



# SMI

STOCKHOLMS  
MUSIKPEDAGOGISKA  
INSTITUT

# Från korist till solist

...och tillbaka...

En studie om skillnader i sångteknik mellan manliga korister och solister  
från ett kulturpsykologiskt och sociokulturellt perspektiv

Examensarbete

Musikpedagogexamen

Vårterminen 2020

Poäng: 15 hp

Författare: Calle Asker

Handledare: Susanna Leijonhufvud

## Abstrakt

Studien handlar om att belysa skillnader i sångteknik mellan manliga korister och solister genom kvalitativa intervjuer. Med hjälp av tidigare forskning inom akustik, sångteknik och sångpedagogik strävar jag efter att undersöka hur sångare kan lära sig att sjunga både i kör och solo och hur sångpedagogen arbetar för att lära ut korrekt sångteknik för respektive genre samt hur körledaren bör hantera individuella röster i kombination med körens klang. Fyra informanter deltog i semistrukturerade kvalitativa intervjuer kring huvudämnet och forskningsfrågorna. För att tolka den insamlade empiri så objektivt som möjligt har jag tagit hjälp av det kulturpsykologiska och sociokulturella perspektivet. Resultatet visar att det går att kombinera de två stilarna som sångare med medvetenhet om de tekniska och psykologiska skillnaderna mellan dem. För en sångpedagog handlar det om att lära ut en solid grundteknik och förklara skillnaderna i individuell klang mellan körsång och solosång. En körledare har mycket att vinna i fråga om klang, nyanser och rösthälsa genom ökad kännedom om röstens funktion.

**Titel** Från korist till solist...och tillbaka

**Engelsk titel** From choral singer to solo singer...and back

**Datum** 5 maj 2020

**Antal sidor** 45

**Nyckelord** körsång, klassisk sång, opera, sångteknik, sångpedagogik, a cappella

**Abstract** A qualitative study of differences in vocal technique between male choristers and soloists in classical a-cappella singing.

## Innehållsförteckning

<b>Inledning</b>	<b>5</b>
Syfte och forskningsfrågor	7
Centrala begrepp	8
<b>Bakgrund och tidigare forskning</b>	<b>9</b>
Historisk bakgrund kring svensk solosång och körsång	9
Sångröstens funktion	12
Vibrato	13
Klangideal	13
Rösthälsa	14
Volym	15
Andningens påverkan	15
Individuellt uttryck - vibrato i körsång	16
Solosång	17
Tradition	17
Teknisk funktion	17
Rösthälsa ur ett pedagogiskt perspektiv	18
Individuellt uttryck	18
Körsång	18
Sakral akustik	19
Kören som ett instrument	20
Individuella röster i ett gemensamt uttryck	20
Sammanfattning av tidigare forskning	20
<b>Kulturpsykologiskt perspektiv</b>	<b>21</b>
Val av teoretiskt perspektiv	21
Teoretiska begrepp	21
Kontext	22
Bruners interaktionistiska tes	23
Externalisering	23
Bruners tes om identitet och självkänsla	25

	4
Kommunikativ tradition och inramning	25
<b>Metod</b>	<b>25</b>
Semistrukturerade kvalitativa intervjuer	25
Etiska överväganden	26
Urval och avgränsningar	26
Analysmetod	27
<b>Resultat</b>	<b>27</b>
Informanterna	27
Teman	28
Körledarens roll	28
Vibratots roll	29
Sångarens konflikt	31
Traditionens och kulturens roll	35
<b>Diskussion</b>	<b>37</b>
Resultatdiskussion	37
Avkall på eget uttryck	37
Forskning kring optimal körklang med hjälp av individuell sångteknik	38
Rösthälsa kontra stilistiska överväganden	39
Hälsosam sång utan vibrato	40
Bredare perspektiv	41
Sammanfattningsvis	42
Metoddiskussion	42
Vidare forskning	43
<b>Referenser</b>	<b>43</b>

# Inledning

Jag har alltid betraktat den klassiska körsången som mitt musikaliska hem. Den svenska traditionen, med alltifrån julmusik i kyrkor, till manskörer på Valborgsmässoafton, Adolf Fredriks musikklasser och den svenska körlyriken har format min musikaliska identitet så länge jag kan minnas. Min bana som korist har gått från Katarina barnkör till Adolf Fredriks musikklasser, till Stockholms Musikgymnasium, till ungdoms- och kyrkokörer ända fram till segern i European Choral Grand Prix med St Jacobs Ungdomskör 2014. Det som alltid följt med och som varit idealet är *klangen*. Att det ska låta på ett visst sätt när man sjunger tillsammans. Att flera röster ska bli till ett enda instrument.

Den stora tillfredsställelsen var den rena, klara klang som uppstår när allas individuella insatser skapar en synergieffekt. Vi intensifierade vårt sökande efter den perfekta körklngen tillsammans, både i fråga om repertoar, akustik, stämfördelning och samarbete. Kören blev skickligare, fler resor, tävlingar och priser följde. Ju äldre vi blev och ju större klngen blev, desto noggrannare blev vi med att sjunga så bra som möjligt. Men hur skapade vi vårt sound, rent individuellt? Hur gjorde varje enskild sångare rent tekniskt för att bidra till klngen, utan att sticka ut? Detta pratade vi nästan aldrig om. Det rädde ett tyst samförstånd; man lyssnade in de andra rösterna i dynamik, intonation, betoning, uttal, frasering. Man sjöng med öronen, i första hand. Men funderade vi någonsin på röstorganets funktion? Någon klassisk sångteknik fick vi inte lära oss, vi vann fina priser ändå. De korister som vid sidan om kören utbildade sig till sångare eller fick mer solistiska ambitioner, droppade av. De sångare vars röster stack ut fick kritik och tonades ner.

2012 fastnade jag på allvar för opera. Jag började lyssna igenom inspelningarna av operalitteraturens standardrepertoar och bestämde mig för att börja ta sånglektioner och utforska om min egen röst var lämpad för operans värld. Detta i kombination med att fortfarande sjunga i en av världens bästa ungdomskörer. De första sånglektionerna handlade mest om att få sjunga repertoar som passade min röst och som verkade musikaliskt intressant. När sångpedagogen sett till att jag kände glädje och trygghet i att höra min egen soloröst vidtog fler övningar och vokaliser för att träna upp röstens tekniska skicklighet, omfång och egalisering. Ju skickligare jag blev solistiskt, desto svårare blev det att sjunga i kör utan att bli ombedd att dämpa sig. Jag märkte ganska snart att rösten blev trött av att sjunga som jag alltid gjort i kör, när jag behärskade mer solistisk teknik. Den orkade inte lägga band på sig själv - de två världarna gick inte att förena. Jag fick sluta med körsången i min strävan att bli en riktigt bra operasångare.

Från 2015 och framåt har jag enbart ägnat mig åt avancerade sångtekniska studier och inte sjungit i kör på veckobasis, som tidigare. Men under de senaste två åren har jag gjort flertalet in hopp i några av köreerna jag sjöng i tidigare och då har jag inte upplevt samma tekniska hinder för rösten. En tre timmar lång repetition med helt ny repertoar som sjöngs direkt från bladet gick betydligt lättare än förut. En körkonsert i otacksam akustisk miljö, eller flera kalla decemberdagar med upprepade luciatåg där man var nästan ensam i sin stämman verkade heller inte påverka rösthälsan negativt.

Så vad beror då detta på?

Tar man för givet att man blir solist endast utefter sitt röstmaterial, eller är det en viss typ av personligheter som sjunger i kör och hellre musicerar tillsammans med andra, utan att själva vilja ta plats? I många fall kanske det handlar om att den individuella koristen inte helt är tillfreds med den klang han själv har i huvudet och heller inte därför uppmuntrar sig själv till solistiska utmaningar och engagemang. Därför går många korister till en pedagog för att lära sig både sensorik i röstorganet och klassisk sångteknik vars produkt ändå ska matcha det enhetliga ljudet i kören.

Vid de tillfällen jag sökt till en a capella-kör inom sakral musik och modern körlyrik, bedömdes förutom förmågan att sjunga rent och med en vacker klang, i första hand *röstens högsta respektive lägsta toner* för att kunna avgöra i vilken stämma man platsar utefter körledarens preferenser, snarare än röstens *klangfärg*. När man sjunger solistiskt är klangfärgen och rösttypen viktigare än vilka extremtoner (de högsta resp. de lägsta tonerna) rösten är kapabel till, för att kunna bestämma röstfack och därmed också lämplig repertoar och typ av teknikövningar.

*A pedagogical conflict occurs when an undergraduate who is learning techniques from the vocal instructor to enhance his/her singer's formant is simultaneously being discouraged from using those techniques by the choral instructor.*<sup>1</sup>

Ovanstående citat beskriver mycket bra mina egna och säkerligen många andras erfarenheter under de första åren med privata sångstudier blandat med körsång. Flera av mina sångpedagoger avrådde mig från att fortsätta med körsången av den enkla anledningen att den kräver att rösten sjunger utan vibrato och med minimalt antal övertoner.<sup>2</sup> I klassisk solosång är vibrato och en övertonsrik röst bland de mest eftersträvansvärda elementen.

Fenomenet är inget unikt för manliga sångare och är inte begränsat till någon typ av körsång eller solosång. Många gånger kanske problemet heller inte alltid har vokaltekniska anledningar, utan att det är estetiska och konstnärliga ställningstaganden som skapar påfrestningar. Ska jag satsa på att bli en riktigt bra körsångare, eller vill jag bli solist? Var gör min röst mest nytta? Vilken musik tycker jag mest om att sjunga?

Denna uppsats begränsas till att behandla manliga sångare inom sakral och modernistisk/profan a capella-kör och manliga solister inom klassisk västerländsk sång (romans, oratorium, opera). Jag kommer att bortse från den symfoniska (ackompanjerade) körmusiken samt de afroamerikanska a cappella-traditionerna, exempelvis barbershop och gospel. För att kunna förstå det sångtekniska och estetiska problemet som denna uppsats behandlar krävs en genomgång av de tekniska skillnaderna för den individuella sångaren.

<sup>1</sup> Coleman Detwiler, G. (1995) sid. 14. "The Singer's formant" eller *sångformanten* är en term som myntades av den svenske röstforskaren Johan Sundberg. Begreppet avser det kluster av övertoner som bildas när den tredje, fjärde och femte formanten i övertonsserien från en sångröst trängs ihop med hjälp av klassisk sångteknik, främst inom opera. Det gör att rösten hörs genom en orkester.

<sup>2</sup> Citat från en av mina tidiga sångpedagoger.

Min personliga tes som sångare och sångpedagog är *konstnärlig frihet genom teknisk disciplin*. Den får gälla som ledstjärna under arbetet.

## Syfte och forskningsfrågor

Syftet med studien är att undersöka de sångtekniska skillnaderna mellan manliga solister och korister och hur en röst kan tränas till att kunna sjunga både solo och i kör.

Genom kvalitativa intervjuer strävar jag efter att belysa såväl estetiska, sångtekniska och pedagogiska aspekter ur ett kulturpsykologiskt och sociokulturellt perspektiv.

Forskningsfrågorna som ställs i studien är:

- Hur kan sångare lära sig att kombinera två vitt skilda röstideal? Är det tekniskt betingat eller är det andra faktorer som påverkar?
- Hur kan sångpedagogen höra och utveckla de funktioner i rösten hos elever som skapar ett hälsosamt, effektivt och tekniskt erforderligt sångsätt som solist och i kör?
- Hur kan körledaren inspirera koristerna till att utforska sin individuella röst utan att det får en negativ påverkan på körens samklang? Hur skapas en körklang med fler färger och nyanser som fortfarande låter som en enda röst?

## Centrala begrepp

Nedan följer förklaringar till och beskrivningar av några av de begrepp och facktermer som återkommer i uppsatsen. De begrepp som för utövare inom körsång eller solosång är så självklara och dessutom ofta muntligt traderade kan behöva förenklas för att förtydliga för läsaren.

*egalisering* - att kunna sjunga i röstens alla register med ungefär samma klangfärg innebär att sjunga egaliserat. Egalisering är viktigt för att alla tonhöjder ska ha samma kvalitet.

*Bel canto* - betyder vacker sång på italienska. Termen kommer från 1600-talets sångutbildning i Italien och innebär att röstens skönhet aldrig får kompromissas i repertoar och teknisk skicklighet. *Bel canto*-operan, med sitt fundament i den vackra röstklangen snarare än fyllig orkestrering, etablerades av kompositörer som Rossini, Bellini och Donizetti under första halvan av 1800-talet.

*klangfärg* - på franska och engelska kallas det *timbre* och kan beskrivas som summan av röstens fysiologiska egenskaper och tekniska skicklighet; röstens identitet och karaktär.

*tonalt omfång* - Det antal toner, från den allra lägsta till den allra högsta, som en röst är musikaliskt och fysiologiskt kapabel till att alstra.

*körlyrik* - från början en term för sjungen prosa i antikens Grekland, men i körsammanhang i Sverige är det ett samlingsnamn för svenska tonsättningar av svenska dikter, med sin storhetstid kring sekelskiftet 1900. Fröding, Karlfeldt och andra nationalromantiska skaldar var populära att tonsätta.

*A capella* - sång utan ackompanjering.

*messa di voce* - (ital. "placering av rösten") italiensk term för röstens förmåga att sjunga en enda ton svagt, sedan starkare och sedan svagt igen, i samma andetag och utan hörbara registerövergångar.<sup>3</sup>

*chiaroscuro* - (ital. "klar/ljus-mörk") en sångteknisk term för en röstkvalitet med både mörka och ljusa övertoner, som ett resultat av korrekt tonansats med ett lågt struphuvud, avslappnad käke och korrekt position med tungan för att alstra ett klart och tydligt vokalljud.<sup>4</sup>

*formanter* - frekvensband med hög energi i en sångröst - områden i ett akustiskt spektrum särskilt rikt på övertoner.

*sångformanten* - en sammanslagning/balansering av resonansen från den tredje, fjärde och femte formanten i den mänskliga sångrösten som ger extra volym med hörbara vokaler och konsonanter över 2300 Hz (för mansröster, ungefär mellan 2300 och 2800 Hz).<sup>5</sup>

*artikulator* - en parameter som formar vokaler och konsonanter, t. ex tungan, käken, läpparna.

*appoggio* - (ital. "något att luta sig emot") sångteknisk term som beskriver konsten att aldrig forcera en ton muskulärt, utan att rösten hela tiden kommer ur en tät och flödande luftström. Fenomenet är centralt inom den italienska sångskolan. Det innefattar även det man menar med *stödmuskulatur* - de muskler som motverkar kroppens naturliga utandningsrörelse i bröstorg och bål och används av klassiska solosångare för att retardera diafragmans stigande rörelse. Pedagogen Francesco Lamperti beskrev det som tonus i bukmuskulaturen för att kunna sjunga mjukt och utan ansträngning.<sup>6</sup>

*legato* - att binda samman noter inom samma musikaliska fras.

*ansatsröret* - avståndet från stämbanden till munnens läppar.

Kommentar till listan över begrepp:

Det kan vara lämpligt att bekanta sig med termernas innebörd för den ovane läsaren. Det kan också vara nödvändigt för den vane sångaren att faktiskt påminna sig om vad körledaren eller sångpedagogen syftar på och om han eller hon vet vad termerna egentligen innebär. Alltför ofta har jag hört vissa sångtekniska termer missbrukas, oftast att "sjunga med mer stöd", av framförallt körledare som inte har tillräcklig individuell teknisk kunskap kring röstens anatomi och funktion och som naturligtvis inte kan reglera hur en instruktion uppfattas av någon som inte nödvändigtvis behärskar tekniken den avser.

---

<sup>3</sup> Stark, J. (2003).

<sup>4</sup> Stark, J. (2003).

<sup>5</sup> Sundberg, J. (1987).

<sup>6</sup> Stark, J. (2003).



## Bakgrund och tidigare forskning

I detta kapitel ges en bakgrund kring solosång och körsång, en genomgång av sångröstens funktion, fenomenet vibrato och dess olika värden i de olika stilarna samt tidigare forskning om rösten i solosång och körsång.

### Historisk bakgrund kring svensk solosång och körsång

Sedan Jenny Linds och Christina Nilssons dagar, till den gyllene generationen med Jussi Björling, Birgit Nilsson, Nicolai Gedda, Ingvar Wixell och dagens storstjärnor som Peter Mattei och Nina Stemme är Sverige ett betydande operaland. Framför allt i Tyskland talas det om "der Nordische Klang" med stor beundran. Svenska sångare ingjuter stor respekt och har med objektiva öron i internationellt perspektiv ett eget sound. Sedan Gustav III:s tid, då operan introducerades, har det sjungits opera både på svenska och originalspråk.<sup>7</sup> Kungen själv grundade även Operahögskolan för att säkra tillväxten av svenska operasolisterna.

En mycket viktig länk mellan den kontinentala operascenen och svensk sångpedagogik var Julius Günther. Han studerade för den banbrytande pedagogen Manuel Garcia d.y. i Paris och sjöng på Stockholmsoperan mellan 1839 och 1856. Därefter arbetade han som sångpedagog på Kungl. Musikkonservatoriet i Stockholm från 1858 ända fram till 1901. Därmed hamnade det ursprungliga *bel canto*-idealet från Italien och Frankrike i Stockholm, under lång tid och med många elever som följde i Günthers fotspår. Viktigast av dem, ur ett historiskt perspektiv, är John Forssell. Han debuterade som sångare 1896 och mellan 1924 och 1939 var han både operachef i Stockholm samt lärare i sång på både Musikhögskolan och Operahögskolan. Han undervisade både Jussi Björling och Set Svanholm, båda världsstjärnor och den senare även sångpedagog och operachef. Andra viktiga pedagoger vid den här tiden var Arne Sunnegårdh och Dagmar Gustavson.

Sammantaget är ovan nämnda pedagoger i högsta grad bidragande till Kungl. Operans guldålder från andra världskrigets slut fram till ungefär 1970. John Forssell, Set Svanholm och Joel Berglund var alla tre operachefer med betydande karriärer bakom sig. Det innebar, förutom en naturlig förståelse för en sångares kamp och utmaningar, ett mycket värdefullt kontaktnät i operavärlden gällande gästartister, regissörer och framstående dirigenter. Man ska heller inte bortse från det pedagogiska perspektivet; chefer som själva behärskade det sångtekniska hantverket åtnjöt mycket hög status.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Hagman, B. (2001)

<sup>8</sup> Godor, D. & Rodén, M-L. (2015)

Sverige är även ett mycket betydande land inom a capella-körsång, både gällande antalet utövare och körer, men också gällande kompositörer, dirigenter och arrangörer. Svenska kompositörer av körmusik har under andra halvan av 1900-talet rönt stora framgångar. Sverige har haft stor påverkan på internationell körmusik a capella, framför allt under Eric Ericsons tid. Faktorerna bakom framgångarna är många och komplexa. Ändå kan David Lundblad genom sin forskning utkristallisera följande faktorer som extra viktiga.<sup>9</sup>

## De svenska folkrörelserna

Efter förlusten av Finland 1809 var Sverige ett nytt land, i fredstid och på väg in i industriell revolution. Bondesamhället urbaniserades och utbildades. Från fredsmarschen i Uppsala i början av seklet, till de stora sångarfesterna<sup>10</sup> där det sjöngs nationalromantisk musik om fosterlandskärlek, hyllades det enade, allmänna och kollektiva Sverige genom förenade röster, utan ackompanjemang.<sup>11</sup> I mitten av 1800-talet genomgick Sverige betydande förändringar gällande folkrörelser. Folkskolans grundande 1842, nykterhetsrörelsen och arbetarrörelsens födelse på 1860-talet mobiliserade och förenade grupper av människor, som i sin tur bildade nya musikaliska enheter (Allmänna Sången och Orphei Drängar i Uppsala, för att nämna några). Svensk körsång tog det stora klivet från folkmusiktradition in i den romantiska och akademiska världen. Frikyrkorörelsen och väckelserörelserna under 1800-talet skapade också ett nytt fysiskt rum för körsång - ett akustiskt mellanting mellan kammarmusik och gammal kyrkosång. Inom frikyrkan hade musikalisk utbildning hög status och gavs mycket utrymme. Än idag är frikyrkokolorer stora musikaliska konsertlokaler; Filadelfiakyrkan i Vasastan i Stockholm är ett exempel. Under mitten av 1900-talet började de gamla kyrkorna fyllas med allt mer modern konstmusik, utöver de liturgiska verken från barock och klassicism. Flera samtida tonsättare fick i uppdrag att skriva bruksmusik för kyrkoåret (exempelvis Sven-Erik Bäck's motetter) och det modernistiska tonspråket började användas för sakral bruk. Ett sammanfattande exempel är Sveriges körnestor, Eric Ericson, som kom från en metodistkyrklig familj i Visby och studerade gammal kyrkomusik för att sedan bli den körledare som introducerade modernt tonspråk i kyrkokörer, samtidigt som han grundade och ledde profana fristående körer (Radiokören, Filharmoniska kören, Orphei Drängar och Eric Ericsons Kammarkör) som spred svensk körmusik både nationellt och internationellt.

## Svenska språkets vokaler

Rikssvenskans vokaler har en rak och tydlig klang, fri från diftonger, vilket fordrar en tonbildning med ljus klang (i jämförelse med många dialektala vokalljud) som så långt det är möjligt ska vara fri från vibrato och förmedla tydlig text, vilket i sin tur gör den lätt att imitera för den som står i en kör.<sup>12</sup> Den typiska svenska körklängen alstras ur en röstkälla rik på grundton, men fattig på övertoner.<sup>13</sup> Ju färre artikulatorer i ansatsröret hos den enskilda rösten som är inblandade, desto mer lika varandra blir rösterna. Kortfattat sagt kan sägas att

<sup>9</sup> Lundblad, D. (2019).

<sup>10</sup> Anordnades av Svenska Sångarförbundet, med början 1809.

<sup>11</sup> Lundblad, D. (2019) sid 25-27.

<sup>12</sup> Lundblad, D. (2019)

<sup>13</sup> S. Ternström och D. R. Karna, (2011)

det handlar om formantfrekvenser<sup>14</sup>, där de två första formanterna är de framträdande inom körsång medan hos en solistisk, utbildad röst är det de tredje, fjärde och femte formanterna som dominerar.

## Jantelagen

Jantelagens budskap om att ingen individ är viktigare än någon annan får sägas ha en signifikant innebörd i den svenska folksjälen, samt att den är mycket applicerbar på det akustiska fenomen som är a capella-körsång - att ingen röst sticker ut i mängden och att allas vokala uttryck sker i hänsyn till de som står bredvid. Med hjälp av gehör och ett gemensamt estetiskt mål för körklngen kan vi skapa musik på lika villkor.<sup>15</sup>

Precis som att personer som härrör från samma geografiska område använder ungefär samma vokalljud (dialekt) trots olikheter i rösten och i olika åldrar, lär sig koristen från tidig ålder att sjunga så att rösterna liknar de andra koristernas röster.<sup>16</sup> Om en röst blir mer framträdande än en annan, störs den upplevda ensemblesången, det blir obalans i medhörningen. Sammanfattningsvis kan det även uppstå problem att kombinera de två sociala rollerna solist och korist. I kören anpassar sig sångaren till gruppen genom att låta så likt de andra som möjligt.

## Modernismens framgångar inom konstmusiken

Efter andra världskriget utvecklades körmusiken från de senromantiska och neoklassiska stilarna mot en stram, modernistisk och harmoniskt avskalad musik. Den så kallade Måndagsgruppen, bestående av kompositörer som Karl-Birger Blomdahl, Sven-Erik Bäck, Sven-Eric Johanson och Ingvar Lidholm, fick stort inflytande. Framför allt hade medlemmarna av gruppen viktiga yrkesmässiga positioner i svensk musikliv; Blomdahl efterträdde Lars-Erik Larsson som professor i komposition på Kungl. Musikhögskolan och var därefter musikchef på Sveriges Radio, där han efterträddes av Lidholm. Bäck var lärare och studierektor vid Sveriges Radios musikskola (sedermera Edsberg). Eric Ericson, som var nära sammanlänkad med Måndagsgruppen, blev dirigent för Radiokören 1952 och undervisade i kördirigering på Kungl. Musikhögskolan från 1953 ända fram till 1990. Sammantaget innebar det att dessa personer nästan helt dominerade utbudet och framförandet av modern körmusik i Sverige och den centraliserade utbildningen inom körledning och körsång under andra halvan av förra seklet.<sup>17</sup>

## Sångröstens funktion

För att en musikalisk ton ska bli till krävs några grundläggande anatomiska funktioner. *Andningen* är den första byggstenen i rösten, som skapar rörelsen av luft som ligger till grund för stämbandens vibrationer, alltså ljud. *Hållningen*, som utgår från ryggradens naturliga S-form, är en förutsättning för god andningsteknik. En något höjd bröstorg, avslappnade axlar, mjuka knän och huvudet i balans mellan axlarna (inte framskjutet eller tillbakapressat) är alla viktiga parametrar som bör medvetandegöras i sångpedagogik. En

<sup>14</sup> Sundberg (1987)

<sup>15</sup> Lundblad, D. (2019)

<sup>16</sup> Lundblad, D. (2019)

<sup>17</sup> Sparks, R. (2000) sid 8-12.

del elever har det naturligt, andra behöver öva desto mer på det. En del sjunger musikaliskt rätt, men med en hållning som inte tjänar sångrösten. På engelska kallas det *body posture*, men vårt svenska ord hållning syftar till att det är någonting som upprätthålls för att vara konstant och konsekvent, vilket även avspeglas som balans i röstens flöde och klang. Man kan jämföra med kroppen hos ett musikinstrument, exempelvis en cello, som ju givetvis inte ändrar form beroende av vad eller hur cellisten spelar.

*Rena vokaler*, eller vokalljud, är en mycket viktig byggsten i arbetet att skapa en tydlig klang med så mycket övertoner som möjligt, utan att röstorganet ansträngs. Hjärnan bestämmer sig för vilken vokal som ska sjungas varefter det avsedda ljudet alstras från stämbanden. Därefter är det upp till artikulatorerna att forma ansatsröret så att vokalljudet blir så tydligt som möjligt utifrån den avsedda tonhöjden. Artikulatorerna måste "tjäna hjärnans beställning" för att vokalen ska få bästa möjliga musikaliska ton; tungan och käken behöver vara i sina respektive optimala positioner för att skapa en tydlig vokal.

*Korrekt registrering* innebär att en ton eller tonföljd måste alstras av den muskelgrupp i struphuvudet som är bäst lämpad för att skapa den avsedda frekvensen. En jämförelse kan göra med cykling och cykelns växlar - beroende på underlag och vägens lutning används olika växlar för att göra arbetsbördan så jämn och effektiv som möjligt. Det är precis likadant med sångrösten. Registerövergångar och att sjunga i röstens övergångsläge är träning som tar många, många år att bemästra och som man aldrig blir färdig med, eftersom rösten och den mänskliga kroppen åldras och förändras.

*Stämbandsslutning* innebär att man enligt den italienska traditionella sångpedagogiken sluter stämbanden mellan inandning och början av frasen för att på så sätt etablera ett naturligt högre lufttryck i lungorna än på utsidan. Detta ger, med träning, en distinkt men skonsam ansats av tonen och ett jämnare luftflöde med en tät klang, där det hela tiden finns ett hälsosamt motstånd gentemot luftströmmen.

*Legato* är hanteringen av en musikalisk fras genom utandningsluften. Tonerna i en fras binds ihop till ett och samma ljud, men med olika stavelser. Cornelius Reid skriver följande:

*Essensen av alla sångtekniska övningar, särskilt i början av en sångares träning, är legato. Ett välsjunget legato är lika med teknisk skicklighet och visar att alla röstens byggstenar koordineras i en korrekt, homogen klang. Ett musikaliskt legato är det ultimata beviset på värdet av teknik.*<sup>18</sup>

Sammantaget ger ovanstående parametrar, med hjälp av sångteknik, en röstklang som är rik på den så kallade sångformanten. Övertonerna skapar ett personligt "fingeravtryck" hos rösten som gör den igenkänningsbar och lämplig för varierande typer av repertoar inom klassisk sång. Rösten upplevs större och "friare" med ett oforcerat vibrato. Rösten har både mörka och ljusa övertoner genom hela registret. Inom sakral körsång a cappella är det ideal som söks istället en röstklang rik på grundton men fattig på övertoner. De variationer i tonhöjd som krävs för att ackord och harmonier ska klinga vackert tillsammans behöver vara

---

<sup>18</sup> Reid, C. L. (2019)

mycket mindre än de som uppstår med ett solistiskt vibrato, eftersom övertonerna annars krockar och skapar nya oönskade, överlagrade samklanger.

## Vibrato

Den viktigaste skillnaden mellan solosång och körsång är förekomsten av vibrato. Därför ägnas nu detta fenomen ett eget avsnitt. Det är ett område där det forskas och forskats både fysiologiskt, akustiskt och estetiskt. Det finns olika typer av vibrato som skiljs åt utefter hur de alstras: vibrato med *diafragman* (bukmuskulaturen får diafragman att trycka ut luft stötvis) vilket skapar ett s.k tremolo, vibrato med *vocalismuskeln* (luftströmmen sätter den inre muskulaturen i struphuvudet i rörelse) vilket brukar uppfattas som ett angenämt, varmt, musikaliskt vibrato. Det tredje är vibrato med *struphuvudet*, där hals- och käkmuskulatur får struphuvudet att röra sig upp och ner, vilket skapar ett vibrato med stora intervall, s. k *wobble* eller chevrotterade.

## Klangideal

En solist i exempelvis ett oratorium eller i ett körstycke som saknar vibrato kan ofta uppfattas som "otränad" eller "oskolad" rent röstmässigt, även om han sjunger enligt vad som står i noterna. På frågan om varför en klassisk solist utan vibrato uppfattas som en "oskolad" röst svarar David Lundblad med följande resonemang:

*Vibrato hör lika mycket till stil som personlig prägel. Jag kan tänka mig repertoar, t ex gammal musik, som helst skall sjungas utan eller med mycket lite vibrato även av en solist, men det behöver inte per automatik betyda att rösten är eller låter oskolad. Det kan ändå vara så att den "normala" körsångarens teknik, utan vibrato och utan allt för mycket övertoner i sammanhanget känns kuvad och oskolad i jämförelse med den skolade sångarens projicering av formanter och ett väl kontrollerat vibrato [...] Vibrato tillför ju trots allt en personlig dimension till rösten som därmed upplevs som fri och uttrycksfull.<sup>19</sup>*

Den amerikanska sångpedagogen William Vennard formulerar följande om vibratot och dess problem för körledare:

*En universell beståndsdel av klassisk solosång är ett fritt och vibrerande ljud. En körledare hörde skillnaderna i tonhöjd, som kretsar kring den ton som önskades. En sångares vibrato gick åt ett håll medan en annans gick åt motsatt håll i svängningen och dessutom i olika tempo. Därmed föddes en teori om att perfekt körintonation är omöjligt med vibrato i klangen.<sup>20</sup>*

Röstforskaren Ingo Titze menar däremot att sång utan vibrato inte alls behöver vara ett tecken på teknisk oförmåga, utan att vibrato i sig är ett tecken på balans i sångmuskulaturen och att vibratofri sång bara betyder att sångaren lyckats koppla bort vibratot som röstfunktion.<sup>21</sup> Claudia Friedlander definierar vibrato som ett bevis på en fri röst, som uppstår

<sup>19</sup> Privat mailkonversation med David Lundblad, januari 2020.

<sup>20</sup> Vennard, W. (1967), egen översättning

<sup>21</sup> Olson (2010)

när röstens byggstenar är i balans. Ska man ta bort vibratot måste det göras med teknisk medvetenhet i kombination med anpassning till den musikstil man sjunger och det röstideal som presenteras.<sup>22</sup> Hon nämner vokalgruppen The King's Singers som ett exempel där de växlar mellan vibrato och vibratofri sång helt utefter interpretation av en viss text eller musikalisk stil.<sup>23</sup> Sammanfattningsvis kan koristens vibratofria sång betraktas som en egen typ av kompetens som kräver övning och kontroll, därmed svårigheten att växla mellan de två rollerna som har olika sångteknik.

## Rösthälsa

Det är tyvärr vanligt med sångsätt som äventyrar rösthälsan för sångare, i alla genrer. Det finns många som klarar av att sjunga utan vibrato i klangen och på samma gång ha flexibilitet i rösten. Många gör dock avkall på rösthälsa till förmån för konstnärliga och stilistiska värderingar och avvägningar. Körer och vokalgrupper som sjunger jazzrepertoar använder sig generellt av vibratofri klang. Danya Katok, sångerska och röstforskare, varnar för att detta sångsätt i kombination med bristfällig teknik är skadligt för rösten och skapar spänningar i bland annat tungroten och käken. Om man sjunger med pressad fonation för att eliminera vibratot kommer det att krävas avsevärt mycket mer luft, vilket i sin tur leder till att man tappar kontakten med andningens stödmuskulatur. En annan fara, enligt Katok, är att med en utvecklad solistisk klang hämmas det naturliga vibratot i struphuvudet med halsmuskulaturen, vilket snabbt leder till ansträngning och trötthet i rösten, för att inte tala om att rösten får en oangenäm klang och att sångaren ser mycket ansträngd ut.<sup>24</sup>

Pedagogen och författaren Richard Miller föreslår följande åtgärd för körledare som vill undvika både att rösterna slits eller skadas och att körklangen blir för individuell: "Körledaren eller en extern pedagog borde underlätta för amatörsångaren, genom att bistå med övningar i stämbandsslutning och rörlighet (agility) för att framkalla naturligt vibrato i en koordinerad röst. En röst med ett luftströmsinducerat vibrato kan lära sig sjunga ännu mer balanserat än en oskolad röst."<sup>25</sup> Detta citat föreligger en av uppsatsens forskningsfrågor: Är det lika enkelt för alla rösttyper och röstlägen att sjunga utan vibrato och gäller det samma röstläge i solosång som i en kör?

## Volym

Katok har kommit fram till att det är lättare att låta rösten vibrera av sig själv när man sjunger starkt än att försöka hålla tonen rak. Detta beror på att farten på luftströmmen inte hindras, eftersom den står i direkt relation till volymen (hur stark tonen blir) och hur mycket vibrato tonen får. Att försöka sjunga en stark ton utan vibrato eller att med hjälp av halsmuskulatur hålla klang rak, är motsatsen till hälsosam sång.

Hon menar att körer istället ska hitta andra vägar för att öka intensiteten hos den raka klangen, bland annat genom att öka resonansen och fokus i tonbildningen. På det sättet kan

<sup>22</sup> Friedlander, C. (2012)

<sup>23</sup> Katok, D. (2016)

<sup>24</sup> Katok, D. (2016)

<sup>25</sup> Miller, R. (1996), sid 62-63.

man även lura hjärnan att man faktiskt sjunger en starkare ton, eftersom forskning visat att det inre örat uppfattar en övertonsrik ton som starkare i volym.<sup>26</sup> Spektrumanalyser har visat att körsångare genererar fler övertoner kring första formanten<sup>27</sup>, som också är lättare att imitera, eftersom den tonbildningen innehåller färre parametrar i resonansutrymmen och artikulatorer. Katok menar dessutom att genom att sjunga svagt, hör koristen resten av kören mycket tydligare utan att distraheras av sin egen klang, vilket bidrar till en mer enhetlig klang i kören samtidigt som det sliter mindre på den individuella rösten än att sjunga starkt.

<sup>28</sup>

## Andningens påverkan

Vår talröst är fri från musikaliskt vibrato. En talröst vars ljudkälla följer kroppens autonoma andning (viloandning) tar helt enkelt paus när luften är slut, tar ny luft och fortsätter att tala. På samma sätt är en självlärd sångröst i klassisk musik fri från vibrato, innan sångaren har lärt sig den andningsteknik som sångsolister använder för att kunna maximera längden i en fras och sjunga med den volym som krävs för att höras genom en orkester. *Il respiro* (ital. *andningen, andetaget*) är den byggsten i bel canto-teknik som handlar om något så fundamentalt som röstens bränsletillförsel - hur vi andas och handskas med luften när vi sjunger. En korrekt andningsteknik ger inte bara längre fraser - den ger också ett jämnare luftryck (subglottalt tryck) mot stämbanden.

En internationellt erkänd expert på sång under 1500- och 1600-talen, Sally Sanford, menar att nyckeln till hälsosam vibratofri sång är ett lågt subglottalt tryck. Istället för att med hjälp av halsmuskler försöka hålla emot ett naturligt vibrato eller "strypa" ett naturligt luftflöde menar Sanford att man ska söka en annan estetik och ideal i tonbildningen, som skiljer sig från den traditionella operasolisttekniken. Om man inte ändrar trycket mot stämbanden, kommer man kompensera med muskelspänningar som tröttar ut rösten. Hon anser att ett vanligt nybörjarmisstag inom klassisk solosång är att börja med tidig repertoar i kombination med operateknik, som tröttar ut rösten genom att försöka hålla tillbaka ett naturligt vibrato.<sup>29</sup>

Lianne Coble, sopran i operakören vid Metropolitanoperan i New York, håller med. Hon menar man genom att öva sig på att *sjunga svagt*, med minimalt vibrato, hjälper rösten att hinna få riktig resonans men att en förutsättning är att man koncentrerar sig på att rösten flödar i ett legato, utan att den hålls tillbaka muskulärt (citat ur ett samtal med Danya Katok). En vibratofri röst som ändå har flöde och legato är den gyllene medelvägen mellan pressad fonation och läckig fonation, två ytterligheter i röstkvaliteter som båda beror på subglottalt tryck i obalans med resten av röstorganet.<sup>30</sup>

---

<sup>26</sup> Goodwin (1980) sid 126.

<sup>27</sup> Sundberg (1987)

<sup>28</sup> Katok, D. (2016)

<sup>29</sup> Sanford, S. (1997)

<sup>30</sup> Katok, D: (2016)

## Individuellt uttryck - vibrato i körsång

Enligt många forskare är den klang som gör en a capella-kör unik egentligen ett akustiskt fenomen som kallas "koruseffekten". Laurier Fagnan jämför koruseffekten för klangfärgen hos en kör med vad det inre örats resonans är för en solist. Koruseffekten är ett resultat av skillnaderna hos de individuella sångarna i tonhöjd (minimal skillnad), hastighet i vibrato och vokalfärg vilket ger en sammanlagt akustisk energi som i sin tur ger en komplex och omfattande körklang.<sup>31</sup>

Allen Goodwin har bedrivit intressant forskning kring vad han kallar *choral blend* (samklang, homogen klang). Fenomenet liknar koruseffekten, men definieras som "en ensembleklang där det inte går att urskilja enstaka röster". Goodwin menar att fenomenet kan uppnås genom gemensam modifiering av vokalljud. I ett experiment spelade han in trettio olika sångare, som först sjöng med solistisk klang och därefter med vad de själva upplevde som "individuell" körklang. Resultaten visade att den individuella rösten i körklangen hade svagare akustiskt frekvensinnehåll ovanför den första formanten, men deltonerna i den första formanten var starkare än i solosång. Sammantaget visar det att de individuella rösterna var rent volymmässigt svagare, men när de blandades sjönk inte volymen i den samlade klangen. Han kunde också påvisa att de sångare som hade fler övertoner i "individuell körklang" också medvetet försökte minska vibratot i klangen.<sup>32</sup>

Goodwin kommer fram till att det är lättare att skapa *choral blend* genom att använda röster som liknar varandra i karaktär än att försöka eliminera vibrato till varje pris. För att säkerställa god intonation och samklang ska man inte sträva efter att göra avkall på övertoner genom en rak klang, utan istället se till att sångarna i en ensemble faktiskt klarar av att sjunga med vibratofri röst utan att det sliter på hälsan, eller att vibratot i vissa sektioner av ensemblen är någorlunda likartat i kvalitet.

## Solosång

I detta sammanhang syftar solosång på den klassiska västerländska solosången. Den har sitt ursprung i 1700-talets italienska operaskolning<sup>33</sup> och är idag spridd över hela världen. Det är den sångteknik som används av solister inom opera, operett, romanssång och oratorier. Den ideal man söker är en klang med både mörka och ljusa frekvenser ("chiaroscuro", ital. ljus/klar-mörk) med resonanta övertoner (sångformanten<sup>34</sup>) samt ett fritt och luftströmsinducerat vibrato<sup>35</sup>. Dessa tekniska grundvalar är bärande för det klangideal som kännetecknar den västerländska operasången och dess viktigaste exponenter.

<sup>31</sup> Fagnan, L. (2005, s. 110-111)

<sup>32</sup> Goodwin (1980, s. 119-127)

<sup>33</sup> Reid, C. L. (2019)

<sup>34</sup> Sundberg, J. (1987)

<sup>35</sup> Miller, R. (1993)



Dessa ideal, som eftersöks och tränas i solosång, består av tekniska funktioner i rösten som inte lärs ut av kördirigenter till koristerna inom den svenska *a capella-traditionen*. De står i direkt kontrast till det klangideal som man eftersträvar.<sup>36</sup>

## Tradition

Den italienska sångtekniken har givit oss den röstklang som vi betraktar som "operamässig" och traditionell. Den är både muntligt traderad, via lärare till elev, men också nedskrivna i form av tekniska instruktioner och vägledningar i internationell sångpedagoglitteratur. Italien är operans födelseland (långt innan det blev ett enat kungarike) och det är det italienska språkets vokalljud som ligger till grund för det klangideal och den teknik som söks.

Sångtekniken har utvecklats vartefter operahusen vuxit i storlek och givetvis parallellt med orkestrarnas storlek, individuellt ljudstarkare instrument och kompositörernas orkestrering. Traditionen har också påverkats starkt av möjligheterna att spela in rösten, en revolutionerande landvinning i sånghistorien.

## Teknisk funktion

Sångteknik är vägen till en traditionell operaklang. En röst som försöker härma ljudet och inte funktionen, kommer använda sin naturröst och talfunktion, alternativt ett mycket tillgjort sångsätt för att skapa klangen och volymen man hör hos en operaröst.

Detta är ganska vanligt i talangjakter i tv eller när folk skämtsamt försöker låta som en "operadiva". Förutom att den klangen inte kommer bära ut i en stor konsertsal eller i ett operahus, kommer den "påhittade" röstfunktionen sannolikt göra personen mycket trött i rösten och hes på kort tid. Att kunna sjunga opera på ren "talang" är osannolikt, då den sångteknik som krävs är så pass manipulerad jämfört med viloadning, talröstens funktion och vanlig klingande sångröst. Däremot är sångare naturligtvis olika benägna till att förstå teknik, styra muskulatur och kropp utefter den teknik hjärnan "beställer" samt att känna att det muskelarbete som krävs är det som utförs. Att sedan klangen låter olika i sångarens huvud jämfört med hur den låter för den objektiva lyssnaren, är en psykologisk och estetisk utmaning, snarare än en teknisk utmaning.

## Rösthälsa ur ett pedagogiskt perspektiv

Rösthälsa inom operasång är starkt kopplat till mognad, röstfack och repertoar. Även om sångaren behärskar god sångteknik, finns risken att han sjunger repertoar som är för tung eller för lätt för ens naturliga förutsättningar (stämbandsmassa, framför allt) och rösttyp. Är sångaren dessutom oerfaren är det lätt att förebrå sig själv med att ta i för mycket, eller för lite, om det klangliga resultatet inte är tillfredsställande. Olika repertoar kräver olika mycket massa i röstens klang för att orka med smidiga, lyriska passager eller dramatiska utbrott med hårda accenter och stora kontraster i tonhöjd och nyanser.

I detta faktum ligger också en mycket viktig roll för sångpedagogen. Om pedagogen ger sånglektioner med avseende på operasång och -repertoar, måste hen ha stor kunskap om inte bara röstens funktion och uttryck, utan även operahistoria, repertoar, roller, röstideal, förebilder, inspelningar, tradition, uppförandep Praxis, röstfack, rösttyper och helst ha arbetat

---

<sup>36</sup> Höglund, J. L. (2003)

som sångare för att se hur detta tar sig uttryck, från teori till praktik. Det kan vara förödande för en ung röst att sjunga för tung repertoar som sliter på rösthälsan, även om musiken och rollen tilltalar elevens smak och personliga lynne. Det är lätt att imponeras av ett stort och starkt ljud med mycket uttryck, men pedagogen måste gå via röstens funktion och kunna höra hur klangen alstras för att avgöra om det är rätt för eleven eller inte.

## Individuellt uttryck

Inom klassisk solosång är man ute efter att sångtekniken ska locka fram det unika i varje röst och att en röst är korrekt tränad när man kan känna igen den direkt.<sup>37</sup> På samma sätt kan vi känna igen en talröst nästan omedelbart, om den inte är förställd, drabbad av sjukdom eller medvetet försöker imitera någon annan. Paradoxen och svårigheten i att muntligt tradera ett solistiskt rösthandverk är att få eleven att härma lärarens *röstfunktion* och inte dess hörbara produkt. Pedagogen måste därför både behärska den tekniska färdigheten att utföra funktionen som avses, samt den didaktiska kunskapen att förklara för eleven hur den används och den musikpedagogiska skickligheten att kunna avgöra vad man hör i elevens röst: är den rösttekniska funktionen lämplig eller är det ett ljud som liknar den önskade resultatet, men med skadlig eller felaktig röstteknik?

## Körsång

*We are unable to hear the individual singers in a choir, and that is precisely the point. The sonic character of a sum of sounds that are similar, yet not phase coherent, is quite different from the sound of a single source. This special character is usually called the ensemble effect or chorus effect; [...] The sensation of this extraordinary phenomenon, strongly perceived inside the choir, is one of the attractions of choir singing.*<sup>38</sup>

Den svenske akustikforskaren Sten Ternström sätter fingret på en stor del av den magi som infinner sig i körsångens magiska värld. Det är en nästan precis vetenskaplig förklaring av det klangideal som söks, som jag nämnde i inledningen. En riktigt bra a capella-kör har inte bara sångare med bra röster - de har även ett mycket bra gehör. "Att sjunga med öronen"<sup>39</sup> innebär att det du hör av din egen röst ska överensstämma med det du hör utifrån - de andra koristerna, oavsett hur din egen klang uppfattas av andra. Framförallt får man inte sjunga starkare än att man hör de andra sångarna, tillsammans med ljuden från ens egen tonbildning. Ternström visar detta i två studier: *Hearing myself with others* och *Preferred Self-to-other ratio in choir singing*. Den sistnämnda är mycket intressant, där Ternström mäter koristers föredragna volym från kören kontra sin egen röst. Bland annat kommer han fram till att det verkar spela mer roll var man är van vid att stå i kören än rummets akustik. De som ville höra mer av sin egen röst än andras var vana vid att stå längst ut i en kör medan de som föredrog starkare volym från kören oftare står mer åt mitten i en köruppställning.<sup>40</sup>

<sup>37</sup> Jones, D.L. (2008) [http://www.voiceteacher.com/intention\\_vocal\\_timbre.html](http://www.voiceteacher.com/intention_vocal_timbre.html)

<sup>38</sup> Ternström, S. (1991)

<sup>39</sup> Citat av Bo Johansson (1943-2016), ledare för Adolf Fredriks flickkör

<sup>40</sup> Ternström, S. (1999)

## Sakral akustik

Alla som varit i en stor kyrka eller katedral högt i tak och med många sekunders efterklang vet hur rösten fortplantar sig i den enorma akustiken. Medeltida sång och tidig liturgisk sång hade som uppgift att sprida Bibelns ord och naturligtvis hänger mycket på att det går att urskilja texten i sången medan det inte krävs särskilt stark volym från ljudkällan i en stor katedral för att sången ska höras. Därför är många forskare överens om att man sjöng med relativt vibratofri klang inom gregoriansk sång och den tidiga polyfona vokalmusiken.

De modernistiska kompositörerna i Måndagsgruppen hade studerat gregoriansk musik vid Schola Cantorum Basiliensis i Schweiz och hämtade inspiration från den polyfona, rena och tydliga klang som vibratofri, sakral sång har. Det användes sen som redskap när man komponerade körsatser med betydligt kärvare tonspråk, dissonanta ackord och svåra intervall, som endast är möjlig genom vibratofri klang. Tonspråket förvaltades även av Eric Ericson, som medgivit att de inte pratade särskilt mycket om tonbildning i hans kammarkör utan koncentrerade sig på lyssnandet och intonation.<sup>41</sup> Den virtuosa, sakrala barockmusiken som sjöngs under framför allt första halvan av 1700-talet (som dominerades av J.S. Bach och G.F. Händel) är så rik på ornamentering och rörelser i musiken att ett alltför stort vibrato och för starka röster hade förstört det musikaliska uttrycket.

## Kören som ett instrument

Förutom att körledaren söker en gemensam klang och en homogen ljudbild i den akustik som en repetitionslokal eller konsertlokal har, är det först och främst kompositören själv som strävar efter att använda en a cappella-kör som ett instrument med många individuella ljudkällor, likt en orgel med många pipor eller en flygel med flera strängar för samma ton. Kompositören har ibland fått en beställning på ett verk från en kör eller en organisation och skraddarsyr sin komposition utefter körens klang och uttryck, men också för dess hemmahörande akustik och de förutsättningar som det fysiska rummet ger.

## Individuella röster i ett gemensamt uttryck

Den kanadensiske forskaren och sångaren Laurier Fagnan har undersökt hur solistisk bel canto-teknik påverkar och förbättrar körklang. I experiment med olika typer av körer använder han byggstenarna i bel canto för att jämma ut skillnader i klang mellan olika röster, förbättra intonation i kören genom övningar i tonbildning, vokalfärg och stämbandsslutning samt att utöka registret av övertoner i de olika stämmorna utan att det har någon negativ inverkan på samklangen. Avslutningsvis har körer fått öva på *messa di voce* (se listan över begrepp) för att implementera de tekniska funktionerna medan man sjunger med lägre dynamik. Sammantaget kom han fram till att undervisning i individuell sångteknik förbättrade körerens gemensamma klang, samtidigt som det gynnade rösthälsan och skickligheten hos de individuella koristerna.<sup>42</sup>

Fagnan menar att fördelarna med att undervisa korister i chiaroscuro-teknik blir att samklangen förbättras när alla lär sig en liknande tonbildning, diktion och artikulation, både

---

<sup>41</sup> Höglund, J. L. (2003)

<sup>42</sup> Fagnan, L. (2005)

vokaler och konsonanter, samt att intonationen förbättras avsevärt genom att en gemensam vokalfärg produceras likartat hos varje enskild sångare. Fagnan hävdar att i en amatörcör är det ofta oscuro-delen, dvs den mörka och färgrika delen, av klangen som saknas, med resultat att korister lättare blandar det ljusare toninnehållet för att höra den gemensamma klangen tydligare. Därför kommer inte hela vokalljudets harmoniska spektrum och övertoner fram.<sup>43</sup>

## Sammanfattning av tidigare forskning

Enligt forskningen kan vi konstatera att alla röster i en kör gynnas av att utvecklas individuellt. Det gynnar rösthälsan, den egna sångarens självkänsla, stilmedvetenheten men framför allt har det goda effekter på körklangen. Optimalt är om alla i en kör får undervisning av samma pedagog. Det ställer dock krav på pedagogens kompetens samt kommunikationen mellan körledare och extern pedagog. Utmaningen blir att medvetandegöra sångarna om skillnaderna i sångteknik. Solisten ska göra sig hörd och skaffa sig uppmärksamhet, koristen ska smälta in och undvika uppmärksamhet. Det som saknas i forskningen jag hittat är anpassningen av individuell sångteknik till rådande svenska klangideal i a capella-kör. Mycket av den rent akustiska forskningen är svensk medan den estetiska till stor del är amerikansk, där man i mångt och mycket söker andra klangideal.

## Teoretiska perspektiv

I detta avsnitt följer en beskrivning av det valda teoretiska perspektivet för min forskning, en motivering till valet av perspektiv och hur det företräds av olika forskare och författare. Underrubrikerna kommer att behandla de specifika begrepp i teorin som jag använder mig av när jag analyserar empirin.

### Kulturpsykologiskt perspektiv

Det kulturpsykologiska perspektivet företräds framför allt av Jerome Bruner. Det som gör det kulturpsykologiska perspektivet lämpligt i förhållande till mina forskningsfrågor är att både fenomenet solosång och fenomenet körsång är starkt kopplade till deltagande i en kultur och den kulturens ramar och resurser. Framför allt är utbildning av körsångare och solister alltid situerade i en kultur. Med det menas att förutsättningarna för musikaliskt utövande hör ihop med kulturella traditioner och vissa överenskomna sammanhang. Utbildning, enligt Bruner, sker alltid inom en kultur och kan aldrig vara fristående som ett isolerat fenomen.<sup>44</sup>

På samma sätt uppstår ingen sångutbildning i eller ur ett vakuum; den föds alltid ur tidigare musik eller som reaktion på tidigare musik - all kunskap har historia, hävdar Bruner.<sup>45</sup>

En av Bruners huvudteser är att kulturen vi lever i formar vårt medvetande och intellekt och ger oss de verktyg vi använder för att konstruera våra förmågor och vår syn på oss själva.<sup>46</sup> Dessa resonemang ramar in mina ursprungliga funderingar i inledningskapitlet och ger mig perspektiv på det som framkommer i intervjuerna.

---

<sup>43</sup> Fagnan, L. (2005)

<sup>44</sup> Bruner, J. (2002)

<sup>45</sup> Bruner, J. (2002)

<sup>46</sup> Bruner, J. (2002)

## Sociokulturellt perspektiv

Utefter mitt ämnesval och syfte finns det intressanta perspektiv hos Roger Säljö och hans sociokulturella perspektiv. Säljö undersöker hur och under vilka omständigheter människor lär sig och utvecklar kompetenser och färdigheter.<sup>47</sup> Han intresserar sig för hur grupper och individer tillägnar sig fysiska och kognitiva (inlärda) resurser och samspelet mellan kollektiv och individ - hur återskapas den kollektiva kunskapen hos individer? Vad kan man åstadkomma på egen hand och vad kan man åstadkomma tillsammans? Människan har utvecklat verksamheter och institutioner för att organisera aktiviteter i varaktiga sociala system som ibland innehåller avancerade tekniska inslag och komplicerade former av samverkan mellan individer.<sup>48</sup>

## Teoretiska begrepp

Nedan följer en beskrivning av fem begrepp inom kulturpsykologiskt och sociokulturellt perspektiv som kan tillämpas på körsång och solosång.

### Kontext

Kontext betyder sammanhang och fungerar som ett ramverk för hur man strukturerar inläring och uttryck så att det blir relevant i sammanhanget. Musikkulturell kontext betyder att musikaliskt lärande och utövande hänger ihop med de konventioner som en viss genre eller stil har. I enlighet med Säljös resonemang om kontextoberoende kunskapsöverföring behöver kontexten inte nödvändigtvis vara musikkulturell i *fysisk* mening, eftersom musiker i olika lokala situationer kan utveckla sitt kunnande i musik från exempelvis olika geografiska områden och historiska epoker.<sup>49</sup> Som exempel kan man ta en italiensk madrigal från 1600-talet som framförs på originalspråk, men av en svensk kör i en svensk kyrka, där både körledaren och körsångarna är överens om att framföra stycket i tidstrogen stil. Den musikkulturella kontexten är alltså relevant även om tid och rum inte är detsamma som för den ursprungliga kontexten.

Professor Cecilia Hultberg menar också att ju mer en enskild musiker utvecklar sin förtrogenhet med en musikstil, desto mer ökar möjligheten att inom ramen för etablerade konventioner utveckla olika alternativa sätt att framföra musiken, och att överskrida konventioner på ett sätt som blir bekant för publiken. Nya idéer från enskilda musiker som snappas upp av andra, som inspireras till att tänka nytt och göra på ett annat sätt, kan leda till att framförandet ändras, och till att kompositörer börjar tänka i nya musikaliska banor. På så sätt utvecklas traditioner på en kollektiv nivå och inte bara på en individuell nivå, när konventionerna ändras.

Roger Säljö skriver i *Lärande i praktiken* att individen handlar med utgångspunkt i vad hen medvetet eller omedvetet uppfattar att omgivningen kräver, utefter sina erfarenheter och

---

<sup>47</sup> Säljö, R. (2000) sid 11

<sup>48</sup> Säljö, R. (2000) sid 18-19.

<sup>49</sup> Hultberg, C. (2009) sid 49-68.

kunskaper.<sup>50</sup> I en sångkulturell kontext skulle detta resonemang innebära att en korists uppfattning av vad dess omgivning kräver styr det egna utövandet. Handlingar och praktiker konstituerar varandra. Relationen mellan redskap och handling måste skapas; den är inte mekanisk utan varierar mellan olika praktiker, menar Säljö.<sup>51</sup> Det är ett sätt att med hjälp av ett sociokulturellt perspektiv beskriva att den individuella rösten (redskapet) och sångsättet (handlingen) är beroende av sammanhang och tradition, men också ett aktivt öra för den aktuella situationen, alltså uppfattningen av omgivningen.

Vidare beskriver Säljö den ryske psykologen Aleksej Leontievs kontextbegrepp, som han kallar för verksamhetsteori, som ett försök att "systematisera förståelsen av mänskliga handlingar som delar av kontinuerliga sociala praktiker i samhället"<sup>52</sup> En historiskt utvecklad aktivitet, som exempelvis körsång eller solosång, beskrivs som ett *verksamhetssystem*, inom vilka ramar man utför *handlingar*. Handlingarna är kontextberoende och återskapar systemen. Leontiev menar att "systemen återskapas kontinuerligt genom sociala praktiker och att de utgör ett överordnat sammanhang för människors handlingar".<sup>53</sup> De rutinmässiga delkomponenter som individen sedan utför för att genomföra handlingarna kallar han för *operationer*. En körtradition skulle kunna vara systemet, klangidealet är handlingen och de individuella rösterna är operationerna. Även operatraditionen kan utgöra ett system, där sångtekniken är handlingen och den faktiska solosångens ljud är operationen. Operationer i verksamhetssystem blir så småningom något vi utför automatiskt utan att ägna dem någon större uppmärksamhet. När individen lärt sig avancerade operationer, kommer det krävas möda och koncentration för att klara av delmomenten. Delmomenten får då karaktär av *handlingar*, nästa steg i kedjan, som kräver uppmärksamhet. När handlingarna blivit automatiserade, utförs de dock som operationer. Börjar individen tänka på vad som ska göras i starkt rutiniserade operationer, ökar felfrekvensen.<sup>54</sup>

## Bruners interaktionistiska tes

Vårt kulturella ursprung gestaltas i form av berättelser och uttrycks konstnärligt, menar Bruner.<sup>55</sup> Barn lär sig genom att imitera, att tillägna sig vetskap om hur det ska utföras. Denna form av lärandemodell ligger till grund för lärlingskapet, hur en tradition förs vidare från lärare till elev genom imitation.<sup>56</sup> Ett sånt perspektiv på musikpedagogik ligger till grund för mycket av den västerländska solosångens tradition. Oavsett hur många böcker som skrivs om exempelvis den gamla italienska sångskolan och bel canto-idealet, är det utförandet och den resulterande stilen som är kärnan i idealet, inte bara hur musiken och sången skrivs ner. Imitation som instrument i undervisningen består av förmågor och färdigheter, med vilka man skaffar sig kompetens genom upprepande och utförande. En kultur som är förankrad i imiterande psykologi kallas tradition.<sup>57</sup>

---

<sup>50</sup> Säljö, R. (2000) sid 128

<sup>51</sup> Säljö, R. (2000) sid 129

<sup>52</sup> Säljö, R. (2000) sid 137

<sup>53</sup> Säljö, R. (2000) sid 138.

<sup>54</sup> Säljö, R. (2000) sid 139.

<sup>55</sup> Bruner, J. (2002) sid 59.

<sup>56</sup> Bruner, J. (2002) sid 73.

<sup>57</sup> Bruner, J. (2002) sid 74.

En typisk situation i körsång som enkelt kan förklaras baserat på Bruners teori är den interaktiva del av en körrepetition där det ska läras in ett nytt stycke musik. Om körledaren är en kvinna och av rent röstorganiska orsaker inte kan förevisa exakt hur de manliga koristerna ska sjunga, måste de manliga koristerna lära av varandra och hjälpa varandra. Körledaren behåller sin roll som lärare, men delegerar det område där hon inte har kunskapsmonopol.<sup>58</sup> Körledaren, läraren i detta fall, kan istället endast bekräfta eller ha synpunkter på de manliga koristernas försök att klinga som körledaren efterfrågar. Vad som klingar rätt i våra öron är dels det vi hör av vår egen röst inifrån och dels vad vi hör kollegorna göra. Imitationen i denna lärar-elev-relation är alltså delegerad från läraren till flera elever. Lärarens funktion är alltså att förutom att själv vara en auktoritet även vara delaktig i att uppmuntra andra att dela auktoriteten.<sup>59</sup>

## Externalisering

“*Scientia dependit in mores...*”

Enligt Bruner manifesteras individers lärande i de kulturella produkter som de skapar under något han kallar för *externaliseringsprocessen*. Ordagrant betyder externalisera att “ställa någonting utanför”, men kan kortfattat förklaras som det tillfälle då människan formulerar ett uttryck för känslor och kunskap i synlig eller hörbar form. Bruner menar att oavsett hur omfattande produkterna är kallar han dem för *verk* och hävdar att det är identitetsskapande att framställa dem; genom att presentera sina verk, sina uttryck, visar individer något av sin identitet för andra som också är delaktiga i samma tradition.<sup>60</sup>

En externalisering av en gemensam tanke genom ett musikaliskt framförande gör den till en offentlig produkt, ett tillkännagivande som möjliggör reflektion över den tanke som kommer till uttryck. Som exempel kan vi tänka oss en folkvisa, muntligt traderad från generation till generation, som en gång i nedtecknas till notskrift och arrangeras för kör och framförs inför en publik många hundra år senare. Den lyssnande publiken får tillgång till tankar och känslor från människor de aldrig skulle kunnat möta i det verkliga livet, genom körens tolkning av verket. På det viset får kören en roll som kulturförmedlare vilket i sin tur skapar en kulturhistorisk tradition.

Detta stämmer mycket bra överens med körsångens roll i sammanhanget och även hur körsångare utbildas och hur musiken förs vidare muntligen, trots att den finns nedtecknad och transkriberad. Uppförandep Praxis är fortfarande den viktigaste aspekten - det är klangidealet som ska överleva i första hand, inte bara den faktiska notskriften på papper. För att de framställda produkterna skall vara kommunicerbara och uppfattas som meningsfulla krävs att de relateras till traditionens konventioner, kontexten, men det innebär inte att *alla* konventioner måste följas, utan att ”verket” kan tvärtom bli mer intressant när personligt uttryck bryter mot vissa av konventionerna.<sup>61</sup> Ett exempel som kan relateras till både körsång och solosång kan vara ett verk, ett arrangemang för “vokalgrupp”, av ett musikstycke som är

<sup>58</sup> Bruner, J. (2002) sid 38.

<sup>59</sup> Bruner, J. (2002) sid 39.

<sup>60</sup> Bruner, J. (2002) sid 40.

<sup>61</sup> Hultberg, C. (2009)

mera allmänt känt som solosång eller som ett körverk, exempelvis Evert Taubes visa "Så skimrande var aldrig havet" i arrangemang av vokalgruppen The Real Group. Verket får ett nytt liv genom sin nya musikaliska form, som skiljer sig från originalet och blir meningsfullt inom de ramar som kompositionen givit, men med ett nytt musikaliskt uttryck.

Bruner menar att externalisering dokumenterar våra mentala ansträngningar. Det externaliserade befriar oss i viss mån från den alltid lika svåra uppgiften att tänka på våra egna tankar, samtidigt som den ofta uppfyller gemensamma mål - ungefär som att vår egen röstklang är en del av den sammanlagda klangen. Genom att arbeta gemensamt med ett verk kan gemensamma tankemönster skapas.<sup>62</sup> Den viktigaste milstolpen i externaliseringens historia, enligt Bruner, är skrivkonsten, som möjliggör flytten från tankar och minnen till ett fysiskt, taktilt föremål, exempelvis ett notpapper föreställande ett musikstycke som tidigare endast kunnat traderas muntligen.<sup>63</sup> Cecilia Hultberg hänvisar även till Michael Polanyi och Bertil Rolf som båda hävdar att traditionell kunskap kan omfattas av immateriella aspekter och att tradition som begrepp innebär att viss praxis lever vidare utan skriftliga instruktioner.<sup>64</sup> På så sätt överlever kulturella uttryck, till sitt innehåll oförvanskade av variation i exempelvis muntlig tradering, medan en nedskreven form alltid lämnar ett visst tolkningsutrymme för den som ska läsa eller framföra innehållet.

## Bruners tes om identitet och självkänsla

Bruner menar att utbildningen i hög grad bidrar till personlighetsutveckling hos individen och måste bedrivas med detta i åtanke.<sup>65</sup> En av de viktigaste aspekterna av individens självuppfattning och identitet är handlingsförmåga. Förmågan innebär att kunna initiera och fullborda handlingar, med framgång eller misslyckande som följd. Detta leder till bedömningsförmåga enligt Bruner, men det betyder inte alltid att det är individen själv som avgör huruvida handlingen lyckades eller inte. Det definieras istället ofta utifrån, i enlighet med kulturspecifika kriterier. Bruner poängterar skolans ansvar för påverkan på elevernas uppfattning om sin förmåga och handlingskraft. Skolans roll som inkörsport till kulturen behöver omprövas utan att skolan försummar den personliga aspekten av elevers utbildning. Bruner menar att många demokratiska kulturer blivit för upptagna med formella kriterier för prestation och fokuserar för mycket på byråkratiska krav skolan som institution.<sup>66</sup>

## Kommunikativ tradition och inramning

Säljö menar att i de flesta yrken och verksamheter finns det "tyst kunskap" - outtalade insikter i hur den egna yrkespraktiken ser ut och vad som fungerar och inte fungerar i en given situation. Den tysta kunskapen ger individen en fingertoppskänsla för hur en situation uppfattas av så många olika människor som möjligt, enligt Säljö. De individuella sångarna är också lyssnare på den musik som utförs. Inte bara det musikaliska gehöret, utan även det kulturella gehöret, kommer till användning. Det kallas för kommunikativ inramning.<sup>67</sup>

---

<sup>62</sup> Bruner, J. (2002) sid 41.

<sup>63</sup> Bruner, J. (2002)sid 42.

<sup>64</sup> Hultberg, C. (2009)

<sup>65</sup> Bruner, J. (2002) sid 53-54.

<sup>66</sup> Bruner, J. (2002) sid 57-58.

<sup>67</sup> Säljö, R. (2000) sid 133.



Säljö beskriver även läroprocesser i institutionella miljöer med att det finns en kommunikativ tradition som innebär att en person (läraren) presenterar information för en större grupp på 20-50 elever - samtidigt och under lång tid. Det ställer stora krav på båda parter men kanske alldeles särskilt på den lyssnande parten som måste följa med i språkliga framställningar som inte fullt ut kan anpassas till elevens förutsättningar eller intressen.<sup>68</sup>

## Metod

I detta avsnitt redogörs i tur och ordning val av forskningsmetod, etiska överväganden, urval och avgränsningar samt analysmetod. De teoretiska perspektiv jag valt fordrar mer djuplodande datamaterial än bara enkätsvar eller observationer.

### Semistrukturerade kvalitativa intervjuer

En semistrukturerad intervju är en kvalitativ studie med frågor som behandlar olika teman som forskaren är ute efter att undersöka. Den som intervjuar har en viss frihet i formulera frågorna och hur de anknyter till svaren. Informanterna kan svara på ett sätt som varken är rätt eller fel, utan snarare är de personliga tankar som forskaren syftar till att samla in.<sup>69</sup>

Min semistrukturerade intervju består av två delar; en del med utförligare, mer precisa frågeställningar där jag inte avbryter informanten med följdfrågor, samt en diskussionsdel utan inrutade frågor. Denna intervjuform skulle kunna beskrivas som en intervju med en *strukturerad kvalitativ* del och därefter en *ostrukturerad kvalitativ* del.

Syftet med den strukturerade delen är att enkelt kunna jämföra svaren mot de forskningsfrågor som uppsatsen behandlar. Anledningen till valet av intervjuform är att jag inte vill styra svaren i en riktning, jag är ute efter olika perspektiv. Den strukturerade delen av intervjun består av sju frågor kring skillnader i sångteknik mellan korister och solister, hur de tar hänsyn till sina elevers önskemål och avsikter med sånglektioner samt frågor om sensorik, vibrato och körklang. Intervjufrågorna ska peka mot forskningsfrågorna och syftar till att förklara informanternas egna perspektiv utefter de olika roller de har; både som konstnärer och pedagoger. Alla fyra får precis samma frågor i början av intervjun, som ska ge *korta och beskrivande svar*. Den ostrukturerade delen är ett samtal och ett öppet resonemang kring huvudämnet och intervjufrågorna där jag varit ute efter en dialog och inte bara frågor och svar.

### Etiska överväganden

Jag kommer inte att namnge personerna eller i detalj beskriva deras verksamhetsområden och arbetsplatser. Anledningen är att personerna är kända och relativt ensamma på sina positioner. Jag kommer heller inte specificera ålder. Däremot kommer jag att kortfattat beskriva det unika med respektive informant för att ge en tydlig bild av spridningen i intervjuunderlaget. I linje med Vetenskapsrådets etiska kodex gällande forskningsetik har alla uppgifter om identifierbara personer antecknats, lagrats och avrapporterats på ett sådant

<sup>68</sup> Säljö, R. (2000) sid 155.

<sup>69</sup> Bryman, A. (2011)

sätt att enskilda människor ej kan identifieras av utomstående. I synnerhet gäller detta uppgifter som kan uppfattas vara etiskt känsliga.<sup>70</sup>

## Urval och avgränsningar

De fyra informanterna är strategiskt utvalda utefter sin unika kompetens i kombination med varierande bakgrund och yrkesval. De har alla tydlig förankring i både solosång och körsång men från olika platser, olika generationer och i olika utsträckning. Dessutom undervisar alla i sång, men med olika pedagogisk bakgrund och utbildning. För att uppnå maximal variation bör informanterna vara så olika varandra som möjligt, eftersom deras olikheter kan göra att de tolkar ett och samma ämne på olika sätt. Intervjufrågorna är utformade så att informanterna har en relation till dem, men från olika håll.<sup>71</sup> Informanternas olika erfarenheter antas alltså täcka upp för de olika uppfattningar om forskningsfrågorna som förekommer bland utövare och pedagoger på olika nivåer.<sup>72</sup> Enligt Kvale och Brinkmann är en semistrukturerad intervju varken helt öppen eller slutet som ett frågeformulär. Den utgår ifrån en intervjuguide där frågorna kan formuleras flexibelt, men att intervjuaren håller sig till vissa givna teman. Den kvalitativa intervjuens precision i beskrivningen och stringens i tolkningen av meningen motsvarar exaktheten i de kvantitativa måtten.<sup>73</sup>

## Analysmetod

Intervjuerna spelades in i sin helhet med hjälp av en smartphone, ljudfilen importerades till en dator och transkriberades ordagrant via till programmet Google Docs. Med hjälp av identifikation av teman och kluster av överordnade teman<sup>74</sup> identifierades de faktorer som respektive informant tyckte var viktigast i mina frågeställningar och därefter jämfördes deras bakgrund mot tidigare forskning som i mesta möjliga mån kommer ligga till grund för de tolkningar jag senare framställer i resultatdelen. När transkriptionerna färdigställdes sorterades citat från respektive informant i separata dokument för varje tema. Därefter skrevs utkast där teman kopplades till forskningsfrågor och teoretiskt perspektiv. Svaren på de sju inledande intervjufrågorna och diskussionsdelen utkristalliserades i fyra olika huvudteman.

Intervjuerna presenteras genom löpande text med citat från informanterna och därefter analyseras citat med hjälp av de teoretiska perspektiven. Detta för att leta "russinen ur kakan" kring uppsatsens huvudsakliga problemformulering. Kvale och Brinkmann jämför processen med en malmetare, som går igenom stora mängder råmaterial för att hitta klumpar av förädlad kunskap. Faktan och dess innebörd renas genom överföringen från muntlig till skriftlig form och genom analystekniker får klumparna till sist sin slutgiltiga form, för att sedan värderas gentemot en objektiv yttre värld.<sup>75</sup>

Målet var att ha minst 3 timmars råmaterial att transkribera och analysera, vilket uppnåddes och lite därtill. Sammanlagt utgjorde de transkriberade intervjuerna 30 A4 med text.

<sup>70</sup> Vetenskapsrådets etiska forskningsråd (2002) <http://www.codex.vr.se/texts/HSFR.pdf>

<sup>71</sup> Fejes, A. & Thornberg, R. (2019)

<sup>72</sup> Christoffersen, L. & Johannessen, A. (2015) sid 53.

<sup>73</sup> Kvale, S. & Brinkmann, S. (2015)

<sup>74</sup> Fejes, A. & Thornberg, R. (2019)

<sup>75</sup> Kvale, S. & Brinkmann, S. (2015) sid 11.

# Resultat

Nedan följer redovisning i löpande text av de resultat som framkommit. Flera tydliga övergripande teman har framkommit från samtliga intervjuer:

- Körledarens roll
- Vibrato i rösten - tekniskt och konstnärligt
- Sångarens konflikt i anpassningen av den individuella rösten till ett gemensamt ideal
- Större perspektiv, traditionens och kulturens roll och hur sångare förhåller sig till det

Först är det dock tillfälle att presentera informanterna vars intervjuer legat till grund för insamling av empirin.

## Informanterna

Alla informanter är sångpedagoger och aktiva sångsolister. Dessutom har alla någon form av koppling till körsång. Utöver det har de så olika bakgrund, erfarenhet och yrkesval som möjligt, för att ge så breda perspektiv som möjligt. Det som också förenar informanterna är att de är mycket skickliga på en hög konstnärlig nivå. Alla arbetar med professionella och semiprofessionella ensembler.

### Informant A:

Sångare, sångpedagog och körledare. Arbetar både med opera och acapella-körsång. Undervisar privat i solosång.

### Informant B:

Sångare, sångpedagog och professionell korist. Arbetar både som solosångare och som korist i blandad acapella-kör och i opera. Undervisar både korister och solister.

### Informant C:

Sångare och sångpedagog med bakgrund i svensk sakral acapella-tradition. Erfarenhet av sångutbildning och utövande utanför Sverige. Informant C är en kvinna.

### Informant D:

Sångare och sångpedagog med en bakgrund i icke-svensk acapella-tradition. Solist inom opera, oratorier och romanssång. Undervisar både körer och solister i sång.

## Körledarens roll

Ett tema med tydlig koppling till forskningsfrågorna är körledarens roll och påverkan på klangen. I sin tur har detta utkristalliserats i några underteman där informanterna har olika åsikter. Bristande kunskaper hos körledare om röstens funktion kan leda till att en extern pedagog kopplas in, med varierande resultat:

“jag åker ändå runt och sjunger i kyrkor med olika körer på olika nivåer...det är påfallande ofta jag upplever att körledaren inte verkar ha så stor vokal medvetenhet..min känsla är att det är ganska få körledare som kan så mycket om

tonbildning [...] om körledaren själv inte kan, vill, har tid, lust, möjlighet att arbeta med sångarna, så är det väl jättebra med en sångpedagog som kan tillföra någonting till individen...”(Informant A)

Citatet från A om körledaren och en extern pedagog passar in på vad Bruner menar med att delegera kunskapsmonopol gällande interaktion. Körledaren har märkt att kören lär sig genom imitation men vill i detta fall skapa en bättre klang genom att kören imiterar en annan ledares sångsätt, som är det körledaren är ute efter men själv inte kan förevisa.

“om vi säger, att det är kanske en operasångare som kommer in och tonbildar med lite lättare, inte så skolade, röster och man lägger på saker som rösten kanske inte är mogen för, eller så, det kan ju ha en påverkan...så det finns både faror och vinster med detta, men jag tror det är större faror när det kommer en extern som inte riktigt vet vad uppdraget går ut på..vad det är för nivå och vad de ska använda det till och vilken repertoar framför allt de jobbar med.” (Informant B)

Intressant är att citatet från informant B kontrasterar något mot informant A och ger perspektiv. Körledarens klangideal kan ha stor påverkan den individuella röstens funktion. Givetvis har man olika perspektiv beroende på om man är körledare, korist eller extern coach.

“jag tänker att den vokala processen alltid kommer först, den vokala funktionen, motoriken, den fysiska processen, måste vara utgångspunkten, annars bär det fel väldigt snart [...] i min egen kör, jag pratar inte så där väldigt mycket om intonation, för att det brukar ge sig väldigt mycket självt, utifrån att vi försöker hitta ett vokalt grundbeteende som gör att intonationen landar ganska bra” (Informant A)

Körledaren strävar efter att förändra och förbättra de enskilda beståndsdelarna i körens klang. Därför är citatet från A relevant, eftersom det visar att relationen inte förändras om körledaren saknar möjlighet eller kompetens att utforma och förändra de individuella rösterna.

“överhuvudtaget om korister får bättre koll på sångteknik tror jag bara gagnar soundet, för att då får man också möjlighet att uttrycka mer som kör också...jag tror att det kan skapa ett sound som är mer nyansrikt [...] körledaren får mer att spela på på sitt instrument” (Informant C)

Ur ett kulturpsykologiskt perspektiv kan citatet från informant C kopplas till Säljö's begrepp om kontext. När redskapet förändras, i det här fallet “bättre koll på sångteknik”, som hamnar i ett nytt sammanhang när kontext, “soundet”, förändras, förändras relationen. Relationen är varken statisk eller mekanisk. Oavsett om det är körledaren själv eller en extern pedagog som skapar förändringen, skapas en ny relation mellan redskap och handling. Informant D menar att det är bevisat att de körer som har enskild undervisning har ett betydligt bättre klangresultat, vilket jag associerar till Säljö och samspelet mellan kollektiv (klangresultat) och individ (enskild undervisning).

## Vibratots roll

Ett annat tema med tydlig koppling till forskningsfrågorna är, kanske inte helt oväntat, vibrato i rösten. I sin tur har det utkristalliserats i några underteman med både konstnärliga och fysiologiska faktorer. Ur ett kulturpsykologiskt perspektiv kan samtliga resonemang i empirin kring vibrato i rösten kopplas till kontext, eftersom upplevelsen av fenomenet vibrato helt och hållet beror på sammanhang av den avsedda stilen och den musikaliska miljön.

“vissa vibraton funkar bra ihop, men om man har ett väldigt långsamt vibrato i en stämma och sen ett väldigt snabbt i en annan stämma då stannar ju liksom aldrig ackordet..i kör och ensemble, blir det ju ofta bättre när man kan hitta ett lite rakare sångsätt, intonationen blir betydligt bättre och samklangen blir lidande om det blir väldigt vobbligt, alltså ackorden stannar ju aldrig helt, om man ska skapa musik med rena intervall” (Informant B)

Citatet från informant B går utmärkt att härleda till Säljö's teori om kommunikativ inramning. Den gemensamma musikaliska avsikten, samklangen, gör att sångarna lär sig lyssna in varandra, förutsatt att dirigenten är tydlig med vad hen vill åt. Genom konsertvana och traditionella framföranden - som också publiken förväntar sig - gör att man inte individuellt plötsligt testat andra ljud för att sticka ut eller variera det konstnärliga uttrycket. De individuella sångarna är också lyssnare på den musik som utförs.

“helt omöjligt att få ett enigt ljud, därför att en operakör är ett helt annat typ av ljud än en kyrkokör, så jag tror jag egentligen att det är för lättare röster och lättare för otränade röster.” (Informant D)

På samma sätt säger D att kontexten avgör vilka beståndsdelar som passar in och vilka gemensamma egenskaper individerna har. En operakör består av solistiska röster som sjunger med vibrato. I ett verksamhetssystem, enligt Leontiev, med två idealmässigt konkurrerande individuella sångsätt, ett som tar plats och ett som anpassar sig, dvs operationerna som leder till handlingarna blir två olika, ger en icke-homogen klang. På samma sätt fungerar inte två olika ideal, vibrato och icke-vibrato, i operans verksamhetssystem. Traditionen har format systemets vedertagna struktur.

Det råder olika åsikter om huruvida hälsosamt icke-vibrato är olika svårt för olika rösttyper eller inte. Det kan medföra att sångare sjunger i det läge där de lyckas koppla bort vibratot ur rösten, för att helga ändamålet och inte den hälsosamma process som rösten mår bra av. Ironiskt nog kan felaktig röst användning leda till ett stort muskulärt vibrato med åren.

“ jag tror inte att det har att göra med vilket röstläge man har, utan mera med röstens särart...en del röster verkar vilja ha ett naturligt vibrato, så att säga, i hela sin struktur, en del röster får ett vibrato på grund av felaktig användning” (Informant A)

Uttalandet kan ses som konsekvensen av att individen anpassat sig till kollektivet och dess förutsättningar. Säljö menar att individen tillägnar sig fysiska och kognitiva resurser. Kulturen

har givit individen verktyg (rösten) för externalisering där resultatet (klangen) är målet och inte vägen dit. Röstens särart passar inte alltid in i den klang som söks. Anpassningen till kollektivet (felaktig användning) får motsatt effekt.

“det finns sopraner som har väldigt lätta röster, vi kan kalla dem lyriska, som kan sjunga rakt, naturligt, men det finns också röster som är extremt spända om man ber dem att sjunga rakt, och jag tror att framför allt höga röstlägen har svårare att ta bort vibratot...jag skulle tro att lägre röstläge normalt har lite lättare att sjunga raka toner utan att det blir spänt...det som ligger närmare talregistret..”(Informant B)

Informant D hävdar i likhet med B att det är enklare för lättare röster att sjunga utan vibrato. Med lättare menas generellt ljusare och smala röster. D tillägger att det krävs ett större kroppsligare engagemang för en större röst och att de kan få svårt att sjunga snyggt.

“i kör upplever jag att det är lättare, eller det är ju väldigt enkelt att sjunga nåt snäpp lägre än vad man gör solistiskt [...] har man en korrekt sångteknik bör man kunna anpassa den till att sjunga med eller utan vibrato, och det ska ju inte hänga ihop med vilken rösttyp man har” (Informant C)

Informant C menar att det är enklare att sjunga utan vibrato ett snäpp lägre i kör än vad man gör som solist. Informant B och C resonerar lite olika kring röstens förutsättningar. Jämförelsen dem emellan kan kopplas till vad Bruner menar med identitet. En röst som ännu inte utvecklats tekniskt (en röst som blir spänd om den ombeds sjunga rakt) och som ombeds sjunga på ett visst sätt jämförs med en som rent tekniskt behärskar ett liknande sångsätt (anpassning med hjälp av sångteknik) som båda ger en fullbordad handling.

“Jag fick problemet att jag hade svårt att våga stödja så mycket, och därmed slappna av så mycket i halsapparaten, så att så länge jag sjöng i kör och tog sånglektioner, så hade jag fortfarande spänningar i tunga och käken, tungroten, framför allt.” (Informant C)

“om en korist kommer till mig och säger att de vill sjunga rakt och rent som en klocka, så måste de ändå lära sig sjunga med sitt naturliga vibrato så att de vet hur det är att kunna ta bort det, för att gör dom inte det kommer de att ha kvar spänningar [...] Jag anser att en solist måste kunna sjunga på ett sätt som en korist gör också, om de ska kunna...även om de tänker sig en karriär där man bara sjunger solistiskt, det händer ju inte” (Informant C)

Informant C vill i egenskap av sångpedagog, utefter sin erfarenhet som sångare, ge eleverna verktyg för att kunna anpassa sig till mer än en kontext. Att inte våga stödja så mycket är ett uttryck för att hålla tillbaka rösten i en kontext där den inte ska ta plats.

## Sångarens konflikt

Sångarens konflikt när det kommer till anpassning av den egna rösten till ett gemensamt klangideal, har i sin tur utkristalliserats i teman kring konflikterna sensorik - gehör, process -

resultat och emotionellt uttryck - anpassning. Är svårigheten med att smälta in i en körklang psykologisk, snarare än röstteknisk?

“det jag kan tänka mig är solisternas problem att ingå i en körkontext..att infoga sig i en klang, att infoga sig i ett blend...att anpassa sig, inte sticka ut...även där är olika körledare olika känsliga för det...en del vill höra olika röster i körklangen och en del vill absolut inte höra olika röster i körklangen..” (Informant A)

Informant A syftar till ett kontextberoende beteende gentemot körledaren. Intressant är att A använder termen *blend*, precis som Goodwin i sin forskning.

“man måste ju hela tiden balansera sin dynamik mot grannen, så att säga, och den hänsynen tar man ju inte när man sjunger solistiskt på samma sätt....lyssnandet är nog mer en vana, som ensemblesångare måste man ju ha väldigt, väldigt stora öron, att lyssnandet kommer i första rummet.” (Informant B)

Informant B däremot, syftar till ett kontextberoende gentemot de andra koristerna och att lyssnandet måste styra sångsättet. Informant C är av en liknande åsikt, men menar också att det kan vara svårt för en solist att få fram en känsla i sången samtidigt som man anpassar sig till klangen runtom.

“Jag skulle säga att det inte är en sångteknisk fråga ens...jag skulle säga att det egentligen bara handlar om att ha tillräckligt stora öron. Om man tänker för mycket på det sångtekniska i ett sånt sammanhang så tror jag att man kan slå krokben för sig själv...det handlar ju om individuell drivkraft att vilja lära sig att inte sticka ut, för det är inte alla som inte vill sticka ut heller.” (Informant C)

Uttalandet från informant C kan kopplas till Leontievs idé om verksamhetssystem. Operationer i verksamhetssystem blir så småningom något vi utför automatiskt utan att ägna dem någon större uppmärksamhet. När de blivit automatiserade, utför vi dem dock som operationer. Börjar vi tänka på vad vi ska göra i starkt rutinerade operationer, ökar felfrekvensen. Informant C och D syftar till kontextberoende gentemot den egna individen. Informanterna har olika ingångar till samma fenomen, vilket var precis min förhoppning.

“som en utbildad solist, hela poängen är att man ska synas, vissa människor har aldrig sjungit i en kör, men har tränat som solist, och då är det nästan omöjligt att hitta just det som är nödvändigt för att sjunga med 25 andra människor. Så egentligen är det: att ändra den röstidentitet som du har byggt upp som solist, det är det, men om man är tekniskt skicklig, då kan man göra det. Om man vill, det är en annan grej, men det går att göra” (Informant D)

Notera att både B och C använder metaforen “stora öron” och påtalar lyssnandet som det viktigaste, medan A är av en annan åsikt nedan, där han menar att ljudkällan och funktionen är det viktigaste. Dessutom sätter informant C fingret på den psykologiska svårigheten med att rak, vibratofri klang associeras till en social anpassning och inte bara musikaliskt. En röst som dras till sin spets och får för mycket personligt intryck är svår att matcha. Det kan

kopplas till Bruners tes om interaktion. På samma sätt menar informant D att det är lika svårt att infoga sig i en kör med en röst som fått ta mer plats och är utbildad för att sticka ut.

När vi diskuterade röstklang och klangfärg återkom både A och B till sina respektive roller i en kör. A diskuterar ur ett körledarperspektiv, i första hand.

“om den homogena klangen inte är prio ett utan att om varje korist får utveckla sin röst lite mer än vad som är normen i en kör, så kan man uppnå ett rikare, intressantare, djupare, bredare, klangrikare ljudspektrum [...] “om man utgår bara från ljudet, det ljud man vill ha, det tycker jag också gäller solosång, är man fel ute, tycker jag, funktionen kommer först, och funktionen ger förhoppningsvis ett bra ljud med bra intonation” (Informant A)

Informant B syftar till helheten, men också till sin position som korist. Både A och B presenterar egentligen olika identiteter i en röst. Det gemensamma är att de ska passa ihop.

“rent sångtekniskt, vill man väl ha en ganska klar röst, inte alltför mycket luftighet eller skrapljud, väsljud och sånt, som går att intonera mot andra röster, så att man får en samklang” (Informant B)

Bruner pratar om att personlighetsutveckling hör ihop med identitet och självkänsla. En korist som “får utveckla sin röst lite mer” när “funktionen kommer först” kan ingå i samma kontext som en “ganska klar röst”. Det viktiga är intonationen, att röster ska kunna samspeka. Där kommer bedömningsförmågan (intonationen) in i bilden, och att det faktiskt är koristen som bedömer intonationen av sin röst gentemot andra röster innan en dirigent hör tonen.

“tekniken består av fortfarande, röstens separata enskilda delar och inte har den övergripande kontroll som man letar efter, man fixar det man ska, om man ska sjunga pianissimo i en högre del av rösten, då fixar man det, man tar inte jättestor hänsyn till hur, man fixar det, det är en röst som består av flera delar, som är oftast fixerad på slutresultatet, och inte processen som man går igenom för att nå ett resultat” (Informant D)

Uttalandet hos informant D associerar jag till Bruners tes om identitet och självkänsla, i den mån att skolan som institution (kanske även en musikskola) har vant eleverna vid att fokusera på resultat och inte processen, i det här fallet. Av stort intresse för uppsatsens frågeställning är också hans uttalande om att det är tekniskt möjligt för den skicklige sångare att ställa om mellan de två idealen vilket jag själv nämner i inledningen.

Inom temat kring sångarens konflikt kommer vi slutligen in på en av de viktiga forskningsfrågorna kring uppsatsämnet; om det någon skillnad i röstträning mellan en korist och en solist som tar sånglektioner?

“Jag har haft ett par nya elever som är väldigt erfarna och duktiga körsångare sen lång tid tillbaka, men som inte tagit privatlektioner nån gång tidigare..när jag



börjar med dom, då tänker jag likadant som när jag börjar med någon som vill satsa på att bli solist” (informant A)

Både informant A och B säger att de inte gör någon större skillnad mellan korister och solister när de tar sånglektioner.

“det handlar väl lite om att ofta få ett flöde i rösten, det kan finnas någonting hämmande ibland i körsång..ofta är korister väldigt ambitiösa och ska sätta varje ton, blir ofta väldigt mekaniskt, ton för ton, hårda ansatser, som solist är man ju mer skolad att träna mjukhet i ansatser” (informant B)

B nämner vad som är svårt för en korist, både vad han märker i egenskap av lärare och hur han är skolad som sångare.

“Ganska ofta kommer ju korister och har ett pålagt vibrato som kanske mer handlar om en luftpumpning, snarare än en naturlig variation i tonhöjd, så då måste de lära sig att slappna av tillräckligt mycket för att den här naturliga vibratotonen ska komma, och sen är vidareutvecklingen av det att kunna hålla rösten rak, men ändå avslappnad” (informant C)

Informant C blandar kontexten som hon själv är bekant med i egenskap av sina roller. Om individen handlar med utgångspunkt i vad man medvetet eller omedvetet uppfattar att omgivningen kräver, riskerar man antingen att falla tillbaka i gammal koristteknik eller inte längre lyssna på sin egen röst som solist, alternativt inte uppfatta hur starkt man sjunger, lite beroende på hur långt man kommit i sin vokala utveckling. Varken C eller D gör någon större skillnad i röstträningen, även om de både är mycket väl medvetna om de olika förutsättningarna en korist och en solist har med sig till en sånglektion.

“Man spenderar längre tid på grundarbetet, för egentligen är det det som ofta saknas, en relation till luftflödet, en relation till kroppen...de har inte utvecklat de färgerna som en solistisk sångare är ute efter..det måste finnas en mindre lyckad fas, där man försöker ge lite styrka till musklerna och klangen. Det är så enkelt att nå ett resultat...*hur* man når, är svårare att ta reda på...” (informant D)

Informanterna är i egenskap av pedagoger helt överens om hur de tränar en individuell röst. Detta blir istället en konflikt för eleven, åtminstone i början. Uppgiften blir att lära sig att blanda det individuella uttrycket i olika kontexter. En korist, var externalisering är starkt kopplad till en kultur. Bruner menar att all utbildning sker i en kultur och den kulturen ger oss verktyg att forma våra förmågor (sångrosten i det här fallet). Ur ett sociokulturellt perspektiv kan vi här bättre förstå konflikten, att något sångaren lärt sig i en grupp (kör) plötsligt lärs in som individ (solist) och att sångaren med ny teknik ska återskapa en kollektiv kunskap (körsång) med nya individuella förmågor. Sammanfattningsvis kan vi konstatera att informanterna är väl medvetna om olika kontexter, men att de resonerar utifrån olika perspektiv och olika roller.

## Traditionens och kulturens roll

Det sista övergripande temat handlar om lite bredare perspektiv än bara de svenska idealen. Gemensamt för underkategorierna är att de dök upp i den ostrukturerade delen av intervjun; ingen av forskningsfrågorna eller intervjufrågorna var direkt associerade med bredare perspektiv, vilket gav intressanta synpunkter.

“Snackar man sakral musik handlar det ofta om äldre musik, det kan handla om barock, renässans, då vill man väldigt gärna ha raka toner och liksom...väldig homogenitet i klangen på det flesta håll” (Informant A)

“I vissa barocksammanhang och äldre musik, kan det ju fungera, där kan man ju vilja ha ett rakt ljud från en solist också” (Informant B)

A och B nämner tidig musik som stilistiskt fri från vibrato, både för kör och solister. På något sätt befäster det idén om externalisering i en kultur; “genom att arbeta gemensamt med ett verk kan gemensamma tankemönster skapas”. De är båda vana vid samma uppförandepraxis.

“Eric (Ericson) styrde ju också det svenska köridealet till att bli väldigt likt det som nu har blivit hur man musicerar på ett tidig-musik-sätt, men det var ju egentligen hans personliga idé, på den tiden när han började lät ju nästan alla körer som man sjöng Verdi och romantisk repertoar, men nu är det ju snarare så att körer i Sverige inte kan sjunga romantisk repertoar på ett romantiskt sätt utan det blir snarare att det låter tidigt eller modernt, tycker jag. Det är väl också naturliga fluktueringar i modet, hur man gör och hur man vill att olika tiders musik ska låta” (Informant C)

Citatet om Eric Ericson får mig att tänka på Hultbergs resonemang om kontext och hur traditionerna förändras. Ericson tog intryck av idealen från skolan i Basel och ändrade klangidealen för tidig musik och kunde genom sina positioner och sitt inflytande påverka uppförandepraxis under en lång tid, särskilt eftersom han utbildade i princip alla kördirigenter under andra halvan av 1900-talet.

“Och nu om vi pratar Italien så är det ju ganska intressant, det kanske inte heller inte är det land som är mest känt för sin körtradition” (Informant B)

Både informant B och D nämner Italien och körsång, oberoende av varandra. Det stereotypiska italienska musikaliska uttrycket verkar vara solosång, också utefter italienarnas kynne och förmåga att vilja ta plats. Naturligtvis har Italien en stor körtradition, framförallt med tanke på Vatikanen, Sixtinska Kapellet och de kompositörer som verkade där.

“det måste finnas gosskörer i Italien, men jag vet inte, det är ingenting man känner till och det är kanske just för att det inte passar den här stilen, det är inte italienskt att

vara osynlig, att vara en av många människor som skapar musik tillsammans, det är bara solosång” (Informant D)

Informant D säger “ingenting man känner till” kombinerat med “passar inte in”, vilket jag kopplar till externalisering och de ideal som fostras och kommuniceras. Bruner hävdar att de verk vi skapar genom externalisering är identitetsskapande, och det är just identitet som informanterna vidrör i sina uttalanden.

“i USA är de vana vid att den engelska tungan funkar överallt [...] de ligger ju mil bakom vilken svensk sångare som helst. För oss blir det ju att lära sig ett C- eller D-språk, så vi har ju redan den verktygslådan, medan för dom handlar det ju om att lära sig deras första B-språk” (Informant C)

”Något som är mer levande och får vara lite mer fluid, flödande...jag har svårt att tala i svenskspråkiga termer om sånt här efter att ha pluggat utomlands, många av mina ord blir engelska direkt, det tar bara stopp ibland” (Informant C)

Informant C påpekar ännu ett intressant perspektiv på kontext; färdighet i språk har inte samma värde överallt. Notera också att informant C själv är formad av sin utbildningskultur, med engelskspråkiga termer som ligger närmare till hands än samma ord på modersmålet.

“Det är klart att vi som gått på AF/Kungsholmen...Det är ju inte så konstigt att många av sveriges musiker, i alla genrer, kommer därifrån liksom. Det har ju på nåt sätt redan skett ett urval [...] det är ju samma i England, det är många som kommer upp ur den engelska gosskörstraditionen..att det har skett ett grundurval där också, bland barn som sen går vidare” (Informant C)

Informant C och D påtalar dessutom bredare faktorer som påverkar musikaliskt utövande och ideal. Här ser jag en koppling till Bruners tes om externaliseringsprocessen. Olika traditioner vars kulturella praxis har påverkat sången och sångarna. Processen har stor koppling till vad som blir till en tradition.

“Och om man har kommit ifrån körsång, det stannar med dig hela livet [...] i England är körtraditionen, sedan tusen år tillbaka, i kyrkan, det är heligt, rakt, fyrkantigt, ingenting att göra med känslor, allting att göra med plikt.” (Informant D)

Informant D säger att den svenska körtraditionen kommer ur folkmusiken, en typ av musik som verkligen är en externaliseringsprocess, muntligt traderad samt formar och bevarar traditionerna i en kultur. Han menar att den är mer hälsosam än den engelska traditionen i sin inställning till tekniken, där sången har “tusent år av kyrkotryck bakom sig.”

“när jag lyssnar till en typisk svensk tenor gentemot en typisk engelsk tenor, det är mycket mer naturlig inställning i Sverige..kyrkans inflytelse på musiken är både bra och dålig...utan den skulle den musiken inte finnas, men den här fyrkantiga, plikttrogna piskan, det hörs i rösterna, medan för mig, den här manskören i Sverige, det doftar grönt, utomhus, vår....det är våren för mig” (Informant D)

Uttalandet från Informant D är mycket intressant. Han jämför körklanger från två skilda kulturer, där de individuella beståndsdelarna skiljer sig åt, utefter körens kontext. Ur ett kulturpsykologiskt perspektiv kan det givetvis kopplas till externalisering, särskilt med tanke på att potentiellt samma kör kan sjunga både sakral repertoar och manskörsrepertoar med de traditionella vårsångerna, exempelvis en musikgymnasiekör. Samma kör kan kommunicera olika gemensamma tankar för att det är identitetsskapande och kören är inte begränsad till ett och samma uttryck som en kör som enbart sjunger sakral musik eller manskörsrepertoar. När Bruner pratar om sin sin tes kring självkänsla och att skolan, eller i det här fallet även kyrkan, påverkar elevernas och sångarnas personliga aspekt av utveckling och uppfattningen av deras förmåga. I en kontext som kommer från en mer muntlig tradition än den kyrkliga, nämligen folkmusiken och manskören enligt Informant D, kan individen framträda och uttrycka sig på ett mer naturligt sätt. Den är inte kopplad till någon institution, men ändå till någon form av tradition.

## Diskussion

I det här kapitlet kommer jag att jämföra mina empiriska resultat med den tidigare forskningen. Jag kommer att diskutera några faktorer som kan tänkas ha påverkat eller färgat informanternas svar och hur den tidigare forskningen kan granskas kritiskt.

## Resultatdiskussion

Sammanfattningsvis kan jag konstatera att informanternas resonemang och svar på frågorna vida översteg mina förhoppningar. Dels var det mycket som överensstämde med den forskning jag redan läst och behandlat i det kapitlet, men det var också många oväntade synpunkter och åsikter som framkom *gemensamt*, vilket stärker min känsla av att jag valde rätt informanter. De hade tillräckligt mycket gemensamt, men deras varierande bakgrund gav fler perspektiv, vilket var avsikten från början. Intressant är också att de ostrukturerade diskussionsdelarna av intervjuerna ledde in oss på andra spår, som först verkade glida ifrån huvudämnet, men visade sig behandla betydligt bredare perspektiv än vad jag först avsåg. För att knyta an till min sammanfattning om tidigare forskning jämförs denna med de empiriska svaren nedan.

### Avkall på eget uttryck

Att göra avkall på eget uttryck (oavsett om det är pga bristande teknik eller ett personligt val) och att hellre vara en del av ett sjungande kollektiv än att sätta sig själv i fokus, har säkerligen bidragit till körsångens popularitet och breda folkliga förankring sedan lång tid tillbaka. Att sedan även sångare med individuellt skolade röster vill vara del av kollektivet, trots att de utbildats till att ta mer plats, gör att de vill hitta tekniska lösningar för att kunna passa in i klangen.

Informant A säger att han i sin kör försöker hitta ett vokalt grundbeteende som gör att intonationen landar ganska bra och idén om individuell, gemensam coachning i en kör är

enligt informant C bara bra för att det gagnar klangen om korister får bättre koll på sångteknik. Detta bekräftas av Goodwins forskning kring *choral blend* där det framgår att man med hjälp av instruktioner i hälsosam sång och genom att placera likartade röster nära varandra uppnår *choral blend* där samklang och god intonation ingår.<sup>76</sup>

Enligt samtliga informanter är utmaningen för en utbildad sångare snarare psykologisk än teknisk, när det handlar om att smälta in i en körklang. Informant A använder dessutom begreppet "infoga sig i ett blend", att gå tillbaka från att ha lärt sig ta plats med rösten till att smälta in. Som solist får man lära sig att inte lyssna lika mycket på sin klang med öronen, eftersom rösten projiceras på ett sätt som gör att den klingar annorlunda i rummet än vad sångaren själv kan höra där han står. Det är också det han är tränad till! Informant D kommer fram till att man kan, om man är tekniskt skicklig, skapa en rak körklang med en soloröst, vilket även forskarna hävdar. Katok och Coble är överens om att en vibratofri röst som ändå har flöde och legato är den gyllene medelvägen mellan pressad fonation och läckig fonation; två ytterligheter i röstkvaliteter som båda beror på subglottalt tryck i obalans med resten av röstorganet.<sup>77</sup>

Kommer körmusiken till sin rätt som musikalisk för oskolade röster med ett tillfredsställande konstnärligt resultat? Är det en grogrund för musikalitet och skicklighet som fostrar solister? Jag vill tro det. Den raka klang som en otränad sångare skapar är en perfekt beståndsdel i det instrument som utgör en a cappella-kör. Att därtill lära sig språk, uttal, notläsning, musikalisk tradition och intonation är en god förutsättning för individuella sångstudier.

## Forskning kring optimal körklang med hjälp av individuell sångteknik

Fagnans forskning kontra uttalanden från informanterna om större klang hos körledare är av yttersta vikt för uppsatsen. Fagnan kommer fram till att övningar i *chiaroscuro* för kör och övningar i tonbildning, vokalfärg och stämbandsslutning samt att utöka registret av övertoner i de olika stämmorna inte har någon negativ inverkan på samklangen.<sup>78</sup> Vad som också är helt avgörande är att körerna fått öva på *messia di voce* för att implementera de tekniska funktionerna medan man sjunger med lägre dynamik. Det är just skickligheten att kunna sjunga svagare (lägre dynamik med lägre subglottalt tryck) som krävs för att man ska kunna gå tillbaka till en körklang som solist.

Detta i kombination med de övningar som Fagnan föreslår förutsätter att man har en tillräckligt bra andningsteknik för att kunna minska det subglottala trycket utan att klangen minskar i volym. Informant C (och även jag själv) var antagligen inte tillräckligt bra på detta för att kunna blanda solosång och körsång. Därför kan jag tänka mig att det är nyttigt att pausa körsången och koncentrera sig på teknikövningar. Givetvis får man inse att den psykologiska omställningen tar längre tid för vissa än andra.

Informant A säger att olika körledare vill höra olika röster i körklangen och en del vill absolut inte höra olika röster i körklangen och att man är fel ute om man utgår bara från ljudet, det

<sup>76</sup> Goodwin (1980) sid 126

<sup>77</sup> Katok, D. (2016)

<sup>78</sup> Fagnan, L. (2005, s. 110-111)

ljud man vill ha. Ternström säger att tjustningen med körklang är att vi kan inte urskilja separata röster och att ensembleeffekten är en av de stora behållningarna med körsång<sup>79</sup>, vilket kontrasterar mot informant A.

Flera av informanterna har samma åsikter om vilka röster och deras innehåll som är lätt att intonera mot utan att individuella röster sticker ut för mycket. En otränad röst upplevs som rakare, ljusare och lättare, vilket stämmer med Fagnans påstående att i en amatörcör är det ofta oscuro, den mörka delen av klangen som saknas, som ett resultat av att korister lättare blandar det ljusare toninnehållet för att höra den gemensamma klangen tydligare. Lundblad menar att en oskolad röst är lättare att imitera och har stark grundton men svaga övre formanter.<sup>80</sup>

Informant D beskriver att förmågan som solist sjunga med rak klang handlar om man kan göra det om man tekniskt skicklig, men det är en annan sak att faktiskt *vilja*. Även B hävdar att imitationen spelar roll och att man vill ha röster "som går att intonera mot andra röster, så att man får en samklang". Informant B säger även att lyssnandet kommer i första rummet, men att det inte behöver påverka den specifika tekniken särskilt mycket. Detta bekräftas av Fagnans spektrografbilder. Goodwin kom fram till samma sak och kunde även bevisa att sångarna medvetet sjöng svagare när de ombads att använda det de uppfattade som en mer koristisk klang.

Informant D säger att han tror att det är bevisat att de körer som har enskild undervisning har ett betydligt bättre klangresultat. Fagnans forskning visar att han kom fram till att undervisning i individuell sångteknik förbättrade körens gemensamma klang, samtidigt som det gynnade rösthälsan och skickligheten hos de individuella koristerna.

Här kan man ju verkligen diskutera om det är samma klangideal de pratar om. Skulle båda parter säga att det låter bättre, eller bara mer ljud? Går amerikansk forskning verkligen hand i hand med svenska ideal? Informant A, som själv är körledare, säger att det är ganska få körledare som kan så mycket om tonbildning, vilket till och med en sån stilbildare som Eric Ericson medgav att han inte jobbade särskilt mycket med. Med tanke på att han utbildade flera generationer av körledare är det inte så konstigt att A säger som han gör. Just sakral körmusik har av uppenbara skäl mycket längre tradition i Europa än i USA. Det amerikanska språket har många fler diftonger än exempelvis svenska och latin. Informant C berättar att man i USA är vana vid att den engelska tungan funkar överallt, medan vi i Sverige är vana vid att lära oss väldigt tidigt olika andra språk. Det uppstår en kontextuell diskrepans mellan vad som upplevs som mer konstnärligt intressant och stiltroget. Olika traditioner gynnas inte nödvändigtvis av samma forskning. Men vem är det som egentligen odlar och driver ett ideal? Är det kompositören, körledaren, forskare, framstående körsångare eller sångpedagoger? Det skulle vara intressant att forska vidare om.

---

<sup>79</sup> Ternström, S. (1991)

<sup>80</sup> Lundblad, D. (2019)

## Rösthälsa kontra stilistiska överväganden

Informant D säger att en körsångares teknik består av röstens enskilda, fortfarande separata delar och inte har den övergripande kontroll som man letar efter som solist. Millers förslag till körledaren var att körledaren eller en extern pedagog borde underlätta för amatörsångaren genom att bistå med övningar i stämbandsslutning och rörlighet för att framkalla ett naturligt vibrato i en koordinerad röst och att en röst med ett korrekt alstrat vibrato kan lära sig sjunga ännu mer balanserat än en oskolad röst.<sup>81</sup> Uttalandet sätter fingret på det som jag tycker är sångpedagogens viktigaste uppgift med nybörjare; att redogöra för den korrekta vokala signalkedjan och medvetandegöra vilka delar av röstorganet som ska göra vad. Givetvis ska man stimulera sånglusten och låta eleverna sjunga det som är roligt och som gör att de vågar sjunga ut mer, men det verkliga ansvaret är att lära ut en hälsosam och korrekt teknik!

Informant A hävdar att en del röster får ett vibrato på grund av felaktig användning och B säger att det finns också röster som kan bli extremt spända om man ber dem att sjunga rakt. Både A och B arbetar med körsångare som börjar ta sånglektioner, då dessa misstag som Sanford syftar till är vanliga. Sanford anser att ett vanligt nybörjarmisstag inom klassisk solosång är att börja med tidig repertoar i kombination med operateknik, som tröttar ut rösten genom att försöka hålla tillbaka ett naturligt vibrato.<sup>82</sup>

Informant C säger att hon fick svårt att våga stödja så mycket, och därmed slappna av så mycket i halsapparaten så länge hon sjöng i kör och tog sånglektioner, så hade hon fortfarande spänningar i tunga och käken, tungroten, framför allt. Inte bara stämmer det med informanternas uttalanden, det stämmer även helt överens med vad jag skrivit i inledningen om min egen röst och sångarkonflikt under början av operasångarutbildningen. Katok menar att körer och vokalgrupper som sjunger jazzrepertoar använder sig generellt av vibratofri klang. Hon varnar för att detta sångsätt i kombination med bristfällig teknik är skadligt för rösten och skapar spänningar i bland annat tungroten och käken. Hon säger att med en utvecklad solistisk klang hämma det naturliga vibratot i struphuvudet med halsmuskulaturen, vilket snabbt leder till ansträngning och trötthet i rösten.<sup>83</sup>

Vad är sångpedagogens skyldighet och vad är körledarens skyldighet? Jag är nog benägen om att hålla med mina tidiga sångpedagoger som bad mig sluta med eller åtminstone ta i paus i körsången medan jag tränade min solistiska röst. Det var rätt för rösthälsan och det lockade fram både ett solistiskt uttryck och möjligheten att kunna sjunga i kör på ett bättre sätt.

## Hälsosam sång utan vibrato

Ett fenomen som anknyter till samtliga forskningsfrågor. Sett till teori kontra forskning är det fysiska vibratot fränkopplat det konstnärliga - det är två olika fenomen. Koppling till forskningsfrågorna går egentligen till alla tre, vilket är spännande i sig - ett fenomen täcker tre olika kompetenser!

<sup>81</sup> Miller, R. (1996), sid 62-63.

<sup>82</sup> Sanford, S. (1997)

<sup>83</sup> Katok, D. (2016)

Informant B säger att vissa vibraton funkar bra ihop, men om man har ett väldigt långsamt vibrato i en stämma och ett väldigt snabbt i en annan stämma stannar aldrig ackordet, vilket är i princip synonymt med Vennards uttalande om en sångare vars vibrato gick åt ett håll medan en annans gick åt motsatt håll i svängningen och dessutom i olika tempo.<sup>84</sup> Därmed kan vi konstatera att körsång som bygger på ackord och dess harmonik inte alltid är betjänt av *olika typer* av vibrato.

Informant A och B talar om äldre sakral musik där man sjunger utan vibrato, både som korist och solist. Lundblad hävdar att han kan tänka sig repertoar som helst skall sjungas utan eller med mycket lite vibrato även av en solist (gammal musik) men att det inte per automatik betyder att rösten är eller låter oskolad.<sup>85</sup> Det går också hand i hand med den sakrala akustikens förutsättningar och budskapet i den text som sakral musik byggde på under den tidiga polyfona körmusikens dagar.

Informant D säger att en skolad röst har förmågan att medvetet sjunga utan vibrato, om man är tekniskt skicklig. Även informant C säger att hennes elever som vill sjunga rakt och rent som en klocka ändå måste lära sig sjunga med sitt naturliga vibrato så att de vet hur det är att kunna ta bort det. Friedlander definierar vibrato som ett bevis på en fri röst, som uppstår när röstens byggstenar är i balans och att om man ska ta bort vibratot måste det göras med teknisk medvetenhet i kombination med anpassning till den musikstil som avses.<sup>86</sup>

Informant B säger att lägre röstlägen troligtvis har lite lättare att sjunga raka toner utan att det blir spänt, vilket rent rösttekniskt är att sjunga med lägre tryck. Informant C håller med och säger att hon upplever det som väldigt enkelt att sjunga nåt snäpp lägre än vad man gör solistiskt och att om man har en korrekt sångteknik bör man kunna anpassa den till att sjunga med eller utan vibrato. Här kan man dock fråga sig om detta även gäller mansröster. Sanfords forskning och Cobles uttalande om lägre subglottalt tryck för en hälsosam, rak klang stämmer in bra på den samlade uppfattningen från empirin, men det är inte känt om det är applicerbart på både kvinnliga och manliga röstorgan.

Intressant är att D säger att en tung röst kanske kräver ett större kroppsligare engagemang och kan få svårt att sjunga snyggt utan vibrato. Informant B säger att det finns sopraner som har väldigt lätta lyriska röster som kan sjunga rakt av naturliga skäl. Ändå säger B även att lägre röster har lättare att sjunga raka toner utan att det blir spänt, vilket känns lite motsägelsefullt. En lättare röst behöver lägre subglottalt tryck för att sjunga rakt eftersom det är mindre stämbandsmassa som ska sättas i svängning. Därför går det att hitta röster till alla stämmor som kan sjunga raka toner i en kör, både med oskolade och skolade röster.

Sammanfattningsvis är jag övertygad om att empirin och forskningen tillsammans visar att rösthälsan inte bör äventyras av körklängen och att körsångare med hjälp av teknik kan sjunga hälsosamt. Jag vill också poängtera att körledare inte ska vara rädda för att arbeta med sångteknik individuellt, eftersom forskningen visar att körklängen har mycket att vinna

---

<sup>84</sup> Vennard, W. (1967)

<sup>85</sup> Lundblad, D. (2019)

<sup>86</sup> Friedlander, C. (2012)



på att koristerna får bättre teknik. Däremot är det viktigt att förstå att den vinning i klang kontra sångteknik som forskningen redovisar kanske inte är förenlig med våra svenska ideal för hur en a cappella-kör ska låta. Det ansvaret vilar alltså på körledaren.

## Bredare perspektiv

Vi återknyter till historiens och traditionens inverkan på den individuella rösten för en stund. Sakral körsång och dess akustik gynnas av rakare klang och därför har det överlevt som tradition. Vi har också sett att moderna körklanger oftare använder ackord och harmonik som kräver rakare klang, men att det är så musikaliskt svårt att det krävs en professionell kör, där många sångare har solistisk utbildning, eller åtminstone är mycket erfarna körsångare. Körledaren väljer repertoarval efter körens skicklighet, ålder och mognad samt sammanhang och tillhörighet (kyrka, skola, genre osv.) Men tar körledaren tillräcklig hänsyn till rösthälsa och har hen kompetens nog att styra det till koristernas fördel?

Med anledning av informant A:s citat om att få körledare har tillräcklig vokal medvetenhet eller kunskap om tonbildning kommer jag återigen tillbaka till Richard Millers förslag att körledaren *eller* en extern pedagog borde underlätta för amatörsångaren genom att bistå med övningar och att en röst med ett korrekt alstrat vibrato kan lära sig sjunga ännu mer balanserat än en oskolad röst. Informant C berättade att många körer tidigare sjöng med romantisk klang och större röster, vilket var ett ideal från det tidiga 1900-talet. Man kan också tänka sig att de körer som fick göra inspelningar på den tiden var professionella ensembler, där många säkerligen hade solistisk utbildning. Idag är det mycket enklare att spela in körer, på alla nivåer i och alla typer av lokaler. Med det sagt var det nog inte alla körer förr i tiden som sjöng med en bredare, romantisk klang även om många dirigenter och körledare kom ur den traditionen och generationen.

## Sammanfattningsvis

Har vi nu fått svar på de initiala forskningsfrågorna som utgjorde upptakten till arbetet? Till stor del, kan jag nog ändå konstatera. Resultatet i denna studie visar att det går att kombinera solosång med körsång med hjälp av sångteknik och medvetenhet om de psykologiska skillnaderna.

Resultatet visar också att det går att undervisa elever som vill kunna sjunga båda stilarna med hjälp av sångteknik, om jag som pedagog känner till hur man lär ut och övar funktioner såsom lägre subglottalt tryck genom korrekt andning och balans i registreringen. Som körledare behöver man enligt studien inte vara rädd för att ta in en extern pedagog för att förbättra klangen, så länge man förstår hur man ska arbeta med de klangfärger som uppstår. Resultaten visar att man har mycket att vinna på att experimentera med beståndsdelarna av det levande och föränderliga instrument som en a cappella-kör är. Genom att jämföra empirin med tidigare forskning går det att visa att man inte äventyrar den kontextuella klangen i svensk körtradition genom att tillämpa sångteknik i italiensk stil utefter forskning i USA. Koristerna vill ändå bevara den tradition man skapar tillsammans. De två världarna kan mötas och berika varandra.

Även om man själv är en skicklig sångare och pedagog, kan det vara av vinning att anlita en sångpedagog av motsatt kön, för att hen ska kunna jobba med stämmorna av motsvarande kön och bredda perspektiven både för koristerna och för en själv som körledare.

Något som jag begrundat under skrivandets gång är att nästan all forskning på området antingen är amerikansk eller svensk. Amerikanerna är så individuellt fokuserade i sin strävan, nästan alla universitetskörer består av sångare som har solosång som huvudinstrument. I Sverige är vi så fokuserade vid kollektivet och gemenskap. Dessa två ytterligheter blir en fin analogi till solosång och körsång. Min egen tes om konstnärlig frihet genom teknisk disciplin verkar därmed hålla, även kring så vitt skilda ämnen som uppsatsen behandlar.

De nya praktiska kunskaperna som uppsatsen givit är många, eftersom att jag har och kommer ha de olika roller som forskningsfrågorna belyser. Som sångare förstår jag nu varför det blev lättare att sjunga i kör efter att ha fått bättre sångteknik än i början av mina solistiska studier; genom andningsteknik lyckades jag sjunga med ett lägre subglottalt tryck, vilket underlättade den raka klang som jag strävade efter i en körkontext. Det ger mig också ett tydligt vetenskapligt underlag som sångpedagog att inte vara rädd för att lära ut sångteknik som kanske ger en mer vibrerande soloröst, men som bidrar till att sångaren även är kapabel till en enklare och rakare klang. Min stora förhoppning är att kunna arbeta som körledare där rösthälsan spelar en allt viktigare roll, framför allt hos ungdomar. Jag är inte längre rädd för att de två världarna ska mötas och påverka varandra negativt; en "malmlätande" forskare bör kunna plocka russin ur kakan även som pedagog.

## Metoddiskussion

Att välja en semistrukturerad kvalitativ intervju för insamling av empiri känns fortfarande som rätt val. När jag valde informanter försökte jag fundera ut vilka personer som hade tydligast koppling till huvudämnet men mesta möjliga variation sinsemellan (bakgrund, arbetsplats, generation osv). Alla fyra informanter fick samma sju strukturerade frågor, där några var mer lämpade att komma med information kring vissa frågor än andra. Den ostrukturerade diskussionsdelen av intervjun var den del som tog längst till att transkribera, men också den del som gav flest unika perspektiv kring forskningsfrågorna, huvudämnet och hur färgade av sin bakgrund respektive informant var. Det gjorde valet av kulturpsykologiskt perspektiv enkelt utan att jag kände att jag ville pressa informanterna på uttalanden om det som jag själv tycker att de är bra på i sitt konstnärskap och pedagogik. Fastän jag har mina egna klangideal gällande klassisk solosång och a cappella-körsång, utefter min miljö och bakgrund, känner jag att det teoretiska perspektivet gav en ny relevans kring saker som tidigare känts självklara och invanda. Varken Bruner eller Säljö skriver specifikt om musik eller sång, vilket gjorde teorin till ett ofärgat redskap i analys av empirin. Analysmetoden fick jag göra om några gånger. Jag hade först tänkt att ställa upp svaren på de korta intervjufrågorna i en tabell, men steget från transkriberad intervju till kortfattad tabell var för stort. Det blev lättare att sortera i huvudteman och underliggande teman för att tolka uttalanden och analysera i löpande text. Jag var rädd att jag skulle glida från huvudämnet eller tappa något av perspektiven från sångare, lärare eller körledare, men upplever ändå att jag fått in långt fler parametrar än vad jag hade tänkt.

## Vidare forskning

Eftersom jag valt att begränsa uppsatsen till att handla om manliga röster skulle det givetvis vara intressant att göra motsvarande studie för kvinnoröster. Det kanske kan bli aktuellt när man som pedagog har skaffat sig större erfarenhet av att jobba med kvinnoröster, både som sångpedagog och körledare. Ett forskningsprojekt jag skulle kunna tänka mig att driva är en långtidsstudie av individuell sångundervisning för kör och dess påverkan på klang och upplevd rösthälsa. I den bästa av världar skulle då en och samma pedagog ge privatlektioner till så många som möjligt i kören under exempelvis ett läsår och därefter med hjälp av före/efter-inspelningar avgöra hur körklangen påverkats och med hjälp av intervjuer utröna hur koristernas individuella sångsätt förändrats. Kanske kommer man fram till att klangen inte ändrats så mycket, men att det stora skillnader är hur klangen skapats individuellt. Kanske har några korister bytt stämma efter att ha upptäckt sitt naturliga röstläge när de använder korrekta funktioner. Kanske har några röster som stuckit ut i körklangen lyckats smälta in eller rent av flugit sin kos i jakt på större solistiska ambitioner, som jag gjorde?

## Referenser

Bruner, J. (2002). *Kulturens väv*. Göteborg: Bokförlaget Daidalos

Bryman, A. (2011). *Samhällsvetenskapliga metoder*. Malmö: Prisma

Christoffersen, L. & Johannessen, A. (2015). *Forskningsmetoder för lärarstudenter*. Lund: Studentlitteratur

Coleman Detwiler, G. (1995). *Solo singing technique and choral singing technique in undergraduate vocal performance majors: a pedagogical discussion*: University of Cincinnati, 1995.

Eschner, K. (2017). *Why 30,000 people came out to see a swedish singer arrive in New York*.

<https://www.smithsonianmag.com/smart-news/why-30000-people-came-out-see-swedish-singer-arrive-new-york-180964793/>

Fagnan, L. (2005). *The acoustical effects of the core principles of bel canto method on choral singing*. University of Alberta

Fejes, A & Thornberg, R. (2019). *Handbok i kvalitativ analys*. Stockholm: Liber AB

- Friedlander, C. (2012). *Vibrato Hell*:  
<https://www.claudiafriedlander.com/the-liberated-voice/2012/05/vibrato-hell.html>
- Godor, D. & Rodén, M-L. (2015). *Mästersångaren från Västerås*. Stockholm: Atlantis AB
- Goodwin, A. W. (1980). *An acoustical study of individual voices in choral blend*. Journal of Research in Music Education, sid. 119-128.
- Hastings, S. (2012). *The Björling Sound - a recorded legacy*. Rochester, NY: University of Rochester Press.
- Hagman, B. (2001). *Guldåldrar och Guldröster: en minnesmosaik från operans och balettens värld*. Stockholm, Sverige. Bokförlaget Fischer & Co
- Hultberg, C. (2009). *En kulturpsykologisk modell av musikaliskt lärande genom musicerande*, Nordisk musikkpedagogisk forskning. Årbok 11, 49-68.
- Höglund, J. L. (2003). *Ericsskrönikan - Tio samtal med Eric Ericson*. Stockholm: Bo Ejeby Förlag
- Jones, D.L. (2008). *Intention on vocal timbre*.  
[http://www.voiceteacher.com/intention\\_vocal\\_timbre.html](http://www.voiceteacher.com/intention_vocal_timbre.html) (Accessed: 2020-04-12)
- Katok, Danya, (2016). *The Versatile Singer: A Guide to Vibrato & Straight Tone*. CUNY: Academic Works. [https://academicworks.cuny.edu/gc\\_etds/1394](https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/1394)
- Kvale, S. & Brinkmann, S. (2009). *Den kvalitativa forskningsintervjun*. Lund: Studentlitteratur
- Lundblad, D. (2019). *Svensk körklang. Historiska, fonetiska och pedagogiska aspekter*. Sibelius Academy of the University of the Arts. Helsingfors, Finland: EST Publication series 49. [https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/306986/302612\\_SibA\\_Lundblad\\_verkkoversio.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/306986/302612_SibA_Lundblad_verkkoversio.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- McPherson, G., & Parncutt, R. (2002). *The Science and Psychology of Music Performance*. Oxford: Oxford University Press.
- Miller, R. (1993). *Training Tenor Voices*. New York: G. Schirmer.
- Miller, R. (1996). *On the art of singing*. New York: Oxford University Press
- Nyblom, S. (2018). *Flödande körsång när Eric Ericson hyllas*. Svenska Dagbladet, 27 oktober 2018. <https://www.svd.se/flodande-korsang-nar-eric-ericson-hyllas>
- Olson, M (2010). *The Solo singer in the choral setting*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press.
- Reid, C. L. (2018). *The Free Voice*. New York: Oxford University Press
- Reid, K. L. P et al.(2007). *The acoustic characteristics of professional opera singers*

*performing in chorus versus solo mode*. Journal of Voice, vol. 21, no. 1, s. 35-45.

Sanford, S. (1997). *Singing in A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music*. New York: G. Schirmer

Sparks, R. (2000). *The Swedish choral miracle: Swedish a cappella music since 1945*. Byrum, North Carolina: Blue Fire productions.

Stark, James (2003). *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*. Toronto: University of Toronto Press.

Sundberg, J. (1987). *Röstlära*. Stockholm: Proprius AB

Säljö, R. (2000). *Lärande i Praktiken*. Stockholm: Prisma

Ternström, S. (1991). *Physical and Acoustic Factors that Interact With the Singer to Produce the Choral Sound*. Journal of Voice 5:2

Ternström, S. (1994). *Hearing myself with others: Sound levels in choral performance measured with separation of one's own voice from the rest of the choir*  
Journal of Voice - Volume 8, Issue 4, December 1994, s. 293- 302.

Ternström, S. (1999). Preferred self-to-other ratios in choir singing, J. Acoust. Soc. Am., Vol. 105, No. 6, June 1999.

Ternström, S. (2012). *Acoustics for choral singing*. EuroVox, München, Tyskland.

Vennard, W. (1967). *Singing: The mechanism and the technic*. New York: Carl Fischer

Vetenskapsrådet (2002). *Forskningsetiska principer inom humanistisk-samhällsvetenskaplig forskning* <http://www.codex.vr.se/texts/HSFR.pdf> (Accessed 2020-04-15)