedalen ofte er nede når hun benytter pianoet for at folk skal lytte og hun aldri «banker» inn riktige toner. Hun understreker at det er veldig viktig at pianoet ikke brukes som slagverkinstrument, men at man må spille veldig «vokalt» dersom man skal spille. Pianoet er et strengeinstrument hvor anslaget skjer ved at hammere treffer strenger. Stemmen som instrument produserer lyd ved hjelp av luftstrøm gjennom stemmebåndene. Dette gjør at disse to instrumentene har helt forskjellig anslagsmetode og sangerne bør derfor ikke imitere pianoet. Man kan se det Pedersen forteller i lys av dette.

Pedersen forteller videre om andre strategier i denne sammenhengen. Hun sier at hun er selektiv i hva hun gir koret av referansetoner:

P: Så prøver jeg å ikke la folk synke alt for mye, men så prøver jeg også ikke å spille for mye på pianoet. For det er jo det med det tempererte. Så jeg gir veldig sjelden en hel akkord for eksempel. Jeg gir som regel kun grunntone, eller sier «Dette er en A». Noen ganger så er det bare å gi tonen på stemmegaffel slik at alle hører på tonen på stemmegaffelen.

Høgset er også veldig bevisst på at pianoets stemming ikke er bra for intonasjon. Han sier at han bruker det som støtte i en innøvningsfase, men tar det tidlig bort for deretter å stemme korets intonasjon. Høgset nevner allerede, under punktet om hva som er god intonasjon, at pianoets stemming er uheldig i forhold til a cappella korsang hvor man ønsker en *renstemt* intonasjon. Han forteller at han ofte bruker pianoet i innstuderingsfasen:

H: Vi har en repetitør. Når vi synger igjennom stykker, hjelper det å ha pianostøtte for å lære melodigangene. Men så tar vi vekk pianoet, baserer oss på a cappella sang, og stemmer da akkordene én for én.

Han sier her at han bruker pianoet ved innstudering og benytter seg av repetitør når koret skal synges igjennom stykkene for første gang. Dette både hjelper og forkorter innstuderingsprosessen, forteller han. Deretter tar han pianoet bort og gjør resten av innstuderingen a cappella. Han sier at han da videre stemmer akkordene en etter en. Etter at

de har tatt bort pianoet, hører han hvor han må bevisstgjøre koret på intonasjonen. Han kan også be repetitøren om «å støtte» videre:

H: Ofte er også repetitørene så flinke at de da ikke spiller tersen, men spiller kun oktaven og sørger for at intonasjonen av den riktige ters, og den riktige kvint, ikke er forstyrret av det tempererte instrument.

Dahl forteller også at hun bruker pianoet kun som støtte ved behov. Hun sier at hun ikke opplever at kvarter og kvinter er så problematiske å spille fordi de ikke utgjør så stor forskjell fra det renstemte, men at hun ikke spiller terser. Hun forsøker bevisst å spille «lurt»:

D: Jeg spiller grunntoner, kanskje kvinter, men jeg spiller aldri terser, for eksempel. Jeg krasjer ikke ned en ters på pianoet, men lar det være opp til koret. Og jeg driver aldri med én og én stemme.

Med det mener hun at hun bevisst øver flere stemmer samtidig i en innøvingsfase i motsetning til hver stemme for seg. Hun bruker klaveret mer som et støtteinstrument og opplever ikke at det påvirker intonasjonen i merkbar negativ forstand så lenge man er bevisst på utfordringene.

Vi kan se at det her er noen små forskjeller i hvordan de forholder seg til pianoet. Det interessante jeg vil trekke frem her er at Dahl i mindre grad problematiserer pianoets stemming. Hun understreker at hun ikke spiller terser, men hun opplever det ikke som problematisk å spille kvarter og kvinter. Dette er i tråd med slik Alldahl skriver. Han viser til at både kvinten og kvarten ligger nær det renstemte og at man derfor kan bruke disse som referansepunkter og intonasjonsstøtte for koret. Pianoets kvint ligger 2 cent under den renstemte kvinten. Differansen her er ikke så stor som for eksempel dur-tersten, som i ren stemming ligger 14 cent under den tempererte. Renstemt moll-tersten ligger hele 16 cent over den tempererte (delkapittel 3.1.3). Dette forklarer hvorfor Dahl i større grad problematiserer tersene enn kvinten. Pedersen er den av dirigentene som forteller at hun bruker pianoet minst mulig og helst ikke. Hun antyder at man kan bruke det til å spille grunntoner, men sier at hun bruker det veldig lite. Det kan virke som om hun anbefaler en enda mer restriktiv bruk i forhold til hva Alldahl gjør. Høgset sier også tydelig at han etter innstuderingsfasen helst bruker pianoet minst mulig. Det er allikevel en tydelig enighet i at man må ha et bevisst forhold til hvordan pianoet brukes til kor.

5.3.2.2 Repertoar

P: Men jeg synes alt repertoar er utfordrende på sin måte. Alt har sine forskjellige utfordringer (...) Men det er jo rett og slett bare en del av spillet.

Ulikt type repertoar byr på ulike intonasjonsutfordringer, noe alle var samstemte i. Pedersen og Høgset nevner begge renessansekomponisten Gesualdo som en komponist som intonasjonsmessig er krevende å synge. Høgset forklarer dette med at man i slik musikk omtrent må justere hver eneste akkordforbindelse:

H: Fordi akkordforbindelsene ofte er medianter; altså at det er bare én felles tone fra en akkord til en annen, så vil akkordene hele tiden forholde seg som litt forskjøvet i forhold til hverandre. Og da må man lære å tolke den nye akkorden og til enhver tid vite «Hvilken akkordtone synger jeg nå i den nye akkorden». Og man må være veldig bevisst for å få det til. Det krever noe spesielt og da nytter det ikke å jobbe med piano. Hvis du MÅ spille, så må det bare være grunntonen i akkordene.

Utfordringen som Høgset her nevner er musikk hvor det er mye mediantikk, altså at det er mange akkordforbindelser som står i ters-avstand til hverandre. Selv om to akkorder har en felles tone betyr ikke dette at den skal intoneres likt. I slik musikk må koristene derfor hele tiden være forberedt på å tilpasse seg de andre stemmene (Alldahl, 2004).

Høgset forteller også om en gang koret hans gjorde Poulencs *Figure humaine*. Poulencs musikk inneholder ofte mange forminskede akkorder. Høgset forteller at for å intonere denne musikken godt fant han ut at man hele tiden måtte intonere i forhold til grunntonen, også når den ikke var med i akkorden. Han poengterer at det er det samme prinsippet i denne type musikk som annen:

H: Det er de samme lovene som gjelder. Hvis du synger de forminskede trinnene like, blir det ikke rent. Nei, du må la dur-terzen forholde seg til en imaginær grunntone.

Både Dahl og Pedersen forteller at nyere repertoar, særlig kvarttonebaserte stykker, er svært krevende for korene²⁸.

Dahl forteller at ulikt repertoar, avhengig av vanskelighetsgrad, byr på ulike utfordringer. Hun trekker frem *And death shall have no dominion* av Sverre Bergh som eksempel på musikk som er vanskelig å intonere. Hun trekker også frem noe av Nystedts og Kvernos musikk. Hun forteller at noe av deres musikk er slik at det intonasjonsmessig høres helt feil ut i overtonespekteret. Hun refererer da spesielt til steder med dur og moll treklanger samtidig:

D: Det er ekstremt vanskelig i kor. Det skriker i ørene. Spesielt hvis de ligger på toppen og at det er noe sånn i det hyle-registeret at dur og moll kommer samtidig. Så da pleier jeg bare si til koret at det skal låte feil for å øke bevisstheten rundt det: «Nå er det riktig. Ja, det låt kjempestygt! Og det er riktig! Gjør det en gang til - JA, sånn skal det være».

Hun forklarer her at løsningen i slike tilfeller blir å bevisstgjøre koristene slik at de venner seg til klangen og ikke nødvendigvis søker mot konsonans slik mange intuitivt gjør.

Pedersen sier at alt repertoar er utfordrende på hver sin måte. Hun nevner også musikk som har mange tritonuser i seg:

P: Sånn som Ingvar Lidholms *Deprufundis* eller Messiaens *Cinq rechants*, som har mange tritonuser i seg. Da blir det en slags aggresjon i rommet. Så man må liksom bare finne ut av det; at det er bare en tritonus, det er ikke noe personlig (latter).

Hun trekker også frem dim-akkorden som spesielt vanskelig:

P: Jeg synes nesten det som er vanskeligst er dim-akkordene. For de står der og slår uansett. Til dags dato vet jeg nesten ikke hvordan jeg skal forholde meg til det. Jeg lukker øynene, lar det stå til, og så kommer vi oss videre. Jeg gjorde

²⁸ I et temperert piano representerer hver enkelt tangent en halvtone. En kvarttone befinner seg i mellom hver av disse halvtonene.

akkurat et stykke med BBC av Cecilie Ore, og det var dim-akkorder i 11 minutter. Og da... Nei, det synes jeg er vanskelig!

Pedersens erfaringer kan forklares ved å ta et blikk på dim-akkordens oppbygging. Dim-akkorden er en firklang bygget opp av 3 små terser. Overtonene til en liten ters har kun en felles tone og den er kategorisert som en ufullkommen konsonans. Dersom vi stabler 3 små terser oppå hverandre får vi også 2 tritonus intervaller. Tonene i en tritonus har ingen felles overtoner og er dermed kategorisert som en dissonans. I og med at dim-akkorden inneholder 2 dissonerende intervaller så er den svært problematisk å intonere. Dersom man ser på noteeksempelet, i delkapittel 3.1.3, med sammenligningen av temperert og ren stemming så kan man se at en liten renstemt ters er 16 cent høyere enn en temperert. Hvis tersene i en dim-akkord blir intonert renstemt, vil den øverste tonen derfor bli en kvarttone for høy Alldahl bemerker at man i slike tilfeller kan foretrekke likesvevende temperert stemming (Alldahl, 2004). Bergby skriver at dissonerende intervaller bør intoneres temperert (Bergby, 2009). Dette kan være en årsak til at dim-akkorden oppleves krevende som Pedersen forteller.

For øret vårt er det bare renstemt intonasjon som klinger rent (Bergby, 2009, s. 30). I tilfellet med disse tre dirigentene kan vi se at det stemmer. De fleste av oss har vendt oss til temperert stemming fordi vi har blitt utsatt for så mange tempererte lydinntrykk og øret har dermed avfunnet seg med det (Bergby, 2009). Dirigentene i denne studien forklarer at å temperere i kormusikk ikke høres bra ut. Alldahls bok (2009) er også et verktøy for dem som ønsker å ta utgangspunkt i det *renstemte*, noe som viser at dette helt klart er et ideal i a cappella kormusikk.

Dahl sier at det byr på problemer når koret skal gjøre noe med instrumenter med temperert stemming, som piano eller orgel:

D: Da kommer det i konflikt. Ja, da må koret synge temperert og det låter ikke bra.

Pedersen forteller også at repertoar hvor koret er nødt til å intonere helt temperert ikke er ideelt. Hun nevner komponister som Rautavaara og Kverno. For å få musikken til å *stå*²⁹ intonasjonsmessig blir det en del kompromisser, sier hun. Hun forteller at temperert stemming er noe som hun synes er krevende å jobbe med:

Pedersen sier følgende:

P: Det kommer an på stykket, men ofte dersom et stykke gjør at man tenke mest mulig temperert; da blir jeg ofte litt ulykkelig. Jeg synes ikke det klinger så fint, men må liksom bare gjøre det.

Dahl uttrykker også tydelig at hun ikke ønsker en temperert intonasjon i kor:

D: Det kunne bare ikke falle meg inn å bruke temperert intonasjon i kor. Det låter jo ikke bra.

Høgset sier det så tydelig:

H: (...) Og hvis det er temperert, så er det urent.

Høgset forteller at kravet til renhet er der uansett hvilken musikk man synger, men at man for eksempel i polyfon musikk hvor man hele tiden har overganger, i større grad kan tenke at det skal bli rent på stasjoner som sluttakkorder og lignende. Underveis kan det forskyve seg og av og til er klangen i den enkelte stemmegruppe viktigere enn akkurat hvor perfekt hver tone blir intonert.

Pedersen trekker frem at det også er ulike utfordringer knyttet til ulikt repertoar. Hun synes selv det er problematisk med stykker der sangerne synger mye feil og «småsur» over lengre tid. Da kan sangerne sette seg fast i et mønster med feilsynging. Hun forklarer at dette kan være et problem i en del nyere atonal musikk. I slike situasjoner bruker hun å ta ut det hun kaller «lyktestolper» eller «fyrstårn» i form av akkorder eller annet som koristene kan huske, slik at de har noen holdepunkter som de kan kjenne igjen.

²⁹ *Stå* – begrep som brukes i korverdenen når musikken ikke synker eller stiger, men at intonasjonen og tonearten holder seg stabil.

P: «Den akkorden i takt 22 er en A13 akkord, og den låter sånn. Husk den, syng den!» Så får jeg den ordentlig. Så kan det surre og gå litt, så kommer takten med den samme akkorden. Jeg lager noen «merkesteiner» slik at de får et minne om hvor de skal og husker det når de kommer dit: «Å ja, dette var visst feil ja». Særlig på en del samtidsmusikk hvor folk blir sittende og liksom ikke ane. Da må man bare prøve å gi noe som de kan kjenne igjen.

Pedersen nevner, i sitatet ovenfor, at det å gi koret noen konkrete harmoniske holdepunkter, fyrtårn som hun kaller det, underveis i samtidsmusikk som ikke har en tydelig tonalitetfølelse, kan være et hjelpemiddel for sangerne. Dahl sier at hun prøver å hjelpe sangerne til å øke bevisstheten på hva som låter riktig slik at de orienterer seg bedre. Høgset forteller at han med vanskelig musikk for eksempel må bevisstgjøre sangerne på hvor grunntonen er slik at de vet hva de skal intonere etter. Her trekker alle frem viktigheten av sangerens persepsjon, og hvordan de kan hjelpe koristenes bevisstgjøring rundt musikken. Sangerens indre gehør spiller en stor rolle for hvordan vedkommende intonerer (Reitan, 2007).

I forhold til repertoar kan vi se at det er ulike typer utfordringer knyttet til forskjellig repertoar og at dirigentene er ganske samstemte. Alle forsøker på ulike måter å bevisstgjøre koristene på hvordan de skal tenke når slike utfordringer oppstår.

5.3.3 Utenom-musikalske elementer

Utenom-musikalske elementer er ting som ikke har med de musikalske faktorene å gjøre. I kapittel 3 refererer jeg til litteratur i form av læreverk innenfor korfeltet, som er skrevet av dirigenter eller sangere, hvor denne problematikken blir nevnt (Dahl 2002; Ericson, Spångberg, & Ohlin, 1974). Det kan være akustikk, tidspunkt for øvelse og lignende. De er ganske samstemte på dette området. De nevnte faktorer som for eksempel tidspunkt for øvelsene, om notene var tydelige og andre omstendigheter som kan påvirke arbeidsforholdene til sangerne. Pedersen nevner også at hun tenker været eller klimaet noen ganger kan spille inn uten at hun helt skjønner hvorfor.

P: Men det er klart at jo mer stabil en gruppe er, jo bedre man kan ting og jo mer man har øvd; desto mindre sanne svingninger er det.

Alle fortalte at rommet og akustikken har innvirkning på intonasjonen til koret, og at akustiske forhold derfor kan være en utfordring og en faktor man må være bevisst på i

forhold til intonasjonen. De var samstemte i at det finnes både gode og dårlige forhold. Noen tenkte også at dårlig akustikk ikke utelukkende var negativt. Dahl sier at dårlige forhold i øvingssituasjon kan gjøre at koret utvikler en tryggere intonasjon nettopp fordi de må jobbe for å skape overtonene selv. Høgset forteller også at det ikke nødvendigvis er fordelaktig å øve i et rom med stor akustikk, eller som er veldig resonant. Han forklarer at koristene fort kan bli «late» hvis rommet hjelper for mye. Han synes det viktigste er at koret hører godt i det rommet de øver i og at de selv lærer å produsere en god klang uten for mye hjelp av rommet. Dahl understreker også dette. Hun forteller at Schola Cantorum har et øvingslokale som ikke har gode akustiske forhold. Hun poengterer likevel at dette ikke er utelukkende negativt. Hun forteller at hun synes koret kan bli bedre av å øve i et dårlig rom. Siden de da ikke får hjelp av rommet til å produsere lyd, må det gjøre alt selv. Allikevel understreker hun at dette er tungt for koristene fordi at de dermed må produsere overtonene selv. Pedersen forteller at rommet har mye å si for intonasjonen. Ternströms bok *Körakustik* (1987) tar for seg elementene lyd og romakustikk. Han skriver også om hvordan stemmen og øret fungerer og gir en helhetlig fremstilling av hvordan man kan forstå korakustikk og utfordringer knyttet til den. Flere av dirigentene refererte til Ternström.

Alle var enige i at ulike kor-oppstillinger kan være hjelpende for intonasjonen fordi koristene får bedre lytteforhold. Pedersen forteller at sangerne ofte liker å stå blandet fordi det gjør at de lytter bedre. Det første koret gjør på nye steder de kommer til er å sjekke om koristene hører hverandre og prøve å finne en best mulig løsning for gode syngeforhold.

Oppstilling har mye å si for intonasjonen, spesielt med tanke på lytting, sier Høgset. Han forteller at han opplever god effekt av å ha herrestemmene bak damestemmene fordi de ofte fungerer som grunnmuren i klangen. Dahl forteller at hun opplever at oppstilling kan påvirke intonasjonen, og at sangerne liker å stå blandet, men at dette krever og forutsetter trygghet og stødighet hos hver enkelt sanger. Hun forteller at sangerne føler at de kan synge friere i en blandet oppstilling.

Dahl trekker også frem elementer som lys, sittestilling og tidspunkt på dagen man øver som mulige påvirkende faktorer. Hun bytter også en del på oppstilling og opplever at det har en påvirkning:

D: Dersom vi kommer til et trøtthetspunkt i innstuderinger hvor jeg kjenner at nå går det ikke så veldig bra: Nå kan de notene, rytmene og teksten, men det løfter seg fremdeles ikke; da blander jeg dem. Fordi da løfter det seg. Ofte er

grunnen til at det ikke løfter seg at de ikke finner ut av det der med sidemannen. Det er deilig å stå alene. Det synes i alle fall sopranner. Så i et kor med mange på en gruppe så får du det at de gnisser mot hverandre så fælt.

Hun nevner videre betydningen av hvem de står ved siden av. og at det kan ha mye å si for intonasjonen og om det er behagelig å synge. Står man ved siden av noen som synger veldig ulikt, kolliderer overtonene og det kan bli tungt å synge, poengterer hun.

I forhold til utenom-musikalske elementer er dirigentene nokså samstemte. Det er interessant å se at de foretrekker ulike typer oppstilling som hjelpende på intonasjonen. Høgset forteller at han bruker ulike oppstillinger, men den vanligste er å ha herrestemmene plassert bak damestemmene. Sett i lys av det han forteller om at damestemmene skal gå inn i herrestemmenes overtoneklang så kan man anta at denne oppstillingen er tjenlig. Dahl og Pedersen snakker begge om blandet oppstilling. Ternström (1987) bekrefter at ulik oppstilling kan bedre sangerens lytting. Han har i sin forskning eksperimentert med flere oppstillinger og kommet frem til at alle har sin fordel. Helt blandet oppstilling bruker å gi en merkbar bedre intonasjon, skriver han, men poengterer, i likhet med Dahl, at dette forutsetter at alle kan musikken. Dersom koristen behøver støtte fra andre på egen stemme, vil en annen type oppstilling være bedre. Ternströms forskning viser også at dette henger sammen. Det er interessant å se at både Dahl og Høgset trekker frem at dårlige akustiske forhold også kan gjøre sangerne mer skjerpet og bevisste. Dette antyder at korister kanskje også lytter mer skjerpet når forholdene er dårlige.

5.3.4 Teknisk relatert faktor

Denne faktoren handler om direksjonens påvirkning. Et viktig verktøy for alle dirigenter er hendene og kroppsspråket. Dette er spesielt viktig i utøversituasjonen, på konsert eller lignende, hvor direksjonen blir den eneste måten dirigenten kommuniserer med koret. Direksjonen og gestikken blir «språket» som dirigenten bruker for å vise hvordan han eller

hun vil at musikken skal formes. Å gestikulere³⁰ betyr å gjøre håndbevegelser eller fakter for å uttrykke tanker og følelser. Dirigenter formidler mye med direksjon: Klang, karakter, rytme, linjer, men også intonasjon. Bevissthet i forhold til hvordan man bruker hendene og kroppen er derfor nyttig for både koret og dirigenten.

Fostad (2013) så på hvordan dirigenter formidler sangteknikk gjennom sin direksjon, blant annet i forhold til intonasjon. Hun fant at en variert bruk av både auditive og visuelle uttrykksmåter er å foretrekke i kommunikasjonen av sangteknikk til kor. Hun skriver selv at hennes informanter brukte både verbal og non-verbal kommunikasjon og at disse to i flere tilfeller hang sammen.

Dirigentene i min studie var alle tydelige på at de bruker direksjonen og kroppen når de formidler eller vil rette på intonasjon. Både Høgset og Dahl sier at de i stor grad henviser til det sangtekniske når de dirigerer. De er opptatt av å hjelpe sangeren til å produsere god lyd og bruker det dirigenttekniske for å hjelpe sangerens sangtekniske prosess.

Høgset har gjort seg opp mange tanker rundt akkurat det direksjonstekniske. Han mener det hjelper at dirigenter ikke dirigerer for «kantete». Dette er spesielt viktig i forhold til sang, mener han. Dette har veldig mye å si for at ansatsene skal bli gode og for å hjelpe sangerens tonestrøm:

H: Altså, det må starte på en myk måte slik at alle gjør en riktig myk ansats. Og underveis kan man alltid hjelpe noen ved å løfte den ene armen. Man kan hjelpe høye toner og passe på at man ikke presser noen, men hele tiden bare la musikken få lov til å bølge (...) At du lar musikken få lov til å bevege seg i et rom mellom dine hender slik at ingen føler seg presset eller trykket på noen måte.

Høgset sier at direksjonen hans har utviklet seg mye fra da han begynte til nå. Det han lærte i studietiden, om taktering på bestemte måter, har han videreutviklet videre til det han mener er funksjonelt. Han forklarer at han i større grad dirigerer musikkens forløp fremfor å taktere

³⁰ <https://snl.no/gestikulere>

hvert slag. Han poengterer også at hans bevissthet i forhold til det direksjonstekniske henger nøye sammen med hvordan han vil at de skal synge. Direksjonen skal støtte det sangtekniske:

H: Det å starte med en bevegelse som går oppad hjelper jo veldig. Dette rykket, hvor man bare setter ned, er ikke bra for sangere. Fordi rent fysisk og sangteknisk skal man jo lære seg å bruke luftstrømmen oppover, og ikke nedover.

Direksjonen hans henger nøye sammen med hvordan han jobber med det sangtekniske og hvordan han ønsker at klangen og intonasjonen skal være:

H: Det er ingen triks som gjelder. Det eneste du skal gjøre er å sørge for at du kan starte en tone helt mykt PÅ luftstrømmen. Som italienerne sier: Sul fiato³¹, på luftstrømmen; On the breath. Aldri andre veien. Og derfor vil en dirigeringsmåte som går ut på å løfte, hjelpe mye bedre enn å slå ned.

Dahl sier at hun bevisst bruker det direksjonstekniske for å formidle eller rette på intonasjonen og at dette henger sammen med det stemmetekniske:

D: Det handler om å ta kontroll over at bevegelsene tar utgangspunkt i støtten. Hvis jeg gjør en ustøttet bevegelse, som ikke har noe motstand i seg, så vil jo sangerne si "haaaaa" (tonestrøm med mye luft), synge uten støtte. Det kan jo skje at det skal være en slik klang, men hvis jeg ønsker støtte, «Aaa» (tonestrøm med tydelig tonekjerne), så er jeg nødt til å sette på min egen støtte og at hendene har motstand i bevegelsen, sånn at de også kobler på sin egen støtte. Og det funker sånn (knipser) med en gang og alle ser det. Men det kan også være at man øker farten på bevegelsen. Om den farten skal være støttet eller ustøttet, det hører du jo på klangen. Og hvis det ligger for lavt, så bruker jeg mye at hendene mine viser en oppadgående bevegelse.

Pedersen bruker også hendene og kroppen til å formidle intonasjon. Det blir et slags personlig språk, forklarer hun. Siden hun ofte er gjestedirigent i andre sammenhenger, sier hun at hun

³¹ Sul fiato er italiensk og betyr: På pusten.

merker hva som fungerer uavhengig av det verbale. Pedersen forteller at hun kommuniserer mye med øynene og pupillene med koret. Hun er derfor veldig opptatt av å ha god blikkontakt med sangerne:

P: Og derfor blir jeg helt «kokko» av og til hvis jeg skjønner at de ikke ser øynene mine. Hvis det er så mye lys og sangerne har det i veien (demonstrerer motlys) og de ikke ser.

Hun forteller videre at hun bevisst bruker kroppsspråket for å påvirke intonasjonen slik hun ønsker den:

P: Så det er noen ganger jeg bevisst gjør noe som påvirker intonasjonen veldig mye, med kroppsspråk, underveis i prøver og konserter, uten at jeg nødvendigvis sier ting.

Både Pedersen og Dahl understreker at de aldri peker opp med én finger for å rette på intonasjon. Dette mener de ikke har noe for seg. Dahl utdyper dette og forklarer at hun har sett mange dirigenter som gjør dette. Hun sier at det eneste man oppnår, utover at man forteller sangerne at de er for lave, er at sangerne ofte presser strupehodet opp. Det er ikke heldig, forteller hun. Og hun som dirigent må heller prøve å finne ut hva det er som er årsaken til at de er for lave, for deretter å se om hun kan hjelpe dem. Dirigentene trekker her frem at dirigenten kan forverre sangerens intonasjon ved å skape anstrengte forhold for sangerne gjennom direksjonen. Det er interessant å se dette i lys av de funnene Fostad gjorde blant sine informanter angående hvordan de kommuniserte intonasjon gjennom gestikk. Disse korene var riktignok amatørkor. Flere av dirigentene i hennes studie pekte oppover når de merket at koret sank. De viste også til sangtekniske egenskaper gjennom å demonstrere munnåpning eller peke på steder i ansiktet som kunne gi utslag klanglig. Mange vil kanskje si at de opplever det som uheldig praksis at dirigenten må ta ansvar for å holde korets intonasjon oppe med gestiske bevegelser. Selv om jeg ikke i min studie har grunnlag for å vise forskjeller på amatørkor og profesjonelle, er det rimelig å anta at kommunikasjonen mellom dirigent og kor er en viktig forutsetning. Et fenomen som man ofte snakker om under utdanning av dirigenter, er at koristen ofte kan speile dirigenten og «adopterer» dirigentens uttrykk både kroppslig og uttrykksmessig. Her kan man også trekke frem andre momenter som kroppsholdning, jording og lignende som da blir viktig for dirigenten å være bevisst på. Fostad skriver også om «speiling». Hun opplevde at sangerne i stor grad speilet dirigentene sine med tanke på ansiktsuttrykk, kjeveåpning, holdning og lignende, og at dette var en av

tingene som gjorde at det var vanskelig for henne å se hva som fungerte best av dirigentenes fremgangsmåter. Dette sier noe om at dirigentens kroppsspråk, og direksjon, har mye å si for sangeren og at den også vil ha innvirkning på faktorer som intonasjonen. Dirigentene i min studie bekrefter dette når de forteller at de har stor bevissthet knyttet til hvordan de bruker direksjonen for å formidle det de ønsker, også når de vil rette på intonasjon. De uttrykker også tydelig hva de mener er uheldig praksis på dette punktet.

5.4 Klang og intonasjon

Skjønhaug (2009) skriver, i sin masteroppgave om korklang, at klang på mange måter er et abstrakt begrep. Bergby (2009) sier at mange har erfart at det er en sammenheng mellom klangkvalitet og kvaliteten på intonasjon. Ved å forbedre den ene vil den andre automatisk bli bedre, skriver hun (Bergby, 2009, s. 73). Dette sier noe om at klang og intonasjon, for mange, henger sammen. I Skjønhaugs studie uttaler en av dirigentene tydelig at det er umulig å skape en god korklang uten at intonasjonen er på plass. Det er derfor interessant å se hva dirigentene i min studie tenker om sammenhengen mellom klang og intonasjon.

Vi kan se gjennom hele intervjuet at Høgset har en klar bevissthet knyttet til den klangen han ønsker og at stemmeteknisk skolering er en viktig brikke i dette. Han forteller også at han jobber nøyaktig for å få den korklangen han ønsker. Han beskriver den som blank:

H: Mitt ideal er den blanke, mye rettere klangen som jeg oppnår ved å øve vokalene I og E og Æ og A (...) Det er det som er idealet for meg, og derfor vil jeg si at den klangen kan jeg lage med et hvert kor hvor som helst i verden. Den kan jeg lage i Japan.

Han sier at bevisstgjøring av riktig stemmeteknikk er veien for å oppnå dette. Å jobbe med intonasjon, og da spesielt med å produsere en overtonerik klang, vil også være en viktig del av dette, forteller han.

H: Det er egentlig så enkelt som det at det hele bunner i en sang-teknisk skolering som ikke har noe sånt operaklangmål, men en ren, klar og sunn stemmefunksjon som gjør at du kan synge med en klang som er overtonerik. Altså den er blank. Det er det jeg vil, og derfor må jeg skolere alle i den måten å synge på slik at alle gjør det samme.

Høgset understreker at de fleste utfordringer, både intonasjonsmessige og musikalske, kan løses gjennom god sangteknikk. Dette er også viktig for å få den korklangen han ønsker:

H: ALT ligger der. Når korsangerne dine har den riktige teknikken, får de den riktige klangen. Og du vet at i koret må alle gjøre det samme. Da må alle holde seg til mine spor/kanaler: Ü-sporet og I-sporet. Alle må gjøre akkurat samme og ingen må synge en annen vokal.

Han presiserer at det klanglige idealet ikke alltid trenger å være likt. Dette kommer an på hvilken musikk man gjør:

H: Fordi jeg vil bruke en litt annen klang i renessansemusikk enn jeg gjør i romantisk musikk. Da ber jeg dem om å synge med enda lengre "rør" som jeg kaller det for. Altså å tilpasse klangen litt mere; litt rundere, litt mere romantisk klang.

Intonasjon henger sammen med og er en viktig faktor for klangen, forteller Høgset:

H: En klang som er ren vokser i dynamikk uten at du behøver å gjøre noe med det. I det øyeblikket den er ren, hører du at overtonene kommer på plass, og klangen står egentlig som en slags søyle eller en fontene.

Han beskriver her at en ren klang også har en dynamisk funksjon. Den forsterkes. Dette kan vi forklare musikkteoretisk med det Bergby skriver om svevninger: Når lydbølgesvingningene sammenfaller økes lydstyrken fordi akkurat da kommer samme tonehøyde fra to instrumenter. Overtonene forsterkes og klangen blir større dynamisk (Bergby, 2009). Fokus på overtoner i klangen er viktig når man skal intonere mest mulig renstemt og justere seg i hverandres overtoner. Vi ser at Høgset vektlegger dette:

H: Enhver stemme er personlig. La oss si at enhver stemme er unik. Du har din stemme, jeg har min stemme og du kan gjenkjenne min stemme. Du hører meg i radio og så kan du si «Ja, det er Carl!». Og sånn er det jo. Vi gjenkjenner stemmer fordi hver stemme er personlig. Men for å få disse stemmene til å fungere sammen, så må de jo holde seg til reglene, nemlig sporene til de to vokalfamiliene: Ü-familien og I-familien. Og så må de høre seg selv.

Høgset trekker også her frem koristens persepsjon av klangen ved å si at *de må høre selv*.

Dahl trekker det klanglige inn allerede i starten av intervjuet. Hun sier at god intonasjon, for henne, er når det er behagelig både å synge og høre på. Slik hun forteller om dette er det

tydelig at klang og intonasjon er noe hun tenker at henger tett sammen. Hun forteller også noe som jeg synes er veldig spennende å trekke frem:

D: Ja, bare ta det som en del av pakka. Altså det er sånn! Og på en eller annen måte bidrar det også til en spennende klang hvor du har alle disse personlighetene. Og hvis alle var liksom tipp topp «shape» og gjorde alt riktig, tror jeg det ville høres litt kjedelig ut. Men om du har det «spillet» der det er én som er litt for høy, og én som er litt for lav, så blir det til sammen, hvis de fleste synger riktig og bra, en spennende klang. Det synes nå jeg, da.

Hun fremstiller her at en «perfekt» intonasjon ikke nødvendigvis er den mest spennende. Spillet mellom stemmer som intonerer ulikt kan forstås som *koruseffekten*, altså svingninger som oppstår når flere personer synger samme stemme med nesten lik tonehøyde. Den kan gjøre at tonen oppleves mer levende (Alldahl, 2004; Bergby, 2009). Det er også på denne måten strykere i et orkester former gruppeklngen. Det Dahl forteller er interessant og sier noe om at en god korklang, for henne, ikke nødvendigvis henger sammen med at alle skal synge helt «rent». Hun forteller også at hun ikke er så opptatt av at hennes kor skal klinge på én bestemt måte:

D: Klangen forandrer seg litt etter hvem som er med. Jeg er veldig opptatt av at folk ikke skal føle seg kvalt, og at de skal få lov til å synge ordentlig. Så jeg går ikke inn og justerer så mye på folk. Det er jo folk som studerer sang og det blir veldig dumt for dem om de skal synge på en måte i koret og en annen måte ellers. Derfor er jeg mer opptatt av at det skal klinge godt, og da er jo intonasjonen en viktig del av det. Det skal klinge fritt, åpent, godt og føles behagelig for sangerne. Det tror jeg man får igjen for i andre enden. Publikum synes det er behagelig å høre på når sangerne synes det er lett, åpent og fritt å synge.

Hun sier videre at dette går begge veier:

D: Når det er rent, så faller det på plass. Og når det faller på plass, så blir det rent! Begge deler skjer! Så man kan godt ta tak et helt annet sted enn intonasjonen, men intonasjonen blir likevel riktig.

Dette oppsummerer på mange måter det Dahl tenker om intonasjon. Det henger sammen med de andre faktorene som hører til. Dahl forteller at klangen forandrer seg litt etter hvem som er

med og det kan også forklare at hun velger å jobbe med intonasjonen indirekte. Hun fokuserer på å skape en klang som er behagelig for sangerne å synge, og for lytteren å høre på. Gjennom fokus på dette opplever hun at intonasjonen faller på plass. Dahl viser gjennom dette at hun er opptatt av koristenes forhold og at man får mye igjen ved å gi sangerne godt «spillerom». Hennes bevissthet rundt dette speiler seg i hvordan hun snakker om dette på alle nivåer gjennom intervjuet. Hun er opptatt av å definere hva som er det bakenforliggende problemet som gjør at intonasjonen ikke er god. Hennes oppfatning av god intonasjon, som skal være behagelig for stemmer og ører, henger tydelig sammen med hvordan hun angriper dette. Hun ønsker å gi sangerne rom til å få brukt instrumentet godt, og da opplever hun at hun får en god korklang.

Det er interessant å se på dette i forhold til Høgset som tydelig beskriver en renstemt korklang som det ideelle. Dahl beskriver at «spillet» hvor noen få sangere er for høye eller lave kan gi en spennende klang. Bergby skriver også at en renstemt samklang, selv om den er ren klar og åpen, kan oppleves som spenningsløs. Et viktig prinsipp i all musikk blir vekslingen mellom spenning og avspenning. Dette gjelder også intonasjonen. Mens en renstemt akkord kan uttrykke ro og hvile, kan man intonere annerledes for å oppnå en annen affekt (Bergby, 2009, s. 30). Dette bekrefter at intonasjon kan brukes som et musikalsk virkemiddel.

Pedersen trekker inn klangbegrepet allerede i starten av intervjuet. Hun sier at klangen må stemme med stykkets karakter og intensjon for at hun skal oppleve intonasjonen som god. Det forteller at intonasjon og klang har en klar sammenheng for henne. Hun forteller at intonasjon blir en viktig del av klangdannelsen på lik linje med de andre delene som skaper et uttrykk og hun er tydelig på at hun ikke kan løsrive intonasjonen fra de andre musikalske komponentene. Alt henger sammen. I forhold til å definere klangen sier hun:

P: Jeg tror at det ikke dreier seg så mye om klang, som det dreier seg om en musiseringsinnstilling. At når man først åpner munnen og gjør noe, så skal det ha en retning og en mening. Ha en vilje i det.

Pedersen forteller at intonasjon er viktig for å utforme den klangen hun vil ha på lik linje med alt det andre hun jobber med:

P: Det blir en av alle delene. Og generelt har jeg en klar bevissthet om hvordan jeg vil at det skal klinge. Men jeg har også gjennom for eksempel folketoner en

nysgjerrighet på hva de har å bringe inn. Også folk som jeg kjenner godt; hva kan dere bringe inn i dette her? Og så ser vi hva det blir til slutt.

Hun bemerker også at man har behov for forskjellig klang ut ifra hvilket repertoar man jobber med og at det er mange valg å ta:

P: Hvor mye skal man forandre dersom man synger et russisk stykke? Hvor langt inn skal man gå? Når man spiller inn *Jesu meine Freude* - skal det høres at det er et norsk kor, eller skal det høres ut som om vi er fra Leipzig? Så det er ting jeg baler med hele tiden og tenker mye på. Det er noe man kan leke med. Jeg liker jo at det er lyst, men jeg driver og leter etter en enda litt mørkere klang nedover. Og det er litt vanskelig å finne. (...) Hvor mye kan jeg forandre, og hvor mye vil jeg forandre, det blir en sånn avveining.

Det blir tydelig her at Pedersen også har en utforskende tilnærming til klang. Dette ser vi allerede når hun, som tidligere nevnt, forteller at hun har lært mye om intonasjon gjennom dagligdagse ting, som å gå på gaten, høre på fugler og lignende. Hun beskriver også at hun opplever at det er farger i musikken. Fargekodene, som tidligere omtalt, er noe hun kan bruke til å formidle de klanglige kvalitetene hun ønsker at sangerne skal ta med seg inn i musikken.

Gjennom intervjuene kommer det frem at dirigentene i ulik grad er opptatt av å definere eller forme klangen i sine kor. Jeg synes også at det de forteller om klang gjenspeiler hvordan de forteller at de jobber med korene sine. Man kan si at deres klanglige «ideal» kan forklare hvordan de jobber generelt med koret, også når det gjelder intonasjon. For Høgset ligger den sangtekniske skoleringen som grunnlag for alt, både intonasjon og klang. Dahl er opptatt av at sangerne skal ha det «godt» og at intonasjonen og klangen faller på plass når sangeren synes det er behagelig og «fritt» å synge. Pedersen vektlegger sammenhengen mellom alle de musikalske komponentene. At sangerne lytter bevisst er en viktig forutsetning, forteller hun. Ingen av dirigentene bruker ordet homogenitet når de snakker om klang eller intonasjon, men det er underforstått flere ganger. For eksempel de snakker om lik vokalklang eller at koristene må synge likt og i samme «spor». Det er også et begrep jeg ikke hadde med i min intervjuguide, men som jeg tenkte kanskje ville dukke opp. Solberg (2012) skriver at intonasjon og homogenitet henger nøye sammen. Han skriver at homogenitet er et uttrykk for hvor vellykket korklangen er. Dette i sammenheng med at man vil ha en enhetlig klang. Det er interessant å se dette i forhold til Dahl som sier at «spillet» av ulike stemmer også kan gi

en spennende klang. Om homogenitet er en forutsetning for en god klang kan derfor tydeligvis diskuteres.

6 Oppsummering og konklusjon

Jeg har vært nysgjerrig på dirigentens tanker om intonasjonsarbeid i kor og ulike innfallsvinkler til dette. Problemstillingen min i denne studien har derfor vært: Hvilke likheter og forskjeller finner vi i tre dirigenters tilnærming til arbeidet med kor-intonasjon? Jeg har benyttet kvalitativ metode, og har snakket med tre dirigenter. Alldahls bok *Körintonation* (2004), Bergbys bok *Praktisk intonasjon for blåsere* (2009) og Havrøys doktoravhandling *Alone together, Vocal ensemble practice seen through the lens of Neue Vocalsolisten Stuttgart* (2015), har vært viktige teoretiske kilder for å forstå begrepene og fenomenene som dirigentene beskriver.

Min oppfatning etter intervjuene er at dirigentene i denne studien er samstemte i hvilke typer utfordringer som et kor står overfor i forhold til intonasjon, men ut ifra det de forteller så er det en tydelig forskjell i *hvordan* de velger å gripe an disse utfordringene, og hvordan de ordlegger seg om begrepene.

Pedersen sammenligner koret med et instrument som kan være stemt eller ustemt på lik linje med en fiolin som man må stemme på forhånd og intonere mens man spiller. Hun kommuniserer altså direkte til koret dersom hun ønsker å rette på intonasjonen. På lik linje som hun ville rettet på en rytmisk unøyaktighet, vil hun rette på en «feil» akkord eller tone. Hun forteller at hun har en bevissthet knyttet til at sangere ofte er sensitive i forhold til intonasjon og prøver derfor bevisst å snakke om dette uten å sette det i sammenheng med følelser: (...) *at jeg føler ikke intonasjon, jeg hører det. Rett og slett. Det er noe vi hører.* Det som er gjennomgående i det Pedersen forteller, angående intonasjonsarbeidet, er at hun er svært opptatt av å få sangerne til å lytte.

Dahl jobber indirekte med intonasjon og forteller at hun er ute etter å finne den bakenforliggende årsaken til hvorfor intonasjonen ikke er bra. Det kan være alt fra stemmetekniske utfordringer, spenninger og lignende. Slik hun forteller kommer det også tydelig frem at hun er opptatt av at sangerne, fordi at mange er sangstudenter, skal ha spillerom til å synge med den teknikken de lærer eller har lært. Hun opplever da at klangen

blir bra og hun setter også dette i sammenheng når hun skal beskrive hva som er god intonasjon: (...) *en god intonasjon er når det blir behagelig å synge og høre på.*

Høgset forteller at han jobber direkte med koret for å få den korklangen han ønsker. Intonasjonen blir en viktig faktor i dette. Det som er mest fremtredende hos Høgset er at han vektlegger sangteknisk skolering av sangerne sine i mye større grad enn både Pedersen og Dahl forteller. Han har klare tanker om hvordan han ønsker at koret skal klinge, og han har en tydelig prosess for å skape denne klangen gjennom å lære koristene å synge, lytte og klinge. Vokalklang og overtoneklang er viktige elementer.

Gjennom det dirigentene forteller i intervjuene blir det tydelig at intonasjon er et viktig arbeidsområde for dem på hver sin måte, enten de jobber med det direkte eller indirekte. Ut ifra det de sier kan vi også se at de har stor bevissthet knyttet til sine egne metoder i forhold til intonasjonsutfordringer og hvorfor de jobber som de gjør. Jeg synes også, på bakgrunn av det dirigentene forteller, at det utkrystalliserer seg tre metodiske spor for hvordan man kan jobbe med intonasjon:

- Lytte
- Kroppslig følelse
- Vokalteknikk

Det dirigentene forteller viser også at de har en bevissthet til hvordan de kommuniserer til og med koret. Det blir tydelig at god kommunikasjon mellom dirigent og koret er viktig i denne sammenhengen, spesielt med tanke på at intonasjon til tider kan være et sensitivt emne for sangerne. På grunn av dette antar jeg at måten dirigentene bruker både den verbale og non-verbale kommunikasjonen på vil være viktig for å skape en trygg og god atmosfære for sangerne slik at de yter sitt beste. Dette fremhever dirigentene på hver sin måte. I intervjuet med Pedersen kommer dette frem ved, at hun forteller at selv om hun snakker direkte til sine sangere, så skal det være rom for at man kan trå feil:

P: Det er med intonasjon som det er med andre ting: Å prøve og skape en tilstand hvor folk kan yte sitt aller, aller beste uten å være redd for å bomme.

Både Dahl og Høgset beskriver at intonasjon kan være et sårt tema for enkeltsangere. Høgset sier at han er opptatt av at direksjonen skal hjelpe sangerne til å synge godt.

Det blir tydelig, gjennom det de forteller, at Dahl, Høgset og Pedersen jobber mot forskjellige klanglige ideal. Hvordan de sier at de jobber med intonasjon og hvordan de tenker, speiler seg derfor også i hvordan de ønsker å forme det klanglige.

Høgset forklarer at han jobber systematisk for å få en mest mulig renstemt intonasjon og en god overtoneklang. Forming av vokalene er viktig for å skape den klangen han ønsker, en *blank* klang. For Høgset henger mye sammen med den sangtekniske skoleringen. Som han selv poengterer: *ALT ligger der. Så når dine korsangere har den riktige teknikk, får de den riktige klang.* Intonasjon er en viktig brikke i hans klangideal.

Dahl sier at hun er opptatt av å skape en god og behagelig klang der målet er at det skal være godt både å synge og lytte til. Hun forteller at ulik intonasjon også kan gi en «rik» klang og ikke nødvendigvis trenger å være negativt.

Pedersen sier at hun er opptatt av at intonasjonen og klangen stemmer med karakteren og intensjonen til musikken. Hun forteller at hun alltid er klar formening om hvordan hun ønsker at koret skal klinge og sier at intonasjon blir en av delene i dette på lik linje med de andre elementene som skal til for å skape et musikalsk uttrykk. Hun har også en utforskende innstilling til klang.

Her ser vi at intonasjonen absolutt er en del av det klanglige idealet hos dirigentene, men på forskjellige måter.

Gjennom det dirigentene forteller kan vi se at de er konsistente i forholdet mellom teori og praksis. De er «tro» mot sin konseptuelle forståelse av begrepet intonasjon når de omdanner det til praktisk instruksjon og dirigering. Felles for alle er at de ikke behandler intonasjon som et isolert fenomen i sine kor. De poengterer alle at det henger sammen med alt det andre og at god intonasjon i seg selv ikke er tilstrekkelig for å skape et musikalsk uttrykk. Intonasjon blir en del av mange elementer som gjør at musikken faller på plass og gir et helhetlig og godt uttrykk. Pedersen understreker dette særlig:

P: Jeg klarer ikke løsrive intonasjon fra de andre elementene som gjør at det blir et uttrykk.

Det kommer også frem gjennom intervjuene med Dahl og Høgset at intonasjon blir en del av helheten og henger nøye sammen med de andre musikalske elementene. For Høgset henger dette for eksempel nøye sammen med sangteknisk skolering av sangerne og hans klanglige ideal.

Gjennom arbeidet med denne studien har jeg erkjent en ting: Det er utfordrende å lage en enkel definisjon av begrepet intonasjon. Dette er et begrep som rommer flere faktorer og som vi tolker på forskjellige måter. Det som er skrevet av Bergby, Alldahl og Havrøy viser også at begrepet er sammensatt og rommer mange komponenter. Hvis man skal ta utgangspunkt i det som dirigentene forteller, kan man si at intonasjon i kor blant annet handler om tonehøyde, klang, lytting, persepsjon av toner, «renhet», overtoner og musikalsk intensjon. Sammen synes jeg disse dirigentenes utsagn gir et godt innblikk i begrepet intonasjon og hva det handler om i korskammenheng. Jeg opplever selv at forståelsen og erkjennelsen av at begrepene rommer en stor kompleksitet, er mye større enn det den var i forkant av denne studien.

6.1 Oppgavens relevans

Som jeg skrev i innledningen, bunner denne oppgaven i en nysgjerrighet jeg hadde rundt intonasjon og intonasjonsproblematikk. Intonasjon i kor er et tema som er lite belyst gjennom forskning. Slik sett vil jeg påstå at denne oppgaven har en aktualitet selv om den kun «skraper på overflaten» av tematikken. Jeg vil på det sterkeste anbefale Havrøys doktoravhandling (2015) for dem som ønsker mer utfyllende og detaljert lesning om intonasjon i ensemblesang.

Jeg håper at min oppgave kan være interessant lesning for andre dirigenter, men også for korsangere som ønsker å få en forståelse av begrepet og faktorene som er knyttet til. Jeg tenker også at oppgaven har en korpedagogisk relevans og at den kanskje kan få dirigenter til å reflektere over hva de legger i begrepet intonasjon, og hvordan de dermed ønsker å forholde seg til det praktisk og pedagogisk.

Opgaven kan også ha interesse på grunnlag av at jeg har intervjuet tre dirigenter som mange kjenner til og som har stor anerkjennelse i kor-miljøet. Å lese deres refleksjoner og tanker om dette vil være interessant for flere.

6.2 Ubesvarte spørsmål og begrensninger ved studien

I starten av masterstudiet mitt sa en lærer følgende: «Å skrive en master er i stor grad å vise at du mestrer forskning, og at du forsker riktig». Det ble raskt klart at *veien* jeg brukte for å

finne ut av problemstillingen var like viktig som resultatet jeg kom frem til. For at forskning skal være troverdig og gyldig er det viktig med en tydelig fremstilling av fremgangsmetode for at andre skal kunne se arbeidsprosessen tydelig. Gjennom metodekapitlet har jeg forsøkt å gi en ryddig og tydelig fremstilling av hvordan jeg har gått frem i denne studien.

Oppgaven har likevel noen begrensninger. Den første er, som nevnt i metodekapitlet, at jeg har et lite utvalg av dirigenter. Et større utvalg ville kanskje gitt mer variasjon og andre dirigenter ville kanskje også belyst andre området. Mitt valg av kvalitativ metode gjør at jeg har valgt å samle inn data på denne måten ved å ha et lite utvalg. Det dirigentene forteller representerer det de mener om dette og gjelder ikke dirigenter generelt. For det andre ville bruk av annen metode for å samle inn data muligens gitt en annen fremstilling og andre funn. Jeg har kun hatt tilgang på dirigentenes utsagn og refleksjoner gjennom intervjudata. Jeg har ikke sett på hva de faktisk gjør, men det de forteller. Som nevnt tidligere i denne oppgaven er det vanlig innenfor kasusstudiemetodikk å kombinere metoder for å skaffe rike data. I en kasusstudie med observasjon i tillegg til intervju, kunne jeg for eksempel dratt nytte av muligheten for å tolke det de sier i lys av det de gjør og omvendt. En annen innfallsvinkel kunne vært å kombinere intervjudata med analyse av korenes innspillinger. Alle dirigentene har gitt ut lydinnspillinger med sine kor. Det klanglige aspektet er dermed noe jeg kunne sett i sammenheng med det de forteller.

En tredje begrensning dreier seg om relevansen av funnene i denne oppgaven for arbeid med korintonasjon i generell forstand. I metodekapitlet pekte jeg på at hovedformålet med denne oppgaven ikke er å generalisere funnene til andre personer og kontekster, men å belyse disse tre dirigentenes syn og praksis som bundne systemer. Dette fordi jeg legger til grunn at intonasjonsutfordringer og hvordan dirigenter jobber med intonasjon er kontekstbundet, og det vil derfor ha stor betydning hvilket kor man har. I kapittel 2 trakk jeg også fram litteratur som har vist betydningen av koristenes ferdigheter for dirigentens arbeid. Informantene i min studie har alle kor på et høyt nivå og intonasjonsarbeidet som beskrives må ses i lys av det. Funnene i denne oppgaven er dermed først og fremst relevante for dirigenters arbeid med korintonasjon i kor med skolerte sangere. Fordi jeg ikke har intervjuet dirigentene om arbeid med intonasjon i amatørkor eller om hvorvidt det er forskjell på å arbeide med intonasjon i amatørkor og profesjonelle kor, har oppgaven begrenset relevans for dirigenters arbeid med intonasjon i amatørkor. Likevel er det nærliggende å tenke at mange av utfordringene som dirigentene forteller om også vil oppstå på ulike nivåer.

Dette er en masteroppgave med de svakheter som det innebærer. Jeg som forsker er helt fersk og det er langt fra utenkelig at jeg kan ha oversett poenger eller misforstått enkelte prosesser. I presentasjon og drøfting av funn har jeg vært bevisst på å tydeliggjøre den enkelte dirigents tanker ved å i stor grad bruke direkte sitater i tillegg til gjenfortelling. Slik kan det også være opp til leseren å lese og se sammenhenger og poenger som jeg kan ha oversett.

6.3 Videre forskning

I kapittel 2 viser jeg til flere studier innenfor korfeltet. Av det jeg har funnet ser det ut som at det er gjort lite forskning på intonasjon i kor. I lys av det vil jeg påstå at det er rom for mer og videre forskning på intonasjon i korsammenheng.. Dag Jansson (2013) har i sin avhandling *Musical leadership: the choral conductor as sensemaker and liberator*, sett på dirigentrollen gjennom korsangerens perspektiv. Det samme kunne vært interessant å gjøre med intonasjon som tema. I denne oppgaven valgte jeg dirigentens perspektiv. Det er de som eventuelt tar tak i intonasjonsproblemer når de oppstår og derfor var jeg interessert i å se på deres tanker om dette. Vinklinger som kunne vært interessante å se på gjennom korsangerens perspektiv kunne for eksempel vært: Hvor bevisste er korsangere på intonasjonsutfordringer?

I lys av de data jeg fikk i intervjuene, har jeg også reflektert over at en studie med både fokusintervju og dybdeintervju kunne vært tjenlig. Med tanke på de funnene jeg har, ser jeg at det kunne vært veldig interessant å snakke med alle dirigentene samlet i et fokusintervju. Jeg tenker at man på den måten ville fått bedre innsikt og kanskje også diskusjon rundt tematikken enn hva en studie med bare dybdeintervju gir. Jeg antyder tidligere at jeg ikke opplever at det er store forskjeller mellom dem, men at de vinkler og fokuserer forskjellig. Validiteten av dette utsagnet ville vært bedre i en studie med både dybdeintervju og fokusintervju.

Det kunne også vært interessant å gjøre en kvalitativ studie i likhet med Mei-Ying Liaos (2002) avhandling *The effects of gesture and movement training on intonation and tone quality of children choral singing*. Samme type studie kunne vært interessant å gjøre med voksenkor og hørelæreundervisning. Man kunne da tatt utgangspunkt i flere kor og se på effekten av hørelæreundervisning og teoretisk bevisstgjøring av intonasjonsutfordringer og se om det ville hjelpe korets intonasjonsutfordringer. Dette tror jeg kunne blitt veldig interessant

og kanskje da også være til hjelp for dirigenter som ønsker å utvikle korets musikalske forutsetninger. Fenomenet klang i sammenheng med intonasjon er også noe jeg tenker kunne vært spennende å forske på. I denne studien berører jeg det så vidt, men dette er et stort tema som absolutt kunne vært belyst i større grad.

Litteratur

- Alldahl, P. (1990). *Körintonation: Du skall icke sjunga falskt mot din nästa*. Stockholm: Gehrmans Musikförlag AB.
- Alldahl, P. (2004). *Intonation i körsång* (omarbeidelse av Alldahl 1990). Stockholm: Gehrmans Musikförlag AB.
- Balsnes, A. H. (2009). *Å lære i kor: Belcanto som praksisfelleskap* (Doktorgradsavhandling, Norges musikkhøgskole). Hentet fra <http://hdl.handle.net/11250/172411>.
- Bengtsson, F. (2015). Vokalenes egalitet. *Korbladet*, 29(2), 20-21.
- Bergby, A. K. (2007). Intonasjon. I: H. S. Blix & A. K. Bergby (red.): *Øre for musikk – om å undervise i hørelære* (s. 168-178). Oslo: Unipub AS
- Bergby, A. K. (2009). *Praktisk intonasjon for blåsere*. Oslo: Unipub AS.
- Bjerger, R., & Sköld, S. (1993). *Släpp taget!*. Stockholm: Gehrmans Musikförlag AB.
- Bjorland, I. (1977). *Tanker omkring korlederens arbeid med tonedanning og utvikling av gehør* (Diplomgradsavhandling, Norges musikkhøgskole). Oslo: Norges musikkhøgskole.
- Bjørkøy, S. H. (2004) *Stemmen i fokus: Innføring i sangteknikk*. Oslo: Norsk Musikforlag AS.
- Bohrer, J.C.S. (2002). *Intonational strategies in ensemble singing* (Doktorgradsavhandling, City University, London, UK). Hentet fra <http://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.270598>.
- Caplin, T. (1997/2005). *Fra Teknikk til Musikk: En bok om korledelse*. Oslo: Musikk-Husets forlag A/S.
- Dahl, T. B. (2002). *Korkunst : en bok for dirigenter om sang, korarbeid og kommunikasjon*. Stavanger: Cantando Musikkforlag AS.
- Diatonisk. (2013, 14. juni). I *Store norske leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/diatonisk>.
- Egalitet. (2009, 14. februar). I *Store norske leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/egalitet>.
- Electroglottograph. (24. september 2016). I *Wikipedia*. Hentet fra <https://en.wikipedia.org/wiki/Electroglottograph>.
- Ericson, E., Ohlin, G., & Spångberg, L. (1974). *Kördirigering*. Stockholm: Sveriges Körförbunds förlag.
- Faber, P. (2016). *Intonation i korsang – Hvorfor faller det?* Hentet fra <http://videncenterforsang.dk/wp-content/uploads/2016/01/Intonation-i-korsang-Hvorfor-falder-det.pdf>.
- Torvik, L. (2010, 22. mai). Kor på blå resept. Hentet fra <http://forskning.no/musikk/2010/05/kor-pa-bla-resept>.

- Fostad, I. (2013). *Kunsten å kommunisere sangteknikk til kor: En kasusstudie av tre dirigenters praksis* (Mastergradsavhandling, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, Trondheim). Hentet fra <http://hdl.handle.net/11250/243672>.
- Gestikulere. (2009, 14. februar). I *Store norske leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/gestikulere>.
- Gjestland, Truls. (2015, 7. oktober). Akustikk. I *Store norske leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/akustikk>.
- Grell, A., Sundberg, J., Ternström, S., Ptok, M., & Altenmüller, E. (2009). Rapid pitch correction in choir singers. *Journal of Acoustical Society of America*, 126(1), 407-413. doi:10.1121/1.3147508.
- Havrøy, F. (2015). *Alone Together - Vocal ensemble practice seen through the lens of Neue Vocalsolisten Stuttgart* (Doktorgradsavhandling, Norges musikkhøgskole). Hentet fra <http://hdl.handle.net/11250/284899>
- Homogen. (2009, 14. februar). I *Store norske leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/homogen>.
- Høgset, C. (2004). *Sangteknikk*. Tangen: Norsk Noteservice as.
- Intonasjon: språkvitenskap. (2009, 14. februar). I *Store norske leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/intonasjon%2Fspr%C3%A5kvitenskap>.
- Jansson, D. (2008) *Musikalsk lederskap: Dirigentrollen mellom magi og metode* (Mastergradsavhandling, Universitetet i Oslo). Hentet fra <http://urn.nb.no/URN:NBN:no-21243>.
- Jansson, D. (2013). *Musical Leadership: The Choral Conductor as Sensemaker and Liberator* (Doktorgradsavhandling, Norges musikkhøgskole). Hentet fra <http://hdl.handle.net/11250/172664>.
- Kammertone. (2013, 14. oktober). I *Store norske leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/kammertone>.
- Kromatisk: musikk. (2013, 16. oktober). I *Store norske leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/kromatisk%2Fmusikk>.
- Kulturrådet. (2013, 23. august). Ekstramidler til fire kor. Hentet fra <http://www.kulturradet.no/musikk/vis-artikkel/-/aktuelt-ekstramidler-til-fire-ko>.
- Kvale, S. (1997). *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Ad notam Gyldendal
- Kvale, S., & Brinkmann, S. (2009). *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS.
- Liao, M.-Y. (2002). *The effects of gesture and movement training on intonation and tone quality of children choral singing* (Doktorgradsavhandling, University of Sheffield, Sheffield, UK). Hentet fra <http://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.251339>.
- Myrmel, K. (2007). *Equilibrium – koret som sosialt felt* (Masteroppgave i musikkpedagogikk, Høgskolen i Bergen). Bergen: Høgskolen i Bergen
- Ophaug, W. (2010). *Sangfonetikk - en innføring*. Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS.
- Ormestad, Helmut. (2009, 14. februar). Klang. I *Store norske leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/klang>.
- Postholm, M. B. (2011). *Kvalitativ metode – En innføring med fokus på fenomenologi, etnografi og kasusstudier*, 2. utgave. Oslo: Universitetsforlaget AS

- Reitan, I. E. (1998). *Finn tonen - hold takten*. Oslo: Norsk Musikforlag A/S.
- Reitan, I. E. (2006). Gehørrtning - i praksis. Hva sier fagplanen og hva opplever studentene? (NMH-publikasjoner, 2006:4). Oslo: Unipub AS.
- Reitan, I. E. (2007). Lytting. I: H. S. Blix & A. K. Bergby (red.): *Øre for musikk – om å undervise i hørelære* (s. 125-141). Oslo: Unipub AS
- Roede, A. (2011). "Hvorfor koroppvarming?": en undersøkelse av mål og mening i koroppvarmingen (Mastergradsavhandling, Universitetet i Oslo). Hentet fra <http://urn.nb.no/URN:NBN:no-29304>.
- Schjelderup, G. (2005). "Det er gøy!" - En undersøkelse om motiver for å synge i kor (Masteroppgave i musikkvitenskap, Universitetet i Oslo). Oslo: Universitetet i Oslo.
- Skjønhaug, H. M. (2009). *Mysteriet korklang: en fenomenologisk studie av tre elitedirigenters klangpraksis* (Mastergradsavhandling, Høgskolen i Hedmark). Hentet fra <http://hdl.handle.net/11250/132299>.
- Solberg, I. (1991). *Vokalopplæring i kor* (Hovedoppgave, Norgesmusikkhøgskole). Oslo: Norges musikkhøgskole.
- Solberg, I. (2012). *Vokalopplæring i kor*. Stavanger: Cantando Musikforlag AS.
- Solfa. (10. april 2016). I *Wikipedia*. Hentet fra <https://no.wikipedia.org/wiki/Solfa>.
- Stake, R. E. (2005). Qualitative Case Studies. I: N. K. Denzin, & Y. S. Lincoln, (Red.) The Sage Handbook of Qualitative Research, Third Edition (s. 443-466) California: Sage Publications, Inc
- Svendsen, Trond Olav. (2016, 8. mars). Eric Ericson. I *Store norske leksikon*. Hentet fra https://snl.no/Eric_Ericson.
- Ternström, S., & Sundberg, J. (1982). *Acoustical factors related to pitch precision in choir singing*. Stockholm: Kungliga tekniska högskolan.
- Ternström, S. (1987). *Körakustik*. Stockholm: AB Carl Gehrman's Musikförlag.
- Tjora, Aksel. (2015, 18. mars). Norm. I *Store norske leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/norm>.

Vedlegg 1: Intervjuguide

Intervjuguide

Bakgrunn til informanten:

Navn, kjønn, alder, musikkutdannelse, instrument, kordirigerings erfaring.

Problemstilling

Hvordan jobber ulike dirigenter med intonasjon i kor?

Jeg oppfatter at det her er ulike fokus, ulike måter å jobbe på. Stemmer dette?

Hvor opptatt er de av å definere korets klang?

Innledende del om intonasjon:

Generelt:

Hva legger du i ordet intonasjon?

Hva er god intonasjon?

I forhold til kor:

Hvor viktig er det å jobbe med intonasjon?

Hvilke utfordringer har du som dirigent for å sørge for at koret synger rent?

Hvilket ansvar har koristene i forhold til intonasjon?

Hoveddel:

Er dette noe du jobber mye med?

Hvor tidlig i prosessen med et nytt stykke/verk begynner du?

Hvordan jobber du konkret med intonasjon?

Stikkord til oppfølging/sjekkliste:

- Stemmeteknikk, forutsetning for god intonasjon?
- Vokaler/sangfonetikk, Hvor viktig er dette?
- Pianoet i innstudering? Hvor mye og hvordan benytter du deg av det? Opplever du at det påvirker intonasjonen?
- Harmonisk/melodisk intonasjon
- fysiske/psykiske spenninger hos sangere

Jobber du med koret som helhet eller instruerer du også enkeltstemmer?

Repertoar og intonasjon – spesielle utfordringer?

Homofon vs. polyfon musikk?

Bruker du det dirigenttekniske håndverket til å formidle intonasjon?

Spesielle bevegelser/gestikk?

Finnes det utenom-musikalske elementer som kan ha betydning for intonasjon?

Stikkord til oppfølging:

- Oppstilling?

Hvordan lærte du om intonasjon?

- I utdannelsen?
- I praksis?
- Av kollegaer?

«Den nordiske korklang» og klang:

Nordisk korklang – Hvordan vil du beskrive denne?

Hva skiller den fra andre idealer?

Tanker rundt dette?

Er dette noe du er opptatt av i ditt arbeid?

Hvor kommer ditt ideal fra?

Det klingende resultatet – hvor opptatt er du av å definere/jobbe mot en bestemt korklang?

Er intonasjon en viktig brikke i denne prosessen?

Vår klangtradisjon mot andre tradisjoner: Er det ekstra fokus på intonasjon i Skandinavia i forhold til andre steder?

Kan man ha et overdrevent fokus på intonasjon?

Hvilke konsekvenser kan det ha?

Avslutning

Er det noe du ikke har fått sagt?

Vedlegg 2: Svar fra NSD

Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste AS
NORWEGIAN SOCIAL SCIENCE DATA SERVICES



Postboks 1047
N-0407 Oslo
Norge
Tel: +47 22 58 21 11
Fax: +47 22 58 50 50
nsd@nsd.uib.no
www.nsd.uib.no
Orgnr: 969 421 884

Inger Elise Reitan
Norges musikkhøgskole
Slemdalsveien 11, P.B 5190 Majorstua
0302 OSLO

Vår dato: 22.09.2015

Vår ref: 44559 / 3 / KH

Deres dato:

Deres ref:

TILBAKEMELDING PÅ MELDING OM BEHANDLING AV PERSONOPPLYSNINGER

Vi viser til melding om behandling av personopplysninger, mottatt 08.09.2015. Meldingen gjelder prosjektet:

44559	<i>Intonasjon i kor, et kvalitativt studie av profesjonelle dirigenters refleksjoner rundt sine metoder</i>
Behandlingsansvarlig	<i>Norges musikkhøgskole, ved institusjonens øverste leder</i>
Daglig ansvarlig	<i>Inger Elise Reitan</i>
Student	<i>Marianne Husby Berg</i>

Personvernombudet har vurdert prosjektet og finner at behandlingen av personopplysninger er meldepliktig i henhold til personopplysningsloven § 31. Behandlingen tilfredsstiller kravene i personopplysningsloven.

Personvernombudets vurdering forutsetter at prosjektet gjennomføres i tråd med opplysningene gitt i meldeskjemaet, korrespondanse med ombudet, ombudets kommentarer samt personopplysningsloven og helseregisterloven med forskrifter. Behandlingen av personopplysninger kan settes i gang.

Det gjøres oppmerksom på at det skal gis ny melding dersom behandlingen endres i forhold til de opplysninger som ligger til grunn for personvernombudets vurdering. Endringsmeldinger gis via et eget skjema, <http://www.nsd.uib.no/personvern/meldeplikt/skjema.html>. Det skal også gis melding etter tre år dersom prosjektet fortsatt pågår. Meldinger skal skje skriftlig til ombudet.

Personvernombudet har lagt ut opplysninger om prosjektet i en offentlig database, <http://pvo.nsd.no/prosjekt>.

Personvernombudet vil ved prosjektets avslutning, 01.12.2016, rette en henvendelse angående status for behandlingen av personopplysninger.

Vennlig hilsen

Knut Kalgraff Skjåk

Kjersti Haugstvedt

Kontaktperson: Kjersti Haugstvedt tlf: 55 58 29 53

Dokumentet er elektronisk produsert og godkjent ved NSD's rutiner for elektronisk godkjenning.

Aktiveringskode: 775627107615

NSD: NSD, Universitet i Oslo, Postboks 1047 Blindern, 0316 Oslo. Tel: +47 22 25 12 11. nsd@nsd.uib.no
NSD@NSD: NSD, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, 4901 Trondheim. Tel: +47 73 42 18 17. kjsthaug@stud.ntnu.no
NSD@NSD: NSD, SSB, Universitetet i Tromsø, 9001 Tromsø. Tel: +47 77 91 40 00. nsd@ssb.tu.no

Vedlegg 3: Bekreftelse på forlengelse fra NSD

Re: Prosjektnr: 44559. Intonasjon i kor, et kvalitativt studie av pr... imap://imap.one.com:993/fetch>UID>.INBOX>5166?header=print

Subject: Re: Prosjektnr: 44559. Intonasjon i kor, et kvalitativt studie av profesjonelle dirigenters refleksjoner rundt sine metoder

From: Amalie Statland Fantoft <Amalie.Fantoft@nsd.no>

Date: Fri, 27 Jan 2017 14:47:51 +0100

To: Marianne Husby Berg <marianne@maberg.no>

Hei,

Det går fint!

Ønsker deg lykke til.

Du kan anse denne e-posten som en bekreftelse på at prosjektet er forlenget og at dato for prosjektstutt er 01.02.2018.

Vennlig hilsen,

Amalie

Vedlegg 4: Samtykkeerklæring

Samtykkeerklæring om deltakelse i forskningsprosjekt

Intonasjon i kor, en kvalitativ studie av profesjonelle dirigenters refleksjoner rundt sine metoder.

Bakgrunn og formål

Dette prosjektet er en del av mitt masterstudium i anvendt musikkteori ved Norges musikkhøgskole. Fagområdet er gehør/hørelære. Formålet med prosjektet er å finne ut hvordan ulike dirigenter jobber med intonasjon i sine kor. Jeg har en oppfatning av at det her er ulike fokus, ulike måter å jobbe på. Stemmer dette? Hvordan jobber de? Hva oppnår de ulike dirigentene gjennom sine metoder? Hvor opptatt er de av å definere korets klang og hvor viktig er intonasjonen i dette arbeidet?

Utvalget av informanter er gjort med tanke på at alle dirigerer kor på et høyt nivå. Jeg har også bevisst valgt dirigenter med tilknytning Oslo og omegn for å slippe mye reising.

Hva innebærer deltakelse i studien?

Studien vil bestå av ett intervju. Det vil bli tatt lydopptak av intervjuet som jeg senere transkriberer.

Hva skjer med informasjonen om deg?

Jeg ønsker å bruke navn på informantene i oppgaven. Alle er fremtredende personligheter i kor-Norge. Det er interessant å vite hva nettopp disse personene sier om temaet. Derfor ber jeg om samtykke til å knytte opplysningene fra intervjuet til navn. Informantene vil få mulighet til å lese og godkjenne oppgaven før den publiseres.

Frivillig deltakelse

Det er frivillig å delta i studien, og du kan når som helst trekke ditt samtykke uten å oppgi noen grunn, Dersom du trekker deg, vil alle opplysninger om deg bli anonymisert. Dersom du har spørsmål til studien, ta kontakt med Marianne Husby Berg, tlf. 40 40 54 73 (masterstudent) eller Inger Elise Reitan, tlf. 41 42 07 50 (veileder).

Studien er meldt til NSD, Personvernombudet for forskning, Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste AS.

Samtykkeerklæring

Jeg samtykker i å delta i prosjektet «Intonasjon i kor, en kvalitativ studie av profesjonelle dirigenters refleksjoner rundt sine metoder»

Sted Dato Underskrift

Vennlig hilsen

Marianne Husby Berg