

Mysteriet

KORKLANG

En fenomenologisk studie av tre elitedirigenteres klangpraksis.



Høgskolen i Hedmark

Mastergradsavhandling skrevet av Hanna Marie O. Skjønhaug

Master i kultur- og språkfagenes didaktikk

Høgskolen i Hedmark, avdeling LUNA

2009

Sammendrag

Denne masteravhandlingen er en fenomenologisk studie av tre elitedirigenters klangpraksis. Forskningsspørsmålet er: ”Hvordan forstår et lite utvalg ledende skandinaviske kordirigenter fenomenet korklang, og hvordan jobber de for å realisere sine klangideal?”.

Materialet ble samlet inn ved hjelp av to vitenskapelige metoder, *det kvalitative forskningsintervju* og *observasjon*. Informantene er Eric Ericson, Maria Gamborg Helbekkmo og Grete Pedersen. Observasjonen har foregått i deres faste kor, henholdsvis Eric Ericsons Kammarkör, Voci Nobili og Det Norske Solistkor.

Den franske fenomenologen Merleau-Ponty er avhandlingens hovedteoretiker. Hans teorier benyttes for å belyse dirigentenes klangpraksis. Spesielt er hans tenkning rundt gestikk – både kroppslig og verbal – viktig for forståelsen av dirigentenes kommunikasjonsformer.

De tre dirigentene, som alle bedriver korpraksiser på høyt internasjonalt nivå, arbeider på forskjellige måter med klangprosjektet. De har ulike klangideal og tar i bruk ulike arbeidsmetoder for å realisere disse. Alle tre viser på hver sin måte at klang er en fundamental del av et kors musisering – et sentralt arbeidsområde for dirigenter.

Summary – “The choral sound mystery”

This Master’s thesis is a phenomenological study of three elite conductors’ choral sound practice. The research question is: ”How does a small selection of leading Scandinavian choir conductors understand the phenomenon of choral sound and how do they work to realise their sound ideal?”.

The material was compiled using two scientific methods, *the qualitative research interview* and *observation*. The informants are Eric Ericson, Maria Gamborg Helbekkmo and Grete Pedersen. The conductors were observed during work with their regular choirs, Eric Ericson’s Chamber Choir, Voci Nobili and The Norwegian Soloists’ Choir, respectively.

The French phenomenologist Merleau-Ponty is the thesis’ main theoretician. His theories are applied to elucidate the conductors’ sound practice. Particularly his thinking on gestures – both bodily and verbal – is important for the understanding of the conductors’ communication forms.

The three conductors, all of whom are practising conductors in choirs of high international repute, use different approaches to achieving the ideal choral sound. They have different sound ideals and apply different working methods to realise them. All three demonstrate in their own unique way that sound is a fundamental part of a choir’s musical expression – a key area of focus for conductors.

FORORD

Først og fremst vil jeg rette en ydmyk og stor takk til mine fantastiske informanter! Dere har gjort denne avhandlingen utrolig interessant å jobbe med. Det er en stor ære å få presentere så fantastiske dirigenter som dere er! Dere møtte meg med en gjestfrihet og en tilstedeværelse som gjorde sterkt inntrykk på meg. Dere delte villig og åpent av deres enorme kunnskap på feltet. Og ikke minst - både konsertene og øvelsene sitter fortsatt i ryggmargen som musikkopplevelser jeg aldri vil glemme.

Så vil jeg benytte anledningen til å takke de som har fått meg til å interessere meg så sterkt for korsang. Den første er mamma. Takk for at du tok meg med inn i korverdenen fra jeg var liten. Du har vært en stor inspirasjonskilde for meg hele oppveksten og er det fortsatt.

Videre vil jeg takke Thomas Caplin, førstelektor ved Høgskolen i Hedmark. Uten deg hadde denne oppgaven aldri blitt til. Du vekket et stort engasjement i meg, for dirigentpraksisen generelt og for klang spesielt. Takk for alle gode råd, som jeg har hatt stor nytte av både som dirigent og som skriver av denne avhandlingen.

En spesiell takk til pappa som har brukt veldig mange timer på å lese korrektur for meg. Det har vært til stor hjelp!

Til slutt min kjære veileder - Kristin Rygg. Takk for at du er så utrolig inspirerende, interessert, kunnskapsrik, gjestfri og varm! Du har vært en uvurderlig støtte for meg underveis i prosessen fram til denne avhandlingen, både faglig og personlig. Jeg kunne ikke fått en bedre veileder!

Hanna, Stadsbygd, desember 2008

INNHold

Sammendrag/Summary	2/3
Forord	4
1. Innledning	8
1.1. Korvirksomheten	8
1.2. Fenomenet korklang	8
1.3. Egen bakgrunn	9
1.4. Tidligere forskning og annen litteratur på feltet	10
1.4.1. Instruksjonsbøker og lignende litteratur	10
1.4.2. Litteratur om klang	11
1.4.3. Forskning på kor	11
1.4.4. Relevant forskning	12
1.5. Forskningsspørsmålet	13
1.6. Redegjørelser	14
2. Metode	17
2.1. Innledning	17
2.2. Det kvalitative forskningsintervju – en generell presentasjon	18
2.3. Min intervjusituasjon	22
2.4. Min observasjonssituasjon	26

3. Teoretisk grunnlag	28
3.1. Fenomenologi	28
3.2. Dirigentens kommunikasjonsformer	29
3.3. Merleau-Ponty	29
3.3.1. Hvem er Merleau-Ponty?	29
3.3.2. Hvorfor bruke Merleau-Ponty?	30
3.3.3. Kroppen som grunnlag for vår eksistens	31
3.3.4. Intensjonalitet	31
3.3.5. Gestikk	33
3.3.6. Verbal gestikk	35
3.3.7. Merleau-Pontys teorier i forhold til dirigentpraksisen	36
4. Analysen av materialet	41
4.1. Analysekapitlets oppbygning	41
4.2. Presentasjon av dirigentene og deres kor	41
4.2.1. Eric Ericson og Eric Ericsons Kammarkör	41
4.2.2. Maria Gamborg Helbekkmo og Voci Nobili	42
4.2.3. Grete Pedersen og Det Norske Solistkor	43
4.3. Eric Ericson – stemmene, musikken, språket og gestikken	45
4.3.1. Innledning	45
4.3.2. Stemmene	45
4.3.3. Musikken	49
4.3.4. Språket	50
4.3.5. Gestikken	51
4.3.6. Eric Ericsons klangpraksis belyst av Merleau-Pontys teorier	56
4.3.7. Korklang er noe mystisk	60
4.4. Maria Gamborg Helbekkmo – Klang som håndverk, streben etter homogen klang og verbal klangkommunikasjon	61
4.4.1. Innledning	61
4.4.2. Klang som håndverk	61
4.4.3. Streben etter homogen klang	65
4.4.4. Verbal klangkommunikasjon	69
4.4.5. Helbekkmo ser ting på flere måter	75

4.5.	Grete Pedersen – Variasjon og polyfon klangkommunikasjon	76
4.5.1.	Innledning	76
4.5.2.	Variasjon	76
4.5.3.	Polyfon klangkommunikasjon	83
5.	Konklusjon	90
6.	Vedlegg	93
6.1.	Intervjuguide	93
6.2.	Observasjonsguide	94
6.3.	Intervjuene	95
6.3.1.	Intervju med Eric Ericson, Stockholm, 19.09.2007	95
6.3.2.	Intervju med Maria Gamborg Helbekmo, Bergen, 10.11.2007	104
6.3.3.	Intervju med Grete Pedersen, Majorstua, 09.02.2008	114
6.4.	Observasjonsnotater	129
6.4.1.	Observasjon av Eric Ericsons Kammakör og Eric Ericson, Konserthuset i Stockholm, 18.09.2007	129
6.4.2.	Observasjon av Voci Nobili og Maria Gamborg Helbekkmo, Høgskolen i Bergen, 9.-11.11.2007	134
6.4.3.	Observasjon av Det Norske Solistkor og Grete Pedersen, Norges Musikkhøgskole, 09.02.08	139
7.	Bibliografi	145

Antall ord i oppgavetekst: 30 738

1. Innledning

1.1 Korvirksomheten

Vi har en storstilt og aktiv korbevegelse i Norge, og i resten av Norden. Innenfor fritidsfeltet er det mange mennesker som tar del i korvirksomheten, og som engasjerer seg i og bruker tid på det å synge. Også i skoleverket foregår det mye korvirksomhet; fra skolekor i grunnskolen, til kor som valgfag i videregående skoler og på folkehøgskoler. I tillegg til disse amatørpraksisene, finnes det enkelte kor som jobber på profesjonelt nivå. Nordiske eksempler på dette er ”Det norske solistkor” og ”Den svenske radiokören”. Alle nivåer, sjangre, aldersgrupper og samfunnslag representeres i det nordiske korliv.

Innenfor korfeltet er det mange aspekter og områder som kan betraktes og undersøkes. Både de sosiale dimensjonene og de mer kunstneriske områdene ved praksisen er mangfoldige felt. Temaet for denne avhandlingen er en del av den kunstneriske praksisen på feltet – *korklang*.

1.2 Fenomenet korklang

Her hørte vi hvor finstilt Pedersen kan musisere med koret, fange opp hele registeret fra de mest finstilte nyanser til fulltonende tutti-klang, og gi hver frase sitt distinkte preg. Ikke et eneste øyeblikk blir korklangen noe det pustes ut i, men tvert imot et utgangspunkt for forming av stoffet på et nivå som forløser musikaliteten i materialet. Fullt ut.

(Ståle Wikshåland, Dagbladet 2005)

Klang er et begrep som raskt trekkes inn i omtalen av et kor. Det er et fenomen som treffer oss lyttere umiddelbart, og det kan betraktes som en kjerne kvalitet hos koret. Slik Wikshåland ovenfor ser det, er det et utgangspunkt for resten av det musikalske arbeidet – en kvalitet ved koret som danner grunnlaget for musisering på høyt nivå. Klang kan gi kor et særpreg, slik at det skiller seg ut og blir gjenkjennbart for lytterne.

Klang er på mange måter et abstrakt begrep. Det er derfor ikke enkelt å formulere hva begrepet innebærer. For folk utenfor det utøvende musikk- og korliv, kan det være vanskelig

å forstå fullt ut hva klang egentlig *er*. I arbeidet med dette prosjektet har det u håndgripelige ved fenomenet kommet tydelig frem, gjennom det faktum at mange opplever det som vanskelig å forstå hva denne avhandlingen egentlig dreier seg om. Å formulere seg om klang er imidlertid vanskelig også for fagfolk med bred kompetanse på kor og sang. Selv ledende kordirigenter med stor anerkjennelse på området, må tenke seg nøye om når de skal verbalt formidle tanker rundt og forståelse for klangfenomenet. Dette kan jeg slå fast med bakgrunn i mine intervjuer. Det kan tyde på at det mangler et godt fagspråk vedrørende korklang – et begrepsapparat som gjør det lettere å omtale selve fenomenet.

At det ligger noe nærmest mystisk rundt dette med klangdannelse, gjør det ikke mindre interessant eller viktig. Mange opplever klang som noe ytterst sentralt i et kors formidling av musikk. Det kan, som Wikshåland ovenfor er inne på, betraktes som et fundament som ligger til grunn for at musikken virkelig kan forløses. På samme måte som intonasjon, frasing og dynamikk, kan god klang betraktes som et viktig komponent for å oppnå fremføring av høy kvalitet. Det er likevel viktig å presisere at ikke noe er gitt når det gjelder hva som er *god klang*. Det finnes mange ulike klangidealer. Derfor blir begreper som *god* eller *høy kvalitet* relative. Hva som legges i begrepene er avhengig av hvem som uttaler seg og hvem som omtales. Det er imidlertid helt klart at å jobbe med klang, er noe av det mest grunnleggende og viktige en dirigent kan gjøre – uavhengig av korets nivå.

På tross av at klang anses å være noe fundamentalt viktig i et kors musisering, og at det er et tema som opptar mange, vet vi faktisk veldig lite om hvordan man kan arbeide for å oppnå god korklang. Som jeg vil komme nærmere inn på senere, er det svært lite dokumentert kunnskap innen dette feltet. Det er utvilsomt et behov for å utvikle en større forståelse for hvordan man kan arbeide for å nå et ønsket kunstnerisk ideal. I min rolle som dirigent opplever jeg et stort savn av litteratur om klangformidling.

1.3 Egen bakgrunn

Korvirksomheten har vært en stor del av livet mitt. Jeg startet som korsanger som barn, og fortsatte med det fram til min egen dirigentpraksis kom i gang. Jeg har nå jobbet som kordirigent i over fire år, og har vært innom ulike korpraksiser: blandakor, barnekor og damekor. I dag er jeg dirigent for to blandakor i Sør-Trøndelag.

Klang er et musikalsk aspekt som fascinerer og engasjerer meg, og som jeg er meget opptatt av i egen dirigentpraksis. Klangdannelse er derfor et felt jeg arbeider med å utvikle større kompetanse på. Å skrive denne avhandlingen er en ypperlig måte å gjøre dette på.

1.4 Tidligere forskning og annen litteratur på feltet

1.4.1 Instruksjonsbøker og lignende litteratur

Kunstnerisk praksis er et felt det generelt er gjort lite forskning på, og korfeltet er intet unntak. Det er først de siste årene det har blitt satt fokus på denne type forskning. Vi befinner oss derfor på et tidlig stadium i den kunstneriske forskningens utvikling.

Instruksjonsbøker for korledere finnes det en del av. Denne typen litteratur er i all hovedsak *ikke* forskningsbasert. Instruksjonsbøkene for kor omhandler i all hovedsak temaer som grunnleggende direksjonsteknikk, dirigentens lederrolle, innstuderingsteknikk, oppvarmingsteknikk, vokal-teknikk og lignende. Disse verkene er deskriptive, nærmest subjektive fremstillinger, ofte skrevet av suksessfulle dirigenter. Et eksempel på slik litteratur på internasjonal basis er *How to be a successful choir director* (Bertalot, 2002). En av de mest brukte instruksjonsbøkene i Norge de siste årene er Thomas Caplins bok *Fra teknikk til musikk. En bok om korledelse* (Caplin, 1997).¹ Dette er en av de få instruksjonsbøkene som overhode drøfter klangdannelse. Caplin har viet et kapittel til en diskusjon rundt det han kaller korets *gjenklang* (s.88-89).

Caplin har også skrevet en artikkel som bør nevnes. Dette er et upublisert manus fra et foredrag ved Bimuc-konferansen 2008². Caplin foretar i dette foredraget en interessant diskusjon av kommunikasjon mellom dirigent og kor forstått som subliminal kommunikasjon, som åpner for videre forskning på kommunikasjon på ulike bevissthetsnivå. En slik tekning er relevant også for forskning på klangdannelse. På et senere plan i avhandlingen vil jeg komme tilbake til det feltet Caplin diskuterer som *subliminal*

¹ Første utvidede og samlede utgave ble publisert på norsk i 1997. Før dette hadde Caplin publisert to kortere bøker innen emnet. Boken utkom på svensk i 2000, ved navnet "På slaget! En bok om körledning". Den norske utgaven kom ut i revidert form i 2005.

² Foredraget ble holdt ved Bimuc-konferansen (Bergen Interactive Music Conference) 28.april 2008. Tidligere har Caplin holdt foredraget som gjesteforeleser ved University of Pretoria i Sør-Afrika, 18.april 2006.

kommunikasjon. Jeg velger å ikke bruke akkurat dette begrepet videre, fordi det hører hjemme i en psykologisk-fysiologisk forskningstradisjon. Derimot er jeg svært interessert i, og vil fokusere på den typen virkemiddel når det gjelder klang, som ikke nødvendigvis går gjennom verbal presisering.

1.4.2 Litteratur om klang

Når det gjelder litteratur spesifikt om klang, har jeg kun funnet én artikkel. Den diskuterer ”den svenske korklangen”, som for mange nærmest er et begrep. Artikkelen er trykket i tidsskriftet *Svenskhet i musiken*. Forfatteren Lennart Reimers forsøker her å kartlegge *hva* det er med den svenske korklangen som gjør at man oppfatter den som egenartet og spesiell. Reimers går historisk tilverks og ser på unnfangelsen og utviklingen av koret som praksis. Han er spesielt opptatt av Sveriges a-capella-tradisjon. Reimers presenterer noen trekk ved det svenske kor-*soundet* som han oppfatter som utslagsgivende for klangens egenart. Dette er trekk som *nøyaktig intonasjon, homogenitet, konsekvent konsonantplassering og forsiktighet med vibrato*. Denne artikkelen er ikke forskningsbasert. Den sier heller ikke noe om hvordan dirigenter jobber eller burde jobbe for å skape en god *sound* i sine kor. Artikkelen er en fagpersons beskrivelse av og betraktninger rundt en spesiell type korklang.

1.4.3 Forskning på kor

Når det gjelder forskning på korfeltet finnes dette i svært begrenset omfang. Søk på de store internasjonale databasene *Rilm* og *WorldCat*, med nøkkelord som ”conducting”, ”choir” og ”sound”, gir ingen relevante funn. I Norge har det blitt publisert en liten mengde interessant forskning på kor de siste årene, hovedsakelig i form av masteravhandlinger og noen få doktorgradsavhandlinger. I forhold til den internasjonale forskningsbasen, er Norge relativt langt fremme i denne typen forskning. Sett i forhold til hvilken storstilt plass korvirksomhet har i vår nordiske kultur, er det likevel å betrakte som et svært lite bearbeidet felt.

Når det gjelder forskning på korpraksis i sin helhet, har det altså vært et visst tilfang de siste 10-20 årene i Norge. Norges Musikkhøgkole har publisert en liste over musikkpedagogiske avhandlinger i Norge. Av dens totalt 276 avhandlinger, er det 10 stk som omhandler korvirksomhet. Disse 10 avhandlingene tar for seg mange ulike deler av

korpraksisen. Én avhandling omhandler for eksempel maktstrukturer på det sosiale plan i koret (Pukstad, 1998), mens en annen omhandler korpraksisen i danningsteoretisk perspektiv (Knudsen, 2003). Begge disse hovedoppgavene omhandler aspekter utenfor det rent kunstneriske eller musikalske, og blir derfor ikke relevant for mitt prosjekt. En del av oppgavene er også så gamle at de ikke fremstår som spesielt interessante for mitt arbeid. Etter å ha sortert ut oppgaver som ikke omhandler kunstnerisk praksis og titler fra før 1990, gjenstår to oppgaver som interessante i forhold til denne avhandlingen.

1.4.4 Relevant forskning

Den første oppgaven heter *Det er jo musikken som er det interessante!* (Holter, 2006). Dette er en masteravhandling fra Høgskolen i Bergen som omhandler *musikkens fremtreden* for tre korledere. Oppgaven er relevant i min sammenheng av flere grunner. Det første og mest tydelige punktet er at den omhandler feltet kor, og at den nærmer seg feltet fra dirigentenes ståsted. Holters empiri består av intervjumateriale fra tre dirigenter. Hun har brukt det kvalitative forskningsintervju som metode. Dette er tilsvarende min egen empiri. Det er helt klart en kunstnerisk praksis som blir behandlet i Holters masteravhandling. Hun er ute etter å fange essensen i hva musikk *er* for sine informanter, og gjennom sin analyse kommer hun fram til ulike kategorier for dette. Det andre punktet som gjør denne avhandlingen interessant i min sammenheng er dens teoretiske tilnærming, som er basert på fenomenologi. Holter ser *musikken* som et fenomen i vår livsverden, og ønsker å gjøre en fenomenologisk beskrivelse av det. I analysen av sitt materiale bruker hun blant andre Merleau-Ponty for å underbygge sine funn.

Den andre oppgaven som er relevant har en del fellestrekk med Holters avhandling, men omhandler ikke korpraksisen direkte. Den heter "Opplevelse av musikk – en fenomenologisk studie" (Strand, 2006). Denne avhandlingen er basert på materiale fra intervjuer med fire musikere, med forskjellig bakgrunn (arrangør, aktiv lytter, utøvende musiker, pedagogisk musikkutdannet). Som forskningstilnærming har også Strand her brukt fenomenologien. Hun formulerer sin problemstilling slik: "Hvilke vesenstrekk kan jeg finne i fire musikers beskrivelser av opplevelse av musikk?". Vesenstrekk er et av mange fenomenologiske begreper Strand benytter. I Strands avhandling trekkes Merleau-Ponty inn i større omfang enn i Holters oppgave. Hun bruker Merleau-Pontys begreper *den levde*

kroppen, persepsjon, sansning og intensjonalitetens aspekter. Bruken av Merleau-Ponty gjør Holter og Strands avhandlinger relevante fordi han er denne avhandlingens hovedteoretiker.

Fenomenologisk tilnærming, Merleau-Ponty, studie av musikalsk praksis og intervju som metode, er stikkord som min oppgave har til felles med de to jeg nå har presentert. Min oppgave vil, i likhet med disse, gå i dybden av musikalsk fenomen. Fenomenet er både hos Strand og Holter på et overordnet plan – altså *musikken* som helhet (for en avgrenset type musikere). Her stiller min oppgave seg litt annerledes, fordi den fordyper seg i et spesielt emne innenfor en spesiell musikalsk praksis. Den går i så måte inn på en detalj av musikken.

1.5 Forskningsspørsmålet

Dette prosjektet går inn på den *kunstneriske praksisen* det er å dirigere kor, og nærmere avgrenset fenomenet *korklang*. Min tilnærming til klangfeltet går gjennom dirigentene. Det er dirigentens forståelse, formidling og kommunikasjon av klang som er i fokus.

Informantene som har bidratt i denne avhandlingen har den høyeste kompetanse på feltet. Dette for å dokumentere noe av det jeg betrakter som manglende i dagens litterære utvalg, nemlig kunnskap om hvordan man kan arbeide for å fremme en god korklang. Kunnskapen de tre informantene formidler har rot i bred og lang erfaring på feltet. Utvalget dirigenter er lite, noe som følger opp den fenomenologiske forskningstilnærmingen. Jeg vil gå *kvalitativt* inn i kjernen av få elitedirigenters klangpraksis. Forskningsspørsmålet er som følger:

Hvordan forstår et lite utvalg ledende skandinaviske kordirigenter fenomenet korklang, og hvordan jobber de for å realisere sine klangideal?

Formålet med avhandlingen er å gi en bred redegjørelse for korklang, slik klang framstår for informantene. I innsamlingen av materialet har jeg hatt fokus på noen bestemte emner. I første omgang har jakten på en slags *basisforståelse* for klang som begrep og fenomen stått sentralt. Hva *er* egentlig korklang? Er det noe som finnes i alle kor, uansett om det jobbes med eller ikke? Eller er det et håndverk, som sakte men sikkert arbeides fram eller skjer det i øyeblikket? Henger klang sammen med andre musikalske parametre, eller fungerer det ”på egen hånd”? Man kan stille mange lignende spørsmål om klangfenomenet.

Ved å stille slike spørsmål søker jeg å nå inn i noe av kjernen i begrepet. Gjennom dirigentenes refleksjon rundt og redegjørelse for fenomenet klang, håper jeg å dokumentere en forståelse som gjør det lettere å omtale og forstå fenomenet.

Videre har fokuset vært å kartlegge hva slags *klangidealer* de beste dirigentene jobber ut fra. Det finnes kormusikk i alle sjangre og epoker, og dermed også en rekke forskjellige idealer. Noen velger å la disse idealene påvirke og forme korklangen, mens andre dyrker en mer stabil klang i koret som er lik uansett musikk. Klangideal i kor kan velges og formes ut fra mange ulike innfallsvinkler og inspirasjonskilder.

Det siste sentrale aspekt er dirigentenes arbeidsmåter eller *kommunikasjonsformer*. Hva gjør de for å få koret til å klinge slik de ønsker? Hvordan kommuniserer de sitt klangideal til koret? Dirigenten kan få koret til å danne klang gjennom mange ulike former for impulser. Noen velger å basere seg på sangteknisk instruksjon, mens andre bruker færre ord og viser i stedet kroppslig hvordan de ønsker at klangen skal formes. Både non-verbal og verbal klangformidling er sentrale temaer i denne avhandlingen.

De tre dirigentene representerer en stor bredde. De er tre helt forskjellige dirigenter som arbeider med tre forskjellige kor. To av korene er satt sammen av sangere som i all hovedsak er sangutdannet, og som dermed har en sterk sangteknisk base for alt de gjør. Disse korene, Eric Ericsons Kammarkör og Det Norske Solistkor, er begge blandakor. EEKK består av godt voksne mennesker, mens DNS har et noe lavere aldersnitt. Voci Nobili skiller seg ut fra de to førstnevnte korene gjennom at det er et rent damekor med mange svært unge stemmer, og at de færreste medlemmene er utdannede sangere. Forskjellene mellom korene utfordrer naturlig nok ulike sider ved dirigentene. De har forskjellige klangidealer og de realiserer dem med forskjellige arbeidsmetoder. Alle tre dirigentene og korene hører imidlertid med til et internasjonalt høyt nivå.

1.6 Redegjørelser

Gjennom hele prosessen fram mot denne avhandlingen har jeg som skriver tatt en mengde valg. Disse teoretiske, metodiske og fremstillingsmessige valgene har selvfølgelig preget avhandlingen i stor grad, og står som viktige rammefaktorer for lesningen av den.

Som nevnt tidligere er klang et begrep det kan være vanskelig å formulere seg verbalt om. Vi kan snakke om en slags ”utilstrekkelighet” i språket når det gjelder klang. Særlig blir

dette tydelig når det gjelder klangkommunikasjon som foregår på et non-verbalt nivå. Spennet fra den ikke-verbale opplevelsen til å skulle inn i en verbalisering av det er vanskelig. Som forsker er dette en av de største utfordringene i dette avhandlingsarbeidet – det blir ekstra vanskelig å sette ord på og beskrive et fenomen som det på mange måter mangler et begrepsapparat. Mitt grep blir i mange tilfeller å gå veien om metaforer. Informantene går ofte den veien i sine beskrivelser, og det har vist seg å være gangbart også for meg som forsker.

I redegjørelsen for dirigentene omtales også en del andre musikalske komponenter ved siden av selve klangfenomenet, som for eksempel tekst, artikulasjon, intonasjon og så videre. Dette fordi det gjennom materialet fra dirigentene har blitt klart at arbeid med klang henger nøye sammen med andre musikalske komponenter som det arbeides med i kor.

Teoretisk står fenomenologien sentralt. Fenomenologiske aspekter har hele veien preget de valgene jeg har tatt når det gjelder analysen og fremstillingen av dirigentene. Den første delen av avhandlingsarbeidet – selve feltarbeidet -, var preget av systematikk og struktur, i den forstand at jeg benyttet én intervju- og observasjonsguide for alle tre informantene. Informantene fikk altså samme type grunnspørsmål, og i utgangspunktet så jeg etter det samme hos de tre. Videre i arbeidet med materialet, har det ut fra fenomenologiske aspekter ikke blitt naturlig å gå videre med samme type struktur. Dette fordi de tre informantene rett og slett er svært forskjellige! Jeg har i mine analyser *ikke* valgt å satse på en arbeidsmåte med systematisk gjennomgang etter gitte parametre. Med fenomenologisk metode søker en forsker å trenge inn i fenomenets kjerne og finne noe ”vesensaktig”. Det vil ikke være fenomenologisk riktig å på forhånd bestemme seg for å se etter gitte parametre. I stedet bør en fenomenologisk tilnærming føre til at forskeren utvikler et blikk som etterhvert avslører det som ”egentlig er der”. En lar fenomenets vesen komme mot seg og tale til seg. I innsamlingen av materialet jobbet jeg systematisk og forsøkte å undersøke visse sider ved klang som fenomen, men til syvende og sist – i analysen – har det blitt det som har tredd frem hos den enkelte informant som har blitt mitt fokus. Her har jeg på en annen måte forsøkt å la framstillinga gjenspeile den enkelte dirigentens egenart.

Denne type fenomenologisk tilnærming har gjort det naturlig å fremstille dirigentene hver for seg. Gjennom å skildre dem hver enkelt gjennom et eget kapittel, har jeg kunnet hente fram de mest signifikante trekkene hos dem og fremstille dem ut fra deres egne forutsetninger. Dette har medført at elementer som diskuteres i stor grad hos en av dirigentene, knapt berøres hos en annen. Samtidig er det klart at de tre dirigentene på mange

områder ser ting på samme måte og at de benytter beslektede teknikker i sitt arbeid. Noen temaer diskuteres derfor hos alle dirigentene. Av fremstillingsmessige hensyn har jeg valgt å ikke diskutere samme teknikk i like stor dybde hos flere dirigenter. Særlig kan den teoretiske diskusjonen av hva som skjer i klangpraksisen være gyldig for flere enn den dirigenten jeg diskuterer det grundigst hos. Når jeg har valgt hva jeg fordyper meg i hos den enkelte dirigent, så er det bestemt ut fra hva som fremstår som *særlig* viktig for den dirigenten. Jeg håper gjennom de fenomenologisk pregede valgene jeg har tatt i arbeidet med materialet både å ha ivaretatt behovet for å gjennomføre en systematikk og å ha lagt til rette for at dirigentenes egenart kommer fram i analysen.

2. Metode

2.1 Innledning

Ordet “metode” betyr i den opprinnelige greske betydningen ”et veivalg som fører til målet” (Kvale, 2001: s.20). Denne avhandlingens mål er å dokumentere kunnskap og kyndighet fra ekspertise, og derigjennom skape økt forståelse for feltet *korklang*. ”Veivalget” som skal føre dit er bruken av *det kvalitative forskningsintervju* og *observasjon* som forskningsmetoder.

Metodene utkrystalliserte seg på et tidlig stadium i prosessen fram mot denne avhandlingen. Prosjektet startet ut fra et sterkt ønske om å gjøre et feltarbeid – å få oppleve dirigenter og deres kor på nært hold. Da det etterhvert ble klart at det var *klang* jeg ønsket å skrive om, var det naturlig å benytte intervju og observasjon som arbeidsmetoder.

Jeg mener at det er behov for en kvalitativ tilnærming til et felt som *korklang*. Dette fordi fenomenet har den litt abstrakte og tildekte karakteren. For å nå inn i noe av kjernen i fenomenet, er det behov for en type kommunikasjon med informantene som gir rom for åpenhet og en dyp, inngående samtale. Derfor egner forskningsintervjuet seg godt. Det er ”den mest benyttede måten å samle inn kvalitative data på, både nasjonalt og internasjonalt” (Ryen, 2002). Ved å bruke intervju som metode kommer jeg tett innpå informantene. Jeg får en mulighet til gå dypt inn i problemstillingen, og dette kan gi meg en tilgang til noe av essensen i de ypperste dirigenters klangpraksis.

Observasjon av dirigenten og hans/hennes kor under øving og konsert, er den andre metoden som benyttes i dette prosjektet. Observasjon gir meg muligheten til å fange noe av det jeg opplever som kjernen i dirigentens klangformidling og korets faktiske klang. Det har overhodet ikke vært noe poeng å benytte observasjonen som en kontroll av om dirigentene ”snakker sant” i intervjuene. Observasjonen skal være et supplement til det dirigentene selv sier – en oppfatning sett ”utenfra” om hvordan dirigentene jobber, og om hvordan koret deres ”klinger”.

2.2 Det kvalitative forskningsintervju – en generell presentasjon

Et intervju er en konversasjon som har en viss struktur og hensikt. Det går dypere enn den spontane meningsutvekslingen som finner sted i den hverdagslige samtale, og blir en varsom spørre-og-lytte-tilnærming som har til hensikt å frembringe grundig utprøvet kunnskap. (Kvale, 2001: s.21)

Et intervju er en samtale mellom to mennesker. ”Å samtale – konversere – er en grunnleggende menneskelig kommunikasjonsmåte” (Kvale, 2001: s.21). I hverdagslivet er samtalen utgangspunkt for vår omgang med hverandre. Vi lærer hverandre å kjenne gjennom konversasjon. Det kvalitative forskningsintervju er basert på hverdagssamtalen, og minner mye om den. Den går imidlertid ett skritt videre – det er en *faglig* konversasjon. Samtalen som forskningsmetode beveger seg dypere og mer fokusert inn i et tema enn en vanlig meningsutveksling. (Kvale, 2001: s.21) Det gode intervju resulterer i ny erkjennelse og forståelse – ny kunnskap om temaet (Kvale, 2001: s.21).

Et av intervjuets særtrekk er at forskeren får et naturlig og nært møte med sin informant. Intervjueren får muligheten til å komme relativt uanfektet inn på intervjupersonens tanker, opplevelser og erfaringer. Intervjuet er kommunikasjon ”i øyeblikket”, og fremmer derfor spontanitet og åpenhet. Jette Fog er en dansk psykolog og universitetslektor som har spesialisert seg på samtalen som terapeutisk tilgang – og samtalen som forskningsmetode. Hun skriver om intervjuet at virkeligheten har ”fået lov til at utfolde sig så uanfægtet som den nu har kunnet det, når der har været en forsker tilstede, og denne relative uanfægtethed anses som en pointe ved metoden (...)” (Fog, 1995).

Intervjusituasjonen er altså både hos Kvale og Fog beskrevet som en nær konversasjon, der åpenhet og nærhet mellom intervjuer og intervjuperson er et sentralt aspekt.

Intervjuformen jeg har valgt for min avhandling er *det halvstrukturerte intervju*. Denne form for intervju ”har en rekke temaer som skal dekkes og forslag til spørsmål” (Kvale, 2001). Jeg tar utgangspunkt i denne intervjuformen i min redegjørelse for metoden.

Steinar Kvale er professor i utdanningspsykologi og leder for ”Center for Kvalitativ Metodeudvikling” ved Aarhus Universitet i Danmark. Kvale har skrevet boken *Det kvalitative forskningsintervju* (Kvale, 2001). Denne boken redegjør for intervjuet som

kvalitativ forskningsmetode, og er mye brukt – i Skandinavia og i Europa ellers (oversatt til engelsk). I denne boken setter Kvale opp det han kaller 12 ”aspekter”. Disse aspektene er et forsøk på å få frem hovedstrukturene i det kvalitative forskningsintervju. Jeg vil bruke Kvales aspekter som utgangspunkt for redegjørelse og diskusjon av det kvalitative forskningsintervju:

- *Livsverden*
 - *Mening*
 - *Kvalitativt*
 - *Deskriptivt*
 - *Spesifisitet*
 - *Bevisst naivitet*
 - *Fokusert*
 - *Tvetydighet*
 - *Endring*
 - *Følsomhet*
 - *Interpersonlig situasjon*
 - *Positiv opplevelse*
- (Kvale, 2001: s.39)

Intervjuet er en *kvalitativ*³ metode. Det søker dyp og inngående kunnskap og forståelse, ikke kvantifisering og statistisk oversikt. Det kvalitative intervju har en fenomenologisk innretning. Formålet med metoden er å få intervjupersonen til å uttale seg om fenomener i sin levde hverdagsverden - *livsverden*. Intervjuet søker å være *deskriptivt*, og derfor er det de ”åpne, nyanserte beskrivelsene” om menneskers livsverden man er ute etter (Kvale, 2001: s.39).

Livsverden er et sentralt begrep i fenomenologisk teori og metode. Fenomenologiske forskningstilnæringer har som mål å trenge inn i essensen av de fenomenene som undersøkes. Gjennom fenomenologisk forskning forsøker man å finne *meningen* ved menneskelige fenomener. Intervjuet er av de mest brukte metodene innenfor fenomenologi, og er tydelig preget av disse fenomenologiske aspekter. Kvale omtaler intervjuet med fenomenologiske begreper i følgende utsagn:

Formålet med det kvalitative forskningsintervjuet er å innhente beskrivelser av intervjupersonens livsverden, særlig med hensyn til tolkninger av meningen med fenomenene som blir beskrevet. (Kvale, 2001: s.39)

Samtalen mellom forsker og informant formes av forskerens valg av tema(er). Et intervju er alltid *fokusert*. Det fokuserer på et tydelig avgrenset tema. Det er i følge Kvale imidlertid aldri verken fullstendig strukturert eller fullstendig ”ikke-styrende”. Det balanserer mellom de to ytterpunktene. Intervjuet er for eksempel ikke så lite strukturert at intervjupersonens generelle meninger om verden er interessant. Det krever en *spesifisitet* – en spesifikk tilnærming til et avgrenset tema.

Et intervju vil imidlertid alltid være preget av spontanitet og *endring*, i følge Kvale. Intervjueren må legge rammene for hva samtalen skal dreie seg om, og gjøre klar spørsmål eller temaer som skal diskuteres. Samtidig må hun forberede seg på at samtalen kan ta en annen vending enn forventet. Forskeren må altså ikke låse seg i en forestilling om hvordan intervjuet skal bli. Hun må unngå ”ferdigoppsatte kategorier og tolkningsskjemaer”, og være åpen for at nye og uventede fenomener kan dukke opp. Forskeren må altså være fleksibel, og utstyre seg med det Kvale kaller den *bevisste naivitet* (Kvale, 2001: s.39). Intervjupersonens uttalelser kan også ofte være preget av *tvetydighet*. Han kan komme med ulike utsagn som fremstår som motstridende. Dette er i følge Kvale et speilbilde av vår verden, som på ingen måte er ensidig og entydig.

Forskerens *følsomhet* under intervjuet er viktig. Hun må være oppmerksom på hva informanten svarer, og følge opp svarene på en måte som legger til rette for videre utvikling av samtalen. Ved at forskeren viser følsomhet overfor emnet som diskuteres og overfor intervjupersonen, kan hun bidra til å etablere en god kontakt.

Ulike intervjuere kan fremkalle ulike uttalelser om det samme temaet, avhengig av deres følsomhet overfor og kunnskap om intervjuemnet. (Kvale, 2001: s.39)

Kvale vektlegger her forskerens betydning for intervjumaterialet. Han åpner for at intervjuerens kunnskap om feltet kan være synlig overfor informanten, og at det kan få en innvirkning på hvordan informanten uttaler seg. Forskerens forforståelse og førkunnskap er

³ Jeg merker ordene hentet fra Kvales 12 aspekter med *kursiv* inne i teksten.

et mye diskutert tema. Begrepene er hentet fra hermeneutikkens store filosof – Gadamer. I den klassiske fenomenologien var det vanlig å betrakte den ideelle forsker som ”nøytral”. I møte med forskningsfeltet skulle man fjerne seg fra sin forforståelse, for ikke å påvirke det feltet en gikk inn i. I moderne tid har denne oppfatningen gradvis endret seg. Det har blitt utviklet en bevissthet om at det er umulig å være helt nøytral. Et menneske bærer alltid med seg sin personlighet, som er formet av forforståelse og kunnskap. Forforståelsen er så forankret i oss, at det vil være umulig å isolere seg fullstendig fra den. Slik jeg leser Kvale, mener han at synligheten av forskerens forforståelse i møtet med intervjupersonen, kan føre til en rikere samtale. Kvale er dermed innenfor den moderne tids forskningssyn.

Intervjueren vil alltid prege intervjuet. Hun vil gjennom sin personlighet, sin forståelse og sin kunnskap ha innvirkning på hva informanten snakker om. I følge hermeneutisk teori er fortolkning et grunnvilkår i menneskelig tilværelse. Dette betyr at vi kontinuerlig fortolker verden rundt oss. Jette Fog trekker den hermeneutiske fortolkningstanken inn i sin forståelse av den kvalitative intervjuprosessen. Hun sier at en forsker analyserer og fortolker hele tiden, også under selve intervjuet (Fog, 1995: s.13). Forskeren vil kontinuerlig prege materialet med sine fortolkninger – ikke bare i en gitt fase. Hun har ”formodninger om, hvordan tingene kan henge sammen, konfronterer interviewpersonen med sin forståelse – og får forståelsen af- eller bekreftet” (Fog, 1995:13). For å bruke nok et begrep fra Gadamers hermeneutikk, kan et intervju føre til en ”horisontsammensmeltning” – der intervjueren og informantens forståelse smelter sammen i en ny forståelse . Intervjusituasjonen er en *interpersonlig situasjon*. Den preges ikke bare av intervjueren, men også i høy grad av intervjupersonen. Kjemien eller kontakten mellom de to er avgjørende for materialet. Det er den interpersonlige interaksjonen i intervjusituasjonen som produserer kunnskap – ”i intervjusituasjonen blir kunnskap til mellom (*inter*) intervjuerens og den intervjuedes synspunkter (*view*)” (Kvale, 2001: s.39 og 72).

Den interpersonlige interaksjonen er i følge Kvale preget av et maktforhold. Han poengterer at forsknings-intervjuet ikke er ”en konversasjon mellom likeverdige deltakere, ettersom det er forskeren som definerer og kontrollerer situasjonen” (Kvale, 2001: s.21). Det er et asymmetrisk maktforhold. Kvale omtaler intervjusituasjonen som en situasjon der intervjueren er fagpersonen som utspør en mer eller mindre naiv intervjuperson (Kvale, 1997:31). Dette vil jeg komme tilbake til i forhold til min egen intervjusituasjon, som jeg mener snur dette assymetriske maktforholdet på hodet.

Det er ingen tvil om at forskeren i stor grad former intervjuet, ettersom det er hun som er initiativtaker og hun som skaper rammene rundt samtalen. Intervjupersonens rolle er likevel helt essensiell for metoden, slik jeg ser det. Informantens mulighet til å påvirke samtalen er hele tiden til stede. Han kan vektlegge sider ved temaet som intervjueren ikke har betont på forhånd, han kan spinne videre i nye retninger, han kan komme med relevante innspill som forskeren ikke har forutsett. Intervjuet er som nevnt kommunikasjon ”i øyeblikket”. I tillegg til å være preget av forskerens rammer og forberedelser, er den altså i stor grad preget av spontanitet.

2.3 Min intervjusituasjon

I dette prosjektet har jeg intervjuet noen av Nordens ledende kordirigenter. Formen på intervjuet er *det halvstrukturerte livsverden-intervju* (Kvale, 2001: s.21). Denne typen intervju har i følge Steinar Kvale som mål å ”innhente beskrivelser av den intervjuedes livsverden, med henblikk på fortolkning av de beskrevne fenomenene”(Kvale, 2001: s.21). Intervjuet styres av en intervjuguide. Denne guiden består for det halvstrukturerte intervjuet av en grov skisse over emner, og forslag til underspørsmål (Kvale, 2001: s.76).

Før jeg reiste ut for å møte dirigentene, utarbeidet jeg en intervjuguide med fire hovedtemaer og 14 underspørsmål. Hovedtemaene definerte rammen for samtalen, mens underspørsmålene var ment å være et hjelpemiddel som jeg kunne bruke underveis i intervjuet, hvis det ble nødvendig for å få samtalen videre eller for å få dirigentene til å utdype visse aspekter.

Å lage intervjuguiden var en bevisstgjøringsprosess for meg som forsker og kordirigent. Gjennom arbeidet med å finne de gode spørsmålene, ble jeg mer bevisst på hvordan jeg selv betraktet fenomenet (på den tiden). Det utkrystalliserte seg noen idéer om hva som er det sentrale å diskutere når det gjelder *korklang*. Denne bevisstheten hadde jeg stor nytte av under intervjuene – jeg kunne møte dirigentene med et reflektert og nyansert syn på fenomenet. Synligheten av min kunnskap og mine meninger i intervjusituasjonen, vil jeg komme tilbake til senere.

Dirigentene fikk ikke utlevert intervjuguiden på forhånd. De fikk en kort innføring i avhandlingens forskningsspørsmål og tema før møtet, og noen av dem leste etter eget ønske

raskt gjennom intervjuguiden rett før intervjuet startet. De hadde altså ingen mulighet til å forberede konkrete svar – bare mulighet til å gjøre seg noen tanker rundt temaet. Dette var gjort helt bevisst for å ikke prege dirigentene før de gikk inn i intervjuet. Jeg ønsket at de på forhånd kunne få reflektere rundt hva de betraktet som det sentrale ved korklang, uten at mine spørsmål skulle styre deres refleksjoner.

Den ønskede intervjusituasjon var altså en samtale der dirigentene følte seg fri til å komme med alle sine tanker og refleksjoner. Jeg ønsket at intervjuene skulle ha en åpen og nærmest ”uformell” karakter. Det var viktig å fremme en stemning som kunne føre til en åpen kommunikasjon, der dirigentene fikk rom til å snakke fritt rundt temaet.

Det kan være vanskelig å formulere seg kort og presist om fenomenet korklang. Det var derfor viktig at dirigentene fikk mulighet til å tenke seg om og bruke tid på å formulere seg. Jeg så for meg at de kunne trenge å gå via lange tankerekker og dype refleksjoner for å komme fram til svar på mine spørsmål. En samtale der informanten sakte jobber seg inn i kjernen av sin egen klangpraksis og nyansert beskriver sine idealer og syn på fenomenet, var den ønskede intervjusituasjon for dette prosjektet.

Det var også et poeng at dirigentene i størst mulig grad fikk styre samtalen. Ettersom de er ekspertisen på feltet, var det store muligheter for at deres utspill kunne utvikle samtalen i en retning jeg ikke hadde forutsett. De kunne bringe opp nye og interessante vinklinger på temaet, og det ville kunne berike og prege min avhandling. Jeg ønsket altså å møte dirigentene med stor åpenhet i forhold til hva som kunne komme frem, og posisjonerte meg i stor grad som ”lytter” i samtalen.

Jeg har i dette prosjektet benyttet to metoder for datainnsamling. De to metodene har vært nært knyttet opp mot hverandre hos alle tre informantene. Det ble ikke på forhånd lagt opp til noen bestemt sammenheng eller struktur på forholdet mellom intervju og observasjon. I praksis ble det imidlertid følgende rekkefølge hos alle informantene: *observasjon – intervju – observasjon*. Intervjuet kom altså mellom to observasjoner. Dette viste seg å være en hensiktsmessig løsning for meg som forsker. Jeg fikk oppleve dirigentene i aksjon før jeg intervjuet dem, og dannet meg slik sett et bilde av deres posisjon i feltet. I tillegg fikk dirigentene møte meg før intervjuet, noe som gjorde at vi fikk opprettet en viss kontakt.

Det var ikke planlagt å bruke observasjonen aktivt under intervjuene – som for eksempel ved å spørre dirigentene om ting jeg mente å ha observert. Dette fordi jeg ville unngå at mine observasjoner skulle prege samtalens retning. Intervjuet skulle være et forum

der dirigenten selv fikk trekke fram aspekter som hun/han anser som sentrale i sin praksis – ikke en samtale der dirigentene skulle bekrefte eller utdype *mine* inntrykk og tolkninger.

Under intervjuene kom det imidlertid opp visse referanser til observasjon, fra dirigentene selv. De refererte til ting de hadde gjort på øvelsen der jeg var til stede, for å forklare og utdype enkelte fenomener. Dette fungerte imidlertid godt, ettersom det ble gjort på deres eget initiativ.

Møtet med informantene foregikk på den måten at jeg reiste og møtte dem i deres nærmiljø. Både geografisk og i tid var dette lange reiser. Møtene foregikk i Stockholm, Bergen og Oslo, og gikk over flere dager på hvert sted. Dette bidro til at jeg fikk et bredt inntrykk av dirigentene og korene deres. Jeg fikk gjøre flere observasjoner av dirigentene i arbeid med sine kor, og ett intervju. Intervju og observasjon er gjort hos alle tre dirigentene i forbindelse med øving til et bestemt konsertprosjekt.

I gjennomføringen av intervjuene fikk jeg erfare at hovedspørsmålene i guiden stort sett var ”nok”. Generelt holdt det å stille et slikt hovedspørsmål, og så kom dirigentene selv inn på mange av de aspektene jeg hadde formulert i underspørsmålene. At hovedspørsmålene hadde sin åpne karakter, gjorde at informantene grep fatt i temaet på forskjellig vis. Det var svært interessant å oppleve at dirigentene fra ulike ”veier” likevel møttes i de samme temaene. Deres redegjørelser og refleksjoner var forskjellig, men deres valg av temaer var i stor grad likt! Dette viser at det er noen bestemte aspekter det er naturlig å diskutere i forbindelse med klang.

Intervjuguidens underspørsmål ble også brukt under intervjuene. For det meste fløt disse spørsmålene naturlig inn som en følge av det dirigentene selv uttrykte. Enkelte ganger benyttet jeg underspørsmålene for å komme inn på temaer dirigentene selv ikke hadde tatt opp. Det var ingen struktur i bruken av underspørsmålene – de ble benyttet etter behov i samtalen, ikke i noen fast rekkefølge.

Generelt ble intervjuguiden ikke fulgt slavisk under intervjuet. Den lå foran meg som en ”sikkerhet” – noe jeg kunne støtte meg til hvis det ble nødvendig. Det var imidlertid veldig lett å konversere med informantene. De tok tak i mine temaer på en svært presis og utfyllende måte. Som nevnt ovenfor var utformingen av intervjuguiden likevel et helt avgjørende grunnlag for mitt arbeid som forsker. Det lå som et forståelsesgrunnlag for meg under gjennomføringen av intervjuet.

Klang er et musikalsk felt jeg er meget opptatt av i egen dirigentpraksis. Ettersom jeg har arbeidet som kordirigent i flere år, går jeg som forsker inn i et område jeg har

forkunnskaper om. Det medfører at jeg bærer med meg en viss innforståthet og basiskunnskap som vil være av betydning. Det ligger som et fundament i intervjusituasjonen og det preger min utforming av avhandlingen.

Min forskerrolle er også preget av de informantene jeg valgte for prosjektet. For en student som møter erfarne, anerkjente og fremragende dirigenter, falt det seg naturlig å innta en ydmyk og lyttende posisjon. Samtidig var det selvsagt for meg å ikke framstå som uvitende og ureflektert i samtalen. Hvis jeg i intervjusituasjonen hadde klart å fjerne meg fra all forkunnskap om emnet, ville det ha svekket min troverdighet som forsker ovenfor informantene. Jeg mener altså at det var viktig for kontakten med informantene at min kunnskap og mine refleksjoner var til stede i samtalen. Dette åpnet for at dirigentene kunne bruke et fagspråk om temaet, og at jeg kunne gi respons og følge opp deres utsagn på en konstruktiv måte.

Kvale beskriver intervjusituasjonen som en samtale preget av maktasymmetri. Han beskriver her forskeren som en fagperson som utspør en mer eller mindre ”naiv intervjuperson” (Kvale, 2001: s.31). Min posisjon i forhold til informantene er annerledes enn dette. Maktasymmetrien kan sies å være snudd på hodet. Jeg er ikke noen naiv part i intervjuet, men jeg plasserer meg likevel langt under informantene på den ”klanglige rangstigen”. Kordirigentene jeg har intervjuet, er blant de beste i Norden når det gjelder kunnskap om klangdannelse. Deres ekspertise gjør dem til ”fagperson” i intervjuet. Min rolle som forsker blir å legge til rette for at de får uttrykt mest mulig av sin kunnskap og sine refleksjoner i løpet av samtalen.

Det å bli intervjuet kan imidlertid også ha vært en bevisstgjøringsprosess for dirigentene. Selv om de er eksperter, kan man ikke vite hvor bevisste de faktisk er sine holdninger og arbeidsmåter. Kanskje er feltet så forankret i dem og deres praksis at de tidligere ikke har tenkt bevisst igjennom fenomenet. I så fall kan mine spørsmål ha gitt en oppfordring til å sette ord på emnet, og slik kan dirigentenes bidrag i avhandlingen også ha gitt dem selv en ny og bredere forståelse. I et slikt tilfelle kan man bruke Gadammers horisontsammensmelting – dirigentene møter mine horisonter i intervjusituasjonen og utvikler en større forståelse for sin egen praksis. Om dette faktisk har skjedd, er det bare dirigentene selv som vet.

Alle tre intervjuene ble tatt opp med digital opptaker, og senere lagt inn på PC. Intervjuenes varighet varierer fra 35 minutter til litt over 1 time, og har resultert i fra 8 til 13 siders transkripsjon per intervju. Transkripsjonen ble gjort kort tid etter hvert intervju. Dette

fordi det var viktig å ha samtalen friskt i minne under arbeidet, i tilfelle noe skulle være uklart i opptaket. Og det var spesielt nyttig i forbindelse med intervjuene gjort på steder der det var mye bakgrunnsstøy. I transkriberingen har jeg valgt å utelate deler av samtalene som helt klart faller utenom temaet for avhandlingen. Ettersom jeg fremmet en noe ”uformell” intervjusituasjon, var det naturlig at samtalen av og til gikk over i digresjoner. Bortsett fra dette er intervjuene gjengitt så nøyaktig som mulig. Jeg har valgt å notere ned ufullstendige setninger, pauser midt i setningene og ord som ”hmm” og ”ehh”. Dette fordi det er interessant å se informantenes ”vei til målet”. Det at de ”tenker høyt” under intervjuet, og er usikre på hvordan de skal formulere seg – og at de prøver seg fram med ulike uttrykk og begreper – viser mye av karakteren ved fenomenet. Det kom også tydelig frem at *klang* er et fenomen det kan være krevende å beskrive med ord. Å vise dirigentenes leting etter de rette beskrivelsene er verdifullt for forståelsen av materialet. Enkelte ganger har jeg utelatt noen slike tilfeller, for å lette lesningen av intervjuene. Dette gjelder også sitatene fra intervjuene inne i avhandlingen. I tillegg til dette inneholder transkripsjonen også gjengivelse av visse utenomspråklige elementer, som for eksempel latter, der det er hensiktsmessig for forståelsen av samtalen.

2.4 Min observasjonssituasjon

Observasjon av dirigent i arbeid med kor er den andre metoden for innsamling av materiale i denne avhandlingen. Observasjonen ble hos alle informantene gjort i sammenheng med intervju. Hos to av dirigentene var jeg til stede ved både øvelse og konsert. Hos den tredje – Helbekkmo - var det bare observasjon under øvelse, men da over noe lengre tid nemlig en hel øvehelg. Hos alles vedkommende var det først en runde med observasjon, så intervju og til slutt observasjon igjen.

I forkant av observasjonen utarbeidet jeg en observasjonsguide, som gav visse føringer for hva jeg skulle se etter. Denne innholdt to hovedpunkter: korets klang slik den fremstod for meg og dirigentens arbeidsmåter. Særlig lå fokus på å registrere om dirigentene arbeidet mest gestisk eller mest verbalt.

I observasjonssituasjonen satt jeg hele tiden nære kor og dirigent, slik at jeg både så og hørte detaljene. Underveis noterte jeg fortløpende stikkord som slo meg som viktige og karakteriserende. Stikkordene ble grunnlaget for videre arbeid. Kort tid etter at

observasjonen var gjennomført, skrev jeg ut observasjonsnotater i mer flytende språk der mine tanker og refleksjoner fra observasjonssituasjonen fikk komme til uttrykk. I disse notatene ble det også naturlig å la visse egne fortolkninger være synlig.

Observasjonen har resultert i ca. 5 siders observasjonsnotater for hver dirigent, der jeg ut fra mitt ståsted presenterer både koret som klangskaper og dirigentens klangpraksis. Observasjonsnotatene er sitert ved flere anledninger i analysekapitlet, og er da merket *OE* for observasjon av Ericson, *OH* for observasjon av Helbekkmo og *OP* for observasjon av Pedersen.

3. TEORETISK GRUNNLAG

3.1 Fenomenologi

Korklang er forskningsmessig et lite behandlet område, noe som fører til mangel på vitenskapelige begreper for å omtale feltet. Det har i tillegg en noe abstrakt karakter – det kan være vanskelig å beskrive og vanskelig å forstå fullt ut. Det er behov for å få fatt i noe av essensen i korklang, ved å nærme seg feltet fra en kvalitativ og inngående forskningstilnærming. Ettersom jeg ønsker å utvikle en dypere forståelse for hva korklang er, blir det naturlig å behandle det som et *fenomen*. Dette indikerer at en fenomenologisk tilnærming kan være fruktbar. I fenomenologisk forskning har man som mål å trenge inn i essensen av de fenomenene man utforsker:

Fenomenologien setter fokus på menneskelige fenomener. Ved å tolke fenomenenes mulige variasjoner innen rammen for menneskelig erfaring kan forskeren komme fram til og beskrive deres kjerne eller virkelige natur. Metoden tilstreber å beskrive hvordan mennesker opplever fenomener rundt seg. Den kvalitative forskningen har unike muligheter til (...) å få beskrivelser av [personers] opplevde hverdagsverden – livsverden. (Olsson & Sørensen, 2003: s.110)

Olsson og Sørensen snakker her om *intervjuet* som fenomenologisk metode, men slik jeg ser det er dette sitatet treffende for alle de fenomenologiske tilnærmingene som er aktuelle i min sammenheng. Fenomenologiske perspektiver preger hele dette prosjektet, både når det gjelder teori og metode. Jeg vil i denne avhandlingen benytte meg av fenomenologi som teorigrunnlag, nærmere bestemt Merleau-Pontys kroppsfenomenologi. Det metodiske og analytiske i avhandlingen er fenomenologisk preget gjennom bruk av intervju og observasjon som metode for datainnsamling og gjennom en fenomenologisk fortolkning av dette materialet.

3.2 Dirigentens kommunikasjonsformer

Å være korleder er en mangslungen rolle. En kordirigent bruker seg selv som menneske og musiker på mange ulike måter. Hun bruker kropp, bevegelser, mimikk, talestemme, sangstemme, instrumentale ferdigheter, direksjonsteknikk – og personlighet og karisma. Alle disse elementene er tett sammenbundet i korlederens rolle som formidler og utøvende musiker.

Det ligger noen tydelige grunnpilarer i bunnen av en korleders musikalske praksis. Praksisen bygger på musikalsk kommunikasjon gjennom språk og bevegelse. Disse to uttrykkskanalene er ulikt vektet fra dirigent til dirigent, men alle praksiser vil i variert omfang være preget av begge. Det er vanskelig å se for seg en kordirigent som *kun* formidler gjennom språk eller *kun* formidler gjennom bevegelse. Språk og bevegelse er naturlig sammenbundet. De er begge områder som er en selvfølgelig del av oss alle. Mennesker kommuniserer kontinuerlig med hverandre gjennom kombinasjonen av kroppsspråk og verbalt språk. Turid Nøkleberg Schjønby har forsket på eurytmi som scenekunst. Hun utdyper kropp, språk og bevegelse som en naturlig sammenbundet helhet i mennesket:

Områdene kropp, språk og bevegelse er knyttet til hverandre og er kontinuerlig til stede i mennesket. De vever i hverandre, utgjør en helhet og er det levende menneskes uttrykk for nærvær. Når mennesket ufolder seg på ett av disse områder, klinger alltid de to andre med.

(Schjønby, 2001: s.31)

Nettopp integreringen av kropp, språk og bevegelse i menneskers levde verden er et sentralt aspekt hos Merleau-Ponty.

3.3 Merleau-Ponty

3.3.1 Hvem er Merleau-Ponty?

Merleau-Ponty var en av de største og mest innflytelsesrike franske fenomenologer på 1900-tallet. Hans hovedverk heter *Phénoménologie de la perception* (1945). I dette verket

presenterer Merleau-Ponty det som senere har blitt betegnet som hans *eksistensfilosofi* (Østerberg, 1994: s.V). Denne filosofien ble utarbeidet med fundament i Husserl og Heideggers fenomenologi. Merleau-Ponty spør med sin filosofi essensielle og kritiske spørsmål om menneskets tilværelse, og fokuserer i stor grad på kroppens rolle i persepsjon og erkjennelse. Den første delen av *Phénoménologie de la perception* har senere fått en selvstendig status som *Kroppens fenomenologi* (Merleau-Ponty, 1994).

3.3.2 Hvorfor bruke Merleau-Ponty?

Denne avhandlingen går inn i en avgrenset del av den kunstneriske korpraksisen, dannelsen av korklang. Å beskrive og forstå hvordan dirigenter kommuniserer for å oppnå visse klangkvaliteter i sine kor er det sentrale. Som teoretisk grunnlag for denne prosessen velger jeg altså å bruke Merleau-Pontys tenkning. Selve fundamentet i Merleau-Pontys filosofi, etterhvert omtalt som *kroppsfenomenologi*, er et fokus på forholdet mellom språk og bevegelse – mellom psyke og fysikk.

Merleau-Ponty observerte og arbeidet med skadede soldater etter andre verdenskrig. I dette arbeidet ligger mye av grunnlaget for utviklingen av hans teorier. Mange av teoriene er derfor knyttet opp mot helserelaterte fenomener. For eksempel står forståelsen av fenomenet *fantomsmerter* sentralt. En følge av dette er at Merleau-Ponty er en mye brukt teoretiker i helsefaglig sammenheng. Merleau-Pontys tenkning om kroppens uttrykk og språk er imidlertid presentert på en slik måte at hans teorier har vist seg å være fruktbare langt utover de sammenhenger han selv går direkte inn i. De kan for eksempel utdype aspekter ved kunstneriske praksiser der kroppen står sentralt, og de kan bidra til å belyse sider ved kroppslig formidling som ellers er vanskelig å beskrive og forstå. Ett eksempel på dette er Turid Nøkleberg Schjønshys bruk av Merleau-Pontys teorier for å forstå det kroppslige uttrykk i eurytmi som scenekunst. Hun skriver:

Merleau-Ponty åpner (...) for et kroppssyn og en kroppsforståelse hvor den kvalitative opplevelse fokuseres. Selv om han ikke skriver om dans, kan hans filosofi utdype forståelse av dans, og dessuten gi en statushevning av kroppens uttrykk i kunsten. (Schjønshy, 2001: s. 32)

På samme måte mener jeg at Merleau-Ponty kan åpne for en forståelse av kroppens betydning i direksjonspraksisen.

Intervjuene og observasjonene som er gjort i dette prosjektet, viser en stor tilstedeværelse av kroppslig formidling hos dirigentene. Derfor blir det kroppsfenomenologiske en viktig tilgang. Merleau-Pontys teorier kan imidlertid også utdype det språklige aspektet. Han utvider gestikkbegrepet og skiller mellom gestikk og *verbal* gestikk. Hans teorier gir derfor en bred tilgang for forståelse av både språk og bevegelse hos dirigentene.

3.3.3 Kroppen som grunnlag for vår eksistens

Den norske filosofen Dag Østerberg, skriver i sin innledning til den danske utgaven av *Kroppens fenomenologi* at:

Merleau-Ponty en av de få tenkere i Vesten som tar utgangspunkt i at vår forståelse av verden er grunnnet på vår kropps forståelse av sine omgivelser eller sin situasjon. (...) Merleau-Ponty er den første innen den fenomenologiske bevegelsen som gir kroppen forrang og begynner med den (Østerberg, 1994: s. VI).

Merleau-Ponty tillegger kroppen en bærende betydning i vår tilværelse. Kroppen hos Merleau-Ponty er ikke et objekt. Han ser kroppen slik den er for oss alle – som ”egenkroppen” (Østerberg, 1994: s.VIII). Mennesket eksisterer i verden som kropp. Kroppen er utgangspunkt for alt vi er som mennesker. Det er som kropp vi sanser, taler, erkjenner, handler, føler og danner en bevissthet. ”Det er med kroppen vi (...) er i kontakt med tingene og livet selv” (Østerberg, 1994:baksiden).

Legemet styrer vår opplevelse av verden - ikke tanken. Merleau-Ponty beskriver *sansning* som en del av vår kroppslige persepsjon. Sans oppfattelsen skjer via kroppen, og den går forut for mental oppfattelse eller tenkning. Dermed gir Merleau-Ponty kropp og sansning en status over intellektet. Kroppen har forrang (Østerberg, 1994).

3.3.4 Intensjonalitet

Intensjonalitet er et viktig begrep innenfor fenomenologi generelt, og også hos Merleau-Ponty. Intensjonalitet dreier seg om at vi som mennesker hele tiden har en retning *mot* noe –

mot fysiske gjenstander, forestillinger eller tanker. Merleau-Ponty er opptatt av at det ligger intensjoner bak menneskers handlinger, bevegelser, språk og generelt i våre måter å være i verden på.

Intensjonalitet er dypt forankret i oss mennesker, i følge Merleau-Ponty. Et eksempel som viser dette, er hans teori om forbindelsen mellom det psykiske og det fysiologiske. Merleau-Ponty mener at et sykdomstilfelle som regel slår ut både psykisk og fysisk, og hevder med dette at det er en uadskillelig forbindelse mellom de to sidene ved et menneske. Det som holder det psykiske og det fysiologiske sammen, er nettopp deres felles *intensjon*. Det finnes en slags indre kjerne i oss mennesker, som i følge Merleau-Ponty bestemmer hva våre persepsjoner og reflekser skal rette seg mot – hva som skal bli ”vort livs fylde” (Merleau-Ponty, 1994: s.17). Denne kjerne er slik jeg leser Merleau-Ponty den felles intensjon for det psykiske og det fysiologiske ved mennesket.

Intensjonalitet preger menneskets måte å være i verden på. Disse formene for eksistens omtaler Merleau-Ponty som ulike *modi*. Modus er en form for menneskelig bevissthet. Ulike modi svarer til ulike måter å leve ut vårt flertydige forhold til verden på - ulike måter å være bevisst verden på. Enhver modus er preget av sin intensjonalitet – det er rettet mot et fenomen i verden på en særegen måte (Østerberg, 1994: s.VII - IX). For eksempel er seksualiteten en modus for å være i verden. Kroppen har i denne modus ”seksuelle intensjoner som motsvares av en seksuell situasjon (Østerberg, 1994: s.IX). Å snakke er en annen modus. Språket vårt ”retter seg henimot verden og er intensjonalt” (Østerberg, 1994). Modus og intensjonalitet er altså to begreper som er nært knyttet opp mot hverandre hos Merleau-Ponty. Intensjonaliteten kommer til syne gjennom ulike modi, og ulike modi er særpreget av en egen intensjonalitet.

Kroppen vår er preget av intensjonalitet i alle funksjoner. Intensjonaliteten har en bærende betydning for mennesket. Den menneskelige bevegelse er gjennomsyret av intensjon. ”Kroppen (...) er intensjonal, dvs. den er rettet henimot noe, den uttrykker et ”jeg kan”, eller den fremkaster muligheter, prosjekterer kommende handlinger” (Østerberg, 1994: s.VIII). Bevegelsene våre preges hele veien av intensjonen bak bevegelsen. Bevegelsens intensjon er til stede helt fra bevegelsen starter. Noe som er helt sentralt i Merleau-Pontys kroppsfenomenologi i forhold til interaksjonen mellom dirigent og kor, er at denne intensjonen også oppfattes av andre. Intensjonen sanses av andre mennesker – den ligger som et fundament i gesten og er avgjørende for hvordan gesten oppfattes av andre (Schjønby,

2001: s.35). En konkret bevegelse Merleau-Ponty trekker fram – og viser at er gjennomsyret av intensjonalitet – er gripebevegelsen.

Jeg vil tage en genstand, og et sted i rummet, som jeg ikke tænkte på, bevæger denne gripebevne, som min hånd er, sig allerede henimod genstanden. Jeg bevæger ikke benene, for så vidt som de befinner seg i rummet firs centimeter fra mit hoved, men for så vidt som deres gangevne forlænger min motoriske intention nedad. (Merleau-Ponty, 1994: s.102)

Våre bevegelser mot gjenstanden vi skal gripe er målrettet helt fra starten av bevegelsen starter. Intensjonen gjør at kroppen vår nærmest utenfor vår bevissthet beveger seg mot gjenstanden. Vi tenker ikke bevisst på at vi må flytte beina våre for å nå fram til målet – beina styres av den ”motoriske intensjon” og flytter seg automatisk ut fra denne. På samme måte strekker vi fram armen mot det vi skal gripe, med hånden formet slik at den får tak i gjenstanden akkurat i dét den treffer den. Intensjonen om å gripe gjenstanden former altså bevegelsene våre – gjennomsyrer dem.

Merleau-Pontys tekning om bevegelsens intensjon gir en nøkkel til å forstå kordirigentens bevegelser. En dirigent beveger seg ut fra sin musikalske tanke, som med Merleau-Pontys begreper kan oversettes til hennes ”musikalske intensjon”. Dette kommer jeg nærmere inn på senere. Ut fra begrepet om intensjon, springer det et annet nøkkelbegrep hos Merleau-Ponty – nemlig *gestikk*.

3.3.5 Gestikk

Mennesker kommuniserer med gestikk hele tiden. En gest er en kroppslig bevegelse; mimikk, kroppsholdning, armbevegelser og så videre. I UiO⁴ og Språkrådets nettordbok er ordet *gestikulere* forklart som *å bruke bevegelser for å uttrykke følelser* ("Søk i bokmåls- og nynorskordboka," 2007). Slik jeg forstår begrepet etter å ha lest Merleau-Ponty, så innbefatter det imidlertid mer enn ”bare” det å uttrykke følelser. Vi bruker gester for å understreke det vi sier, måten vi kroppslig forholder oss til ting rundt oss er preget av ulik gestikk, - og vi bruker gester i følelsesuttrykk. Gestikk er et fundamentalt element i all menneskelig kommunikasjon slik jeg oppfatter begrepet.

⁴ Universitetet i Oslo, ved Institutt for lingvistiske og nordiske studier

Merleau-Ponty er opptatt av hvordan vi kommuniserer via gestikk – av hvordan vi forstår hverandres gester. Enhver gest inneholder en mening, og denne meningen muliggjør kommunikasjon. Meningen er ikke gitt - den forstås eller tilegnes aktivt av tilskueren. Når vi opplever en annens gest, forsøker vi ikke å forstå den gjennom en intellektuell fortolkningsakt. Tilskueren av en gest søker ikke meningen i seg selv og i sine erfaringer, men i gesten selv (Merleau-Ponty, 1994: s.151-153).

Merleau-Ponty trekker frem den sinte eller truende gest som eksempel. Man opplever ikke sinnet eller trusselen som et psykisk faktum skjult bak en bevegelse. Man leser sinnet i bevegelsen. Gesten får oss ikke til å *tenke* på aggresjon, men *er* selve aggresjonen (Merleau-Ponty, 1969: s.56). Et annet eksempel Merleau-Ponty gir i denne sammenheng er det faktum at ”generation etter generation ’forstår’ og utfører seksuelle gestus, for eksempel kærtegn, før filosofien definerer deres intellektuelle betydning” (Merleau-Ponty, 1994: s.153). Gestikk *sanses*. Med denne tenkningen gir Merleau-Ponty sanseopplevelsen en ny status. Han snur ”opp ned på den herskende dualistiske menneskeforståelse der intellektet får en høyere status enn kropp og sanser”(Schjønby, 2001: s.33). Mennesket kan oppleve og forstå fenomener gjennom den gestiske verden, uten å analysere på et mentalt plan. Gestikk henviser oss altså til sanseverdenen - den ”påpeger et særligt forhold mellem mennesket og den sanselige verden”(Merleau-Ponty, 1994: s.153).

(...) [jeg] forstår (...) ikke andres gestus gennem en intellektuel fortolkningsakt, bevidsthedernes kommunikation har ikke deres erfaringers fælles mening til grundlag, men er grundlaget for dem: den bevægelse, hvorigennem jeg hengiver mig til skuet, må erkendes som irreducible, jeg føjer mig til det i en slags blind erkendelse, som går forud for definitionen og den intellektuelle meningsforarbejdning. (Merleau-Ponty, 1994: s.153)

Kommunikasjonen eller forståelsen av gestus skjer ikke gjennom intellektuell fortolkning. Derimot skjer den i et kroppslig samspill preget av intensjoner. En gest er intensjonal. Forståelsen av en gest blir til i et gjensidig forhold mellom den som utfører gesten og tilskueren. De to deltakerne har like stor betydning for forståelsesprosessen. Gesten er gjennomsyret av en intensjon, den har en retning henimot noe. Tilskueren har en intensjon om å forstå gesten. Dette preger hans atferd. Tilskuerens atferd preger den som utfører gesten. I dette samspill smelter intensjonene sammen, og det oppstår kommunikasjon og

forståelse. Den ”forståtte” mening ved en gest er ett med gesten. Gesten *er* meningen med den (Merleau-Ponty, 1994: s.152-153).

Kommunikasjon eller forståelse af gestus bringes i stand ved reciprociteten mellem mine intentioner og den andens gestus, mellem mine gestus og de intentioner, der kan aflæses i den andens adfærd. Det hele foregår, som om den andens intention tager bolig i min krop, eller som om mine intentioner tager bolig i hans. Den gestus, jeg er vidne til, aftegner en intentionelt genstand.(...) Den således ”forståede” gestus’ mening ligger ikke bag gesten, den smelter sammen med strukturen af den verden, som den pågældende gestus tegner, og som jeg overtager, den breder sig ud over selve gesten (...) (Merleau-Ponty, 1994: s.152 - 153)

3.3.6 Verbal gestikk

Merleau-Ponty forstår ikke begrepet gestikk bare som kroppslig bevegelse. Han betrakter også språket som gestikk - *verbale gester*. Merleau-Ponty diskuterer sammenhengen mellom lydene vi lager når vi snakker og betydningen av ordene - om de verbale formene er tilfeldige eller ikke. Ved å kun betrakte ordenes begreplige betydning, kan det se ut til å være arbitrært. Men ordene kan også ha betydninger utover det rent begrepsmessige – de kan ha *gestural* eller *emosjonell* mening, påstår Merleau-Ponty. Ut fra dette hevder han at ord, fonemer og vokaler utgjør ulike måter å ”syngre” verden på og at de er valgt for å representere verden. Det å snakke handler også om å være kropp i følge Merleau-Ponty. Det er en modus for å være i verden (Merleau-Ponty, 1994: s.154).

På samme måte som den kroppslige gestikk, er den verbale gestens *mening* ett med gesten. Dette kan imidlertid være vanskeligere å se i verbal gestikk. Den kroppslige gest er gitt for tilskueren gjennom det Merleau-Ponty benevner som den ”naturlige persepsjon”, og gjennom intensjonaliteten i gesten. Den verbale gestikk henvender seg til et annet landskap – det *mentale*. Her ligger den fundamentale forskjellen på kroppslig og språklig gestikk; kroppslige gester *sanses*, mens språklige gester forstås *intellektuelt*. Den kroppslige gestus er *natur*, mens den språklige er *kultur* (Merleau-Ponty, 1994: s.154).

Det mentale (og kulturelle) landskapet er ikke noe på forhånd gitt for alle. Nettopp derfor kan det i følge Merleau-Ponty først synes umulig å tilskrive ordene samme immanente betydning som en kroppslig gest (Merleau-Ponty, 1994: s.153). Det mentale grunnlaget for forståelsen av verbal gestikk, utvikles gjennom uttrykksakter som etablerer en felles verden

for de talende. Dette er en verden av *disponible betydninger*. Talen refererer altså til en felles disponibel plattform.

Den verbale gestikulation retter sig derimod mod et mentalt landskab, som til at begynne med ikke er enhver givet, og som den netop har til funktion at kommunisere. Men hvad naturen ikke giver, bringer kulturen her til veje. De disponible betydninger, dvs. de tidligere udtryksakter, etablerer mellem de talende subjekter en fælles verden, som den aktuelle og nye tale henviser til, ligesom gesten henviser til den sanselige verden (Merleau-Ponty, 1994: s.154).

Merleau-Ponty oppfatter både kroppslig og språklig gestus som meningsbærende. Han mener at språklige gester strukturerer de talendes opplevde verden, og slik utgjør en bestemt modus av eksistensen. Som nevnt tidligere er det å snakke i følge Merleau-Ponty en måte å være i verden som kropp. På samme måte som kroppslige gester gir tingene rundt oss visse betydninger, bærer språklige gester mening.

For det talende subjekt og for dem der lytter til det, virkeliggjør den fonetiske gestus en særlig opplevelsesstrukturering, en bestemt eksistensmodulation, på nøjagtig samme måte som min krops atferd for mig og andre forsyner de gjenstande, der omgirer mig, med en bestemt betydning (Merleau-Ponty, 1994).

Gjennom språklig og kroppslig gestikk gir vi hele tiden elementer i verden ny mening. Alle de disponible betydningene som danner en felles verden for oss, har en gang vært nye. Det finnes en åpen og ubegrenset mulighet til å skape betydninger. Gjennom dette transcenderer mennesket seg selv og nærmer seg nye atferdsformer. Mennesket nærmer seg sin egen tanke og sine medmennesker gjennom kroppen og talen (Merleau-Ponty, 1969: s. 68). Hele tiden snakker Merleau-Ponty om det eksistensielle – vår væren-i-verden. Vi lever gjennom kropp, bevegelse og språk.

3.3.7 Merleau-Pontys teorier i forhold til dirigentpraksisen

Som korleder og dirigent er man i en kontinuerlig formidlingspraksis. Ved hjelp av ulike impulser forsøker dirigenten å påvirke sangerne til å forme og uttrykke musikken slik hun

ønsker det. Det er selvfølgelig forskjellig fra dirigent til dirigent hvor bestemte forestillinger hun har og hvor tydelig hun styrer koret, men dirigenten bør være øverste instans for utforming av det musikalske.

Det foregår kontinuerlig en kommunikasjon mellom dirigent og kor. Fra dirigentens side kan den ta form som kroppslig gestikk eller verbal instruksjon/formidling. Hva som er den bærende formidlingskanalen varierer fra korleder til korleder. Noen foretrekker å forklare koristene hvordan de skal synge - med ord, metaforer, fysiologisk forklaring av sangteknikk og lignende. Andre baserer seg på direksjon eller gestikk som formidler deres musikalske tanke på en så tydelig måte at ord blir nesten overflødige. Andre igjen gjør en bevisst veksling mellom de to formidlingsformene. Denne oppgavens informanter står som glimrende eksempler på alle disse "dirigenttypene".

Slik Merleau-Ponty uttrykker det henviser (kroppslig) gestikk til den sanselige verden, mens verbal gestikk henviser til et mentalt og intellektuelt landskap. I tillegg er han opptatt av at en gest er preget av intensjonalitet. Dette er meget interessant tenkning å relatere til direksjonspraksisen.

Dirigenters formidling styres av en indre musikalsk forestilling. Hun har (mer eller mindre) klare tanker om hvordan hun ønsker at koret skal musisere. Den musikalske forestillingen preger dirigentens bevegelser og språk. Med Merleau-Pontys begreper kan den musikalske forestillingen forstås som dirigentens *intensjon*. Den musikalske tanken eller intensjonen bak gesten er helt avgjørende for hva slags form den tar. Meningen med gesten er ett med gesten, sier Merleau-Ponty. Altså *er* gesten dirigentens musikalske tanke. Intensjonen gjennomsyrrer hele bevegelsen, og gir den retning.

Dirigentens kroppslige gestikk taler til sangerens sanseverden. Dirigenten kan ved hjelp av kroppslig gestikk få sangerne til å *sanse* hennes musikalske intensjon. I et vellykket samspill blir dirigentens intensjon sangerens intensjon – dirigenten og sangerne er "rettet" mot det samme. Kommunikasjonen sørger for en gjenfødelse av dirigentens intensjon i sangerne - dirigentens gestiske intensjon blir til sanselighet for sangerne.

Dirigentens kroppslige gestikk kan ta ulike former. En ofte brukt metode er å la det gestiske referere til tidligere gitt verbal instruksjon. Koristene har da fortolket instruksjoner fra dirigenten på et intellektuelt nivå først, for så å bli minnet på dette gjennom dirigentens bevegelser underveis i musiseringen. En annen interessant form for gestisk formidling, er den som skjer i øyeblikket. Det er ingen tvil om at en dirigent kan påvirke koristene gestisk med umiddelbar virkning. Mange dirigenter opplever "gylne øyeblikk" på konsert eller

øvelse, der det plutselig skjer noe fantastisk musikalsk ut fra nye bevegelser fra dirigenten. Følelsen av å være ett med koret – at koret svarer musikalsk på hver minste bevegelse, er blant de store opplevelsene ved det å være dirigent. Denne form for kommunikasjon har noe nærmest ”uforklarlig” ved seg. Det kan plutselig skje – når man minst venter det. I en slik ”øyeblikkskommunikasjon” skjer den musikalske kommunikasjon direkte. Dirigentens bevegelser sanses av sangerne umiddelbart. Det er altså ikke nødvendig eller naturlig for koristene å på et bevisst plan *tenke* gjennom hva dirigenten forsøker å formidle med sine bevegelser. Det er ikke behov for å gå via intellektuell fortolkning. Sangere sanser dirigentens intensjon på et nærmest ubevisst plan. Som nevnt tidligere, er Merleau-Ponty opptatt av at intensjonen er grunnleggende for hvordan gesten oppfattes av andre mennesker. Det er helt sentralt at intensjonen faktisk oppfattes av andre – ikke bare av den som utfører gesten. Måten sangerne griper dirigentens intensjon er altså en del av et samspill preget av intensjonalitet – av gjensidig forståelse av intensjoner – som i hovedsak foregår på et sanselig plan.

Dette nivået av sanselighet som er frigjort fra den bevisste tanke, kan også gi mening i dirigentens forhold til egen gestikk. Mange korledere arbeider gestisk på et impulsivt plan. De planlegger ikke konkrete bevegelser på forhånd, men lar det gestiske skje i øyeblikket. Den musikalske tanken eller intensjonen, er da så tydelig for dirigenten at bevegelsene nærmest kommer ”av seg selv”. Det impulsive i korlederens gestikk er imidlertid ikke ubegrenset. Bredden i bevegelsesuttrykket vil være preget dirigentens tekniske kompetanse. En dirigent besitter et repertoar av disponibel gestikk, som hun pendler mellom med større eller mindre variasjonsmuligheter. Det interessante her er at dirigentens intensjoner kan gjennomsyre hennes bevegelser på et plan som ikke er henne bevisst. Ut fra en klar forestilling om hvordan musikken skal uttrykkes og klinge i koret, kan dirigenter oppleve at nye bevegelser ”kommer til dem”. Kroppen formidler da musikalske uttrykk, uten at den mentale eller intellektuelle fortolkning blir involvert. Man kan i slike situasjoner påstå at dirigentens intensjon blir til sanselighet eller kroppslighet også hos henne selv.

Denne typen ”ubevisst” kommunikasjon som jeg nå har vært inne på, er behandlet i annen litteratur. Thomas Caplin bruker det psykologisk-fysiologiske begrepet ”subliminal interaksjon” i forhold til korlederpraksisen. Han skriver i et foredrag om koristers ubevisste, subliminale oppfattelse av dirigentens signaler. Caplin er også inne på at sangerne skal forsøke å speile dirigentens opprinnelige intensjon bak bevegelsen – dirigentens musikalske tanke (Caplin, 2008). Med Merleau-Pontys ord, foregår denne prosessen som om korlederens

intensjon tar bolig i sangerne (og omvendt). Når sangerne oppfatter dirigentens musikalske forestilling som sin egen – som den naturlige måte å musisere på, er den intensjonale kommunikasjon fullbyrdet.

Mens den kroppslige gestikk henviser til et sanselig landskap, taler den verbale gestikk til et mentalt landskap - et landskap som etableres ut fra felles disponible betydninger. Dirigenten skaper gjennom språklig kommunikasjon med koret en felles plattform, som fører til at koristene forstår hennes verbale formidling. Den nyankomne tale refererer til en felles mental verden, sier Merleau-Ponty. Det betyr at dirigenten hele tiden kan skape nye betydninger med sitt språk, som sangerne forstår på grunnlag av hva hun har sagt før. Det mentale landskap er ikke tilgjengelig for alle på forhånd. Det skapes gjennom felles uttrykksakter. En kan se for seg at en ny sanger som kommer inn i et eksisterende kor, vil trenge noe tid før han får tilgang til forståelsesgrunnlaget og kan forstå dirigentens språklige instruksjoner fullt ut. I kommunikasjonen mellom dirigent og sangere dannes det altså et repertoar av disponible språklige uttrykk. Et kor som kjenner sin dirigent godt, kan forstå hennes musikalske intensjoner ut fra de minste tegn. Dirigenten kan da, med ett eneste ord, referere tilbake til en lang rekke av instruksjoner hun har gitt på tidligere tidspunkt. Et utsagn som for eksempel ”Syng klarere!”, vil uten et tidligere grunnlag for forståelse av formuleringen kunne oppfattes på mange ulike måter av koristene. Hvis begrepet er en del av deres felles forståelsehorisont, kan sangerne med øyeblikkelig virkning endre sin klang slik dirigenten har ment.

Merleau-Ponty skriver at ord har emosjonell og gestural betydning. Man kan tydelig se at en kroppslig gest bærer et følelsesuttrykk. Selv om det ikke er like tydelig i våre språklige tegn, inneholder de altså i følge Merleau-Ponty også emosjonell mening. Disse følelsesuttrykk fortolkes av sangerne på et bevisst intellektuelt plan, og skiller seg slik fra gestens sanselighet. Dirigentens ordvalg er av stor betydning. Ikke bare må hun tale i former som koristene forstår – hun bør også være bevisst på ordenes emosjonelle mening. Hva slags følelser ulike ord fremkaller i oss mennesker er, med sett ut fra Merleau-Pontys teorier, ikke tilfeldig. Ord er bærere av følelsesuttrykk. Dette medfører at dirigenten med en variert språklig gestikk kan få mange ulike musikalske responser i koret. Hva slags effekt ulike ord får hos sangerne, kan være vanskelig å forutse på forhånd. Å være åpen og prøve ut ulike former for verbal formidling vil kunne bidra til mange ulike musikalske uttrykk.

En dirigents formidling er et sammensatt felt. En korleder som baserer seg på kroppslig gestikk vil i hovedsak la sangerne *sanse* seg fram til formen på det musikalske uttrykk.

Dirigenten som formidler hovedsakelig via verbal gestikk, vil involvere sangerens intellektuelle fortolkning i langt større grad. Sangerne vil der *tenke* seg inn i musikken. Korlederne som bevisst pendler mellom verbal og kroppslig formidling, vil altså vekselvis påvirke sangerne mentalt og sanselig. Dette er en spennende forståelse, som gir en innsikt i hvor store muligheter korledere har til å variere sin musikalske formidling.

4. Analysen av materialet

4.1 Analysekapitlets innhold og oppbygning

Analysen av materialet har vært prosess i stadig forandring gjennom dette prosjektet. Etterhvert som materialet har blitt gjennomarbeidet og analysert, har det blitt tydelig at en strukturert kategorisering ut fra gitte parameter ikke var det rette. I stedet har den fenomenologiske tilnærmingen gjort det naturlig å la det signifikante for hver dirigent bli det styrende. Dermed er analysen blitt strukturert i tre – et underkapittel for hver dirigent. Underkapitlene er videre strukturert ut fra hva som har blitt mest tydelig hos den enkelte dirigent. På den måten ønsker jeg å profilere dirigentene på en måte som gjør at de viktigste trekkene ved hver og en av dem kommer frem, og at de store forskjellene dem i mellom blir tydelig.

4.2 Presentasjon av dirigentene og deres kor

4.2.1 Eric Ericson og Eric Ericsons Kammarkör

Eric Ericson grunnla Eric Ericsons Kammarkör i 1945. Koret har siden den gang inntatt en meget sentral plass i musikklivet, både i Sverige og på internasjonal basis. Koret og dirigenten hele tiden dyrket interessen for ny musikk og nye arbeidsområder. Koret har derfor et repertoar som favner vidt – fra renessansemusikk til seneste avantgarde. ”Kammarkören” har for flere generasjoner av svenske komponister og tonesettere vært et idealensemble. Internasjonalt hører Eric Ericsons Kammarkör til det absolutte toppsjiktet av profesjonelle ensembler. De gjør utenlandsturnéer hvert år og er høyt profilert i hele Europa, USA og Canada (Korets hjemmeside: "Eric Ericssons Kammarkör,").

I 2007 ble Eric Ericsons Kammarkör tildelt Nordisk Råds Musikkpris. I begrunnelsen for denne utdelingen stod blant annet følgende:

Eric Ericsons Kammarkör intar en central plats och framträder som en förebild inom såväl den svenska och nordiska som den internationella körvärlden genom sitt fina konstnärliga uttryck och sin virtuosa hantverksskickliga kvalitet. Med sin högt utvecklade klang har Eric Ericsons Kammarkör nästan blivit synonym med ”The Nordic Sound”.

(Thorsteinsson, 2007)

Eric Ericson betraktes som den store mesteren innenfor kordirigering i europeisk sammenheng. Gjennom et langt liv har Ericson preget, påvirket og utviklet svensk korliv. Han har arbeidet for å gjøre korsang til en høytstående form for musisering, noe som har resultert i to profesjonelle kor som har en selvskreven og svært viktig plass i svensk kulturliv – ”Eric Ericsons Kammarkör” og ”Den svenska radiokören”.

I tillegg til sin rolle som utøvende dirigent på høyt nivå, har Ericson utdannet en hel generasjon nordiske kordirigenter gjennom sitt virke som professor i kordireksjon. Gjennom dette har han hatt stor innflytelse på hele kormiljøet i vår del av Europa. Blant annet er de to andre informantene i denne avhandlingen elever av Eric Ericson (”Eric Ericsons Kammarkör”).

Eric Ericson har utviklet en klang i sine kor som er blitt berømt verden over. Mange hevder altså at Eric Ericson har stått bak utviklingen av en egen ”nordisk korklang”:

Swedish choir music has its own "Nordic Sound", and this sound can rightly be attributed to one man: Eric Ericson. (...) The Eric Ericson sound is intimate and "airy", well defined, but still very homogenous. (Åkeson & Stäck, 1997)

Det er ingen tvil om at Eric Ericson har vært av de mest betydningsfulle på korfeltet på fra midten av 1900-tallet og fram til i dag. Han er nærmest å betrakte som en institusjon i nordisk kormiljø.

4.2.2 Maria Gamborg Helbekkmo og Voci Nobili

Maria Gamborg Helbekkmo startet sitt damekor *Voci Nobili* i 1989, og har vært deres kunstneriske leder hele veien fram til i dag. Voci Nobili består av omtrent 25 kvinnelige sangere, hovedsakelig studenter fra Høgskolen i Bergen og Universitetet i Bergen. Sangerne

tas inn gjennom opptaksprøver. Ingen av sangerne er profesjonelle, men hver enkelt sanger bruker i gjennomsnitt 500 timer i året på korprøver, konserter og konkurranser. Gjennom hardt og målbevisst arbeid har Helbekkmo hele veien holdt koret på et høyt kunstnerisk nivå. Koret har gjennom sine nesten 20 års historie holdt mange konserter i både inn- og utland, og vunnet flere nasjonale og internasjonale korkonkurranser ("Voci Nobili,").

Voci Nobili og Helbekkmo har gjennom årene utviklet en rendyrket og særpreget korklang. Man kan lett kjenne igjen Voci Nobili på "lyden". Komponisten John Rutter har sagt følgende om koret:

Voci Nobili er et praktfullt kor – deres stemmer er så klare, så uttrykksfulle og så nydelig farvelagt. (Daatland, 2002)

Maria Gamborg Helbekkmo er førsteamanuensis ved Høgskolen i Bergen/Grieg-akademiet. Her har hun i en årrekke undervist i kordireksjon, klaver og solosang. I tillegg har hun vært dirigent for Jentekoret og Voci Nobili – begge tilknyttet Høgskolen i Bergen. Helbekkmo kan vise til en lang karriere også som utøvende musiker. Hun har holdt konserter som pianist og vært solist med fremtredende orkestre, turnert for Rikskonsertene og laget musikkprogrammer for og med barn i norsk radio og TV ("Voci Nobili,").

Med Voci Nobili har Maria Gamborg Helbekkmo gjort et stort arbeid innen kormusikk generelt og korklang spesielt i norsk sammenheng. Hun har med Voci Nobili presentert norsk korsang på et høyt nivå ute i verden.

4.2.3 Grete Pedersen og Det Norske Solistkor

Det Norske Solistkor har en unik posisjon i norsk kulturliv. Koret ble etablert i 1950 av Norsk Solistforbund, med det formål å være et eliteensemble med de høyeste mål for framføring av kormusikk. Siden den gang har Det Norske Solistkor gitt over to hundre urframføringer, hvorav sytti verker er av norske komponister.

Sangerne i Det Norske Solistkor er høyt utdannede, håndplukkede utøvere som alle er potensielle solister i ulike sjangere. Koret har engasjert 26 sangere på åremålskontrakter. Dette gir en fleksibel besetning, der antallet sangere kan varieres etter som hvilken musikk som skal fremføres. Koret er både dermed både fleksibelt og stabilt, og jobber mot deres

kontinuerlige mål: best mulig musikalske resultater. Om sangerne står det følgende på korets hjemmeside:

Dyktige sangsolister bidrar med sine styrker inn i en stor helhetsramme som sammen skaper den særegne klangen i Det Norske Solistkor. Vi har sangere med profesjonalitet, teknisk dyktighet og musikalsk uttrykkskraft. Og når disse trekker i samme retning skapes det enorme muligheter. I friksjon, leting og kaos oppstår nye og spennende klangkonstellasjoner (...) ("Det norske solistkor")

Grete Pedersen har gjennom sin aktive dirigentvirksomhet blitt en av de mest markante skikkelsene i nordisk korliv. Pedersen startet Oslo Kammerkor i 1984, og dirigerte dem i 20 år. Med dette koret utviklet Pedersen en ny oppføringspraksis med utgangspunkt i norsk folkemusikktradisjon, og da spesielt kvedetradisjonen. Det var ikke bare en ny oppføringspraksis, men også en ny type klangdannelse hun utviklet her. Pedersen utpekte seg allerede da som en dirigent med et nytenkende og spennende arbeid med klang.

I 1990 tok Pedersen over som dirigent for "Det Norske Solistkor". Grete Pedersen har med dette koret vist seg som en dirigent av høy klasse. Hun er anerkjent for sine stilsikre og musikalsk overbevisende fremføringer innenfor både barokkmusikk, klassisk repertoar og samtidsmusikk. Grete Pedersen er en dirigent som stadig høster svært gode anmeldelser for sitt arbeid:

(...) under sin dirigent, Grete Pedersen, har Solistkoret foldet seg helt ut, og framstår i dag som et kor i særklasse i det norske musikkmiljøet. (...) Slik kan korklang også være, en kunstnerisk utfordrende reise inn i vokalklangens forunderlige rike (Wikshåland, 2005).

Konsert- og plateanmeldelser av Det Norske Solistkor, som blant andre den her siterte, kommenterer ofte korets klang. Det er ingen tvil om at det gjøres et meget bevisst og svært spennende arbeid når det gjelder klangdannelse fra Grete Pedersens side, som har ført til at koret stadig imponerer og overrasker på dette området.

4.3 ERIC ERICSON – stemmene, musikken, språket og gestikken

4.3.1 Innledning

Hos Ericson er det fire felt som står fram som de mest signifikante ved hans arbeid med korklang. Disse fire er *stemmene, musikken, språket og gestikken*.

For Ericson står selve *stemmene* i koret helt sentralt. Han har alltid gjort et nøye og gjennomtenkt utvalg av stemmer til sine kor. Etter min oppfatning ligger noe av nøkkelen til Ericsons store suksess innen kor og klangdannelse i nettopp dette. Han har vært svært bevisst på, og opptatt av individene i koret, og hvilken sammensetning av stemmer som vil fungere.

Videre står *musikken* i høysetet for Ericson. Selve musikken – sjangeren, verket, stiltrekkene – er det som skal styre klangen. Klangen blir av den grunn underordnet musikken. Det er musikken som setter rammene for klangdannelsen.

Språk og tekst er, som Ericson selv uttrykker det, en av hans ”kärphästar”. Arbeid med språk er for ham en meget sentral del av klangdannelsen.

Den *gestiske* formidling er fundamental i Ericsons klangpraksis. Han kommuniserer i all hovedsak klang til koret gjennom bruk av kropp, ansikt og holdning.

Avslutningsvis i kapitlet vil jeg diskutere Merleau-Pontys klangpraksis opp mot Merleau-Pontys teorier rundt gestikk.

4.3.2 Stemmene

”Körklang är samklang”, var Ericsons første og umiddelbare svar på det fundamentale spørsmålet om hva klang er. Jeg forstår dette utsagnet som at noe av det grunnleggende i et kors musisering, er det basale faktum at mange forskjellige stemmer *klinger* sammen. Klangen i koret er lyden av en sammensetning mennesker som går inn i en samklang og et felles uttrykk.

Stemmene i koret er dermed en helt avgjørende faktor for dannelsen av en felles korklang. Et kor er ikke bare en klanglig helhet. Det er også en rekke individer, og hver enkelt sangers stemmekvalitet er med på å danne korets felles klang. ”Klangen ligger

naturligtvis i rösterna”, sier Ericson (IE). Han uttrykker det som en selvfølgelighet at korets sammensetning av stemmer, er det som legger grunnlaget for korklangen. Under observasjon av EEKK fremstod det som meget tydelig at hver enkelt stemme i koret hadde sin egen plass i korklangen. Jeg opplevde det som at koret bestod av sterke ”stemmepersonligheter”, som hver og en hadde sin spesielle ”funksjon” i korets samlede klang:

(...) den særpregede, typiske klangen – korets kjennemerke – er en klang sammensatt av mange ulike stemmekvaliteter. Ut fra mitt inntrykk er denne sammensetningen ikke tilfeldig. Det høres ut til å være et gjennomtenkt utvalg stemmer i koret – stemmene utfyller hverandre. (OE)

Mitt inntrykk fra observasjonen ble bekreftet av Ericson under intervjuet. Det å selektivt velge sangere, har vært et av de fundamentale grepene han har gjort i utviklingen av klangen i EEKK:

[Jag] *tal*ar egentligen inte så mycket om samklang. Utan när det blir frågan om det, så blir det naturligtvis med valet av röster. For det finns en del sångare, det vet jag, som skulle ha svårt att gå inn i en samklang. (...) Jag söker bra röster. (...) Jag kan säga att de väljs med största omsorg. (IE)

Å være bevisst på hva slags klang man søker i den enkelte stemme, gjør at man kan finslipe sammensetningen. Det gjør også at dirigenten kan ”luke ut” sangere med for spesielle stemmer. Dette diskuterer Ericson i forhold til vibrato som fenomen. Ericson uttaler at det finnes sangere som vil ha vanskeligheter med å innordne seg i korklangen: ”Det går inte att ha någon med stort vibrato. Det gör det inte. Utan det är ju väldigt små skillnader det som är.”, sier han (IE). Klangforskjellene som finnes mellom stemmene må altså befinne seg innenfor en viss ramme som er gitt av et bestemt klangideal.

Vibratoen er likevel et stemmepreg som Ericson holder frem som et viktig aspekt ved korklangen. Slik han fremstiller det, er vibratoen med på å gi klangen liv og nerve, og hvilken grad av vibrato en skal benytte, styres i hovedsak av hva slags *musikk* det er snakk om. Vibrato er et musikalsk parameter som i stor grad avhenger av stilarten. Samtidig kan den også undergrave musikkens særpreg om den brukes feil, som for eksempel om man bruker mye vibrato i ny musikk.

(...) [Det] beror lite grand på vad det är för musik. Ja, till exempel, om [koret] sjunger Regel eller Strauss eller... så, då tycker jag för min del at det finns lite mer rörelse i rösterna. Men [idealarna] (...) växlar (...) bara i stort sett. I själva verket är jag ju för en sång med lite vibrato (...) Och jag försöker (...) tala helt enkelt om at det måste vara en väldig skilnad på en stor ters och en liten ters. Där ligger gränserna. För om man inte hör det tydeligt, så är man ju helt utanför ny musik till exempel. (IE)

Idealet til Ericson er altså gjennomgående en liten, lett vibrato. Han forklarer dette med et bilde fra instrumentalmusikken:

(...) Når du ser en orkester arbeita så ser du nästan inga fingrar ligga stilla på greppbräddan, utan det är alltid lite så (demonstrerer). Det är en lätt, lätt vibrato. Naturligtvis händer det att de spelar utan vibrato, men då är det en spesiell effekt. (IE)

Å bruke referanser til instrumentalmusikk i beskrivelsen av korklang, er noe Ericson ofte gjør. Det instrumentale står frem som et av hans mest fundamentale idealer for korklangen. Ericson ser koret som et ensemble satt sammen av en rekke forskjellige stemmer som går inn i en samklang og utfyller hverandre: ”Egentligen är det ju samma sak som orkesterklang eller stråkkvartettklang, eller... ja... vilken ensemble som helst [...]. Jag tycker så mycket om jämförelsen med det instrumentala.” (IE) Et orkester har en samklang som består av svært mange ulike klanger eller lyder: klarinettlyd, trompetlyd, fiolinlyd, cellolyd og så videre. Hvert instrument har sin karakteristiske klang. Slik Ericson uttrykker det, ønsker han at et kor skal ha tilnærmet samme klangvariasjon fra stemme til stemme. At samklangen er fundamental i korsang, trenger altså ikke bety at det skal høres ut som én person som synger. Hver enkelt sanger kan ta med sitt stemmepreg inn i korklangen, og slik berike den:

[Kör] är ju också en massa individer, kanske med en spesiell klang...(.) Och jag kan där jag står ofta höra spesiella röster utan att jag tycker det är fel...(.) Jag tycker (...) att en sopranstämma [altså hele soprangruppen] kan vara som en regnbåga ungefär, alltså. Med lite olika färger som kompletterar varandra. (IE)

Dette stemmer fullstendig med mine egne observasjoner. Der registrerte jeg flere ganger et *instrumentalt preg* som noe av det mest fremtredende:

Assosiasjonen til det *instrumentale* (...) oppleves som noe av det unike ved koret. Klangen er levende og rik på samme måte som et ensemble bestående av ulike instrumenter. Korets presisjon minner om et orkestres presisjon. (...) Det viktigste bidraget til det instrumentale preget, er etter min oppfatning klangens sterke stabilitet. Som tilhører lurert man aldri på om EEKK kan komme til å ”falle ut av klangen”. Det er som om stemmene er fininnstilte, som et instrument. (...) Koret musiserer på en måte som hele tiden er *fylt av nerve*. (...) Energien framstår (...) som helt naturlig. Det minner om en *instrumental* måte å musisere på; som en stryker som intenst driver melodien videre (...). (OE)

At Ericson framelsker et slik instrumentalt inspirert mangfold, resulterer også i at klangen i EEKK oppleves som *rik*. Ordet *rikt* var ett av de første ordene jeg noterte under observasjon, og begrepet står sentralt i observasjonsnotatene. Slik jeg hørte det, dreier det rike seg ikke om en stadig variasjon av klanguttrykk, men om én klang som er sammensatt av mange nyanser. Senere, under intervjuet, bekreftet Ericson det rike som et klart ideal. På spørsmål om han kunne karakterisere klangen i sitt eget kor, uttrykte han følgende: ”Jag vill gärna tro att det är en rik klang.” (IE)

Menneskestemmen er et ”instrument” som påvirkes av mange faktorer. At Ericson velger stemmer ut fra klare forestillinger om hvilke klanger som vil komplettere hverandre, betyr ikke det at han alltid vil få den samme klangen fra koret. Menneskestemmen er påvirkelig. Ericson trekker frem flere ulike faktorer som kan ha innvirkning på klangen i et kor. Én slik faktor er bruken av pianoet i forhold til klangdannelse. Ericson mener at pianoet er et godt hjelpemiddel som dirigenter kan og bør ta i bruk. Det må imidlertid brukes riktig, og med stor forsiktighet:

För att jag kan vända på alltihop och säga att pianot är bland de värsta instrument som finns, när det gjelder att förstöra körklang. Man dunkar i folk toner, och då tappar man totalt körklangen. För då går det ner i halsen och blir spänt... (IE)

Korklangen kan altså nærmest ødelegges hvis dirigenten bruker pianoet på en lite ”vokalvennlig” måte. Det betyr at dirigenten påvirker hver enkelt korist klanglig gjennom måten hun spiller piano på. Stemmene er ikke noe konstant - de formes i stor grad fra impulser utenifra.

Sangstemmen påvirkes (selvfølgelig) også av mennesket i seg selv. Å synge innebærer at man bruker seg selv på en svært personlig måte. Ericson er åpen for at personlige aspekter ved sangerne kan være av relativt stor betydning for korklangen. Under observasjonen opplevde jeg klangen i Eric Ericsons Kammarkör som relativt mørkt. Da dette ble tema under intervjuet, viste Ericson at *menneskene* i koret kan være avgjørende for klangen:

Det är klart, det här är ingen direkt ung kör. Det är relativt livserfarna människor. Många har kanske varit igenom en skilsmässa och haft det besvärligt i livet. Så jag tror att dom är ganska erfarna, och att det kanske är det som gör den mörka klangen. (IE)

Hver enkelt stemmes avgjørende betydning for klangdannelsen, kommer også fram i Ericsons tanker og meninger om forskjellen på klangen i kor på ulike nivå. Det er en vesentlig forskjell på amatørkor og elitekor, rett og slett grunnet graden av sangteknisk skolering. Slik jeg forstår Ericson, ligger noe av kjernen i korklangen i det rent sangtekniske – i hver enkelt stemmes kvalitet og kapasitet. Et amatørkor kan klinge veldig bra, men det vil alltid ha en annen type klang enn profesjonelle kor.

[...] det blir ju en helt annen klang, för att de inte är utbildade sångare. Det blir det ju...
Men det går att komma rätt bra fram.

4.3.3 Musikken

Det var ett tema Ericson stadig vendte tilbake til under intervjuet, og som derfor utpeker seg som helt grunnleggende i hans praksis – *musikken*. Han understreker at han alltid har jobbet frem klangen *gjennom musikken*. Å få til musikken på riktig vis, skal ha førsteprioritet til en hver tid, og dette styrer derfor klangen:

Jag gör ju inte speciella övningar för att det skall klinga tillsammans, utan jag arbetar alltid genom musiken. (...) Det musikaliska går först. (...) Jag vill naturligtvis ha ett sångsett som passar til musiken. (...) (IE)

Sangstilen skal passe musikken. Ericson utdyper dette fenomenet videre gjennom å referere til ulike typer musikk, og utviklingen av ulike former for klang:

(...) de første åren, så sjöng vi egentligen bara rennässansmusik. Så vi sjöng väldigt mycket Monteverdi, Morley [...] och... då sjöng vi med ganska stranka röster. Det var absolut ingen stor klang, utan vi var så ivriga att få den här gamla musiken riktig. Så vi sjöng det väldigt lätt och rytmiskt. Sedan när vi började sjunga [...] Reger, Strauss, Poulenc och Pizetti och sådane... då vidgades naturligtvis rösterna. Så det var [...] musiken som påverkade klangen. Absolut var det så. (IE)

Ericsons syn på *musikken* eller *verket* setter musikken i en overordnet posisjon i forhold til klangutformingen. Ericson ser ikke klang som noe som kan dyrkes frem på et eget, ”frittstående” grunnlag – eller som noe løsrevet fra resten av det musikalske. Klangen og verket henger sammen i et tett samspill. Et bestemt klangbilde er ikke der for *klangens* egen skyld – den er der for *musikkens* skyld. Det er musikken som setter premissene for hvordan klangen skal utvikles.

4.3.4 Språket

Ericsons betraktninger viser at klangen formes på et grunnlag som er sammensatt og mangfoldig. Det er mange aspekter som må jobbes med for at klangens skal bli god. Et aspekt han legger stor vekt på under intervjuet, er tekstens betydning for klangen. Ericson legger frem tekstuttale og god artikulering som noe av nøkkelen til å lykkes med klangprosjektet. Ericson uttaler at sangerens språklige kompetanse – evnen til å forstå innhold og oppbygning, å uttale rett og betone rett – er ”overhørt viktig” (IE). Ved å deklamere teksten på korrekt vis, kan man lettere finne musikkens naturlige fraseringer og flyt. Spesielt er dette viktig når man synger på fremmedspråk – som for eksempel tysk, fransk og latin. Ericson fremhever språk og tekst som et av de absolutt viktigste områdene en dirigent kan arbeide med:

Framför alt deklamationen! Det är om jag får säga en av mina käpphästar. Att när man närmer sig språk, så går man först in i förrummet... och där får man bemöda sig att uttala alla konsonanter och vokaler rätt. (...) Det andra rummet är satslösningen. (...) Vad som

överhuvudtaget ligger i själva språkbyggnaden. (...) Det tror jag är väldigt viktigt för själva fraseringen och ”glidet” på sången. (...) men det där anser jag oerhört viktigt! För det är själva fraseringen och själva... hur frasen flyter fram som man får genom språkbyggnaden. (IE)

Ericson trekker her frem selve *forståelsen* av språket og språkets oppbygning som helt avgjørende for at koret skal klare å deklamere teksten godt. Språket er i neste runde av stor betydning for frasering og framdrift i det musikalske. Og selv om Ericson ikke uttaler det direkte i dette sitatet, forstår jeg ham som at tekst og språk også har en stor innvirkning på klangen. I et annet intervju med Ericson, gjort av Cecilia Aare, formulerer han dette meget presist: ”Hitta textens glid – då kommer klangen” (Aare, 1992).

En allmenn oppfatning blant mange korinteresserte, er at den svenske klangen har et helt eget preg. På oppfordring under mitt intervju, forklarer Ericson hva han tror er opphavet, eller grunnen til dette særpreget:

[...] Jag [tycker] att vi har ett språk som är bra. Det är raka vokaler. Och det er också sådane här... även i talspråket är det rett mycket ressonans. Som jag tror är bra for sången.

Hvilket språk koret synger på, er altså av avgjørende betydning for korklangen. Etter min oppfatning handler dette om noe helt grunnleggende: de *lydene* koret lager skaper korklangen, og hvilke lyder det synges på, bestemmes av språket. Samtidig er det å danne en god korklang avhengig av at språket uttales korrekt, og med riktig betoning. Dermed får språket en helt fundamental rolle i utviklingen av en god korklang.

4.3.5 Gestikken

Noe jeg opplevde som svært spesielt og sterkt under observasjonen av Ericson i arbeid med EEKK, var hans evne til å formidle musikken til koret. Fra mitt ståsted fremstod Ericson som en så tydelig musikalsk formidler at det opplevdes som om det ”strømmet musikk ut av ham”. Med dette mener jeg at hans kropp og ansikt virket fullstendig fylt av musikken; alt han uttrykte, gestikulerte og formidlet var som i ett med musikken, eller det *var* musikken:

Som observatør under denne øvelsen, fremstod det helt tydelig for meg at Eric Ericsons direksjon er totalt gjennomsyret av hans indre musikalske tanke. Han formidler musikk på en

måte som får det til å se ut som om han *er* musikken. Man kan lese puls, frasering, rytmikk, klang – ja alle musikalske virkemidler – ut fra hans gestikk, kroppsholdning og ansiktsuttrykk. Mitt inntrykk er at Eric Ericson har et unikt talent når det gjelder å formidle musikk kroppslig. (OE)

Dette sitatet fra observasjonsnotatene beskriver noe av det som fremstod som signifikant ved Ericson som kordirigent. Hans evne til å formidle musikk gestisk er helt spesiell. Dette trekket ved Ericson, mener jeg har en klar sammenheng med den tydelige vektleggingen av selve *musikken*. Han uttrykker i intervjuet at musikken legger nærmest alle musikalske føringer. Samtidig viser han i sin utøvende direksjonspraksis, at han selv har tatt opp i seg musikken på en så tydelig måte, at det fremstår som meget spesielt.

At Ericson kan produsere et kroppslig uttrykk som fremstår som så tydelig og ekstremt innholdsrikt, må slik jeg ser det hvile på det grunnlag at han vet nøyaktig hvordan musikken skal være. En dirigent som er usikker på musikkens egenart og form, vil aldri kunne utvikle en så presis kroppslig formidling. Etter mitt inntrykk, trenger ikke koristene være i noen tvil om hvordan Ericson ønsker at de skal forme musikken. Nærmest alle musikalske aspekter kan leses ut fra hans gestikk, og klang er et av de aspektene han formidler aller tydeligst. Dette er for meg det mest unike og karakteristiske ved ham som dirigent.

Ericson er en mann av få ord når han arbeider foran koret. Hans praksis er tydelig basert på *kroppslig formidling* av musikken. Dette betyr at hans klangpraksis også er nærmest rendyrket gestisk. Slik jeg opplever Ericson formidler han hele tiden et ytterst tydelig og presist klangbilde til koret. Formidlingen skjer gjennom mange ulike kroppslige kanaler: holdning, armer, hender, ansiktsuttrykk og blick. Ericson er selv overbevist om at det ligger disponible klanglige impulser i bevegelser og kroppslige posisjoner. Han arbeider altså ut fra et grunnsyn der dirigenten gjennom kroppslig kommunikasjon, har store muligheter til å påvirke klangen i koret. Slik jeg oppfattet Ericson står denne forståelsen i kjernen av hans praksis: *gestikk former klang*.

(...) jag tror personligen rätt mycket på... ja, att det finns i rörelser och positioner, så finns det något som kan påverka klangen. (...) Och (...) så tror jag till och med att handpositionerna kan förmedla vissa klangimpulser. (IE)

Avspenning i kroppen er en av Ericsons hovedprinsipper for direksjon. En *avspent direksjon* er idealet. Han utdyper at dette *ikke* betyr at armene skal være slappe eller uten styrke og energi, bare at det ikke skal være unødvendige spenninger tilstede. Jeg forstår Ericson som at dette er fundamentalt viktig for en god direksjon. Det skal være ”rom” og frihet i dirigentens armer og i dirigentens bevegelse:

En av mina huvudteser är naturigtvis att det ska vara avspänt. Att det här ska vara avspänt (peker på överarmen). Naturligtvis inte utan muskelarbete, men inte spänt på något sätt. (...) Jag är så säker på att det inte får vara ihopklämt eller spänt på något vis. Men det är fria rörelser. (IE)

Det avspente hos dirigenten kan påvirke klangdannelsen, i følge Ericson. Frie bevegelser hos dirigenten kan bidra til at sangerne tar tonene på en avspent og naturlig måte. Særlig viktig er dette i innsatser. Starten av fraser – eller til og med ansatsen til tonen – er avgjørende for hvordan frasen videre flyter fram og formes klanglig. Han har noen helt bestemte prinsipper for hvordan innsatser bør gjøres, for at klangen skal bli slik han ønsker. Disse varierer mellom de fire stemmegruppene:

(...) Det här med avspänningen i kroppen (...) och i armarna, tror jag kan påverka klangen. Till exempel att jag ofte ger en sopraninnsats så där ungefär (viser en rund, ganske høyt løftet hånd som henger en anelse nedover)... så att de tar det avspänt. Inte så: (viser en flat hånd som peker oppover). Det gör jag till [tenorene] också. Och basar blir närmast någon sådan här gest, (viser en hånd som peker ned mot bakken, mye lavere plassert enn den han demonstrerte for sopranene)...som ber de liksom ge djupa bastoner, som är viktiga för hela körsatsen. Liksom altarna...de måste man ju få att sjunga egentligen så mörkt som möjligt. (IE)

I dette sitatet underbygger Ericson det temaet jeg var inne på ovenfor – at bestemte posisjoner og bevegelser fremmer ulike klang. Han er helt bevisst på å gi forskjellige innsatser til de ulike stemmegruppene, fordi han ønsker ulike særpreg i klangen. Han formidler her et tydelig klangideal. Altene og bassene skal ha en mørk klang som gir det helhetlige klangbildet en dybde. Slik jeg tolker demonstrasjonen han gjorde av sopran- og tenorinnsats, ønsker han at de skal ha en uanstrengt og rund klang der oppe i høyden – ikke en stram, flat klang.

Ericson holder *armene* i en veldig karakteristisk posisjon når han dirigerer. Denne posisjonen opplever jeg som helt sentral for selve klangformidlingen. Jeg har i observasjonsnotatene valgt å kalle dette for Ericsons ”utgangsposisjon”. Det ser ut som om denne kroppslige posituren ligger som et fundament for – eller en ramme rundt – hele hans direksjon. Ericson holder stort sett armene i denne posisjonen hele tiden mens han dirigerer. Det betyr imidlertid ikke at hans kroppslige formidling fremstår som statisk eller stillestående – den er avspent, fri, levende og ikke minst full av variasjon. Men variasjonen skjer innenfor den rammen armene hans skaper. Utgangsposisjonen har jeg beskrevet på følgende måte i observasjonsnotatene:

[Det ser ut] som om han jobber ut fra *én utgangsposisjon* som i seg selv formidler et spesielt klangbilde. Særtrekket ved denne posisjonen er at EE har armene løftet, slik at han får rom under armene når han dirigerer. Det skjer ikke noen gang at han klemmer overarmene inntil kroppen – det finnes hele tiden *luft under armhulene*. Han løfter armene opp, og lar dem ”henge” mens hendene peker en anelse nedover. (OE)

Jeg mener at Ericson kommuniserer et tydelig og overordnet klangideal med denne utgangsposisjonen. Klangen fremstår for meg som luftig, åpen, avspent og stor. Klangen har også noe ”mørkt” ved seg, som kan stamme fra armenes retning nedover. Jeg opplevde at EEKK har en type *stabil* klang i bunnen av alt de gjør, noe jeg mener kommer fra Ericsons utgangsposisjon. Posituren kan ses som et klanglig grunnlag som all variasjon springer ut i fra. Det er noe konstant ved denne klangen. Blant annet noterte jeg under observasjon: ”Klangen slipper aldri – den er der hele tiden!”. Videre har jeg i observasjonsnotatene skrevet: ”Det er altså [...] én type klang som kjennetegner koret, ikke en stadig veksling mellom mange klangutrykk” (OE). Dette mener jeg er en direkte virkning av Ericsons utgangsposisjon, som alltid er til stede i hans direksjon. Ericsons klangkommunikasjon gjenspeiles altså svært tydelig i koret.

Innenfor Ericsons karakteristiske armposisjon finnes det en stor detaljrikdom, og den foregår i *hendene*. Mens armene fremstår som rammen rundt, er det hendene om tar seg av selve direksjonen. Hendene til Ericson fremstår som meget levende og formidlende:

Eric Ericsons hender er det bærende element i hans kroppslige formidling. Når han dirigerer ser det ut som om han *maler klangen med hendene*. Hendene er fulle av intensitet og energi, samtidig som de har et avspent uttrykk. (OE)

Under intervjuet bekreftet Ericson mitt inntrykk av hendenes viktighet, gjennom å legge det frem som en av sine hovedteser for direksjon: ”Och en annan av mine teser är att man hela tiden dirigerer med händerna. Att man aldrig dirigerer med hela armen.” Hendene er *senter* i direksjonen. Det er i hendene detaljene blir formet; i hendene kan koristene lese alle nyansene og i hendene uttrykkes musikken. Dette er et viktig trekk ved Ericsons direksjon. Gjennom hendene gir Ericson impulser til tekstplassering, betoning, intonasjon, og ikke minst er det her klangens nyanser formes.

I tillegg til utgangsposisjonen og de klangmalende hendene, er Ericsons *ansiktsuttrykk* avgjørende for klangdannelsen. Hans ansiktsmimikk er også i høyeste grad en form for non-verbal gestisk klangformidling. Ansiktsuttrykket til Ericson viser tydelig og presist hvordan han ønsker at koristene skal synge, og det er svært lett å lese. Jeg mener at han kontinuerlig gir koret impulser via ansiktet som går direkte på klangdanning. I observasjonsnotatene trekker jeg frem et type ansiktsuttrykk som karakteristisk for Ericson. Jeg opplever at dette understreker det klangidealet han formidler med utgangsposisjonen:

(...) Mye av EEs klangformidling [skjer] i ansiktet hans. Med et bestemt ansiktsuttrykk gir han impulser som fremmer en klassisk hodeklang. Han bøyer hodet en anelse, slik at pannen blir hodets fremste punkt. Blikket hans kommer fram ”under pannen”. Haken er avspent og henger, slik at munnen får en liten åpning. Dette formidler et helt tydelig klangideal slik jeg opplevde det - nemlig et klangideal preget av mørke, runde vokaler, klangen opp i hodet og en avspent, mørk toneansats. (IE)

I arbeidet med Ericson er det et fenomen som har tredd frem som meget interessant og spesielt ved ham som klangformidler. Ericson har etter min oppfatning et eget klangbilde knyttet til seg, som er så egenartet at man kan kjenne det igjen. Det spesielle er at dette ikke bare gjelder Ericsons eget kor, der han nøyssommelig har valgt stemmer og formet klangen over lang tid. Slik jeg har opplevd innspillinger av Ericsons arbeid med mange ulike kor, som for eksempel Den svenske radiokören, Nederlands Kammerkor m.fl., er det visse kvaliteter ved klangen som er til stede hos dem alle. Med bakgrunn i det bilde jeg har dannet meg av Ericsons klangkommunikasjon, mener jeg dette har utspring det faktum at han

gestisk formidler et ytterst tydelig klangideal. Det ser ut til at Ericson får en umiddelbar klanglig respons i kor. Dette betyr at Ericsons gestikk er så entydig og presis, at den får alle sangere til å danne klangen i en bestemt retning under hans ledelse. Ericsons non-verbale klangkommunikasjon stimulerer korets klang i en retning i det han løfter hendene. Kroppen, armene, hendene og ansiktet – alle disse delene av dirigenten Ericson – skaper sammen et tydelig klangbilde. Det treffer sangerne direkte, uten at de må tenke gjennom hva han ønsker av respons på sine bevegelser. Det skjer en kommunikasjon mellom Ericson og kor som ser ut til å skje på et intuitivt og sanselig plan. For å forstå dette fenomenet vil jeg bruke Merleau-Pontys teorier rundt kroppslig gestikk.

4.3.6 Eric Ericsons klangpraksis belyst av Merleau-Pontys teorier

Merleau-Ponty presenterer i boka "Kroppens fenomenologi" noen teorier rundt gestikk som jeg ser som en interessant og god forståelse av Ericsons gestiske klangpraksis. Merleau-Ponty snakker om to typer gestikk, en kroppslig og en språklig. Før hovedformen i Ericsons klangpraksis – *den kroppslige gestikk* – presenteres, vil jeg kort beskrive det som har kommet frem av *verbal klangkommunikasjon* i Ericsons praksis. Som det fremgår hittil i dette kapitlet, finnes det ikke verbalitet i noen stor grad hos Ericson. Det som finnes mener jeg likevel at er så interessant at det må nevnes. Som Ericson selv uttrykte under intervjuet, opplever han klang som et vanskelig definerbart fenomen. Han uttrykte også at det er vanskelig å beskrive klang for koret. Det finnes likevel en måte å gi verbale klangimpulser til koret på, som Ericson selv beskriver for meg.

Det är klart att man kan säga i bland..”lite rundare”, ”lite ljusare”, ”lite mörkare”... det er mest så man arbetar. (...) ”Tätare”...”mäktigare”... Joda...det finns ju en del bilder av den typen.

Dette er en form for klangimpulser som kommuniseres gjennom enkeltord. Enkeltordene er beskrivende og billedlige. I musikalsk sammenheng blir slike ord til metaforer. Ordene er hentet fra vårt hverdagslige vokabular, men når de møter koristenes forståelse og fortolkning får de musikalske assosiasjoner. En tone kan ikke i seg selv være mørk eller lys, men vi tillegger slike ord mening i musikalsk sammenheng, og forstår dem ut fra musikalske

verdier. Slik jeg forstår Ericson, mener han at det finnes et repertoar av denne type metaforer, som kor kan respondere klanglig på.

Som beskrevet i teorikapitlet, forstår Merleau-Ponty gestikk-begrepet som mer enn et kroppslig uttrykk. Han ser også språket som en form for gestikk, og kaller det for *verbale gester*. Han mener at hvert ords betydning kan gå utover det rent begrepsmessige, og trekker en annen type betydning – den *gesturale* eller *emosjonelle*. Å se ords emosjonelle mening kan, slik jeg forstår det, blant annet bety å oppfatte selve følelsen bak ordet. Når Ericson gir koret en språklig klangimpuls som for eksempel ”rundt”, vil koristene kunne assosiere til selve *følelsen* av noe rundt. Det kobles mot noe sanselig, de kan *se* for seg noe rundt, innbille seg *følelsen* av å ta på noe rundt og lignende. Denne sansingen kan omsettes til musikalske assosiasjoner. I tillegg sier Merleau-Pontys teori om verbal gestikk at selve forståelsen av gesten, skjer på et grunnlag av *disponible betydninger*. Satt inn i korskammen vil dette si, at koristene forstår Ericsons ord på en felles disponibel plattform for forståelse. Alle mennesker har en forståelse av ordet ”rundt”. Denne plattformen av felles forståelse refererer Ericson til når han kaster ut klangimpulser i form av ord. Sangerne vil da, slik jeg leser Merleau-Ponty, ha en felles referanseramme eller erfaringsbase for å forstå ordet. På bakgrunn av den forståelsen de har for ordet generelt, setter de det inn i en musikalsk sammenheng og omgjør det til en vokal uttrykksform – det resulterer i en bestemt klang. Ettersom Ericson i hovedsak kommuniserer klang via kroppslig gestikk, avslutter jeg dette temaet og går videre inn i kjernen av Ericsons gestikk. Temaet språklig gestikk, vil bli videre behandlet under Maria Gamborg Helbekkmo og Grete Pedersen.

Ericson opplever det som lettere og mer naturlig å formidle klang via kropp enn språk, slik jeg forstår ham. I intervjuet uttrykte han flere ganger at klang er vanskelig å beskrive, og under observasjon var det svært tydelig at direksjonspraksisen er basert på kroppslig kommunikasjon. Under øvelsen registrerte jeg ikke en eneste gang at Ericson sa noe om klangdannelse. Derimot registrerte jeg mange ulike former for kroppslig formidling av klang. Gjennom den bortimot rendyrkede gestiske klangkommunikasjonen, formidler Ericson et syn på korklang som noe *sansbart*. Med dette mener jeg at koristene til Ericson i all hovedsak oppfatter hans klangimpulser gjennom sansning. De får ikke forklart hvordan de skal danne klangen med ord og begreper som de intellektuelt fortolker. De bare *ser* på Ericson, og tar inn de signalene han sender. Kanskje foregår denne kommunikasjonen på et plan som ikke er fullt ut bevisst for sangerne.

Under observasjonen av Eric Ericsons Kammarkör ble jeg fascinert av hvor intenst sangerne *så* på sin dirigent. De fleste koristene slapp ham ikke med øynene i det hele tatt mens han dirigerte. Dette mener jeg kommer av *meningstettheten* som finnes i hans direksjon. Sangerne får hele tiden musikalske impulser, deriblant klangimpulser, som de forstår bare ved å *se* på ham. Denne formen for kommunikasjon mellom korist og dirigent medfører at hver minste bevegelse Ericson gjør, får en umiddelbar virkning i koret. Nettopp den umiddelbare virkningen gir meg forståelsen av at vi er inne på noe *sansbart*. Reaksjonen i koret skjer så raskt, at det ikke kan være mulig at koristene fortolker intellektuelt – det rekker de simpelthen ikke.

I sin tenkning rundt menneskelig gestikk, setter Merleau-Ponty fokus på hvordan vi mennesker forstår hverandres gester. Han mener at enhver gest er fylt av et meningsinnhold (Merleau-Ponty, 1994: s.151-153). Jeg forstår dette som at alle bevegelser vi mennesker gjør, er gjennomsyret av en betydning eller en mening. Dette gjelder uansett hvor, når og for hvem vi utfører gestene. Overført til Ericsons gestiske direksjonspraksis, vil denne forståelsen bety at alle bevegelsene han gjør foran koret er gjennomsyret av mening. Det ligger en *musikalsk* mening bak hver gest Ericson utfører. Denne meningen er det som muliggjør kommunikasjon (Merleau-Ponty, 1994: s.151-153). Sett med Merleau-Pontys teorier hadde det altså ikke vært mulig for ham å kommunisere med koret, om ikke gestikken var fylt med et meningsinnhold. Meningsinnholdet i Ericsons gester tar en form som gjør det mulig for sangerne å sanse det. Om det var slik at *meningen* med gesten måtte forklares verbalt for å være tilstede i bevegelsen, ville den spesielle non-verbale kommunikasjonen vært borte – sansningen ville ikke være tilstede i samme grad. Det spesielle i den gestiske direksjonssituasjonen, er altså at koristene forstår meningen med dirigentens gestikk intuitivt og umiddelbart.

Et viktig aspekt ved gestenes meningsinnhold, er imidlertid at det ikke på noen måte er et *gitt* innhold. Det er ikke slik at Ericson kan formidle gestisk til koret, og vite akkurat hvordan koristene vil forstå ham eller hvilken virkning han vil få av gesten. Merleau-Ponty hevder at meningen tilegnes *aktivt* av tilskueren. Tilskueren, eller i denne sammenheng koristen, søker aktivt mening i gesten selv (Merleau-Ponty, 1994: s.151-153). Nettopp dette faktum har gjort at jeg har valgt å bruke begrepet *klangkommunikasjon* gjennom hele avhandlingen. Det er ikke snakk om en enveis formidling – der dirigenten bare ”forer” sangerne med klanglige impulser som de passivt tar i mot. Det dreier seg om en prosess der to parter er aktive. Ericson kommuniserer sine klangimpulser gjennom gestikk, og koristene

er aktive i forståelsen av gestikken. Selve klangdannelsen oppstår i sammensmeltningen av dirigentens musikalske tanke og koristenes forståelse av denne, etter min forståelse.

Et annet nøkkelbegrep hos Merleau-Ponty er *intensjonalitet*. Intensjonalitet dreier seg om at vi mennesker hele tiden preges av *retning* – retning mot noe. Alle menneskelige handlinger, bevegelser, språkytringer og så videre, er i følge Merleau-Ponty gjennomsyret av denne retningen. Kroppen vår er intensjonal, noe som i vår sammenheng betyr at en dirigents bevegelser og gester til en hver tid er preget av intensjoner. Intensjonen ligger som et fundament i en menneskelig gest (Østerberg, 1994: s.VIII). Som jeg har vært inne på tidligere i avhandlingen, kan intensjon i dirigentpraksisen settes i sammenheng med det som ofte benevnes som en indre musikalske tanke. Ericsons indre musikalske tanke er den *retningen* direksjonen hans tar. Når en kordirigent har en klar indre musikalsk tanke, vil den gjennomsyre hans gestikk. For meg fremstår Ericson som preget av en meget tydelig indre musikalsk tanke. Kanskje er det dette det dreier seg om når det gjelder Ericsons framtoning som ”gjennomsyret av musikk”. Hvis Ericsons indre musikalske forestilling er så klar, vil det bety at den er til stede i hver minste bevegelse han gjør når han dirigerer. Alle Ericsons gester er da styrt og gjennomsyret av intensjonalitet, noe som er helt i tråd med Merleau-Pontys tenkning.

Hvordan koristene oppfatter gesten, er helt fundamentalt for hvordan klangkommunikasjonen utvikler seg. Koristene er som nevnt en aktiv part i kommunikasjonen. I følge Merleau-Ponty er *intensjonaliteten* avgjørende for hvordan gestikk oppfattes av andre (Schjønby, 2001: s.35).. ”De andre” i denne sammenheng er koristene. Intensjonen bak Ericsons gest er dermed det som styrer hvordan sangerne forstår ham. Men som nevnt tidligere, er denne forståelsen ingen intellektuell fortolkning. Intensjonen i Ericsons gestikk *sanses* av koristene. Ericson sier selv under intervjuet at han ”taler egentligen inte så mycke om samklang”. Dette utsagnet underbygger min forståelse av Ericson som en non-verbal dirigent på klangområdet. Merleau-Pontys teori om at gestikk er noe som oppfattes gjennom sansene – og ikke gjennom en intellektuell forståelse – viser seg tydelig i Ericsons klangpraksis. I følge Merleau-Ponty henviser gestene oss til en ”sanselig verden” (Merleau-Ponty, 1994: s.153). Selv om gesten oppfattes gjennom sansene, kan mennesket i høyeste grad oppleve og *forstå* fenomener gjennom den gestiske verden. Koristene i Eric Ericsons Kammarkör forstår sin dirigent – det er det etter min mening ingen tvil om. Men ettersom Ericson formidler klangen gjennom sin kropp og sine bevegelser, trenger de ikke å analysere hans ”budskap” på et mentalt plan. Med Merleau-Pontys ord,

føyer de seg til gestikken ”i en slags blind erkendelse”. Denne blinde erkjennelsen går forut for ”definitionen og den intellektuelle meningsforarbejdning” (Merleau-Ponty, 1994: s.153). Det er samspillet mellom Ericsons gestikk og koristenes sansning av hans bevegelser og intensjoner som fører til klangdannelse. Ericsons intensjoner – eller musikalske tanker – tar bolig i sangernes kropp. De blir i samspillet også sangernes intensjon.

Jeg mener Ericson er et synlig bevis på at klang er et musikalsk fenomen som i høyeste grad kan innlæres i koret, uten at koristene behøver fullt ut *forstå* hva de skal gjøre, eller hva de faktisk gjør. Man har som dirigent muligheten til å gi kroppslige signaler til koristene, som de umiddelbart tar opp i seg og responderer på. Det virkelig interessante her, etter min mening, er at den responsen koristene gjør klanglig sannsynligvis opptrer som impulser tilbake til dirigenten. Som Merleau-Ponty uttrykker det, er de to ”deltakerne” i den gestiske situasjonen av like stor betydning for forståelsesprosessen (Merleau-Ponty, 1994: s.152-153). Jeg tror at klangdannelsen skjer som et vekselspill mellom Ericson og korene han dirigerer. Ericson formidler et helt tydelig klangbilde til sine korister – koristene responderer på dette klangbildet – noe som gir Ericson ny inspirasjon til formidling.

4.3.7 Korklang er noe mystisk

Som det fremgår av dette kapitlet om Ericson, er det aspekter ved og prosesser rundt fenomenet korklang, som kan være vanskelig å sette ord på eller å definere. For eksempel er sansning av gestikk en prosess i sangerne som både dirigenten og jeg som forsker opplever som komplisert å beskrive. Klang kan som musikalsk praksis formes ut fra få ord, og desto mer kroppslig erfaring og intuitiv forståelse. Dette viser seg meget tydelig i mitt møte med Ericson.

Forståelsen av klang som noe vanskelig definerbart og lite håndgripelig ble forsterket i mitt møte med hans tenkning. Samtidig som Ericson gav svært reflekterte, meget interessante og relevante svar på mine spørsmål, viste han tydelig at korklang har denne noe uhåndgripelige karakteren. Flere ganger under intervjuet gav han uttrykk for at det er vanskelig å beskrive korklang verbalt, og han tenkte seg nøye om for å besvare spørsmålene. Med dette viste han at klang er et komplisert begrep også for ekspertene. Ericson har jobbet aktivt med klang siden han startet som dirigent i 1945. Få har en så lang og bred erfaring på

feltet som ham. Likevel uttaler han altså at klang er vanskelig å snakke om. Som avslutning på hele intervjuet sa Ericson: ”Det här med körklängen er mystiska saker...” (IE)

4.4 Maria Gamborg Helbekkmo – Klang som håndverk, streben etter homogen klang og verbal klangkommunikasjon

4.4.1 Innledning

I arbeidet med Helbekkmos bidrag til denne avhandlingen er det tre arbeidsmåter som har tredd frem som særlig signifikant. Disse arbeidsmåtene vil jeg benevne *klang som håndverk*, *streben etter homogen klang* og *verbal klangkommunikasjon*.

Mitt inntrykk er at Helbekkmo har en helt klar forestilling om hvordan hun ønsker at koret skal klinge. Dette gjennomsyrrer hele hennes praksis. Hun arbeider etter bestemte prinsipper, teknikker og idealer, og danner klangen i koret gjennom nøyaktig og nitidig arbeid. Helbekkmos tanker om klang og måten hun arbeider fram klangen i *Voci Nobili*, har gitt meg et klart inntrykk av at hennes klangpraksis representerer noe ”håndverksmessig”. Klang kommer ikke av seg selv. Det må *læres* inn – som et *håndverk*.

Streben etter homogen klang er fundamentet i Helbekkmos klangideal. Hun arbeider med et kontinuerlig fokus på at klangen skal være så samlet og homogen som mulig.

Måten Helbekkmo arbeider frem det homogene klangidealet, skjer i all hovedsak gjennom *verbal kommunikasjon*. Hun prater mye til – og med – sangerne sine; forklarer, instruerer og veileder. Helbekkmo er en språkmektig korleder.

4.4.2 Klang som håndverk

Helbekkmos klangdannelsesprosjekt er et kontinuerlig arbeid. Hun beskriver ikke klang som noe som skjer ”i øyeblikket”. Hun beskriver korklang som et prosjekt som er tidkrevende og stort. Veien til en god korklang må gå gjennom målrettet og hardt arbeid. Dette påstår jeg blant annet ut fra Helbekkmos tanker rundt klang under konsert:

Maria: (...) Altså, på en konsert så har jeg jo... da er det jo ferdig innøvd ikke sant. Da kan de jo det de skal bruke. Det er også en av de tingene som er et av mine hovedprinsipper. Når de skal synge konsert, så er det ikke noe de har øvet på i 14 dager... det er noe de har øvet på lenge.

Hanna: Så klangutformingene, den er gjort på forhånd?

Maria: Ja. Absolutt!

(IH)

En slik forståelse for klangdannelse, gir meg assosiasjonen til å kalle det "et håndverk".

Klangen *læres inn* og rendyrkes, både i koret som helhet og hos hver enkelt sanger.

Helbekkmo skolerer koret grundig inn i en bestemt klang. Nye sangere må formes og bli en del av helheten:

Jeg bearbejder dem, og underviser dem i hvordan de skal bruke stemmen sin. Og så kommer de inn i klangen til de som allerede er der. (IH)

At hun arbeider så nøye og nitidig med klang, henger sammen med Helbekkmos mer overordnede syn på klang som fenomen. Hun ser ikke klang som en egen del av musikken som bør eller kan arbeides med isolert. Klang er en del av en tett sammenbundet og innfiltret musikalsk helhet. Helbekkmo ser klang som en fundamental del av et kors musisering, men understreker hvordan klangen hele tiden henger sammen med mange andre musikalske komponenter. De ulike komponentene påvirker hverandre og er avhengig av hverandre. For eksempel trekker Helbekkmo fram symbiosen intonasjon og klang: "[Det nytter] ikke å få en god korklang hvis det ikke stemmer. Intonasjonen må være helt der." (IH) Videre fremhever hun også tekst som en viktig del av den musikalske helheten vi arbeider med i et kor:

At teksten er levende... det har også med klangen å gjøre! Det har med klangen å gjøre alt sammen. At det blir en helhet.. Intonasjonen blir bedre hvis teksten er bra og riktig. (IH)

Under observasjon opplevde jeg at hun aktivt arbeidet med de ulike musikalske komponentene parallelt; for eksempel med tekst, betoning, intonasjon, dynamikk og klang. Det var helt tydelig at Helbekkmos arbeid med ett av områdene fikk ringvirkninger. For eksempel løste Helbekkmo et intonasjonsproblem ved å finstille tekst og klang på et spesielt sted i et samtidsstykke:

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

Da Helbekkmo hadde fått koristene til å uttale ”skräck” riktig, og intonasjonen dermed ble helt på plass, opplevde jeg at det skjedde noe spesielt med klangen. Det var som om perfektioneringen av artikulasjonen og intonasjonen gjorde at den gode klangen ble forløst. Artikulasjonen og intonasjonen la da et grunnlag for at klangdannelsen skulle lykkes, og helheten ble oppnådd.

Voci Nobili er som nevnt tidligere, et kor som hovedsakelig består av amatørsangere. Dette er selvfølgelig med på å prege Helbekkmos arbeidsmetoder. Hun har hele tiden brukt mye tid på å skolere koristene sangteknisk. En del av Helbekkmos sangtekniske skolering skjer gjennom en metode som jeg raskt registrerte som spesiell og karakteristisk for hennes praksis. Dette var *individuell oppfølging*:

Også har jeg, på prøvene mine, så har jeg overskudd og tar meg tid til å jobbe med hver enkelt littegrann. Sånn at de føler at de får litt individuell pleie. (IH)

Denne arbeidsformen går ut på at Helbekkmo trekker fram én og én sanger, og lar henne synge en tone eller en frase. Så gir hun vokaltekniske instruksjoner, slik at den enkelte koristens stemmebruk forbedres og finstilles. I observasjonsnotatene skrev jeg følgende om denne metoden:

MGHs arbeid på individnivå er helt klart det jeg opplevde som mest utslagsgivende [for klangen] – det skapte de store forskjellene. (OH)

Måten Helbekkmo arbeider på det individuelle plan, er både krevende og utfordrende for sangerne, slik jeg oppfattet situasjonen. Som sanger i Voci Nobili får man en type individuell vokalteknisk oppfølging som jeg mener er uvanlig i kor. Mange dirigenter tenker kanskje at det ikke finnes tid til slik instruksjon. Helbekkmo viser at man kan komme langt ved å sette av litt tid til den enkelte. Det er mange musikalske elementer Helbekkmo kan finstille og

nyansere gjennom instruksjon av hver enkelt korist: intonasjon, tekstuttale, vokal- og konsonantplassering, dynamikk og så videre. Og ikke minst mener jeg at Helbekkmo får gjort et avgjørende viktig arbeid når det gjelder klangdannelsen:

MGH får med dette alle sangerne til å tenke tonene og melodiene på samme måte. Man kunne *se* på sangerne etter en slik runde at de stod likt, hadde tilnærmet samme ansiktsuttrykk, pustet likt og tenkte musikken på samme måte. Ikke minst kunne man høre resultatet – klangen ble samlet og homogen, og de musikalske virkemidlene ble til fingerspissene nyansert. (OH)

Et kriterium for at denne praksisen skal fungere er at sangerne faktisk får til det dirigenten ber dem om, i følge Helbekkmo selv. En slik situasjon, der koristene skal prestere alene foran resten av koret, krever at de lykkes. Det er ingen tvil om at sangerne synes situasjonen er krevende og fylt av spenning. Men lettelsen og gleden når de fikk positiv respons fra dirigenten, var minst like tydelig! Viktigheten av at instruksjonsforløpet ender i en forbedring hos koristen, er også høy i forhold til resten av koret – som hører på:

(...) de må jo alltid få det til. Jeg kan ikke gå fra dem og si ”nei, dette var ikke noe bra”. Og det må ikke være juks heller. Du kan ikke si at det er bra hvis det ikke er bra! For det går ikke for de andre som sitter og hører på... (IH)

Resultatet av Helbekkmos arbeid på individnivå, er at alle sangerne har benyttet svært lik sangteknikk. At Helbekkmo har (mer eller mindre) amatørsangere i Voci Nobili, har gjort at hun har kunnet forme dem sangteknisk i stor utstrekning. Både under intervju og observasjon ga hun tydelig uttrykk for at hun arbeider etter helt bestemte teknikker for sang i sin korpraksis.

Det er tydelig når man ser Voci Nobili, at koristene er preget av en *felles sangteknikk*. De står på samme måte, puster på samme måte, bruker kroppen og ansiktet på samme måte. Den type sangteknisk skolering de får av dirigenten er av avgjørende betydning for selve klangen i koret. Blant annet opplevde jeg at pusteteknikken fikk en umiddelbar innvirkning på klangen. Pust og støtte er to bærebjelker i Helbekkmos sangteknikk. Teknikkene hun bruker er inspirert av flere store sangpedagoger, blant annet Susanna Eken, Paul Lohmann og Oren Brown. Selv om dette er store og kjente navn, opplever jeg denne teknikken som noe

ukjent og uvanlig i korskammenheng – det finnes helt klart andre teorier for pust og støtte som er mer allment kjent i vår ”korverden”:

Du hører at jeg jobber veldig mye med kropp, støtte, pust... måten å puste på, som altså er bare det med å jobbe her i sidene, også fast her (peker på magen). (IH)

Helbekkmo er opptatt av at støtten må være til stede hele tiden. Magen skal alltid være fast - også idét man puster. Magen skal ikke slippes ut som mange andre teorier for sangteknikk hevder. Den skal være stram hele tiden, mens pusten foregår i sidene. Det er altså ikke magen som skal romme lufta – den skal ”lagres” høyere opp:

For i det du slipper ut magen din, da... i det øyeblikket du sier ”wohf” (slipper inn luft) – da mister du støtten. Støtten må være der hele tiden... selv om du puster. (IH)

Når denne teknikken gjøres riktig, ser man at det utvider seg i ryggen til sangeren. Dette observerte jeg tydelig da jeg så Voci Nobili bakfra mens de sang. Jeg kunne se at pusten var ”plassert” slik at det så ut som om det var ryggen som pustet.

Kroppen er en helt fundamental del av det å synge. Den må være aktiv for at stemmen skal fungere. Hun bruker under intervjuet et sitat fra pedagogen Paul Lohmann for å forklare dette: ”Lohmann han sa... *Einatmen*, som betyr pust, *Körper herannahmen*, som betyr ta på kroppen, *dann singen*.”(IH) Slik jeg forstår Helbekkmo er vi som sangere fullstendig avhengig av kroppen vår i klangdannelsen. Kroppen skal være ”på” fra før man starter en tone eller en frase, og være konstant i det aktive modus så lenge man synger.

4.4.3 Streben etter homogen klang

Det er som å høre *én stemme* i de unisone øvelsene under oppvarmingen. Det er helt tydelig at disse sangerne er skolert inn i denne klangen, og at alle er klar over nøyaktig hva slags lyd de skal forme. (OH)

Det finnes en form for ”grunnklang” som alltid er til stede når Voci Nobili synger. Med dette mener jeg ikke at koret har ”stivnet” i noe som er lite dynamisk og lite variert, men at det har en fast klang som står som en ramme for resten av det musikalske. Koret og dirigenten er

ikke stadig på leting etter nye klanger. *Voci Nobili* er tydelig forankret i et bestemt klangideal. Det absolutt mest signifikante trekket i dette klangidealet er *homogenitet*. Klangen er samlet og ensartet. Klangbildet virker ytterst rendyrket og perfektionert, som om ”ingenting er overlatt til tilfeldigheter”. Dette påstår jeg både ut fra tidligere inntrykk av koret på CD og konserter, og ut fra observasjonen i dette avhandlingsarbeidet. Helbekkmo viste i intervjuet at homogenitet er det grunnleggende i hennes klangideal: ”Poenget for meg er [...] at alle skal tenke likt.” (IH) Helbekkmo er opptatt av at alle koristene skal synge på samme måte. Slik jeg forstår henne ønsker hun at sangerne skal flyte inn i den samme klangen på en måte som gjør at hver stemmegruppe nærmest høres ut som én. Nøkkelen til dette er å få alle detaljer på plass hos hver enkelt sanger i koret:

At alle tenker klangen og toneproduksjonen... at alle tenker likt. At alle gjør o-er, a-er og ø-er og alt dette her... at de gjør det på samme måte... at de tenker plasseringen på samme måte. (IH)

Helbekkmo har et stort fokus på detaljene i klangdannelsen. Hun instruerer sangerne i vokalplassering på en svært nøyaktig måte, og det er bemerkelsesverdig hvor likt det blir. Etter min oppfatning jobber Helbekkmo fram homogeniteten på flere nivåer. For det første jobber hun fram homogenitet i hver enkelt stemmegruppe. Hun får for eksempel alle ”1.altene” til å forme sine melodier på samme måte, og finsliper lyden av stemmegruppa slik at den til slutt høres totalt homogen ut. Videre jobber hun for en homogenitet på tvers av stemmegruppene. Dette gjennom at alle fire stemmegruppene har tilnærmet den samme klangen:

Og mitt klangideal er jo at det er den samme klangen i koret helt fra bunnen, fra 2.altene, opp til sopranene. Ikke sant.. at det skal være den samme måten å tenke klangen på. (IH)

Helbekkmo har altså ikke et bestemt klangideal for hver stemmegruppe som skiller seg fra hverandre. Det er de helt små forskjellene hun dyrker fram for at gruppene skal utfylle hverandre i en god felles klang. Balansen stemmene i mellom, er et sentralt grep i dette prosjektet. Helbekkmo uttrykker et ideal om å ha ”mye i midten”. Dette forstår jeg som at ”1.alt” og ”2.sopran” er stemmegrupper som bør ha god dybde og bredde i klangen. På toppen av dette er det derimot behov for svært lite. Har man de ”rette” sopranene, kan det

holde med bare noen få. Dette er rett og slett fordi sopranstemmen ligger så høyt oppe i registeret slik jeg forstår Helbekkmo:

[På sopran] har jeg nå hun der som var solist i Purcell, som er helt der oppe. Også... da behøver jeg ikke ha så mye mer. Det er liksom... det holder med det.

Homogeniteten fremstår som et fundament for klangen i *Voci Nobili*. Som et grunnlag eller et utgangspunkt for videre finstilling av det klanglige. Ut fra det homogene og samlede former Helbekkmo klangen i en retning som har noen helt klare kvaliteter ved seg. Helbekkmo presiserer at klangen hun ønsker å forme er en *sunnt* klang. Dette viser seg blant annet i at hun har latt de unge stemmene få være unge. Helbekkmo synes ikke det er sunt eller naturlig at unge jenter skal synge med en klang som minner om voksne damer:

Det skal være så naturlig som mulig. Unge mennesker skal ikke høres ut som om de er 50 år! De må ha den lette klangen... samtidig som det er en sunnt klang. (IH)

Det lette preget på klangen er et trekk jeg fant signifikant ved *Voci Nobili*, og som jeg har omtalt nøye i observasjonsnotatene:

Koristene har en stor stemmekontroll, med mye overskudd og energi på tonene – uavhengig av hvor høyt eller dypt det går. (...) Klangens letthet er også et svært fremtredende trekk ved *Voci Nobili*. Jeg opplever altså ikke på noen måte klangen som ”tung”, ”tykk” eller ”mørk”: Det lette preget kommer av det jeg vil kalle mye ”topp på tonene”. Klangen søker opp! (...) Den er leken og frisk! (OH)

Helbekkmo trekker selv frem de negative sidene ved en for mørk klang, og viser med dette at det klare, lyse og lette er sentralt i hennes ideal. At hun har bevart de unge jentenes naturlige klang i stor grad, viser seg også gjennom en skepsis for det klanglig mørke:

De må ha den lette klangen (...). En klang med både bunn og topp. Men ikke for mye bunn. Ikke sånn (demonstrerer med stor, mørk stemme). For det mørke er farlig, for det kan ofte gjøre det slik at det blir urent. At det blir for lavt. (IE)

Helbekkmo vektlegger viktigheten av at korklang ikke skal fremstå som noe ”laget”. Idealet om et sunt preg på klangen medfører at Helbekkmo ikke forsøker å forme stemmene inn i en klang som ikke er naturlig for dem. Som omtalt tidligere er Helbekkmos individuelle instruksjon både krevende og detaljert, og hun forsøker gjennom denne å dyrke frem den samme klangen i hele koret. Men samtidig forstår jeg det som at hun ikke ønsker å *endre* klangen i stemmene til noe helt annet enn deres spontane klang.

Det er ikke kunstig. Det er ikke noe laget. Det tror jeg er veldig viktig at jeg får sagt faktisk. Det er ikke at jeg sier at ”dere må synge litt mer: åh” (demonstrerer med stor, mørk klang). De får på en måte synge med sin stemme, men de blir kultiverte... altså jeg kultiverer stemmene. Men jeg forandrer dem ikke. (IH)

Slik jeg tolker Helbekkmo tar hun utgangspunkt i den klangen som er i koret og som er den naturlige for koristene, og finsliper den slik at den blir samlet til ”ett”. Hun påvirker ikke stemmene slik at de går bort fra sin naturlige klang. Hun samler koret til en klanglig helhet. At koristene i *Voci Nobili* får beholde en del av sin stemmeintegritet, viser seg blant annet i Helbekkmos utsagn om at klangen i *Voci Nobili* har stadig har vært i endring gjennom årene:

Lyden som kommer fra koret... det er jo på en måte... det er jo de som er der. Og det blir jo litt forskjellig for hver gang du skifter ut noen, når det kommer noen nye... Altså (...) den der platen som heter *Kontraster*... der var jo koret mitt totalt forskjellig... helt forskjellig [fra nå] ikke sant? Der var klangen en helt annen. (IH)

Enkelte ganger kan enkeltstemmer prege hele koret, og slik jeg forstår Helbekkmo er det ikke alltid nødvendig at ulike klangkvaliteter må slipes bort. De kan tilføre klangen noe spesielt, og samtidig holde seg innenfor det homogene: ”Jeg mener... hun var jo altså, hun fargela hele koret på en måte.” (IH), Denne saken handler på den ene side om framdyrkingen av den sunne og naturlige korklangen, og på den andre side om enkeltstemmens plass i koret. Og her viser Helbekkmo at en klangpraksis kan være mangesidig og nærmest tvetydig. På den ene side viser hun hvordan hun former og kultiverer hver enkelt stemme inn i en felles og samlet klang. Samtidig holder hun fast ved at det som ligger naturlig i stemmene ikke skal *forandres*. Dette blant annet fordi klangen skal holdes sunn og levende. Dette kan fremstå som motstridende prosjekt, men slik jeg opplever Helbekkmos praksis er det fullt mulig å

kombinere det naturlige med det homogene. Jeg oppfattet klangen i Voci Nobili som ytterst samstemt og helstøpt. Selv om det er tydelig at dirigenten har utviklet og formet sangerne har koret beholdt en klang som fremstår som både naturlig, levende og uanstrengt.

4.4.4 Verbal klangkommunikasjon

Kommunikasjonen av klangidealet foregår i Helbekkmos praksis i all hovedsak gjennom *språk*. Hun veksler mellom ulike verbale former for å påvirke sangerne klanglig. Det finnes også en gestisk praksis hos Helbekkmo til koret, men denne fremstår for meg som påminnelser på noe som allerede er blitt kommunisert verbalt. Det er gjennom verbal kommunikasjon at klangdannelsen finner sted i Helbekkmos korpraksis.

Hvis en ser Helbekkmos klangpraksis opp mot Merleau-Pontys teorier, blir det veldig åpenbart at den kan omfattes av det som Merleau-Ponty kaller *verbal gestikk*. Merleau-Ponty skiller mellom gestikk (den kroppslige) og verbal gestikk. Han utvider altså gestikkbegrepet, og ser også menneskets språk som gester (Merleau-Ponty, 1994: s.154).

Som omtalt i kapitlet om Ericson taler den kroppslige gestikk til vår sanseverden; det skjer en kommunikasjon mellom dirigent og korister som beveger seg utenom den intellektuelle fortolkning. Den verbale gestikk taler derimot til et mentalt landskap, i følge Merleau-Ponty. Etersom Helbekkmos praksis er basert på verbal kommunikasjon, ser det ut til at det meste av klangkommunikasjonen foregår på det mentale plan. Helbekkmo kommuniserer klangidealet til sangerne gjennom språk, sangerne fortolker det *intellektuelt* – og danner klangen ut fra dette.

Helbekkmo bruker sin verbale gestikk på mange forskjellige måter. Under observasjon registrerte jeg at hun veksler mellom ulike former for sangteknisk instruksjon og språklige bilder. I tillegg benytter hun i stor grad foresynging, men dette er en annen form for verbal kommunikasjon som blir diskutert senere. Den sangtekniske instruksjonen er beskrivelser av hvordan koristene skal bruke stemme, kropp, pust og støtte. Instruksjonen tar minst to former: lengre utgreiinger og arbeid med sangteknikk og helt korte språklige impulser i form av ett eller få ord som sangerne umiddelbart responderer på. De korte impulsene viser tilbake til tidligere lengre forklaringer. Helbekkmo bruker disse små ”stikkene” meget ofte. Selv om kommentarene er korte – kanskje bare ett ord – er de ytterst meningstette. Det er ord som gir sangerne en rekke assosiasjoner, både tilbake til ting Helbekkmo før har forklart og til mer

allmenne betydninger. Helbekkmo får altså kommunisert svært mye til sangerne gjennom en kort uttrykksform.

Under observasjon noterte jeg en mengde utsagn av denne korte typen, som jeg opplevde gikk direkte på klangdannelsen. I bearbeidingen av stikkordene fremkom det et visst mønster eller en slags kategorisering. Den mener jeg viser at Helbekkmo gjennom korte klangimpulser kommuniserer med sangerne på *to* ulike plan. Jeg kaller disse to impulstypene for *kroppslige impulser* og *mentale impulser*. De kroppslige impulsene fører til at sangerne aktivt gjør noe med *kroppen* (innvendig eller utvendig) for å endre klangen. De mentale impulsene er ord og vendinger som henviser direkte til *tanken* – til hvordan sangerne skal forestille seg eller tenke musikken. Kategoriene er beskrevet i observasjonsnotatene:

Instruksene jeg registrerte, som direkte påvirker sangerne kroppslig, er blant flere:

Åpne innvendig!

Ikke skyv luften foran dere, ha den med etter dere!

Ikke pust med ansiktet!

Kjenn hvor lite dere trenger å gjøre

Tenk tonen opp mot nesa, øynene. Det må være intenst der!

Flat, avspent tunge.

Behold åpningen! Alt er i samme spor.

Ved å studere disse utsagnene, ser vi at de alle er av fysisk karakter. Instruksene går på hvordan sangerne skal bruke kroppen. (...) Hvis man får beskjed om å tenke tonen opp mot nese og øyne, gjør man noe fysisk med ansiktet. Man hever kanskje øyebrynene noe og åpner øynene litt ekstra, og kanskje senker man også nesa litt. På den måten føler man fysisk at det skjer noe der oppe. (...) Denne kategorien er altså kommentarer fra MGH som direkte påvirker sangernes måte å bruke kroppen på: hvordan de står, hva slags ansiktsuttrykk de har, hvor anspente eller avspente de er og så videre.

Den andre kategorien (...) dreier seg om bilder og beskrivende ord som appellerer til bestemte følelser eller forestillinger. Eksempler fra denne kategorien er:

Ren klang!

Syng friskt!

Syng helt slett!

Syng som om dere leker!

Dette er for tungt! Syng mer fleksibelt.

Syng mer "laid-back"

Syng med overbevisning!

(...)

Dette er instruksjoner fra Helbekkmo som påvirker hvordan sangerne *tenker* at de skal synge. Å synge ”friskt” gir ingen direkte kobling til kroppen eller stemmen. Det er en stemning eller et uttrykk (...) som (...) gir sangerne klare assosiasjoner. Å bruke slike ord blir en form for musikalsk metaforikk. Det gir sangerne indre bilder på hvordan musikken skal høres ut.

(OH)

Jeg vil understreke at begge disse kategoriene er impulser som oppfattes på et intellektuelt plan, nettopp fordi det formidles gjennom verbalspråket. Forskjellen på de to kategoriene er måten sangerne omsetter instruksjonen, om det er til kroppslig endring eller til en tankemessig forestilling.

Under observasjon la jeg merke til at koristene i Voci Nobili forstod de klanglige impulsene fra Helbekkmo ekstremt raskt. Noen ganger holdt det med ett eneste ord, og så endret hele klangen seg i koret. Dette mener jeg viser at Helbekkmo og Voci Nobili har utviklet en stor forståelse for hverandre. Koristene har utviklet en forståelse for Helbekkmos verbale gester som gjør at selv den minste kommentar får en klanglig virkning. Samtidig har Helbekkmo opparbeidet en kunnskap om koret som gjør at hun vet hva slags impulser hun bør gi for å få de beste klangresultatene. Vi kan si at Voci Nobili og Helbekkmo har utviklet en felles referanseramme eller et felles forståelsesgrunnlag. Når Merleau-Ponty snakker om verbal gestikk, er han opptatt av at dette ikke er noe som oppfattes umiddelbart. Denne form for gestikk inneholder mening som ikke kan overføres direkte fra menneske til menneske uten visse referanser. De verbale gestene forholder seg til et mentalt landskap som etableres mellom deltakerne i uttrykksakten (Merleau-Ponty, 1994: s.154). For at en uttrykksakt skal finne sted må det være flere deltakere tilstede: både en som utfører selve den verbale gesten – og tilskuere. Slik jeg forstår Merleau-Ponty, er tilskueren ikke noen passiv part. For at uttrykksakten skal være vellykket, må tilskueren være aktiv i akten gjennom forståelse av gesten. For at forståelsen mellom den som utfører gesten og tilskueren skal oppstå, må det eksistere et felles mentalt landskap. Dette mentale landskapet er imidlertid ikke noe som er gitt for alle. For at en gruppe skal dele et mentalt landskap, må det utvikles *disponible betydninger*. Disponible betydninger danner en felles verden for forståelse for de involverte – et forståelsesgrunnlag. De disponible betydningene utvikles gjennom en rekke *uttrykksakter* (Merleau-Ponty, 1994: s.154). Gjennom uttrykksakter bygges stadig nye brikker i det puslespillet som til sammen utgjør et felles forståelsesgrunnlag for deltakerne. Når et mentalt

landskap er etablert, vil nye uttrykksakter alltid henvise til dette, slik jeg forstår Merleau-Ponty. Den nye tale refererer til tidligere uttrykksakter, til en felles verden (Merleau-Ponty, 1994: s.154). Merleau-Ponty bruker begrepene *disponible betydninger* og *uttrykksakter* i beskrivelsen av verbal gestikk, men han skriver relativt lite om dem. Likevel oppfatter jeg begrepene som så sentrale og viktige for forståelsen av Helbekkmos praksis at jeg velger å benytte dem videre.

Helbekkmo driver en verbal klangpraksis. Det vil si at praksisen hele tiden preges av verbale uttrykksakter. Hver gang Helbekkmo og Voci Nobili har øvd sammen, har det funnet sted en rekke uttrykksakter. Helbekkmo har uttrykket seg verbalt, og Voci Nobili har fortolket og forstått gestene. Når de har nådd den virkelig gode klangen, betyr det at kommunikasjonen mellom dirigent og sangere har vært vellykket. Den forståelsen som oppstår gjennom slike uttrykksakter, setter seg i både sangerne og dirigentens mentale hukommelse. Etter mange år med øvelser vil Helbekkmo og hennes korister ha vært gjennom en mengde ulike uttrykksakter hva gjelder klang. Koristene har blitt kjent med svært mange forskjellige klangimpulser i form av ulike formuleringer og språklige vendinger, og dirigenten vil ha opplevd en rekke klanglige responser i koret. På den måten utvikler koret og dirigenten i et samspill en *felles verden for disponible betydninger*.

Gjennom å stadig uttrykke seg verbalt om klang og gi verbale klangimpulser, bidrar Helbekkmo altså til å danne en felles ”klangverden” i koret. I denne klangverden opparbeider sangerne og Helbekkmo en felles forståelse for hvordan klangen skal dannes. Hver klangimpuls Helbekkmo gir, blir et bidrag til samlingen av disponible betydninger. Når sangerne har vært en del av klangpraksisen over en lengre tid, forstår de alle nye klangimpulser på et grunnlag av tidligere klangimpulser. De vil altså i nye uttrykksakter hele tiden referere til tidligere uttrykksakter som har omhandlet klang. For å tydeliggjøre vil jeg trekke frem et eksempel på en bestemt impuls til klangdannelse Helbekkmo ga, da jeg observerte henne i arbeid: *Ta tonen ovenifra*. Hun sa det rett før koret skulle sette an første tone i et stykke – mens koret sang – eller i øving av korte fraser eller enkelttoner. Impulsen gav umiddelbar virkning i kordklangen. Klangen ble etter min oppfatning rundere, mer moden og mer hodeklangbasert.

Hvis en sanger kom inn i Voci Nobili utenifra, uten å ha hørt noen av dirigentens tidligere instruksjoner eller impulser, tror jeg et slikt utsagn ville være vanskelig å omsette til ”korrekt” klang. Alle får et slags bilde i hodet av hvordan tonen skal formes når man hører et slikt utsagn. Men jeg tror disse bildene kan oppfattes meget varierende fra person til person,

om man ikke har en mer spesifisert felles forståelsesramme. Det var imidlertid ikke tegn til sprikende oppfatning i Voci Nobili når Helbekkmo ytret denne impulsen. Med en gang Helbekkmo hadde sagt at de skulle ta tonen ovenifra, gjorde samtlige sangere en helt identisk endring i klangen, slik jeg opplevde det. Dette sier meg at sangerne har en felles disponibel forståelse for nettopp denne impulsen. Jeg mener at de forstod impulsen så raskt grunnet to forløp av uttrykksakter – et langsiktig og et kortsiktig. På det langsiktige plan har Helbekkmo sannsynligvis brukt denne formuleringen mange ganger, og gruppen har derfor over lang tid opparbeidet seg disponible betydninger for den. Jeg registrerte imidlertid også en mer kortsiktig opparbeiding av et felles forståelsesgrunnlag, en lignende prosess som skjedde på én og samme øvelse. Tidligere under øvelsen jeg observerte, registrerte jeg nemlig en mer utdypende formidling av dette med å ”ta tonen ovenifra”. De senere korte impulsene refererte helt tydelig den først gitte instruksjonen, slik jeg opplevde det. I den lengre instruksjonen benyttet Helbekkmo et gestisk bilde for å skape forståelse. Slik er dette beskrevet i observasjonsnotatene:

Et bilde MGH benytter ofte er imitasjonen av en stryker som legger an buen. Med denne bevegelsen viser hun sangerne hvordan de skal gjøre en toneansats. Gesten viser at ansatsen skal være forberedt; sangerne skal åpne, tenke tonen og så sette den an ovenifra. (OH)

Her gjør altså Helbekkmo en bevegelse som gir sangerne et bilde på tonedannelsen. Helbekkmo gjør denne bevegelsen med armene, og slik sett er det en gestisk klangimpuls. Men det er ikke bare en gestisk impuls. Ved siden av bevegelsen forklarte Helbekkmo verbalt hvordan sangerne skulle tenke; at de først skulle åpne godt i munnen og munnhulen, høre tonen for sitt indre øre, og så sette an tonen som om de ser ned på den – ovenifra. Med både kroppslig bevegelse og språklig forklaring gir Helbekkmo sangerne en bred og tydelig instruksjon på hvordan tonen skal tenkes og formes. Når Helbekkmo senere kun sier: ”Ta tonen ovenifra!”, tror jeg sangerne automatisk refererer til bildet av buen på fiolinen og til den sangtekniske forklaringen. De får dermed en rekke tidligere impulser innbakt i et utsagn. Det blir en meget meningsmettet impuls de får fra dirigenten.

Når nye sangere kommer inn i et kor, er de ikke en del av den felles mentale verden som finnes der. I en praksis preget av verbal gestikk betyr dette at de må gjennom en prosess der de tilegner seg praksisens disponible betydninger. Helbekkmo trekker under intervjuet frem den prosessen som skjer når en ny sanger kommer inn i koret. Sangeren må ”kultiveres”

inn i korklangen, hevder hun. At hun bruker nettopp ordet ”kultivere” er interessant, ettersom Merleau-Ponty sier at den verbale gestikk henvender seg til et mentalt og *kulturelt* landskap. Nye sangere i Voci Nobili må altså gjennom en prosess der de blir en del av og får tilgang til det felles kulturelle og verbale landskap som eksisterer i korpraksisen.

Jeg vil tro at man som ny i Voci Nobili opplever å få en mengde inntrykk som kan være vanskelig å forstå fullt ut i starten. For å bli en del av en felles forståelse må de delta i en rekke uttrykksakter, og sakte men sikkert opparbeide seg tilgang til de disponible betydningene: ”Det er jo et langt lerret å bleke for meg, når det kommer nye sangere i koret.” (IH)

At Helbekkmos klangpraksis hviler på språklig kommunikasjon er det ingen tvil om. Likevel er det jo selvfølgelig ikke slik at Helbekkmo *ikke* arbeider gestisk. Hun bruker kroppen og direksjonen mye, og understreker selv viktigheten av å dirigere *vokalt* og *klanglig*. Dette betyr at hun er opptatt av at sangerne skal kunne lese klanglige og vokaltekniske impulser fra hennes direksjon. Det jeg opplevde som mest interessant ved Helbekkmos kroppslige gestikk, er inntrykket av at den hele tiden peker tilbake på noe som har vært uttrykt verbalt:

Slik jeg opplevde henne, forteller hun først koret hvordan hun vil at de skal danne klangen, for så å følge det opp i sin direksjon. Under observasjonen var det sjelden å se at Helbekkmo presenterte noe nytt klanglig under selve direksjonen. Impulsene hun gav var påminnelser om ting som allerede var forklart verbalt. Slik sett blir det gestiske en bekreftelse på eller en videreutvikling av det verbale. (OH)

Direksjonen blir dermed en videre utvikling av de verbalt opparbeidede disponible betydningene. Etter at Helbekkmo har etablert et fenomen verbalt – for eksempel dette med å ta tonen ovenifra –, holder det for Helbekkmo å gjøre en bevegelse for å minne dem om det. Den signifikante strykerimitasjonen er nettopp en slik. Her mener jeg at Helbekkmo gjennom lang tid har etablert en så tydelig forståelse i koret, at hun kan gjøre bare den lille bevegelsen og få respons umiddelbart. Helbekkmo har også en annen gest, som følger opp det samme:

Noen ganger gir MGH en lignende impuls, i det hun setter an koret i starten på et stykke eller en frase. Hun løfter hendene for å sette an tonen, og rett før hun er inne i slagkjernen,

bremses hun bevegelsen et lite øyeblikk. Dette gir følelsen av å bli ”hengende litt i lufta” før man ”lander” på tonen. (OH)

Slik jeg forstår Helbekkmos verbale praksis er dette med uttrykksakter svært sentralt. Å bruke uttrykksakter til å etablere forståelse blir en svært sentral komponent i det å få en verbal gestikk til å fungere som kommunikasjon mellom dirigent og kor. Noe av det mest sentrale er den tidsmessige fortetningen av prosessen som skjer. Det hele starter som en mental prosess der Helbekkmo nøye instruerer og forklarer for sangerne hvordan de skal bruke stemmen og forme klangen. Dette er åpenbart en prosess som tar tid. Til slutt, for at det skal fungere direksjonsmessig, skrumper hele uttrykksakten inn til et mikrosekund. Uttrykksaktene har da gjort noe med sangerne som gjør at forståelsen kan finne sted utrolig raskt. Helbekkmo kan gi dem den korteste lille kode, som for eksempel fiolinansatsen, og det fungerer umiddelbart. Dette viser at gjentatte uttrykksakter bygger opp et nettverk av punkter for forståelse som gjør kommunikasjonen mellom dirigent og kor svært god og effektiv.

4.4.5 Helbekkmo ser ting på flere måter

Helbekkmo viste flere ganger under intervjuet at hun er en dirigent som evner å se ting fra flere sider. Her mener jeg at også hun viser at korklang ikke er noe enkelt definerbart. Helbekkmo har uten tvil klare idealer og bestemte arbeidsmåter. Samtidig beskriver hun disse sett fra ulike perspektiver. Dette forstår jeg som at hun ser korklang som et sammensatt fenomen, og at det ofte kan være hensiktsmessig å se det fra ulike vinkler for å forstå det bedre. Jeg vil trekke frem et eksempel, der Helbekkmo omtaler forskjellen på amatørkor og profesjonelle kor:

At alle tenker klangen og toneproduksjonen, at alle tenker likt. (...) Og det er jo mye lettere å få til i et amatørkor, enn det er i et kor med ferdige sangere. Det blir (...) litt annerledes, og kanskje enda bedre, i et kor hvor alle gjør det som dirigenten sier foran dem. (...) Men jo bedre sangere du har i koret ditt, jo bedre blir klangen, det er klart. Men du *kan* få et godt kor ut av noen som nesten ikke kan synge. (...) Hvis du er en god dirigent.

Her viser Helbekkmo evnen til å se en sak fra flere sider. På den ene side mener hun at jo bedre sangere du har, jo bedre blir klangen. Det fremholder hun som et nærmest ubestridelig

faktum. Samtidig åpner hun for at et amatørkor kan være lettere å forme klanglig enn et kor med ”ferdige sangere”, fordi de lettere vil gjøre det dirigenten ber dem om.

Flere steder i intervjuet trekker Helbekkmo frem slike kontraster eller nesten motsetninger i synet på korklang eller i måter å arbeide på. Dette mener jeg understreker klangfenomenets intrikate karakter. Det er umulig å komme med noe fasitsvar når det gjelder klang. Det finnes mange veier til målet i klangprosjektet, mange måter å lykkes på.

4.5 Grete Pedersen – Variasjon og polyfon klangkommunikasjon

4.5.1 Innledning

Hos de to andre dirigentene framkom flere ulike kategorier for analyse. Hos Pedersen er det ett fenomen som fremstår som så gjennomgående at det nærmest kan favne alt hun gjør – nemlig *variasjon*. Ideen om variasjon viser seg i tankegangen, forståelsen, klangidealene og arbeidsmåtene hennes.

Videre er det slik at Pedersen kommuniserer sitt klangideal gjennom det jeg velger å kalle *polyfon klangkommunikasjon*. Pedersens arbeidsmåter er sammensatte - hun jobber på mange ulike plan parallelt og gjennom et vidt spekter av både kroppslige og verbale gester. Dermed blir arbeidet med klang polyfont i sin karakter.

4.5.2 Variasjon

Slik jeg opplever Pedersen er alle sidene ved hennes klangprosjekt preget av et ønske om *variasjon*: klangen i Det Norske Solistkor er preget av stadige variasjoner, Pedersens idealer er inspirert av svært varierende kilder, og arbeidsmåtene hennes er hele veien varierte. Ingenting ved Pedersens praksis er stivnet i en fast form. Måten hun betrakter klang på er heller ikke ensartet – hun åpner for å se klang på mange ulike måter. Dette arbeidet for å oppnå variasjon, er det mest signifikante trekk ved henne som dirigent, slik jeg opplever det.

Pedersen formidlet i intervjuet en bred forståelse av fenomenet klang som strekker seg fra det helt basale til det meget nyanserte. Hennes første umiddelbare svar på hva klangdannelse *er*, dreier seg om det helt grunnleggende:

I det øyeblikket de åpner munnen og det kommer en lyd, da er det klang. Da er vi i gang med det som kan kalles klangdannelse. Så sånn sett så opplever jeg klangdannelsen som alt vi jobber med... ja, alt sammen! For at i dét det kommer en lyd, så er det klang. Så det er utgangspunktet for meg... (IP)

Pedersen holder frem klangdannelse som noe helt fundamentalt i et kors musisering. I det sangerne lager lyd, så er klangdannelsen et faktum. Dette peker på det åpenbare – at klang ikke er noe som bare elitedirigenter beskjeftiger seg med. Det er ikke bare de beste korene med bevisst og målrettet klangpraksis som produserer korklang. Klang er noe alle dirigenter og kor holder på med, simpelthen fordi alle kor lager lyd. Klang er heller ikke noe som begrenser seg til en spesiell uttrykksform, en spesiell vokalteknikk eller en bestemt kvalitet ved et kor. Hun mener at klangdannelse er en del av alle de ulike musikalske grepene man gjør. Fra dette utgangspunktet springer det imidlertid en mengde mulige variasjoner for korklangen. Slik jeg forstår Pedersen finnes det uendelig mange måter å gripe an klangpraksisen på og mange måter å betrakte fenomenet. Klang er for Pedersen noe helt fundamentalt – samtidig noe ytterst komplekst og sammensatt.

Korklang kan, slik jeg forstår Pedersen, ses som et todelt prosjekt. For det første kan klang ses som en helhetlig kvalitet ved koret – et stabilt utgangspunkt. Sett på en annen måte kan den benyttes som et ekspressivt middel, altså et middel for å oppnå spesielle musikalske kvaliteter. Den *stabile* klangen som Pedersen snakker om, er en type klang som ligger som et fundament i koret. Stabilitet i bunnen er helt avgjørende for at klangprosjektet skal lykkes, slik jeg oppfatter henne. Hvis klangen spriker i bunnen, vil det bli vanskelig – eller umulig – å få videre variasjoner til å fungere. Pedersen uttrykker at det er viktig at den stabile klangen er så innprentet i sangerne, at den på en eller annen måte er der hele tiden:

Helhetlig så (...) etterstreber [du] at det blir en veldig type stabil klang. (...)

I utgangspunktet at alle sangerne har – hver for seg og sammen – en stabil [klang]. At du vet hva som kommer når det kommer. (IP)

Den stabile klangen kan sammenlignes med et klanglig utgangspunkt. Som Pedersen understreker, fins det mange faktorer som lett kan påvirke korklangen. Hun nevner for eksempel oppstilling, rom og sangernes humør. Ved å dyrke frem en stabil klang i bunnen, er koret bedre rustet til å møte alle rammefaktorene som kan ha en innvirkning på korklangen:

Det er jo ikke noen maskiner vi holder på med. Det er jo levende mennesker som er midt oppe i liv og død og fødsler og skilsmisser og kjærlighetsliv og litt stress og... Men samtidig så er det klart at, i det... så er det der med stabiliteten viktig. At det finnes en teknikk, både hver enkelt sanger og koret som helhet... at vi har en stabilitet. Det er en viktig ting å få med seg. (IP)

Pedersens syn på klang er imidlertid ikke preget av at den ene, rendyrkede stabile klangen skal være den koret alltid bruker. Ut fra et stabilt utgangspunkt jobber Pedersen med klang som et *musikalsk virkemiddel*, og det er her det karakteristiske ved hennes klangarbeid foregår. Hun bruker klangen som en musikalsk ressurs for å tilføre musikken variasjon og særpreg. Bruken av klang kan altså ha en musikalsk hensikt, slik jeg forstår Pedersen: ”Klangen er et hjelpemiddel, en tjener (...) for å få musikken til... for å få til et uttrykk.” (IP) Hvilke typer av variasjon Pedersen velger, styres i all hovedsak av selve *musikken*.

Musikken setter premissene for klangdannelsen, slik jeg oppfatter Pedersen. Hun uttrykker at ”alt som er av klang, er i musikken” (IP). Dette forstår jeg som at all type musikk inneholder et repertoar av passende, mulige eller tilgjengelige klanger. Man kan ikke som dirigent jobbe med klang og musikk adskilt. Klangen henger meget tett sammen med musikkens egenart. Den kan være med på å understreke musikkens egenart, og musikken styrer på sin side hvilken klang det er naturlig å etterstrebe. Pedersen uttrykte det slik: ”Musikken [må få] stå veldig sånn i høysetet... Altså, at musikken får være veldig i forgrunnen da.” (IP) Klangen skal ikke gå foran musikken. Pedersen synes ikke det er riktig å arbeide med klangen som første prioritet, eller å la musikken formes på klangens premisser. Musikken er utgangspunktet for musiseringen, på alle plan. Klangen skal ikke behandles på eget grunnlag, men hele tiden i sammenheng med musikken:

Jeg er nok av de som (...) ikke lar klangen... for at det skal bli en god klang på et sted for eksempel, lar det gå litt saktere på det stedet for at det skal bli en sånn ekstra god klang. Hvis jeg ikke synes det har en helt spesiell musikalsk verdi... Hvis det har en musikalsk verdi, så okay. Men jeg vil liksom ikke gå på akkord med hvordan jeg synes musikken skal være.

At Pedersen setter musikken først, betyr at klangidealene hennes varierer fra verk til verk. Blant annet viser hun dette i følgende utsagn: ”På Monteverdi tenker jeg et helt annet klangideal enn for eksempel på Schönberg” (IP). Et eksempel fra en helt annen sjanger Pedersen har jobbet med, viser tydelig hennes vektlegging av musikk sjangerens egenart. Dette dreier seg om et nytenkende og spennende arbeid hun gjorde som dirigent i Oslo Kammerkor med norsk folkemusikk. Gjennom dette arbeidet hevdes det at hun utviklet en ny oppføringspraksis. Jeg mener at det kan legges til at hun også utviklet en ny *klangpraksis*. Under intervjuet er hun ofte innom folkemusikken for å beskrive sin forståelse for klang:

Det er jo veldig forskjellig - fra en romantisk sang til en folketone. Jeg er ikke så, personlig, så veldig glad i folketoner som blir sunget veldig klassisk. Altså, en vanlig sånn folketone... jeg vet ikke jeg... jeg synes det mister mye karakter av det. Blir for parfymert på en måte... (IP)

Slik jeg forstår Pedersen, bør man alltid hente klangidealene direkte fra den musikken man beveger seg innenfor. Selvfølgelig kan man eksperimentere og variere med ulike klanguttrykk innenfor sjangeren, men i hovedsak skal klangen være basert på selve musikken. Når Oslo Kammerkor skulle lære å synge folkemusikk, brukte Pedersen spesialister innenfor sjangeren for å få klang og generell sangteknikk riktig og stilsikker:

Jeg har jobba veldig mye med folkemusikere, altså med Oslo Kammerkor og... Berit Opheim og Sondre Bratland... hvor Oslo Kammerkor lærte om folkemusikk, og lærte å kvede rett og slett. (...) Jeg tenker at alle disse her er jo forskjellige sjangre, som man kan hente ut... (IP)

Som Pedersens utsagn viser, gikk hun grundig til verks når koret skulle lære å synge folkemusikk. I stedet for å synge det slik nærmest alle norske kor hadde gjort tidligere – med klassisk klang og teknikk – gikk hun til kjernen av stilarten og lærte opp hele koret i den spesielle sangmåten. Pedersen beskriver kort hva som kjennetegner klangen:

Mye [er] hentet ut fra folkemusikken og kvede-måte å synge på... som ofte har lavere ganeseil, lyden er mer direkte, litt mer nasal. (IP)

Videre hentet Pedersen ut idealer for intonasjon i folkemusikken. Hun påpeker at dette har hatt betydning også for klangdannelsen:

Og også... og det har med klang å gjøre, med hensyn til intonasjon. At vi er ganske langt utenfor det tempererte systemet. Det liker jeg å bevege meg i ganske ofte. (IP)

Pedersen er altså opptatt av at forskjellige sjangre krever forskjellig type klang.

Videre er hun åpen for at også ulike *verk* innenfor samme sjanger kan klinge forskjellig – at koret bringer forskjellige uttrykk til forskjellige verk gjennom ulik klangbruk. En ensartet og fast klang som hele tiden er den samme, er ikke et ideal for Pedersen:

[Jeg liker at] koret kan bringe forskjellig til forskjellig musikk, og også innenfor musikken. (...) Vi har ikke som ideal at koret skal klinge likt når vi gjør Grieg, ja også på forskjellige Grieg-sanger... (...) Ja, altså, at det kommer ut forskjellig... at det ikke er et ideal at det er sånn det klinger, og sånn skal det klinge hele veien... at du putter alt inn i en sånn tube... en majonestube, også kommer samme greia ut hele veien uansett. (IP)

Pedersen har altså ikke låst seg fast i bestemte klanger eller klanguttrykk som hun mener er de riktige eller beste. Hun er stadig på leting etter nye klanger. Hun mener at det finnes et stort arsenal av klanger et kor kan ta i bruk, og at det til og med finnes klanger som ingen enda har prøvd:

[Jeg har] hele tiden en slags tanke og åpenhet om at det kan være (...) klanger som jeg enda ikke har hørt da. (...) Det skal mye til før jeg synes ting liksom er helt ute... eller at det er stygt, eller at det er uinteressant. Jeg liker mye forskjellige lyder i naturen og... Det fascinerer meg rett og slett. (IP)

Det er nærmest åpenbart at Pedersen er inspirert av mange forskjellige former for musikk, og har en åpenhet ovenfor lyder og klanger når hun danner klangen i sine kor. Under observasjonen i Det Norske Solistkor registrerte jeg at klangen var rik på nyanser og variasjon:

Det Norske Solistkor har, slik jeg oppfattet dem på denne øvelsen, et stort spekter av klangvariasjoner. De har utviklet et stort repertoar av klanger de kan veksle mellom etter

behov. Det er derfor ikke lett å gi en bestemt ”definisjon” av klangen til koret, bortsett fra nettopp dette faktum at den er *rik* og *variert*. (OP)

Pedersen bekreftet dette inntrykket under intervjuet:

Det er veldig ofte at jeg tenker forskjellig... jeg liker jo at det er et stort klangregister.. jeg liker å ha mange ulike register å spille på. (IP)

For mange dirigenter står homogenitet og samklang i høyetet. For Pedersen er det ikke nødvendigvis alltid slik at homogenitet i koret er det viktige eller det riktige. Dette er også en forekomst av variasjon - variasjon i klangen fra sanger til sanger i koret. Slik jeg forstår henne, vil hun at sangerne skal ta med seg sitt individuelle preg inn i den klanglige helheten. Hun uttrykker at stor variasjon innad i koret kan gi et klangbilde utad som er spennende og rikt – og kanskje noe utenom den klangen man forventer seg av kor:

Ting skal være homogent, samme fonemer og samme dannelse og så videre... Noen ganger – ja. Andre ganger synes jeg tvert i mot at det kan være rikt at det ikke er helt likt. Fordi det gir en rikdom, som ikke er så lett å forutse, men... På folkemusikken gjør jeg ofte det, at ikke alle synger helt likt.. som en helt bevisst holdning. (IP)

Klangen i Det Norske Solistkor er absolutt preget av mange individuelle stemmekvaliteter, etter min oppfatning. Det er imidlertid viktig å påpeke at det ikke er snakk om en sprikende klang i koret, der du blir sittende og lytte til enkeltstemmer. Koret er på en spesiell måte svært samstemt, samtidig som det er en mengde ulike klangkvaliteter til stede. Dette mener jeg viser at Pedersen har jobbet frem en klang som både er svært variert og rik på nyanser og samtidig så samlet at den fremstår som *en* klang.

Pedersens evne til å tilføre hvert enkelt stykke noe spesielt klanglig, kom tydelig fram for meg under observasjon av koret både på øvelse og konsert. Det finnes en utpreget grad av nyansering i det Pedersen gjør, som for meg fremstår som noe av det unike ved hennes praksis og ved lyden av Det Norske Solistkor. Den stadige nyanseringen og endringen i klanguttrykket, skjer ikke bare fra verk til verk; det skjer også innad i verkene:

Ut fra tegn og impulser fra dirigenten, skifter de klangtype raskt og uproblematisk. Under øvelsen med koret denne dagen, får jeg høre svært gode eksempler på nettopp dette. Stykket

”Regn og Rusk og Rosenbusk” inneholder klangvariasjoner fra del til del som fargelegger og understreker teksten og musikkens uttrykk. (OP)

Korets og dirigentens evne til å variere og finstille klangen – å gjøre musikken uforutsigbar og interessant gjennom stadige klangvariasjoner – er blitt kommentert av flere. Journalisten Ståle Wikshåland i Dagbladet har skrevet mange artikler om Det Norske Solistkor de siste årene. I en artikkel skrevet i 2007 berører han noe som understreker mitt inntrykk:

Hva jeg tenker på er at Grete Pedersen i løpet av det siste året har finstilt klangen og koblet det til en fenomenal evne til klangregi på konsertene. Aldri har noe norsk kor vært bedre, her kan alt skje! Det har vært morsomt å følge med på ferden, og tydeligst av alt har det vært i Griegs 4 Salmer, det aller siste og samtidig noe av det flotteste komponisten skrev av musikk. Velklangen har utviklet seg og er nå blitt så kresen at det gir frysninger å oppleve den. Men mest av alt ligger det en egenartet spenst i klangen, også den mest finstilte, som hindrer musikken i noen gang å falle til ro og stilne av, en spenst som henger ved selv etterklangen når siste tone er sunget. (Wikshåland, 2007)

Det Wikshåland her beskriver, mener jeg har bakgrunn i Pedersens ideal om variasjon og klangnyanser. Pedersen har sansen for at det stadig skjer noe nytt i musikken. Hennes musikalske idé er preget av det hun selv omtaler som en type rastløshet:

Også kan jeg fort bli veldig (...) lei av ting hvis det låter veldig likt veldig lenge. Så jeg er nok en litt rastløs sjel... Altså, ikke sant... en eller annen type klang, så tenker jeg ”Åh! Fantastisk nydelig klang”... også synes jeg det er kjempefint i 5 minutter.. og det kan jeg nyte. Men hvis det da fortsetter og det ikke skjer [noe]... (IP)

Under observasjon la jeg merke til denne ”rastløsheten” i klangutformingene. Det er viktig å påpeke at dette ikke er snakk om noe flyktig eller stressende i musikken. Det fremstår som om hver minste detalj i korklangen er gjennomtenkt og bearbeidet. Den er tilpasset musikken på en ytterst profilert måte. I mine observasjonsnotater har jeg beskrevet et parti fra sangen ”Regn og Rusk og Rosenbusk”. Her kan vi se hvor mange klangvariasjoner koret er innom i løpet av en del av musikkstykket:

Koret, trioen og solisten starter stykket med en lys, lett, levende og *distinkt* klang med det jeg vil beskrive som mye ”topp” på tonene. Klangene søker oppover, i tråd med melodienes oppadgående start. Raskt forandres dette til en mørkere, mer sammenbundet og intens klang. Soliststemmen beholder imidlertid mye av det *lyse og klare*. Det forsterker en tydelig kontrast mellom henne og resten av koret. Etterhvert utvikler det seg større og større kontraster mellom de ulike stemmene. Noen av ”understemmene” beholder den mørke, fylldige klangen. Andre, tydelig kontrasterende stemmer, går over til en spinklere, nesten nasal klang. Det gjelder spesielt en stemme som over et langt parti gjentar den samme frasen mange ganger. For hver gang frasen kommer, blir klangen stadig *lysere, klarere* og spissere. Selv om jeg definerer det slik, vil jeg understreke at hodeklangen fortsatt ligger som fundament i stemmene. Etter dette kontrasterende partiet, skjer en brå overgang inn i et nytt parti som preges av enda mer spesielle klanger. Mannsstemmene veksler mellom en mørk, dramatisk klang som utvikler seg til å bli stadig *råere* og *tyngre*, og en mer melodisk måte å synge på, med en mild og varm klang. Trioen har et parti der de synger med en *pipete, krass, barnlig* og veldig *nasal* klang. Det skiller dem klart ut fra resten av klangen og blir en svært tydelig effekt. Her oppfatter jeg at klangen brukes med en helt bevisst hensikt – å understreke teksten og å overraske publikum. I enkelte sekvenser avbrytes dette spesielle klangbildet plutselig av en klassisk, rund og fylldig klang i alle stemmer. Det løfter og fremhever solistens lyse og klare stemme. Mitt inntrykk er at koret har et helt uanstrengt forhold til å benytte så mange ulike klanger og uttrykk. I dette stykket demonstreres dette både raskt og ofte. (OP)

4.5.3 Polyfon klangkommunikasjon

Pedersens åpenbare ønske om å stadig skape variasjon, gjenspeiles i måten hun arbeider med koret. Disse er ikke et unntak fra resten av Pedersens klangprosjekt – de er varierte. Jeg opplevde at hun er opptatt av å stimulere sangerne på mange ulike måter når det gjelder klang. Hun gir dem klangimpulser og instruksjon gjennom et stort repertoar av uttrykksmåter. Pedersen pendler kontinuerlig mellom ulike kommunikasjonskanaler, og det fremstår som et helt bevisst og reflektert valg fra hennes side. Jeg har diskutert både kroppslig og verbal gestikk under analysen av de to andre dirigentene. Disse to formene for kommunikasjon forenes hos Pedersen, på hennes helt spesielle måte. Hun inkluderer språk, kropp, bevegelse, mimikk, instrument, stemme, sangernes tanker og idéer i sin klangkommunikasjon. Praksisen er preget av en kontinuerlig miks av ulike

kommunikasjonsnivåer – og kanaler. Jeg velger å bruke et metaforisk begrep i beskrivelsen av Pedersens klangkommunikasjon: *polyfoni*. Dette fordi jeg mener Pedersens klangpraksis er sterkt preget av flere typer kommunikasjon samtidig.

Med Merleau-Pontys begreper kan vi si at Pedersen integrerer både verbal og kroppslig gestikk i sin praksis. Begge kategoriene for kommunikasjon er hele tiden til stede i en viss utstrekning. Det er også tydelig at det innenfor de to områdene er stor variasjon hos Pedersen.

Den verbale delen av Pedersens praksis er preget av *metaforikk*. Pedersen holder frem metaforikk som en effektiv og god metode for å nå den gode korklangen:

Også liker jeg ofte... eller jeg synes ofte at de kommer forttere fram til en bra klang ved å bruke metaforer. Rett og slett... I stedet for å fortelle at, sånn og sånn... teknisk. Ja, jeg tror det sånn hjernemessig, at det gir en både raskere og rikere vei til å finne ut av det. (IP)

Pedersen bruker metaforer på forskjellige måter i klangpraksisen, noe som igjen viser hennes mangfoldige praksis. Hun er opptatt av at alle koristene har ulike behov for stimulanse.

Gjennom å bruke mange type metaforer, blir muligheten større for å treffe alle sangerne:

Jeg er ganske bevisst på med metaforer, at jeg bruker forskjellige sansekanaler. Altså, ikke sant.. se for seg ting, ja. Eller lukt... husker dere lukten av det og det... ikke sant? Fordi at folk er så forskjellige i hvordan de opplever det. Så noen... hvis jeg snakker om, tenk på den følelsen der..varme og sol ikke sant? Så treffer det med en gang.. Mens det er andre som..se for dere en sommer... altså, ikke sant? Som er mye mer visuelle. Så det er også sånn bevissthet på å bruke forskjellige... jeg kaller det ”accessing cues”. Å bruke forskjellige innfallsvinkler på metaforene da.. (IP)

Under observasjon registrerte jeg to sentrale metaforyper Pedersen tok i bruk. Den første er helt korte språklige vendinger som Pedersen ytrer *mens* koret synger. Den andre er noe lengre beskrivelser som hun ytrer *før* de synger. De korte impulsene gir Pedersen altså underveis i musiseringen, for å påvirke klangen på et umiddelbart plan. Ordene hun bruker er ofte begreper fra dagligtalen, ispedd enkelte musikkuttrykk som for eksempel *legato*. I musikalsk sammenheng blir de dagligdagse ordene her metaforer - koristene må omsette begrepene til musikalsk betydning. Noen slike eksempler er: *Rundere! Varmere! Stramt! Syng tungt! Slankere tone!* Slike ord har vi alle en forståelse for og et forhold til. Vi har alle kjent noe

varmt, sett noe rundt og så videre. Pedersen forklarer under intervjuet hvorfor nettopp disse korte impulsene kan være spesielt effektive:

Hvis du sier metallisk så kan det være noen som hører metall først, ikke sant? Altså, eller de tenker hvordan det er å ta på kaldt metall. Eller... hvis du sier, se hvordan en kniv ser ut liksom... da er jeg jo på "se". Det er forskjellig... ja, sier jeg "jeg vil at det skal låte metallisk", da kan de bruke den sansekanalen som passer dem. (IP)

Ved å bruke de korte impulsene gir Pedersen sangerne en frihet til å koble det opp mot den følelsen eller sansen de personlig ønsker. Ulike mennesker tyr til ulike sansekanaler for å forstå metaforikk. Gjennom å åpne for variasjon fra sanger til sanger, kan korets samlede forståelse for klangen bli bredere og bedre.

Den andre formen for metaforikk er litt lengre beskrivelser. Også disse åpner for individuell fortolkning hos sangerne, men er mer detaljerte i sin form. Disse benytter Pedersen ofte før hun setter i gang koret, slik at de møter frasen med et bilde klart for seg. Blant annet opplever jeg dette som et sentralt grep i framdyrkingen av klangvariasjoner fra del til del i et stykke. Eksempler på dette, hentet fra observasjonsnotatene, er:

Jeg vil at det skal være rent, intenst og stramt.

Åpningen blir for kommunal! Det må være magisk!

Dette låter identitetsløst.

Kan en av dere ha litt sånn rusten klang?

(OP)

Virkningen av denne metaforikken var meget tydelig for meg under øvelsen:

Det er ingen tvil om at sangerne forstår sin dirigent. Når Pedersen påpekte at koret låt *identitetsløst*, så startet de neste frase med et nytt uttrykk, en bedre intonasjon, større intensitet og ikke minst en annen klang. Etter denne instruksjonen ble klangen mye fyldigere og mer levende. Den fikk *identitet!* (OP)

Den verbale gestikk hos Pedersen kommuniserer ikke med sangerne på et ensidig intellektuelt plan. Ettersom hun bruker metaforikk i så stor grad, kombinerer hun det sanselige og intellektuelle. Sangerne får verbale impulser som de selv kan velge å omsette til

sanselighet eller å fortolke det intellektuelt. Dette vil jeg komme tilbake til etter en beskrivelse av det rent gestiske i Pedersens praksis.

En stor del av Pedersens klangpraksis foregår gjennom det rent gestiske. Slik jeg opplevde henne, har hun en svært tydelig og meningstett gestikk som kontinuerlig påvirker sangerne klanglig. Det første signifikante trekk ved Pedersens gestikk jeg vil trekke frem, er den kroppslige holdningen hennes. Jeg opplevde hennes posisjon foran koret som enormt sterk og betydningsfull for klangen. Dette viser at gestisk kommunikasjon av klang ikke nødvendigvis må bety en konkret *bevegelse*. En positur eller holdning kan også fremstå som en gest av stor betydning.

I mitt møte med Pedersen – utenfor selve direksjonssituasjonen – la jeg merke til at hun har en ”laid-back” kroppsholdning. Hun fremstår som ”tilbakelent” i måten å bevege seg på. Hun har en utpreget avspent og avslappet gange. Dette er interessant – nettopp fordi hennes direksjonsholdning representerer noe helt annet. Når Pedersen står foran koret og dirigerer, opplever jeg henne som en ”søyle av kraft”. Spesielt var dette tydelig i konsertsituasjonen. Tyngden og kraften i Pedersens kropp var da så utpreget at det ga meg assosiasjonen til et stort tre med røtter langt ned i bakken. Det er ikke snakk om at Pedersen på noen måte er statisk når hun dirigerer, det er liv og energi i hver minste bevegelse. Det er heller ikke slik at Pedersen låser bena på et sted. Hun er stadig i bevegelse når hun dirigerer. Men hele tiden har hun en holdning som utstråler ekstrem kraft og en forankring i nedover i bakken.

Samtidig som Pedersen er så tydelig og tungt forankret i bakken når hun dirigerer, opplever jeg at hun har en sterk energi også motsatt vei – oppover. Kroppen er løftet på en måte som gir uttrykk for at hun har en energi i kroppen som strømmer oppover. Resultatet, slik jeg opplevde henne, blir en ekstrem balanse. Holdningen hennes er åpen, balansert og kraftfull. Mine observasjoner av kraften som strømmer både opp og ned i Pedersens kropp, henger høyst sannsynlig sammen med det faktum at hun har trent mye Chi Gong og Tai Chi⁵. Begge treningsformene handler om å hente opp eller ta inn og generere energi, og å la energien flyte fritt rundt i kroppen.

At Pedersen benytter disse treningsformene, mener jeg også viser seg i de bevegelsene Pedersen gjør med armene:

⁵ Kinesiske former for energitrening, som både kan dyrkes som kampsport og som medisinsk bevegelesterapi.

Jeg trener mye sakte bevegelser da.. Thai Chi, Chi Gong... Også trener jeg mye Feldenkrais. Som gjør... som gjør det lett å gjøre ting veldig langsomt med kontroll. Og av erfaring da... å øve bevegelser veldig veldig sakte, er supernyttig altså. Selv om det skal gå fort etterpå...

Når Pedersen dirigerer finnes det en svært tydelig energi også i armene hennes. Den oppfattet jeg som det andre signifikante trekk ved hennes kroppslige gestikk. Bevegelsene til Pedersen virker for meg gjennomsyret av en energi som er til stede i hele bevegelsen og i hele kroppen. Det er ikke slik at hånda eller albuen eller overarmen starter og styrer bevegelsen. Hele armen, hånda og fingrene er med på bevegelsen fra dens start, og er i ett med bevegelsen helt ut. Uansett hvor sakte eller fort bevegelsen gjøres, har den en konstant energi i seg. Selv fingertuppene til Pedersen fremstår som gjennomsyret av denne energien. For meg framstår energien som en ”musikalsk energi”. Det er som om selve *musikken* kan leses i hele kroppen hennes, fra den helhetlige holdningen og helt ut i fingrene. Denne typen bevegelse kan forstås gjennom Merleau-Pontys teori om bevegelsens intensjonalitet, som er behandlet i kapitlet om Ericson. Når Pedersen beveger seg slik at musikken ser ut til å være til stede helt ut i fingerspissene hennes, må det bety at bevegelsene er gjennomsyret av en intensjon. Ikke bare armene til Pedersen er intensjonale. Jeg opplever at Pedersen integrerer hele kroppen sin i direksjonen, slik at den blir intensjonal. Kroppen, armene, hendene og fingrene har hele tiden en retning og energi som ser ut til å komme fra hennes indre. Intensjonen virker gjennomført i alle kroppens deler. Det er åpenbart at det ikke er slik at armene styres av en intensjon og fingrene av en annen. Det hele henger sammen i en kroppslig enhet. Dermed fremstår Pedersens direksjon som ekstremt tydelig.

Pedersens skaper med holdningen et stort rom med kroppen. At hun står så solid forankret i bakken og samtidig har denne strømmen av energi oppover, gir henne den unike balansen. På samme måte som holdningen, er også armene og hendene preget av rom – Pedersen har store, frie gester. Direksjonen er aldri sammenklemt eller stram. Som sanger er jeg sikker på at det er godt å se på Pedersen når hun dirigerer. Hun representerer noe åpent og fritt, samtidig som hun utstråler en stor trygghet og kraft. På den ene side gir hun sangerne en viktig støtte, mens hun på den andre side gir dem en stor frihet. Dette er noe av det spesielle med Pedersens kroppslige gestikk. Mot slutten av intervjuet beskriver Pedersen noen trekk ved sin egen direksjon, som jeg mener handler om nettopp dette:

Men jeg er nok... men jeg vil at når jeg står foran der, så skal det være godt for sangerne å puste. Da kan de få en best mulig klang. Jeg har ikke den at jeg skal ”holde” koret... som et sånt ideal.. at jeg skal holde klangen for dem. (...) Men jeg tenker at... bare det at jeg står foran der, puster... skal være nok til at de setter hele sitt apparat i stand til å gjøre maksimalt god klang... kommunisere musikk. Og så kan jeg komme derfra... Sånn at de ikke trenger mine støttehjul liksom... (IP)

Som observatør ble jeg svært opptatt av den store klangrikdommen som finnes i Det Norske Solistkor. Dette er et helt spesielt trekk ved dette koret. Kanskje ligger selve grunnlaget for utviklingen av et slikt klangbilde i Pedersens spesielle kroppslige gestikk. Pedersen begrenser ikke sangerne med holdningen sin. Hun ”holder” ikke klangen fast i et visst spor. Hun åpner for alle klangene, og ”favner” dem med rommet kroppen hennes skaper.

Sangernes rolle i klangdannelsen er sentral hos Pedersen. Som hun nevner i sitatet ovenfor liker hun ikke at sangerne er avhengig av hennes ”støttehjul”. Hennes praksis fremmer selvstendige sangere som selv tar ansvar for og del i klangdannelsen. Dette er en viktig side ved hennes mangfoldige klangkommunikasjon – hun åpner for en aktiv kommunikasjon mellom sangere og dirigent. Gjennom sin måte å kommunisere på, gir Pedersen sangerne mulighet til å bidra med sine ideer, sitt stemmepreg og sin forståelse. Dette skjer også i stor grad gjennom det gestiske. Pedersen uttaler at hun ofte velger å ikke styre for tydelig eller stramt med sin direksjon, men å overlate litt av ”ansvaret” til sangerne. De tar da en aktiv del i utformingen av musikken, noe hun hevder kan få frem uventede og gode klangresultater. Samtidig påpeker Pedersen at hun har en så nær kommunikasjon med koret, at det skal lite til for å hente dem inn om det blir behov for det. Hun står for rammene, og lar sangerne ufolde seg innenfor dem. Pedersen forklarer denne metoden med et morsomt bilde under intervju:

Altså, hvis du type har en hund. Ikke sant? Og skal gå... og har hunden i bånd. Så er det noen som har sånn at hunden haler og drar hele tiden, du driver og haler den inn hele veien. Men så har du også noen som... han er i bånd, men den går løst ved siden av. Han har liksom den derre muligheten til å gå litt til og fra. Du har en frihet, innenfor (...) en viss ramme da... Også med en ganske sånn, liten bevegelse så kan du: ”nei, nå går vi til venstre”. Også er den med med en gang... I stedet for å liksom holde grepet. (IP)

Grete Pedersen bedriver en meget sammensatt og mangfoldig klangpraksis. Hun arbeider verbalt, gestisk og hun tar sangerne aktivt med i klangdannelsen. Hele tiden foregår det en integrering av ulike former for kommunikasjon inn i en helhetlig form, og denne formen fremstår for meg som polyfon. Det er flere ulike ”stemmer” i Pedersens kommunikasjon som spiller med samtidig. Slik jeg opplever Pedersen, har hun opparbeidet seg en høy bevissthet om hvordan hun på best mulig måte kan påvirke sangerne. Måten hun integrerer intellektuelle prosesser med rent sanselige prosesser, vitner om en høy grad av refleksjon. Hun skaper gjennom sin sammensatte praksis en miks av sanselighet og intellektualitet. Hun veksler mellom metaforer som taler direkte til sangernes sanser, og mer detaljerte beskrivelser som de må fortolke intellektuelt. Hun varierer mellom tydelig gestisk styring – der sangerne på et intuitivt plan lar gestene prege seg – og en mer åpen gestikk der sangerne selv må tenke og føle seg fram til hvordan musikken skal formes. Til sammen danner dette den polyfone kommunikasjonsformen. Den er helt spesiell for Pedersen.

Turid Nøkleberg Schjønby, som jeg har referert tidligere i avhandlingen, lanserer noen teorier innenfor sitt tema ”eurytmi som scenekunst”, som jeg mener er verdt å nevne i denne sammenheng. Schjønby ser kropp, språk og bevegelser som tre fundamentale bestanddeler i menneskets kommunikasjon. De tre elementene er avhengig av hverandre og fungerer alltid sammen med hverandre. De ”er knyttet til hverandre og er kontinuerlig til stede i mennesket”(Schjønby, 2001: s.31). Som dirigent er Pedersen preget av den treenigheten som Schjønby presenterer. Hun bruker hele tiden sin kropp, sitt språk og sine bevegelser for å påvirke sangerne klanglig. Gjennom å pendle mellom språklige impulser, kroppslige impulser og ren gestisk formidling (bevegelse) evner hun å kommunisere med koret på en bred måte. Schjønby uttrykker: ”Når mennesket utfolder seg på ett av disse områder, klinger alltid de to andre med” (Schjønby, 2001: s.31). Schjønby beskriver her noe jeg mener kan relateres til det polyfone trekket i Pedersens klangpraksis.

5. Konklusjon

Denne avhandlingen presenterer tre elitedirigenter og deres tre kor. Dirigentene og korene er alle på et høyt internasjonalt nivå. De tre dirigentene viser at klang er et helt vesentlig arbeidsområde for dem. Alle tre har åpenbart meget klare forestillinger om hva som er god korklang og hvordan de kan arbeide for å skape denne, og jeg opplever at de har opparbeidet seg et høyt bevissthetsnivå rundt fenomenet. Dette kommer tydelig fram til tross for at de alle uttrykker at det er vanskelig å verbalisere rundt klang.

Det har gjennom hele avhandlingsarbeidet vært tydelig at det er stor variasjon mellom de tre dirigentene og deres kor. De står for tre klangpraksiser som på mange måter er svært ulike. Ettersom jeg i analysen har hatt som hovedfokus å trekke frem de mest typiske trekk hos hver av dirigentene, har ikke eventuelle likheter blitt diskutert i noen stor grad. Det er imidlertid ingen tvil om at det også finnes likhetstrekk i de tre praksisene. Dette viser at det finnes betraktningmåter og arbeidsmetoder som kan være like gyldige i tre temmelig ulike praksiser.

De tre dirigentene jobber ut fra ganske ulike klangideal. Ericson jobber for det første for å realisere idealet en rik basisklang. Dernest mener han at klangen i stor grad skal bestemmes av musikkens epoke- og sjangertilhørighet. Helbekkmo dyrker den homogene og finslipte korklangen med en letthet som passer i et utpreget ungt kor. Pedersens praksis gjennomsyres av et ideal om variasjon – stadig klanglig endring er et kjerneelement for henne. Det er altså tre ulike hovedideal som har kommet fram hos de tre informantene. Enkelte likhetstrekk finnes likevel i deres idealer. For eksempel uttrykker alle på et plan at etableringen av en grunnklang i koret er viktig for å skape en form for stabilitet og fasthet.

Videre er måten hver dirigent realiserer klangidealet i koret på meget forskjellig. Ericsons praksis preges av kroppslig gestikk som den absolutte bærebjelke, Helbekkmo bedriver i all hovedsak en verbal praksis, mens Pedersen forener de to formene i en egen form for polyfon kommunikasjon som blir helt spesiell for henne. Innenfor disse meget forskjellige kommunikasjonsformene ser man likevel noen markante likheter. Blant annet er alle tre opptatt av å ikke behandle klang som et isolert fenomen. Klangen henger sammen med alle de andre musikalske komponentene, og blir påvirket av annet arbeid en gjør i koret. Alle dirigentene gir uttrykk for at klangen blir til i et komplekst samspill med resten av det musikalske.

Det kan ikke hevdes å være én riktig vei til en god korklang – ulike metoder kan fungere like godt, på hver sin måte. Det finnes heller ikke bare én god korklang. Resultatet av de tre dirigentenes ulike klangideal og ulike arbeidsmåter, er at hvert av de tre korene har sin karakteristiske og helt egne klang. Jeg opplever å kunne kjenne dem igjen raskt bare på klangen. Dette viser det åpenbare: korklangen kan utvikles i mange ulike retninger og det finnes mange typer korklang på høyt nivå.

For å belyse de ulike dirigentenes kommunikasjonsformer, har jeg benyttet teoriene til den franske fenomenologen Merleau-Ponty. Merleau-Pontys tenkning rundt *gestikk* (kroppslig og verbal) og *intensjonalitet* har gitt meg en dypere forståelse for de tre dirigentenes klangpraksiser. Blant annet har teoriene bidratt til at spennet mellom intellektuell forståelse og sanselig opplevelse i klangpraksisene har blitt helt sentralt. Ulike språklige kommunikasjonsformer hos dirigentene fordrer intellektuell fortolkning hos sangerne. Merleau-Pontys teorier har gitt meg forståelsen for at det skjer intellektuelle fortolkningsprosesser i gruppa, der det gjennom gjentatte uttrykksakter sakte etableres en felles plattform for mental forståelse av klangkommunikasjonen. Innenfor den rent gestiske kommunikasjon har Merleau-Pontys begreper *intensjonalitet* og *sanseverden* blitt særdeles viktig. Dirigenten styres i det gestiske av en indre intensjonalitet, og en sanseverden etableres gjennom at en sansebasert klangkommunikasjon mellom kor og dirigent skjer på et ikke fullt ut bevisst plan.

Ved siden av sangernes forståelse av dirigentens impulser, har dirigentene vist at de gjennom sitt arbeid har utviklet både en intellektuell og en sansebasert bevissthet om hva de gjør. De to tilgangene interagerer hos dirigentene på en måte som gir forståelsen av at klang er et fenomen som forankres i hele mennesket. Dirigentene bruker gjerne sin intuitive og sansebaserte *følelse* for hva som er veien til en god korklang, gjennom å la klangimpulser komme til uttrykk ut fra impuls og intuisjon. For eksempel representerer Ericson dette gjennom å aldri planlegge bevegelser – verken før øvelse eller konsert. Hans gestikk kommer impulsivt, ut fra det jeg opplever som en krystallklar musikalsk tanke. Et interessant trekk er at den dirigenten som verbaliserer aller minst i sin praksis, nemlig Ericson, er den som i intervjuet mest eksplisitt sier at det er vanskelig å beskrive klang. Dette viser at klang er et fenomen som for mange lettest formidles og uttrykkes gjennom bevegelse; gjennom gestikk.

Det intellektuelle aspektet er også til stede i stor grad hos dirigentene. Alle tre viser i intervjuet at de har utviklet en høy intellektuell bevissthet og forståelse for klang som fenomen og for sine egne arbeidsmetoder. I større eller mindre grad bruker de også

intellektuell tilnærming i selve kommunikasjonsformen, gjennom å utvikle de gode impulsene gjennom en aktiv mental planlegging og fortolkning. Jeg mener mine informanter viser at uansett arbeidsmåte, så er både det sanselige og det intellektuelle med i klangproduksjonen – både hos sangere og hos dirigent.

De tre dirigentene – Ericson, Helbekkmo og Pedersen -, har vist meg at det er mulig å oppnå en helt fantastisk kvalitet på korklang ut fra ganske ulike idealer og arbeidsmåter. Et klangideal kan realiseres gjennom både sansebaserte og intellektuelle kommunikasjonsformer. Dirigentene viser at det avgjørende er å vite hvordan man selv best kommuniserer med koret, slik at klangkommunikasjonen blir så tydelig som mulig. Hos alle tre finnes det en høy grad av bevissthet rundt og en praktisk finslipping av de kommunikasjonsformene som har vist seg å ligge til rette for dem. På den måten har de i sine praksiser etablert en kontakt med koret som skaper en felles forståelse for klangprosjektet. Dette har resultert i at klangen har nådd den høyeste kvalitet.

6. Vedlegg

6.1 Intervjuguide

HVA ER KLANGDANNELSE I KOR FOR DEG?

1. Hvorfor synes *du* er det viktig å jobbe med klang i kor?
2. Er klangen for deg i hovedsak en helhetlig kvalitet ved koret, eller mer et ekspressivt middel?

HVILKE IDEALER HAR DU FOR KORKLANG?

1. Hvor/hvem kommer idealene dine fra?
2. Hva kjennetegner ditt kor-”sound”?
3. Hva tror du selv er grunnen til at dine kor og du som dirigent har utmerket dere når det gjelder klang?

HVORDAN JOBBER DU FOR Å FÅ FRAM DEN KLANGEN DU ØNSKER?

1. Gir du mest språklige eller kroppslige impulser til koret når det gjelder klang?
2. Bruker du vokalteknisk/fysiologisk instruksjon i arbeid med klang?
3. Bruker du bilder/metaforikk i arbeid med klang?
4. Jobber du bare med koret som helhet når det gjelder klang, eller instruerer du også enkelte stemmer?
5. Når jobber du med klangen?
 - a) Er det et kontinuerlig arbeid gjennom hele øvelsen, eller konsentrerer du det i deler/avsnitt spesielt for klangarbeid?

- b) Hvor tidlig i prosessen med et nytt stykke begynner du arbeidet med klang?
- 6. Jobber du forskjellig med klang i amatørkor og i kor med profesjonelle sangere?
- 7. Finnes det utenom-musikalske elementer som er av betydning for klangdannelsen?
 - a) F.eks. oppstilling?
 - b) De ulike sangernes sinnsstemninger? Hvor viktig er det å fokusere alle sangernes sinnsstemninger i en retning? Er sinnsstemninger en kapital man kan bruke for å skape klang?
- 8. Hvordan ser du klaveret i forhold til klangdannelse?

HVORDAN KOMMUNISERER DU KLANGIDEALET TIL KORET UNDER KONSERT?

- 1. Planlegger du din klangmessige direksjon på forhånd, eller foregår det impulsivt?
- 2. Kan du forklare noen av de bevegelsene/den gestikken du bruker mest i din direksjon når det gjelder formidling av klang?

6.2 Observasjonsguide

- 1. Hva oppfatter jeg som karakteristisk ved korets klang?
- 2. Hva slags klangimpulser gir dirigenten til koret? Er det mest gestisk formidling, eller mest språklig formidling? Registrer tilfeller.

6.3 Intervjuene

6.3.1 Intervju med Eric Ericson, Stockholm, 19.09.2007

HANNA: Hva er korklang for deg?

ERIC ERICSON: Eh, ja det är naturligtvis... samma som samklang ungefär. Ja... men egentligen är det ju samma sak som orkesterklang eller stråkkvartettklang, eller...ja.. vilken ensemble som helst, så måste det vara en samklang. Och det betyder kanske inte att det skall låta som en person som sjunger. Utan det blir ju, eller kanske du kommer till sen, ungefär samma som i en orkester också. Jag tycker så mycket om jämförelsen med det instrumentala. För det är ju också en massa individer, kanske med en speciell klang.. Men det är klart att i huvudsak måste det ju vara ordentligt samordnat. Men, jag tycker ibland att en sopranstämma kan vara som en regnbåge ungefär alltså. Med lite olika färger som kompletterar varandra. Så ungefär ser jag på körklang.

H: Hvorfor synes *du* at det er viktig å jobbe med korklang...spesielt viktig? Hva har gjort at du har fokusert på det?

E.E: Ja, jag tror att... Jag gör ju inte speciella övningar för att det skall klinga tillsammans, utan jag arbetar alltid genom musiken. Eh.. men.. ja, hvad tyckte du i går? Var det det du kallar samklang? I går på repetitionen?

H: Om det var samklang?

E.E: Ja...

H: Ja! Fantastisk samklang! Men samtidig veldig rikt syntes jeg, rik klang.

E.E: Ja..en rik klang ja? Ja... Och jag kan där jag står ofta höra speciella röster utan att jag tycker det är fel. Så för mig är samklang också som sagt som en orkester. Naturligtvis i stort sett...det går inte att ha någon med stort vibrato. Det gör det inte. Utan det är ju väldigt små

skillnader det som är... men jag tror at det kan vara ungefär.. Och jag arbetar nästan alltid genom musiken. Och talar egentligen inte så mycket om samklang. Utan när det blir frågan om det, så blir det naturligtvis med val...valet av röster. For det finns en del sångare, det vet jag, som skulle ha svært å gå in i en samklang.

H: Ser du klangen som en sånn helhetlig kvalitet ved koret, eller bruker du det ekspressivt? For å skape stemning og...

E.E: Svår fråga... Det... Man försöker naturligtvis att... Ja..den skal främja musiken tycker jag. Och jag tycker också at det kan vara lite olika... Om jag gör till exempel ett gammalt stykke av ***⁶ så forsöker jag naturligtvis att arbeta med mindre vibrato. Medan om jag gör ett stykke av Verdi, så kanskje jag till och med ibland ber dem försöka lite grand. Och det är ju, om du tänker på det, när du ser en orkester arbeta så ser du nästan inga fingrar ligga stilla på greppbrädan, utan det är alltid lite så. Det är en lätt, lätt vibrato. Naturligtvis händer det att de spelar utan vibrato, men då är det en spesiell effekt. Som kan användas i vissa sammanhang. Men som regel finns det ju lite vibrato i...

H: Hvilke idealer har du for korklang?

E.E.: Ja, det skal jag tala om för dig, at det beror lite grand på vad det är för musik. Ja, till exempel, om jag sjunger Regel eller Strauss eller... så, då tycker jag för min del at det finns lite mer rörelse i rösterna. Naturligtvis inte så at man missar tonhöjde, för när jag talar om vibrato, då är det ju till exempel..i bland kan man i vissa fall höra, i Amerika, et stort vibrato...Men då är det ett skönhetsideal. Man kan höra i Amerika verkligen, där folk tycker vibrato är personligt och vackert och individuelt. Och jag forsöker, när jag arbetar på kurssamlinger, tala helt enkelt om at det måste vara en väldig skillnad på en stor ters och en liten ters. Där ligger gränserna, för om man inte hör det tydeligt så är man ju helt utanför ny musik till exempel. Så de idealerna, de kan växla lite grand... men bara i stort sett, i själva verket är jag ju för en sång med lite vibrato, det tror jag.

H: Hva mener du at kjennetegner Eric Ericsons kór sound?

⁶ Her hører jeg ikke hva Ericson sier.

E.E: Ja..det er så svært for mig at säga. Eh.. ja... Jag tycker at de, jag vill gärna tro att det er en rik klang, och jag vill naturligtvis ha ett sångsett som passar til musiken.

(Telefonen ringer, pause i opptaket)

E.E: Jag søker bra røster, och jag tycker nog att jag har haft...jag er så lykkelig over att det fortfarande anses attraktivt att sjunga i Ericsons kammarkör. Så att jag har inte lidit egentligen någon brist... och om det er en stol tom, då er det en vøldig diskussion om vem som skall fylla den. Så det, jag kan säga att de væljs med størsta omsorg.

H: Så det er en rik klang du jobber etter da? En...

E.E: Ja.. klangen ligger naturligtvis i røsterna. Och jag var i går særskilt lykkelig over sopranerna. For jag tyckte att det fanns en sådan rik, och tekniskt bra också, klang i dem. Så det var ett meget stort nøje, att få jobba med dem i går. Jag hoppas verkligen att jag tycker det på konserten också. Jag tycker att stilmæssigt er det klart, det er ju vøldigt meget folk for att sjunga Bach, det skall inte vara så många. Men där tror jag – det musikaliska går først. Som vi alla kanner. Och de er ju meget erfarna solister næstan allihopa.. Så er det väl for oss naturligt att sjunga Bach på det viset.

H: Jeg tenker at klangen er mørk hos dine kor – det er et ord som slår meg. Kjenner du deg igjen i det?

E.E: Mørk, ja? Det var interessant. Ja.. Det er klart, det här er ingen direkt ung kör. Det er relativt livserfarna människor. Mange har kanskje varit igennem en skilsmøssa och haft det besvørligt i livet. Så jag tror at de er ganske erfarna, och att det kanskje er det som gör den mørke klangen. Men det kanskje er i forholdande til vad du er vant til, eller?

H: Ja...kanskje. Mange norske kor har en mer distinkt og klar klang. Deres er myk, mørk og rund i mine... tar med seg klangen nedenifra og opp.

E.E: Ja..det er tænkt så. Att det er en klang som bottnar. Så tænker vi det naturligtvis.

H: Hvordan jobber du for å få fram den klangen du ønsker?

E.E: Ja, det er sånt där som også er veldigt svært att svara på. Ja, åter igen säger jag att jag jobber hela tiden genom musiken. Men sedan kommer det här märklige med dirigeringen. Och jag har ju undervisat i dirigering mycket i mitt liv. En av mina huvudteser är naturligtvis at det skal vara avspänt. Att det här skal vara avspänt (peker på overarmen). Naturligtvis inte utan muskelarbeite, men inte spänt på något sätt. Och en annan av mine teser är att man hela tiden dirigerer med händerna. Att man aldrig dirigerar med hela armen. Utan alltid med händerna, och att det här är fritt. Sedan är det möjligt att, jag tror personligen rätt mycket på... eh... ja att det finns i rörelser och i positioner, så finns det något som kan påverka klangen. Men det ligger i det här avspända. Möjligen har jag lite större rörelser, det er möjligt... Jag är så säker på att det inte får vara ihopklämt eller spänt på något vis. Men det är fria rörelser.

H: Det er via kroppen du formidler klang? Ikke verbalt? Du sier ikke?

E: Klang är svært att beskriva. Det är klart att man kan säga ibland lite rundare, lite ljusare, lite mörkare, det är mest så man arbetar... Och sen så tror jag till och med att handpositionerna kan förmedla vissa klangimpulser. Ja, skall jag se om jag kommer på något mer också...men det här med avspänningen både i kroppen naturligtvis, och i armarna, tror jag kan påverka klangen. Till exempel att jag ofta ger en sopraninnsats så där ungefär (viser en rund løftet hånd som peker nedover), så att de tar det avspänt. Inte så (viser en flat hånd som peker oppover), men så. Som ett eksempel.

H: Gjør du det annerledes til en tenor?

E.E: Det gör jag til de också. Och basar blir nærmast någon sådan här gest (hånd som peker nedover), som ber dem liksom ge djupa bastoner, som är viktige for hela kørsatsen. Liksom altarna... de måste man ju få att sjunga så egentligen så mørkt som möjligt.

H: Har du brukt mye vokalteknisk instruksjon, før når du har arbeidet med klang? Nå har du jo så profesjonelle sangere, at det er vel sikkert ikke nødvendig, men...

E.E: Nej...men til exempel... stort sett kan folk tyska ganska bra. Men, det är vissa konsonanter, vissa sett att... Och framför allt deklamationen. Det är om jag får säga en av mina käpphästar. Att när man närmar sig språk, så går man först in i förrummet..och där får man bemöda sig att uttala alla konsonanter och vokaler rätt. Det är det första. Det andra rummet är satslösningen. Vad som är subjekt, vad som är predikat, vad som överhuvudtaget ligger i själva språkbyggnaden. Vad som är akkusativ och objekt... Det tror jag är väldigt viktigt för själva fraseringen och ”glidet” på sången. Det var någon konsonant i går som jag lyckades med... men det där anser jag oerhört viktigt! För det är själva fraseringen och själva ... hur frasen flyter fram som man får genom språkbyggnaden.

H: Har du jobbet mest med koret som helhet når det gjelder klang, eller har du også instruert enkeltstemmer?

E.E: Ja, för det mesta är vi allihop. Sen kommer det perioder når vi sjunger i mindre besättning. Men jag menar, de är såpass rutinerade sångare, så det är egentligen bara att kolla att alla noter är där. De har ju en egen klang, som jag tycker är riktig.

H: Når du jobbet fram den klangen, før de ble så profesjonelle? Jobber du annerledes da? Når du startet dem i 1945... Hadde de...jobba du fram...

E.E: Ja, men då på den tiden, de första åren, så sjöng vi egentligen bara renässansmusik. Så vi sjöng väldigt mycket Monteverdi och Morley och Hassler... och då sjöng vi med ganska straka röster, det var absolut ingen stor klang, utan vi var också ivriga att få den här gamla musiken riktig. Så vi sjöng det väldigt lätt och rytmiskt. Sedan når vi började sjunga så småningom, Reger, Strauss och Poulenc, och Pizetti och sådana, då vidgades naturligtvis rösterna. Men det var långt efteråt, det var tio år senare. Så det var också musiken som påverkade klangen. Absolut var det så. Så at vi sjöng på ett visst sätt med den gamla renässansmusiken.

H: Når tror du at den klangen som har blitt kjent som den ”svenske korklangen”... når tror du den oppstod? Hva gjorde at den ble så berømt?

E.E: Men...där kan vi ju verkligen tala om nordisk, tycker jag. För jag menar..vi hade Jenny Lind och Jussi Björling, och ni hadde Kirsten Flagstad.. Så jag menar, det är inte så stor skillnad... men... Jag hade en väldigt bra sak. Nämligen Sveriges radio. Att jag blev anställd på radioen, och fick hålla på att jobba med radiokören så mycket jag ville i princip, och det var min stora fördel.

H: I Norge så er det mange som er opptatt av at den svenske korklangen er annerledes, at den har noe helt eget...

E.E: Tycker ni det? Ja...jag brukar förklara det med olika saker. Dels tycker jag att vi har ett språk som är bra. Vi ger mycket dift..nei, inte några diftonger! Det är raka vokaler. Och det är också sådana här...även i talspråket är det rätt mycket ressonans. Som jag tror är bra for sången. Sedan hade vi ju i början på 1900-talet sådane här folkrörelser, det vill säga...kyrkliga och frikyrkliga og arbetarrörelserna och allting. Och de hade alla körsång på sitt program. Och jag till exempel, jag är uppfödd i frikyrkan. Så jag, när jag hade min skoltid, så hade jag en frikyrka där jag hela tiden jobbade, og bildade en liten kör när jag var tretton år. Och på den andra sidan hade jag en musiklärare som var organist i kyrkan, och som höll på med körsång där. Så jag var omgiven av kör. Och det är möjligt at det är någon ting som är stärkt hos oss. Men jag tycker inte man skall överdriva det där at vi har så vldigt olika körsound. För mig är det mer nordiskt, för finländarna har också, ni har också...

H: Har du jobbet noe i amatørkor, i forhold til...

E.E: Ja, det har jag faktisk. Ganska mycket. Och det är bara det at man får ställa om sig lite grand. Så att man behöver mer tid. Allt man företar sig tar lite längre tid.

H: Hvordan har du jobba med klang i amatørkor?

E.E: Inte annorlunda, nei. Det säger jag inte.. Men, ja som sagt, ja det blir ju en annan klang, för at de inte är utbildade sångare. Det blir det ju... Men det går at komma rätt bra fram. Men sedan är ju repertoaren naturligtvis olika. Repertoaren er olika, och tidtabellen er olika. Annars i princip så tycker jag att det är samma sak. Naturligtvis kan man inte få samma klang. Jag hade en kurs den här sommaren uppe i Lappland med 65 sångare som bara kom

för att de tyckte det var roligt att sjunga. Och som hade varit med lite i en kyrkokör. Och det var ju jätteskojigt. Vi gjorde bara några stycken. Och helt annan klang naturligtvis. Det beror på att de inte är utbildade.

H: Så du formidler det kroppslig til de også? Gjennom direksjonen og... du bruker ikke verbalspråk mer til amatører? Og forklarer..

E: Det kan hända att man uttrycker sig på ett annat sätt. Och...använder lite mera bilder och...det skulle jag tro, att man... har mera verbal förklaring till olika saker.

H: Kan du si noe mer om akkurat det med bilder i forhold til klang? Det synes jeg er veldig interessant.. Hvordan du kan bruke språklige bilder..

E: Ja..men det tror jeg att man gör ibland. Men det är mycket så här; ljusare, mörkare.... och tätare, mäktigare. Jodå..det finns ju en del bilder av den typen.

H: Jeg la merke til i går at du en gang hadde en bevegelse som minnet meg om en cello når du dirigerte... Det kan jo bli et slags gestisk bilde til koret?

E.E: ja, det kan hända. Lika väl som stråk kan vara bra... Jag har lärt mig själv oerhört mycket artikulation genom stråkare, helt enkelt i den gamla musiken. Jag jobbade med ***⁷ i sex år, og då märkte jag att jag hela tiden använde bilder och... stråk – tala mycket stråk. Martelato, legato... För violinen är ju bra på det viset att man ser med ögonen vad som händer, vilket man inte gör med oboer.

H: Hva med klaveret i forhold til klang? Jeg har lest at du har brukt klaveret mye i forbindelse med kor.. Kan det formidle klang?

E.E: Jo..det har jag sagt.. Jag har en viss hat-kärlek til pianot. Jag anser att det är väldigt användbart, när det gäller inte minst harmoniska förlöp. Förklara tonernas funktion. Och där är ju pianot oöverträffat, under förutsättning att man spelar väldigt lätt och inte dunkar i det.

⁷ Her hører jeg ikke hva Ericson sier.

För att jag kan vända på alltihop och säga at pianot är bland de värsta instrument som finns, när det gäller att förstöra körklang. Man dunkar i folk toner, och då tappar man totalt körklangen. För då går det ner i halsen och blir spänt..

H: Det handler om å bruke det riktig..?

E.E: Ja, riktigt.. lätt och sedan, kanske inte spela allting, men bara spela så mycket att man får en harmoni förklarad. Men, med stor försiktighet skall man använda det.

H: Finnes det noen utenommusikalske elementer som du tror spiller inn på klangen? Som ikke har med musikken å gjøre?

E.E: Utenommusikaliska?

H: Ja, for eksempel oppstilling... hvordan koret står?

E.E: Jaha... ja... Du såg ju hur vi stod i går... Någon ensaka gång brukar jag det där att blanda alla stämmor, men det är inte särskilt ofta. Men annars har jag ju som du ser basarna bakom sopranerna. Det tycker jag är viktigt.. Och ha ytterstämmorna tillsammans på vänster hand. Nei...annars att de inte står for tätt...at de är fria. Inte stå för tätt som sagt och... Men det där hänger ju väldigt mycket ihop med akustik. Är det dårlig akustik hjälper det inte nästan hur man står. Men just det här att inte de står for tätt, det är ganska bra. Annars har jag då sopran, alt och sedan har jag första-tenor. För ofta låter jag någon första-tenor hjälpa till i altarna. Sedan ofta låter jag andra-tenor sjunga med i första-basen. Så de står rätt så här, och så basarna längst ut. Det har jag funnit....

H: Når sangerne samles så har de jo mange ulike sinnstemninger. Når du har jobba, har du prøvd å samle dem eller tror du det kan være et kapital for korsklangen, at sangerne er i forskjellige stemninger, når de kommer til en korrepetisjon?

E.E: Forskjellige hva?

H: Sinnstemninger...

E.E: Sinnstemninger, ja.. Jo det händer naturligtvis väldigt mycket, men som regel så upplever jag att de lämnar vardagen och fors ker koncentrera sig på musiken. Så det har jag lite svårt... Och de  r så duktiga på att förställa sig, om de skulle vara deprimerade... så att jag m rker knappast sådant. Och jag tror også att det är en flykt i från eventuella nedst mtheter att få sjunga.

H: Hvordan kommuniserer du klangidealet under en konsert? Jeg regner med at det kanskje er mye av det samme som på en repetisjon, men..

E.E: Ja, det är naturligtvis...jag tror inte jag.. jag tror jag holder på ungefär som på en repetition. Men det  r möjligt att jag, improviserar lite.. men.. Jag tycker det blir jättespännande i morgon, om det g r att få ut samma...och mycket akustiken også...hur vi f r till den i morgon. Men vi hoppas att det skal gå bra, och att det blir en tät klang, och ett samlat musikaliskt uttrykk.

H: Planlegger du noen gang hvilke bevegelser du skal gjøre for   få klangen fram? Eller kommer alt spontant?

E.E: Ja..det kommer nog spontant... Nei, det kan jeg inte säga att jeg planlegger... Nej, men derimot så t nker jeg r tt mycket på tempo. Nu forsøkte jeg sist att ha början på ”Komm, Jesu, Komm” en aning lugnare.. men jeg h r på det d r, att kanskje det  r bra att ta det...det finns så j ttesm  skillnader. Men sådant d r overl gger jeg naturligtvis.

H: Da tror jeg at jeg har fått med de spørsmålene jeg hadde...

E.E: Ja...? Vad bra! Jag har en känsla også, att vi har fått talat om det allra mesta..

H: Ja? Hvis ikke du har noe mer du har lyst til   si om korklang?

E.E: nei..det h r att de skall lyssna på varandra. Nu har jeg haft en sådan väldigt kraftfull sopranstämma, så jeg har fått lov att mana på basarna hela tiden... Jag tyckte att de behövde ge lite mer. Och det finns ju også salar som  r basv nliga, salar som  r sopranv nliga..Vi får se vad det blir i morgon. Det skal bli en v ldigt spännande

timme.

H: Ja. Jeg gleder meg!

E: Det här med körklangen är mystiska saker...Det är inte så väldigt lätt å... Ja...

H: Da må jeg bare få si tusen hjertelig takk!

E.E: Ja.. och.. Välkommen i morgon då...

6.3.2 Intervju med Maria Gamborg Helbekkmo, Bergen, 10.11.2007

Hanna: Hva er klangdannelse i kor for deg?

Maria Gamborg Helbekkmo: Åja... hva det er for noe. Ja, som jeg sa til deg i går eller i dag eller når det var... Så er jo dette med klang, det er jo... det henger sammen med hvordan dirigenten jobber. Det henger faktisk ikke så mye sammen med de menneskene som synger i koret. Det henger sammen med hva dirigenten vil, og hvordan dirigenten foresynger. Jeg foresynger jo, og har gjort det mye mer enn jeg gjør nå. Nå har jeg jo begynt å bli gammel da vet du. Så jeg er jo litt forsiktig med det, for det er ikke så bra som det var. Men det var ganske bra. Derfor så har korene mine fått... altså, når de hører noe, så aper de etter det de hører. Som jeg sa til deg, så er klangen, eller tonedanningen, altså måten vi produserer tonene på, det er jo et langt lerret å bleke for meg, når det kommer nye sangere i koret. Jeg bearbejder dem, og underviser dem i hvordan de skal bruke stemmen sin. Også kommer de inn i klangen til de som allerede er der. Uten at de vet det selv, så prøver de å synge sånn som det de hører rundt seg, ikke sant? Derfor er det jo også veldig viktig at det i et kor, et sånt kor som dette, er noen som allerede vet hvordan det skal være. At alle tenker klangen og toneproduksjonen, at alle tenker likt. At alle gjør o-er, a-er og ø-er og alt dette her, at de gjør det på samme måte, at de tenker plasseringen på samme måte. Og det er jo mye lettere å få til i et amatørkor, enn det er i et kor med ferdige sangere. Det blir litt annerledes, og kanskje enda bedre, i et kor hvor alle gjør det som dirigenten sier foran dem... det dirigenten foresynger, og det som dirigenten forklarer. Og mitt klangideal er jo at det er den samme

klangen i koret helt fra bunnen, fra 2.altene, opp til sopranen. Ikke sant..at det skal være den samme måten å tenke klangen på. Du tenker... når du synger, når du starter i dybden, så tenker du at du skal opp der. Alle de øvelsene mine som du hører, de går ut på det... at ikke klangen forandrer seg når du går opp. Og det får du bare til hvis du starter med å tenke, og vite at du skal opp. Og dette fikk jeg så underskrevet i sommer da jeg var på kurs med Susanna Eken, den danske sangpedagogen, som er liksom den store pedagogen nå for tiden, i Skandinavia i allefall... hvor hun gjør akkurat det samme. Hun har akkurat samme måte å tenke på som Lohmann, som jeg er elev av. Carl Lohmann, som døde for mange, mange år siden, og som Ellen Sundby var elev av, Ingrid Bjoner var elev av... alle disse ikke sant. Og det samme som Oren Brown i USA, som jeg også har vært hos, og som Susanna Eken er en viderefører av kan du si. Så det er... det tar en stund før koret blir sånn som man vil ha det. Men poenget for meg er, for meg, at alle skal tenke likt. Det nytter ikke å sitte og synge med sitt eget nebb liksom. Det går ikke. Da hører du hvordan jeg gjør det, for jeg jobber med en og en. Og som jeg sa til deg, så nytter det ikke å få en god korklang hvis det ikke stemmer. Intonasjonen må være helt der. Da må du høre hvordan jeg jobber med det der partiet i Rähnqvist, som er bygget opp på heltoneskalaen. Da hører du hvordan jeg jobber med det, for å få det rent.

H: Tenker du klang som noe helhetlig ved koret? Eller bruker du det som ekspressivt middel? Eller begge deler?

MGH: Det er en kvalitet som er absolutt helhetlig, tror jeg. For det er noe som skal være korets kjennemerke, ikke sant?

H: Ja, det er der hele tiden?

MGH: Det er der ja! Men det er jo klart det forandrer seg litt etter hva slags mennesker som synger der. Det er klart. Til å begynne med hadde jo jeg Turi Olin Grimstad i koret mitt, som etterhvert gikk på operahøgskolen i København og er elev av Susanna Eken hun også. Men hun gikk jo her i Bergen på Griegakademiet, og var jo i mitt kor de første årene. Jeg mener... hun var jo altså... hun fargela koret på en måte, og alle forsøkte å synge slik som hun gjorde. For man tar etter det man hører hele tiden, ikke sant. Har man en dårlig sanger foran seg, så blir det aldri noe godt kor. Jeg har jo de tynne, klare sopranene mine. Og jeg har det idealet

at... det har ikke du fått hørt nå, fordi at jeg mangler noen i 2.alten min. Men det idealet med at altene skal ha den der varme, flotte klangen. Det skal også 2.sopranene ha. De skal vi høre mye. 1.altene skal vi også høre mye, med den her varme, fine, runde klangen. Også skal sopranene ligge på toppen, og ha den samme klangen. Men det er klart, det blir jo annerledes når de går opp i toppen. Der har jeg nå hun som er helt der oppe. Og da behøver jeg ikke ha så mye mer. Det er liksom, det holder med det.

H: Så du tenker egentlig en sånn oppbygning av koret der det er mest i bønn?

MGH: Ja, og mye i midten. Ja, det må være mye i midten altså. Det må være rundt og fint i midten.

H: Ja, det hørte jeg veldig godt når du trakk fram sopran 2 i går. Jeg husker ikke hvilket stykke det var, men plutselig så løsna det på en måte...

MGH: Ja, det hørte du i går ja? Men.. hva synes du om metodikken min da? Nå skal jeg spørre deg!

H: Om metodikken.. ja... du er jo tøff. Men jeg ser jo at de sluker det! Og at de elsker å bli jobbet med på den måten. Det er så spennende å se. Man kan jo tenke ”å nei, sånn kan ikke jeg gjøre, å ta ut én og én”..

MGH: Men det gjør jeg bestandig. Du vet mange av dem har vært mine sangelever...

H: Ja... og selv om de blir nervøse, så blir de jo så glade når de får det til. Og det låter jo så bra etterpå!

MGH: Men de må jo alltid få det til. Jeg kan ikke gå fra dem og si ”nei, dette var ikke noe bra”. Og det må ikke være juks heller, du kan ikke si at det er bra hvis det ikke er bra. For det går ikke for de andre som sitter og hører på.

(kort pause)

MGH: Det som jeg nevnte for deg i dag... dette med Sandefjord jentekor. Som sang totalt forskjellig fra alle andre kor i dette landet. Det var helt annerledes. Det var en helt annen stemmekvalitet på de sangerne, på de jentene som var i det koret.

H: En annen lyd?

MGH: En annen lyd ja! Det var veldig flott... og det var rent også skjønner du. Det var veldig bra intonasjon i det koret. Men det hørtes ut som om det var voksne damer. Det skal være så naturlig som mulig. For unge mennesker skal ikke høres ut som om de er 50 år. De må ha den lette klangen, samtidig som det er en sunn klang, en god klang med både bunn og topp. Men ikke for mye bunn. Ikke sånn (demonstrerer). For det mørke er farlig, for det kan ofte gjøre det slik at det blir urent. At det blir for lavt. At intonasjonen blir dårlig. Dette med intonasjon, det henger sammen med klang. Det er forskjellige måter å synge vokalene på som gjør at det blir rent. Det kan være en måte å blokkere en vokal på som gjør at gruppen detter. Det hørte du i dag. I Råhqvists stykke: ”En gång slockna alla stjärnor, men de lysa alltid utan skräck”. Det ordet. Hvor den h-en som de har der ble for lav når de sa ”skräk”, mens den ble høy nok når de sier ”skrekk”.

H: Ja, det er vokalplassering, rett og slett? Ja, det betyr at du jobber veldig vokalteknisk med sangerne? Kroppslig, og fysiologisk?

MGH: *Nikker* Også har jeg, på prøvene mine, så har jeg overskudd, og tar meg tid til å jobbe med hver enkelt litt. Sånn at de føler at de får litt individuell pleie, for å si det sånn. Altså, jeg ser jo ikke på koret mitt som en gruppe med mennesker som jeg jobber med. Jeg ser på alle sammen som viktige individer, jeg vet akkurat hvordan det er med alle sammen, og hva som skal til for at de skal jobbe og synge bra.

H: Men du vil gjerne at alle de individene skal høres ut som én?

MGH: Ja, men det går an! Men det tar litt tid.. og det koster litt også. I gamle dager, så hadde vi jo gruppeprøver. Det har vi ikke nå lenger

H: Jobbet du annerledes med klangen før?

MGH: Nei. Jeg har alltid jobbet sånn som jeg gjør nå.

H: Hvis du skal beskrive ditt, eller Voci Nobilis sound, klang...?

MGH: Ja... jeg synes det er en levende.. en levende, god.. det er godt å høre på. Fordi at det er en sunn klang. Det er ikke kunstig. Det er ikke noe laget. Det tror jeg er veldig viktig at jeg får sagt faktisk. Det er ikke sånn at jeg sier at ”dere må synge litt mer: åh!” (demonstrerer med stor stemme). De får på en måte synge med sin stemme, men de blir kultiverte... altså jeg kultiverer stemmene. Men jeg forandrer dem ikke, og sier at de skal synge mer sånn eller sånn. Derfor blir det en naturlig, god klang å høre på. Og det er mitt ideal. At det ikke skal være det kunstige..det må ikke være kunstig! Varm, men naturlig.

H: Mm... Det er også veldig friskt synes jeg!

MGH: Ja. Men ikke spiss... men frisk klang, ja! Men ikke det jeg sier ”ung, frisk klang”... Det er ikke sånn... Ja, du skjønner hva jeg mener?

H: Ja... men spesielt på noen av de Grieg-stykkene.... Der synes jeg klangen er så flott. *Gavotte*, og *De Norske Fjelde* og disse.. Der er det en sånn veldig frisk klang.

MGH: Jada.. det er lenge siden jeg har hørt på dem. Det var jo et annet kor enn det jeg har nå. Det er spennende med kor,... men vet du? Du skulle hørt på jentekoret mitt også..så hadde du hørt litt...

H: Jobber du på samme måte med de unge stemmene der?

MGH: Ja, men ikke på langt nær så detaljert og krevende... Selv om jeg krever mye av de og... De får lov å synge. Også går jeg inn og retter litt på noe, sant?. ”Nei, ikke sånn..men kanskje sånn”? Også blir det veldig bra. Der er det også noen som har vært der i 10 år..som har tatt etter det de hører. Du hører jo det med... når jeg går inn og jobber med betoning.

H: Ja! Det tror jeg er et clue...

MGH: Ja, det forandrer jo hele greia..

H: Ja, og det forandrer jo hele klangen også!

MGH: Ja... men det er jo et av mine kjennetegn... at teksten kommer frem. At alle kan følge med på det, fordi den er riktig betont og, ikke sant... at teksten er levende. Det har også med klangen å gjøre! Det har med klangen å gjøre alt sammen. At det blir en helhet. Intonasjonen blir bedre hvis teksten er bra, og riktig.

H: Intonasjon og betoning skaper klang da?

MGH: Ja, akkurat. Men du hører at jeg jobber veldig mye med kropp, støtte, pust... måten å puste på, som altså er bare det med å jobbe her i sidene, også fast her (peker på magen). Det som jeg hørte i sommer, gjorde det bare enda lettere for meg å tenke – ja akkurat sånn.

H: Er det spesielt i kor, eller generelt?

MGH: Generelt. Du hørte han som vant Dronning Sonja nå? Han er elev av Susanna Eken. Og Oren Brown. Og det høres også sånn sunt og bra ut.

H: Det der er veldig interessant. For jeg har hørt mange sangpedagoger som sier ”slipp ut magen, stor mage”. Og det er jo helt motsatt...

MGP: Helt feil! Helt feil! Du må ikke gjøre det! Neinei... Og derfor sier jeg som hun Susanna Eken sa i sommer: gå på pilates! For det er akkurat det samme! Det er puste her, i sidene, og holde der (magen). Nøyaktig det samme! eller Lohmann! Det er sånn det må være. For i det du slipper ut magen din, da..i det øyeblikket du sier ”wohf” (slipper inn luft) – da mister du støtten. Støtten må være der hele tiden, selv om du puster. Lohmann han sa... *Einatmen*, som betyr pust, *Körper herannahmen*, som betyr ta på kroppen, *dann singen*.

(Pause)

MGP: Lyden som kommer fra koret... det er jo på en måte... det er jo de som er der. Og det blir jo litt forskjellig for hver gang du skifter ut noen, når det kommer noen nye... Altså, som jeg sa til deg i dag, den der platen som heter *Kontraster*... der var jo koret mitt totalt forskjellig... helt forskjellig ikke sant, der var klangen en helt annen. Det var jo også fordi de var så mange.

H: Men jobbet du annerledes foran den plata?

MGH: Nei. Det gjorde jeg ikke.

H: Så du tror det er det at de var så mange som gjorde at det ble annerledes?

MGH: Ja... Hmm... Ja..det kan ha vært at jeg var litt mer... at jeg gjerne ville ha litt mer full klang på en måte der. Men det er jo, så vidt jeg husker, jeg har ikke hørt på den på mange år... så er jo den, det kullet der, er jo akkurat like rent som alt det andre. Så det er jo ikke noe... men du hører jo at det er en større klang der...

H: Interessant å vite hva som gjorde at det ble sånn...

MGH: Jeg tror at det er de som er med. Tror det er flere som har større stemmer.... Nå er vi jo veldig få altså.

H: Du legger til rette for at de skal synge godt? Også er, slik som jeg forstår deg, så er det de som er der som skaper klangen? Du får dem til å synge riktig, god sangteknikk... Hva med selve direksjonen? Den har du ikke sagt noe om...

MGH: Ja... altså, hvis du ser på... altså, jeg dirigerer jo veldig vokalt. Jeg dirigerer hele tiden klanglig. Slik at de skal se hvordan jeg tenker klangproduksjon, vokalproduksjon, og alt dette.

H: Et av spørsmålene mine går på om du jobber mest verbalt eller kroppslig med klang... og da balanserer du ganske...

MGH: Ja... Altså mener du hvordan jeg snakker eller?

H: Hvordan du formidler klangidealet... om det er verbalt eller gestisk...?

MGH: Ja, det er vel begge deler tror jeg... Men hele tiden er det det at jeg synger foran dem, og har gjort det i alle år. Og før, da jeg sang bra, da var det helt opplagt altså, at de hermet etter det de hørte.

H: Hva tror du selv er grunnen til at du og koret ditt har utmerket seg når det gjelder klang?

MGH: Når det gjelder klang? Jeg vet ikke om det er spesielt klangen som gjør at koret mitt har utmerket seg. Jeg tror det har veldig mye å gjøre med at de kan formidle noe med det de synger. Det henger sammen med hvordan de formidler teksten... hvordan det tekniske apparatet bak det å synges er jobbet med, slik at de kan formidle det... både melodier og toner og tekster på best mulig måte, eller så godt som det er mulig å få til. Jeg vet ikke om det er akkurat dette med klangen. Men de vil noe. Når du hører på dem... så har du ikke lyst til å la være å høre på de. Du bare tenker: "Oj!". Du må høre på dem altså. Det er ikke slik at du tenker... "jaja, skal vi se, hvordan var nå dette programmet da". Ikke sant? Det er ikke det du gjør? Når de kommer inn på podiet, så er de så totalt til stede. Og som Ward Swingle sa... "It's their presence on stage". De er liksom der, og de tar publikum med det. De ser ikke på publikum! De ser bare på meg.. men det er den totale... den! Det er ikke bare det å se det. Men du hører. At det er en sånn total... at musiseringen er fullstendig, det er liksom ikke noe sånn halveise greier. Alle er slik. Det er ganske flott gjort altså... det er det ikke mange kor som kan skilte med tror jeg. Det er det som er forskjellen. Det er det som gjør at dette koret unikt tror jeg. Folk har kommet til meg og sagt... takket meg for en eller annen konsert og sagt... det var en fin *opplevelse*, sier de. Og da tenker jeg at det er... Da er det ikke bare det at det er vakkert... eller at det var nydelig klang, eller fint program eller... nei, det var en fin opplevelse. Da har det vært riktig. Da har de merket at de liksom vil noe med det de gjør. At det ikke bare er tidtrøyte...

H: Kan du si noe om pianoet i forhold til arbeid med klang? Du bruker vel pianoet en del?

MGH: Ja det gjør jeg! Men jeg bruker bare det der som alltid er stemt. Jeg tar ikke sjansen på å sitte og jobbe med et piano som ikke er stemt altså. Ja... jeg bruker det... jeg bruker ikke bare det... men jeg sjekker hele tiden, at de er "in tune" og sånn. Men sånn som med Rähnqvist-stykket, så bruker jeg jo bevisst klaveret, og legger ned heltoneskalaen så de skal høre, ikke sant.. Og det gjorde jeg ikke forrige gang vi jobbet med stykket, og derfor ble det ikke helt bra. Det er derfor gjør jeg det nå.

H: Formidler du det musikalske forløpet eller klang med pianoet?

MGH: Absolutt!

H: Hvordan synes du pianoet fungerer? det er jo veldig annerledes klanglig...

MGH: Det fungerer veldig bra for meg! Fordi jeg er pianist... men jeg vil ikke anbefale det til de som ikke kan spille piano. Men ikke sant... en god pianist kan formidle det som skal gjøres ved å spille det. Har jeg demonstrert det for deg disse dagene?

H: Ja...når det gjelder betoning, fraseoppbygging

MGH: Ward Swingle sier at en kordirigent kan ikke være for god pianist. Jo bedre man kan spille piano, jo bedre er det. Altså, hvis man kan demonstrere og bruke det som et hjelpemiddel på en bra måte, så er det kjempebra.

H: Hva med under en konsert... mer sånn direkte i situasjonen... hvordan formidler du klangen? Eller..planlegger du hvordan du skal...

MGP: Nei... jeg planlegger nok ikke noe med klangen. Altså, på en konsert så har jeg jo... da er det jo ferdig innøvd ikke sant. Da kan de jo det de skal bruke.. Det er også en av de tingene som er et av mine hovedprinsipper. Når de skal synge konsert, så er det ikke noe de har øvet på i 14 dager... det er noe de har øvet på lenge.

H: Så klangutformingen, den er gjort på forhånd?

MGH: Ja. Absolutt! Klangen er jo sånn som dirigenten er, og vil ha det... og sånn som sangerne greier å utforme det. Men jo bedre sangere du har i koret ditt, jo bedre blir klangen, det er klart. Men du kan få et godt kor ut av noen som nesten ikke kan synge.

H: Fordi at det sammen blir bra?

MGH: Ja, hvis du er en god dirigent. Vet akkurat hva du skal si for at de skal gjøre det bra. Hun Magrete Envold, som har masse barnekor og sånn... på konservatoriet i København. Utrolig god dirigent, flott korleder. Hun sa det at hun sverget alltid til å ha folk i koret som ikke kunne synge.

H: Hva med bildebruk og metaforikk i forhold til klang? Bruker du det?

MGH: Ja, det gjør jeg! Det gjør jeg faktisk... Gjorde jeg ikke det i dag?

H: Jo..han som gikk i blinde! Med stökk... Det var et godt bilde!

MGH: Ja, den var morsom! ... Altså..jeg snakker og beskriver masse. Men jeg kommer ikke på noe... det skulle du heller spørre sangerne mine om...

H: Men... at du på en måte... skaper noen bilder, stemninger for dem for at de skal synge slik du vil?

MGH: Ja..men ikke for mye. Det må ikke bli slik at de bare tenker på det liksom. Det er jo mer i oppvarmingen og i de tekniske øvelsene mine, ikke nå denne helgen.. men at jeg før liksom har beskrevet hvordan jeg vil ha det. Men..det i dag... tenke tonen ovenifra.

H: Ja. Også bruker du jo fiolinansatsen. Det er jo et veldig tydelig bilde..

MGH: Hele tiden. For å legge an til tonen...

6.3.3 Intervju med Grete Pedersen, Majorstua, 09.02.2008

H: Hva er klangdannelse i kor for deg?

Latter fra begge

GP: Det er jo.. jeg tenker at det er et.. Altså for det første så trengs det jo at det er lyd, for at det skal bli musikk. Og i det øyeblikket de åpner munnen og det kommer en lyd, da er det klang. Da er vi i gang med det som kan kalles klangdannelse. Så sånn sett så opplever jeg klangdannelsen som alt vi jobber med, ja alt sammen.. For at idet det kommer en lyd, så er det klang. Så det er utgangspunktet for meg.. Også er det selvfølgelig å jobbe med hvilken retning det skal være, hvordan det skal være, hvilke overtoner som jeg synes skal bli framheva...og ja, rikdommer på det. Ja, det er et svært kapittel da.. et svært kapittel. Men det er veldig ofte at jeg tenker forskjellig... jeg liker jo at det er et stort klangregister, jeg liker å ha mange ulike register å spille på. Og jeg tenker ofte at det ikke nødvendigvis må være... ting skal være homogent, samme fonemer og samme dannelse og så videre. Noen ganger – ja. Andre ganger, synes jeg tvert i mot at det kan være rikt at det ikke er helt likt. Fordi det gir en rikdom, som ikke er så lett å forutse, men.. På folkemusikken gjør jeg ofte det, at ikke alle synger helt likt... som en helt bevisst holdning.

H: Ja, for da bruker du klangen som et ekspressivt middel? Altså, som et middel til å uttrykke sjangeren eller?

GP: Ja, at det plasseres... at det er en annen måte å lage lyd på enn vanlig klassisk skolert synging. At det er mer mot kvede-idealet...

H: Ja, jeg skrev opp ”Jesus Kristus er Opfaren”, jeg hørte på den på vei inn... Der synes jeg det høres ut som om du bruker mange forskjellige type klanger?

GP: Ja riktig! Ja, der er det jo mye hentet ut fra folkemusikken og kvede-måte å synge på... som ofte har lavere ganeseil, lyden er mer direkte, litt mer nasal.. Og også, det har med klang å gjøre, med hensyn til intonasjon..at vi er ganske langt utenfor det tempererte systemet. Det liker jeg ofte å bevege meg i ganske ofte. At jeg ikke nødvendigvis har tempereringen i

pianoet som ideal. Det er jo ikke renstemt i det hele tatt. Jeg beveger meg nok lenger og lenger vekk fra den vanlige tempererte skalaen, uansett hva jeg gjør av musikk. Så sant det da ikke gjøres med instrumenter, og skal være... Jeg har jobba veldig mye med folkemusikere, altså med Oslo kammerkor og... Berit Opheim og Sondre Bratland... hvor Oslo kammerkor lærte om folkemusikk, og lærte å kvede rett og slett. Dermed så fikk jeg ganske så mye innblikk i folkemusikk... og det er én. Jeg tenker at alle disse her er jo forskjellige sjangre, som man kan hente ut...

H: Et av spørsmålene mine er om du ser klangen som helhetlig kvalitet, eller om du bruker den mer ekspressivt? Og da vet jeg ikke hvor du...

GP: Begge deler! Helhetlig så er det det at du etterstreber at det blir en veldig type stabil klang. Hvis du hørte på prøvene i dag... på morgenen, så gikk det helt sånn der (viser sprikende hender) og så ble det mer og mer stabilt etterhvert. Så flytta vi litt på oss også... men at... i utgangspunktet at alle sangerne har hver for seg, og sammen – en stabil.. at du vet hva som kommer når det kommer. Men så kan du jo sjonglere, og leke med.. vi har ikke som ideal at koret skal klinge likt når vi gjør Grieg, ja også på forskjellige Grieg-sanger... på Monte-Verdi tenker jeg et helt annet klangideal enn for eksempel på Schönberg. Nå merker jeg at jeg er nok på vei til å bevege meg... nå synes jeg det er kjempeshow å eksperimentere også med at folk synger med større stemmer, mye vibrato, lite vibrato..hvor klangen blir plassert... altså sånn ideal.. og at, det er klart at med Solistkoret er det mye lettere å leke en del enn med et amatørkor. Sånn sett... på ett vis. Samtidig som jeg alltid da må overbevise sangerne om at, dette kan vi også gjøre... for at de har jo hele skoleringsen sin! Men det er en veldig leken gjeng da, som er der nå.. så egentlig så har de ganske lett for å gjøre det. Men jeg liker... så det er egentlig begge deler. Både at det er en stabilitet, og et type klangideal som har, ja hva skal jeg si... en type nordisk forankring. I den grad man kan finne ut av hva en nordisk klang er. Og samtidig at jeg liker at det er veldig forskjellig altså.. at koret kan bringe forskjellig til forskjellig musikk, og også innenfor musikken.

H: Ja, sånn som det i dag, der var det jo utrolig mye forskjellig!

GP: Ja, for eksempel! Ja, altså det kommer ut forskjellig.. at det ikke er sånn ideal at det er sånn det klinger, og sånn skal det klinge hele veien.. at du putter alt inn i en sånn tube – en majonestube, også kommer samme greia ut hele veien uansett...

H: Du har sagt litt om det... men kan kanskje si mer? Om hva slags idealer du har for korklang? Hvor og hvem de på en måte kommer fra?

GP: Hmm.. ja, det forandrer seg jo hele veien, på et eller annet vis. Men det er klart, jeg har hørt mye på tidlig musikk... hmm.. har hørt mye på samtidsmusikk. Ofte så liker jeg å bruke... jeg liker teateret og skuespill og det utspillet der, også liker jeg å høre mye på instrumentalmusikk. Jeg er jo egentlig organist og pianist... har en instrumental bakgrunn. Ofte kan jeg nå si: jeg vil at det skal låte som en type strykekvartett, som spiller. Nå jobber jeg jo sammen med mange musikere, så jeg kan si: som det norske kammerorkester når det spiller "Våren". Altså, jeg kan bruke sånne mer enn jeg bruker sanger-referanser... Det er jo sånn jeg kan gjøre her, med Solistkoret, mer enn jeg kan gjøre når jeg jobber med amatører. Da må jeg jo mer foresynge selv, og vise hvordan jeg vil ha det. Det gjør jeg ikke på langt nær så mye med de...

H: Fordi de skjønner det når du sier det?

GP: Ja, også - de er mye bedre sangere enn meg! Ikke sant? Sånn at det er... Ja, også tenker jeg at... hele tiden er det en sånn leting etter... hva finnes det i den gjengen jeg står foran nå? Hva kan jeg få ut av de? Og det... jeg hadde en samtale med... for jeg har akkurat vært og jobbet 3 uker med Nederlands Kammerkor. Så satt jeg og snakket litt med de... og jeg har det sånn at... når jeg kommer til de, vil de jo ha en veldig annen type tradisjon og... men de er også fleksible,... Men, så er det ikke nødvendigvis slik at jeg vil, for eksempel på en Grieg-salme da.. at de skal låte som Solistkoret. Men jeg vil..hva kan vi få til med dem? På det her materiale? Som jeg kanskje ikke en gang kan forestille meg i hodet... Sånn at det er hele tiden en slags tanke og åpenhet om at det kan være ting som, eller klanger som jeg enda ikke har hørt da.

H: At det formes av de som er der?

GP: At det formes av de som er der, og hva vi kan få til sammen. Samtidig så vet jeg, så har jeg jo selvfølgelig veldig klare lyder i hodet som jeg da også kan ta fram og bruke... også blir vi formet sånn på en eller annen måte. Så.. hva skal jeg si... Det hadde egentlig vært

interessant for deg og vært på den prøven i går... For da, plutselig så begynte vi å gjøre litt improvisasjon på noen ting, sammen med strykerne... og da kan vi lete etter klang sammen... og da kom det plutselig ut noen ting som – ja, dette her blir veldig tøft. Men, jeg har et ganske stort sånn klangrepertoar i hodet... eller i kroppen ett eller annet sted. Og det skal mye til før jeg synes ting er liksom helt ute, eller at det er stygt eller uinteressant.. Jeg liker mye forskjellige lyder i naturen og... det fascinerer meg rett og slett. Også kan jeg fort bli veldig kje, holdt jeg på å si... altså lei av hvis ting låter veldig likt veldig lenge. Så er jeg nok litt rastløs sjel.. Altså, ikke sant..en eller annen type klang, så tenker jeg ”Åh! Fantastisk nydelig klang”.. også synes jeg det er kjempefint i 5 min..og det kan jeg nyte! Men hvis det da fortsetter og det ikke skjer... altså sånn. Det er jo helt, hvor musikken skal selvfølgelig... altså, ja. Men jeg tenker jo at klang er et musikalsk virkemiddel..men vi er jo helt avhengig av det. Det er jo lyden vi lager.

H: Ja,det er noe sånn fundamentalt, samtidig som det er..

GP: Ja,det er også... hva skal jeg si a?... Jeg elsker for eksempel sånn som.. Jeg elsker å holde på sånn som jeg gjorde på prøven i dag, hvor jeg: ”nei, men mindre legato i starten, også mer legato etterhvert” for eksempel.. at det ikke er sånn at ”neimen,her i dette koret,så gjør vi det sånn... en sånn sang synger vi sånn også ferdig med det”. Eh... også se hva som skjer. Også antakelig så skjer det noe i folks sjel og sinn i løpet av natta.. også kommer det sånn nytt rom i morgen, med musikerne..også skjer det noe nytt igjen.. og det å være med på den reisen, det er veldig spennende

H: Det betyr at du tror at klangen påvirkes ganske mye av utenom-musikalske ting også da?

GP: Ja, altså... akustikk, er jo selvfølgelig. Vær, føreforhold! Folks.. det er jo ikke noen maskiner vi holder på med, det er jo levende mennesker som er midt oppe i liv og død og fødsler og skilsmisser og kjærlighetsliv og litt stress og... Men samtidig så er det klart at, i det... så er det der med stabiliteten viktig. At det finnes en teknikk, både hver enkelt sanger og koret som helhet... at vi har en stabilitet. Det er en viktig ting å få med seg.

H: Det er interessant, synes jeg.. at du tror at det er mange elementer som påvirker klangen... den er ikke der bestandig: ”sånn er klangen” ... det er noe som hele tiden påvirkes av ulike faktorer da?

GP: Ja, men samtidig spør det jo litt på hvilket nivå vi snakker da... Hva skal jeg si... altså på et vis, så er det jo.. Det sies jo at jorda har en klang, jorda har en lyd... Havet har en lyd. Hvis man kommer, så... sånn sett er jo den, det er jo en lyd som antakelig finnes ett eller annet sted men.. Det er jo veldig sånn høytsevendende på en måte.. Men..det er en.. antakelig så finnes det noen sånne lyder rundt oss, som er der... som vi ikke hører fordi..

H: Ja, sfærenes musikk eller hva det heter?

GP: Ja! Nettopp... Ja... det er jo litt sånn at jeg kan.. ja, både og altså.. Ja, det er den lyden som jeg vil ha, det er den lyden vi skal ha her... og samtidig at det er nye ting hele tiden. Men det har vel også med at jeg synes det er spennende å være påvirkelig... å bli påvirka. Men det har ikke noe med å være... ”jeg vet ikke hva jeg vil, liksom”. Men jeg synes det blir mye mer spennende å ha en åpenhet for at det kan komme inn noen innspill her som... - ja! Det er en sånn improvisasjonstanke, som også har med klang å gjøre.

H: Du tenker ikke sånn at, idet du som dirigent åpner armene for et kor, så synger de på en spesiell måte? Eller hvor mye tror du at du former koret med dine bevegelser, i forhold til de som sitter der som personer?

GP: Det kan jeg gjøre en del.. Altså det.. hmm,hehe... Jeg kan gjøre litt forskjellig. Altså jeg kan bestemme meg for at... nå beveger jeg meg på den måten..og da er det den klang jeg kommer til å fremme... altså, ikke sant?

H: Ja, du kan være så bevisst på det liksom?

GP: Ja, jeg har en ganske bevissthet på åssen jeg gjør for å få til den klangen jeg vil. Så det kan jeg gjøre, i forskjellige grupper.. Men jeg kan også velge når jeg møter nye grupper, å tenke at jeg ikke styrer så til de grader, men ”hva har denne gruppa i seg”. Sånn at det er et samspill, og at jeg dermed slipper de litt mer løs da.., også strammer jeg inn der jeg synes. Det er jo rett og slett fordi jeg synes det er litt spennende å bli kjent med forskjellig stemmemateriale, stemmene til folk. Dette er jo også avhengig av hvor mye prøvetid man har og så videre... Men jeg er ganske sånn, som dirigent, bevisst på at, sangerne skal ta ansvar

selv... Altså de fleste som synger, samme åssen kor det er... har vært med ganske mye, har holdt på med veldig mye.. Jeg synes at sangere generelt har en tendens til å være litt for avhengig av dirigenten. Altså uansett nivå. At dirigenten på en måte er alfa omega.. Men sannheten er jo at alle sangerne er der fordi de har lyst til å synge... de elsker det de holder på.. altså dette her synes de er inspirerende. Noen ganger tror jeg dirigenten kan begrense, i stedet for å forløse. Og dette sier jeg av erfaring altså, jeg sier ikke... jeg har merket noen ganger at: ”å nei, søren..nå er det faktisk jeg som begrenser dem!” I stedet for å få forløst det som er potensialet i.. Og da er det noen ganger at, hvis jeg trer et skritt bakover...så kommer det! Også kan jeg leke videre på det, ut derfra igjen.. så har vi på en måte kommet et skritt videre, så kan vi holde på sånn. Men så kan jeg også tenke at; nei nå er det akkurat det jeg er ute etter.. og da fester jeg et mye hardere grep. Altså, beveger meg litt annerledes... at jeg kanskje holder mer, og holder tak og... okey, nå vet vi hvem som styrer her ja! Men så ofte kan jeg bare... være der. Sånn at det, har jeg nok en ganske bevissthet på. Det var en sanger en gang... som jeg hadde på et korseminar.. så sa hun plutselig at, rakk opp hånden...: ”Du, jeg må bare spørre... når du dirigerer sånn som det... det blir liksom sånn at jeg må ta ansvaret selv..! Jeg er ikke vant til det”. Ja – flott! Det er det jeg vil! Og så skal vi ta det videre... altså, jeg stikker ikke av fra ansvaret mitt, men... det er ditt ansvar, det er du som lager lyden her! Så, det er nok en sånn filosofi jeg har.. altså, som er litt grunnleggende..at jeg har en tillit til at, ja..de som er der har kapasitet og potensial til å få til veldig mye fine ting. Og jeg vil at – de og jeg – skal få en følelse av at vi utvikler oss hele tiden.

H: Tror du det kan skje på alle type nivå?

GP: Ja, definitivt! Og alle typer aldre... Ja..hvordan er det der med... altså, hvis du type har en hund. Ikke sant? Og skal gå... og har hunden i bånd. Så er det noen som har sånn at hunden haler og drar hele tiden, du driver og haler den inn hele veien. Men så har du også noen som... han er i bånd, men den går løst ved siden av. Han har liksom den der muligheten til å gå litt til og fra. Du har en frihet, innenfor på en måte en viss ramme da.. Også med en ganske sånn, liten bevegelse så kan du: ”nei, nå går vi til venstre”. Også er den med med en gang... I stedet for å liksom holde grepet. Det har ikke noe med at det liksom da skal bil anarki eller... at jeg ikke skal ta ansvar eller være klar leder...

H: Men å la dem få lov å...

GP: Ja, jeg synes det... altså jeg synes det er, jeg har det bedre på den måten selv. Og jeg opplever at mange andre synes... altså, at de blir mere selvstendige sangere, og at de utvikler seg bedre. Fordi at.. ”åja! Jeg har et ansvar her.. og det er ikke bare naboen eller dirigenten jeg skal stole på, men jeg skal...”

H: Jeg så det i dag..når du sier det. At... sånn som tenorene fant plutselig ut noe på egen hånd...

GP: Ja, ja! Altså, jeg kunne jo fortalt det sånn og sånn og sånn, men.. kanskje.. eller kanskje ikke jeg hadde kommet på det! Også skjer det noen ting...

H: Tror du at du gir mest språklige eller mest kroppslige impulser til koret når det gjelder klang?

GP: Mest kroppslige tror jeg! Ja, mest kroppslig. Også gir jeg nok en del... språklige og. Generelt så prøver jeg å prate så lite som mulig. For jeg tenker at.. ja. Også liker jeg ofte... eller jeg synes ofte at de kommer fortere fram til en bra klang ved å bruke metaforer. Rett og slett... I stedet for å fortelle at, sånn og sånn..teknisk. At metaforer er en ganske.. ja, jeg tror det sånn hjernemessig, at det gir en både raskere og rikere vei til å finne ut av det.

H: Ja, i stedet for å tenke veldig på hvordan du fysisk skal gjøre med stemmen, så lager du bilder for dem, som gjør at...

GP: Ja, bilder eller.. at de hører for seg ting eller..kjenn på den følelsen eller.. altså.. men jeg er ganske bevisst på med metaforer, at jeg bruker forskjellige sansekanaler. Altså, ikke sant.. se for seg ting, ja. Eller lukt..husker dere lukten av det og det... ikke sant? Fordi folk er så forskjellige i hvordan de opplever det. Så noen... hvis jeg snakker om, tenk på den følelsen der..varme og sol ikke sant? Så treffer det med en gang.. Mens det er andre som... se for dere en sommer... altså, ikke sant? Som er mye mer visuelle. Så det er også sånn bevissthet på å bruke forskjellige.. jeg kaller det ”accessing cues”. Å bruke forskjellige innfallsvinkler på metaforene da..sånn at de har, ikke bare er...

H: Sånn at det er mulig å treffe alle?

GP: Ja..for jeg tror det er forskjellig..

H: Ja,.. men da, på en måte.. tegner du et bilde, eller en stemning eller... Hender det at du bruker bare ord? Sier... lysere, mørkere..?

GP: Ja, det gjør jeg også... varmere, kaldere...

H: Det er jo bilder det også..!

GP: Mer metallisk... Ja, kanskje det kan være bilder... Hvis du sier metallisk så kan det være noen som hører metall først, ikke sant? Altså, eller de tenker hvordan det er å ta på kaldt metall. Eller... hvis du sier, se hvordan en kniv ser ut liksom.. da er jeg jo på "se". Det er forskjellig.. ja, sier jeg "jeg vil at det skal låte metallisk", da kan de bruke den sansekanalen det passer dem. Men det er ofte at jeg kliner inn sånne... det er nok ganske ofte altså. Hmm.. ja, andre måter å beskrive klang... Også kan jeg også.. Noen ganger er det jo rett og slett bare å memorere... husker du den lyden.. husker dere den første akkorden der? Sånn skal det være! Også tenkte jeg på... jo, så er det jo veldig altså... veldig lett å gjøre ting, kroppslig for å forandre klang... Det merker jeg ganske godt når jeg er ute og gjestedirigerer. For da responderer jo folk som jeg ikke kjenner...

H: Spontant?

GP: Ja..som ikke liksom "jaja, men vi vet at når Grete gjør sånn, så er det for at hun vil sånn..." Så det er ganske mye man kan gjøre sånn...

H: Gestisk?

GP: Ja, gestisk ja.. og med mimikk.. og holdning. Kroppsspråk..

H: Ja, det smitter over på sangerne,...

GP: Ja. Også... hvilken klang jeg har tenkt på forhånd! Hva som er i mitt hode på forhånd, tror jeg helt klart påvirker.

H: For da påvirker det deg..eller bevegelsene dine..nesten ubevisst da?

GP: Ja, det er det det gjør.. ikke sant? Det må jo være det! At det påvirker helt klart hvordan jeg beveger meg,.. også gjennom det koret... Så det er jo ofte at jeg har det der... ”å, nå gleder jeg meg til å høre den lyden”.. Også begynner jeg å dirigere.

H: Da har du en klar tanke på hva du vil ha?

GP: Ja, det er når jeg har de der helt klare... ja, altså..det har jeg jo som regel.. i alle fall når vi kommer på konsert, så har jeg som regel en helt klar tanke på hvordan jeg vil at det skal være.

H: Planlegger du..på forhånd da.. i hodet på en måte?

GP: Ja, men det kommer sånn... akkurat som når du sitter og spiller ikke sant... sånne intuitive.. Men så er det også da, under en konsert..så kan jeg ha den der.. nå slipper jeg løs! Så får jeg høre og se hva som skjer... da tar jeg det derfra igjen. Og det som er spennende noen ganger er jo når noen ting går annerledes enn det jeg hadde tenkt.. og plutselig kan du bygge videre på *det*. Ja..

H: Er klangen et kontinuerlig arbeid for deg... det regner jeg med at det er.. Det er ikke noe du setter på til slutt, det er noe du gjør hele tiden?

GP: Ja. Det er noe jeg har... jeg tenker... det er jo en del av... Det blir jo hele tiden en del av musikken. Men jeg kan også sånn noen ganger bare sortere vekk og si at..nå er det ikke klangen som er ... altså det er ikke... Det som er interessant nå er: ... at alle kommer inn *der*, for eksempel. Og rytmiske..eller tekstlige ting... Men sånn som nå, når vi jobber med det danske greiene, språket..som jeg synes er kjempevanskelig. Fy søren... det er vanskelig å finne... plassering og... Da er det jo litt vanskelig identitetsmessig. Også det å høre for seg... for da synes jeg ikke selv at jeg er god nok på dansk... til at jeg greier å høre det helt

riktig. Og da blir de... så blir det som jeg sa på ett eller annet tidspunkt i dag... at det låter litt identitetsløst. Altså... ingen vet helt hva de skal gjøre, også blir det litt sånn... Men da må vi bare jobbe oss videre gjennom det da. Så da har jeg valgt å ta inn en sånn... som kunne hjelpe oss med dansken. Eller så hadde jeg nok for eksempel valgt å synge den koralen på nynorsk..altså på norsk. Hvis jeg ikke visste at det kom en danske... Det hadde tatt oss en tiendedel av tiden. Men, sånn er det. Det er veldig fint å få det på originalspråket. Men jeg tenker at jeg jobber med klang hele veien. Og jeg tenker vel også at jeg ikke sier... ”nå skal vi jobbe klanglig”. For det ligger i... Også liker jeg, jeg snakket med... nå har jeg for eksempel en sanger som ikke har vært med før. Og da.. oj, hvordan gjør man det her og så videre.. Så da ber jeg vedkommende: syng ut! Så kan jeg heller dempe... så kan jeg slipe. Det er jo mye lettere at folk synger på, også kan du slipe litt. Så lenge alle vet at det er dealen da... at det ikke er noen som blir fornærmet for at de blir dempa eller.. Også liker jeg ofte å gå på enkeltsangere.

H: Så du kan instruere klangen rett på enkelte stemmer, ja..?

GP: Det er på en måte... altså, det vet alle..at det er ikke noe nederlag å bli instruert. Det er bare sånn... sånn er det. Det er helt okey. Og det gjorde jeg også i Nederland! Med kammerkoret der nede.. og de responderte veldig positivt på det. De sa det var så utrolig... altså, ikke sant..de sitter også.. ja, men altene kan dere gjøre sånn og sånn? Altså, altene, altene.. Også vet de ikke helt, hvem og hva og retningen.. så de var veldig.. Men man skal jo liksom føle seg litt fram, og bli litt trygg.. og finne akkurat en sånn plattform sammen først. Og jeg tenker at det er en sånn æressak... eller hva heter det..? Æres... å få en respons sånn. Det betyr bare at du har blitt sett og hørt og... at du har tatt et ansvar som sanger. Også er det jo selvfølgelig en sånn.. hvis det er en som du må snakke til, som du snakker til tredivet ganger i løpet av en øvelse, for akkurat samme tingen. For poenget er jo at folk kan forandre seg, får til å forandre da.. men jeg synes jo, altså finner en også i sånn... samme hva slags kor man jobber med altså. Så lenge de menneskene du jobber sammen med vet at dette her er gjort i en god intensjon. Altså, det er for at vi skal få det bedre sammen, at det skal låte... at det skal bli et bedre resultat. At jeg ikke er ute etter å henge ut noen, altså ta noen. Så lenge alle vet det, så er det vel egentlig helt greit. Og også så, så vil jeg gjerne få det til med.. Du hørte i første delen i dag, så slet vi med intonasjon. Men at heller ikke det blir noe mer sånn mystisk sak eller krisesak enn at det var upresist. Den tonen, den *B'en* er for lav... eller, vi

skal ha... alle må passe på å synge *k* sånn. Altså, at det.. det er ikke sånn ”Ah!! Intonasjonen i krise! Og vi synker og...!”

H: Ja, nei..da blir det bare verre...?

GP: Ja. Men, altså... jeg tenker.. klang og intonasjon har jo masse med hverandre å gjøre også.

H: Og språket også... i forhold til klang. Det har jo utrolig mye å si..? Veldig... der har du jo på en måte. Hvis vi bare tar norsk da.. Da har du altså, hvis det skal synges ut fra en sånn klassisk sanglig tradisjon. Det skal synges på dialekt... og det skal synges veldig nærme talespråket... Det er en del sånne bestemmelser som en dirigent må ta da. På ett eller annet tidspunkt. Og jeg tenker at det trenger ikke være sånn... altså, forskjellige sanger kan være forskjellige. Og det kan være forskjellig innad i en sang. Som den ene som idag, som antakelig kommer til å begynne veldig nært talespråket. Også blir mer og mer, litt sånn ... utholdt og mer ”sang-sang” på et vis. Jeg tror nok at jeg ofte liker at, hvis det er tanken at en tekst skal komme ut... at den ligger ganske nærme talespråket. Jeg tror nok det altså. Men det er jo veldig forskjellig. Det er jo veldig forskjellig fra en romantisk sang til en folketone. Jeg er ikke så, personlig... så veldig glad i folketoner som blir sunget veldig klassisk. Altså, en vanlig sånn folketone.. jeg vet ikke jeg..jeg synes det mister mye karakter av det. Blir litt for parfymert på en måte...

H: Jeg vet ikke hvor mye du har jobbet i amatørkor, men du har kanskje gjort det litt?

GP: Det er nok det jeg har gjort mest.

H: Ja. Jobber du annerledes med klang der enn med profesjonelle sangere?

GP: Når det gjelder hva jeg forestiller meg... hvordan jeg vil at det skal være, så er det det samme. Når det gjelder ønske om variasjon, så er det det samme. Men så må jeg på en måte ta en bestemmelse på hvor langt jeg kan... hvor mye jeg kan forvirre. Hvor mye jeg kan variere da. Jeg tenker det der med... å gjøre veldig mange forskjellige klangting, er... Jo, at det handler litt om hvor mye vokabular du har. Sånn at det ikke... altså, i et amatørkor kan

du få til *noe* helt fantastisk. Noen akkorder, helt fantastisk. Altså klanglig utrolig bra... Men så er det ikke så lett å få til så mye variasjon. Du kan ikke lage så mange matretter, på en måte...

H: Nei, repertoaret er ikke..

GP: Repertoaret er ikke så stort! Men det kan jo utvikles sakte men sikkert... Men jeg vil ikke dure inn i et amatørkor og si at ” på den takten skal det være sånn, også skal det være sånn i den neste, og så skal det være sånn der også”. Det vil forvirre mer... Ja, det er på en måte å kreve av en kunsløper at han skal gjøre alle piruettene... Men likevel vil jeg på en måte forsere... nei, ikke forsere.. Men kreve og ønske, for å komme et stykke. Og at musikken for stå veldig sånn i høysete... Altså at musikken får være veldig i forgrunnen da. Så jeg er nok av de som, for eksempel på... at jeg ikke lar klangen... for at det skal bli en god klang på et sted for eksempel, lar det gå litt saktere på det stedet for at det skal bli en sånn ekstra god klang. Hvis ikke jeg synes det har en helt spesiell musikalsk verdi... Hvis det har en musikalsk verdi, så okey. Men jeg vil liksom ikke gå på akkord med hvordan jeg synes musikken skal være.

H: Ja, det er den som kommer først...

GP: Men jeg greier nok ikke å... Altså, jeg tenker at..alt som er av klang, er en del av... det er i musikken. Var det rart sagt? ”Alt som er av klang er i musikken”... nei, men.. klangen er et hjelpemiddel, en tjener, for å få til..

H: For å få musikken til?

GP: Ja, for å få musikken til... for å få til et uttrykk. Akkurat som alle de andre tingene... altså, det er en del av.. man setter sammen...

H: Det er musikken som står som utgangspunktet?

GP: Mm...

H: Jeg tror vi har snakket litt om det i stad også... Med utenom-musikalske elementer som kan påvirke klangen. Da tror jeg du sa litt om..om akustikk og. Men, oppstilling... bruker du forskjellige oppstillinger?

GP: Ja, mye... av og til til sangernes store fortvilelse. *Latter* Jeg varierer mye. Både med å bruke mye hele rommet, og også sånn... om hvorvidt man sitter sammen i stemmegrupper. Hvilke stemmegrupper som sitter foran og bak hverandre.. Om gutta står foran.. og jentene bak. Det påvirker klangen. Og så... mixed og blanda og. Masse sånne ting.. Hvor lang avstand man har seg i mellom... og selvfølgelig også da hvem som står ved siden av hvem. Det driver jeg ganske mye med...

H: Ulike stemmer kan sammen bli...

GP: Fremheve forskjellige ting hos hverandre. Gjøre dem bedre og... Ja, det gjør mange forskjellige ting altså, rett og slett. Og det tenker jeg ikke er noe fallitterklæring.. altså, det hadde jeg akkurat en diskusjon med en sanger... en sanglærer. Som mener at hvis alle synger, og på en måte gjør på samme måte... synger likt... og har samme innfallsvinkel... så spiller det ingen rolle hvem du sitter ved siden av, for da gjør jo alle likt. For meg så er det.. altså, du kan godt gjøre det på noen, altså en liten periode. Men det kjennes litt for lite ut, at alle skal gjøre likt. For jeg tenker at, vi er så forskjellig bygd. Vi er liksom ikke bygd på "Yamaha gitarbutikk" alle sammen. Og dermed så blir det mye rikere ved å la forskjellige... Det blir jo klangfarver av det. Kommer fram på forskjellige tidspunkt... og dermed så også det å plassere folk sammen med andre... nye konstellasjoner gir andre ting ut. Så det gjør jeg jo... mye. Men det blir slitsomt når folk er så gravide vet du... *latter* Neida... Ja, men..det også heller er ikke noe sånn at "Åja, jeg må flytte meg dit..så da betyr det det og det, eller ikke det og det".

H: Du lærer dem til å være fleksible?

GP: Ja. Det er bare interessant og se hva som skjer, og det kan komme mye... Det har jeg jo erfaring med selv også. Sitter du ved siden av den, så er det en del ting som funker veldig bra. Sitter du ved siden av en annen, så er det andre ting som funker bra.

H: Ja, og noen føler du at du liksom bare smelter sammen med... og andre..

GP: Ja, mm. Ja...

H: Det siste er... i forhold til konsert. På en måte hvordan du kommuniserer klangidealet til koret der. Og hvor mye du planlegger av de gestiske tegnene du skal gjøre... eller om det bare kommer impulsivt der og da?

GP: Ja..det er også litt begge deler altså. Litt avhengig av hva slags musikk... men.. Men det er jo absolutt.. De gangene jeg har fått sittet og øvd gestisk, så er jo det en fordel. Særlig med kor og orkestering og sånn. Sånn at jeg har planlagt...

H: Kan du planlegge konkrete bevegelser?

GP: Ja, jeg kan planlegge konkrete bevegelser... også vet jeg at en hver plan kan når som helst gjøres om.. som ofte skjer. Det funker bedre å gjøre sånn der, og sånn der i stedet også... også har det med hvordan jeg er i kroppen og. Om det er noen steder.. om alt funker helt supert, eller om det er noen steder som ikke er så godt gjengelig. Men, det å øve inn ganske nøye... og så variere på konsert, er vel det som...

H: Ja, sånn at du har fundamentet...

GP: Ja... også.. det er jo egentlig.. så etterhvert, det går sånn inn i systemet..at det blir som å kjøre bil ikke sant? Sånn motorisk... at det blir helt fullstendig sånn finjustert.

H: At du har et sånt repertoar av klangkommunikasjon i hendene som du... ja veksler mellom..?

GP: Mm... At det også... jeg tenker at det hele tiden forhåpentligvis forandrer seg, kommer til nye ting. Utvides. Jeg merker jo det at når jeg har jobbet med Nederlands Kammerkor i tre uker, så skjer det noen ting på det også... Åja, det fungerte sånn der. På godt og vondt.. Det kan jeg ta med meg hjem...

H: Klarer du å forklare sånn konkret, noen av de type gestiske bevegelsene du gjør mest?

GP: Mest vet jeg ikke. Men jeg har en del ting som går på konsonant (demonstrerer: k, r, s, t).
For å få satt konsonanter...

H: Sånn klangformidlende gestikk da, har du noe sånn som du...

GP: Ja, det er nok absolutt... for eksempel.. det er nok det å kunne gjøre... noen sånne bevegelse som er såpass sakte... at jeg kan gjøre ting med full kontroll, og ikke noe mer spenning enn jeg trenger. At det er avspent, samtidig som det er.. at jeg kan øke spenningen hvis jeg vil.

H: Og da får du det i koret?

GP: Så får jeg det i koret... Hvis jeg er heldig! *Latter* Nei, men altså... jeg får jo det. Jeg trener mye sakte bevegelse da.. Thai Chi, Chi Gong... Også trener jeg mye Feldenkrais. Som gjør... som gjør det lett å gjøre ting veldig langsomt med kontroll. Og av erfaring da... å øve bevegelse veldig veldig sakte, er supernyttig altså. Selv om det skal gå fort etterpå.. Men jeg er nok... men jeg vil at når jeg står foran der, så skal det være godt for sangerne å puste. Da kan de få en best mulig klang. Jeg har ikke den at jeg skal "holde" koret... som et sånt ideal.. at jeg skal holde klangen for dem. Og det er forskjellige skoler altså.. noen har det som en sånn skole at, du holder klangen. Men jeg tenker at..bare det at jeg står foran der, puster... skal være nok til at de setter hele sitt apparat i stand til å gjøre maksimalt god klang... kommunisere musikk. Og så kan jeg komme derfra.. Sånn at de ikke trenger mine støttehjul liksom... Og det tror jeg også på amatør... det har jeg erfaring på at... det er ikke bare fordi at "åja, hun jobber bare med sånne gode sangere, så hun kan gjøre det"... men det.. det er ikke erfaringen min altså.

H: Det er jo litt det der med å slippe taket det der og da..

GP: Ja, det kan det jo være.... Hmm.. ja, det kan det være!

H: Slippe taket på sangerne..

GP: Ja, så kan jeg ta de inn når jeg trenger det...

GP: Jeg tror det er et stort klangarsenal som vi enda ikke har hentet ut. Altså, det er masse mer som kan gjøres... masse mer som kan komme fram. Ja, altså..nå er det jo mange som jobber med overtonesynging, og sånne ting... det er jo. Men det er masse saker altså...

H: Du mener at det går an å være veldig fri, og prøve seg fram?

GP: Ja, det mener jeg. Jeg synes det ja... Bruke øra! *ler* Rett og slett!

6.4 Observasjonsnotater

6.4.1 Observasjon av Eric Ericsons Kammarkör og Eric Ericson, Stockholm, 18.09.2007

Jeg møter Eric Ericson og Eric Ericsons Kammarkör i Konserthuset på Högtorget i Stockholm, tirsdag ettermiddag kl 17. Koret skal i hovedsak øve til en konsert de skal holde i Immanuelkyrkan på torsdag. Repertoaret til denne konserten er sammensatt ulike verk koret har gjort tidligere. Det er et variert klassisk repertoar – blant annet Bachs ”Komm, Jesu, Komm”, den kjente svenske ”Kung Liljekonvalje” og Schönbergs ”Friede auf Erden”.

Antallet korister denne øvelsen er ca 35. Koret består av voksne mennesker, fra begynnelsen av 30-årene til om lag 55 år. De er alle profesjonelle og ”håndplukkede” sangere.

Jeg vil nå presentere mine observasjoner fra denne øvelsen i henhold til observasjonsguiden. Det første punktet i denne spør: *Hva oppfatter jeg som karakteristisk ved korets klang?* Eric Ericsons Kammarkör⁸ har, slik jeg opplevde dem, en klang som til

⁸ Heretter EEKK (korets egen forkorting)

fingerspissene er gjennomført og helstøpt. Det klinger *modent*⁹, balansert og fullt ut profesjonelt.

EEKK starter øvelsen med ”Komm, Jesu, Komm”. Fra første brøkdels sekund blir man som tilhører fullstendig sugd inn i klangen. Den er intenst tilstedeværende, på en måte som gjør at alle faktorer utenom musikken blir uviktige. Denne altoppslukende lyden koret produserer, er blant mye annet et resultat av koristenes innlevelse og engasjement. Det er tydelig at hver og en av sangerne gir seg fullstendig hen til musikken – de er totalt til stede i det musikalske. Dette preger klangen i stor grad. Klangen er intens og gjennomtrengende – du kan ikke la være å lytte til den. I mine observasjonsstikkord beskrev jeg dette fenomenet slik: *Intenst! Klangen slipper aldri – den er der hele tiden!* Dette er av de mest signifikante trekk ved EEKKs klang eller ”sound” etter min oppfatning.

Et fundament i EEKK er at de synger *klassisk*. De er hele tiden innenfor klassisk sangteknikk, klassisk intonasjon og *klassisk klang*. *Hodeklangen* gjennomsyrrer stemmebruken. Alle klangvariasjoner i koret springer ut fra hodeklangen, etter min oppfatning. Dette henger selvfølgelig nært sammen med korets repertoar. EEKK synger i all hovedsak klassiske korverk.

EEKK har en *rik* klang. Hver eneste stemme i EEKK har en sterk identitet - at hver sanger har tatt med sitt særpreg inn i korklangen. De ulike stemmene er imidlertid integrert i korets klang på en måte som gjør at klangen framstår som samlet og helhetlig utad. Med andre ord er klangrikdommen kombinert med *homogenitet*. Vokalene utformes på samme måte, konsonantene settes på samme sted, fraseringsene formes likt av alle – i det hele tatt musiserer koret på med stor presisjon og nøyaktighet. Begrepet *rik klang* i beskrivelsen av EEKK betyr altså ikke at koret til stadighet veksler mellom ulike klanger. Det betyr at den særpregede, typiske klangen – korets kjennemerke – er en klang sammensatt av mange ulike stemmekvaliteter. Ut fra mitt inntrykk er denne sammensetningen ikke tilfeldig. Det høres ut til å være et gjennomtenkt utvalg av stemmer i koret – stemmene utfyller hverandre.

Det er altså jevnt over én type klang som kjennetegner koret, og ikke stadig veksling mellom mange ulike klanguttrykk. Noen få ganger under observasjonen registrerte jeg imidlertid at koret gikk bort fra den typiske ”EEKK-klangen”, mot mer spesielle klanger. I et av samtidsstykkene sang koret med en skarpere klang i partier. Det er tydelig at slike klangeffekter bare tas i bruk når det er et nødvendig og naturlig virkemiddel for å få fram

⁹ Jeg markerer ordene som er hentet direkte ut fra mine observasjonsstikkord med *kursiv*.

musikkens uttrykk og særpreg. Også denne skarpere klangkvaliteten springer ut fra hodeklngen, som ligger som en bærebjelke i korklngen.

Dybde er et annet viktig observasjonsstikkord. EEKK har en klang som hele veien har en solid ”bunn”. Klngen har en forankring nedover, som også påvirker de høyeste tonene – de framstår ikke som høye. Denne forankringen har alle fire stemmegrupperne, men det er mest markant hos altene og bassene. De har en dyp, *mørk klang* som minner om den instrumentale cello-klngen. Videre er klngen *tett* hele veien nedenifra og opp, i alle stemmer. Den har ingen ”hull”. Lyden av koret kommer mot tilhørerne som en ”vegg av klang”. Klangbildet framstår som svært *solid*.

Det er en *modenhet* ved EEKKs klang. Den er svært viktig for helhetsinntrykket av koret. Det har ikke et ”ungt” preg over seg. De har en moden måte å musisere på, og de har en moden klang. De tre stikkordene *dybde*, *mørk klang* og *modenhet* henger nøye sammen, og peker mot viktige særtrekk ved klngen i koret. Det er viktig å presisere at disse trekkene ikke betyr at det er noe dystert eller tungt over måten koret musiserer på. De musiserer friskt og energisk, og med tydelig *framoverrettet* frasetenkning.

Samtidig som klngen er *moden* og forankret i dybden, er den *myk*, *elegant* og *luftig*. Kombinasjonen av luftighet og dybde i klngen er stemmemessig krevende å få til. Koristene i EEKK får det til å framstå som helt uproblematisk og lett, noe som vitner om en ytterst høy standard på det sangtekniske. Det oppleves som om koret har full *kontroll* på alle musikalske parametre hele tiden. Det låter totalt *uanstrengt* uansett repertoar, tonehøyde eller –dybde og type klang. Også energien i korets musisering framstår som *uanstrengt*. Koret musiserer på en måte som hele tiden er *fylt av nerve*. Det musikalske drives intenst framover. Dette kunne ha ført til en stadig anstrengelse hos sangerne for å holde energien oppe. Energien framstår tvert imot som noe helt naturlig. Det minner om en *instrumental* måte å musisere på; som en stryker som intenst driver melodien videre ved bevegelser med buen mot strengene.

Assosiasjonen til det *instrumentale*, fikk jeg flere ganger under observasjon av EEKK. Dette oppleves som noe av det unike ved koret. Klngen er levende og rik på samme måte som et ensemble bestående av ulike instrumenter. Korets presisjon minner om et orkesters presisjon. Det gjelder ansatser, fraseoppbygging og generell musisering. Men det viktigste bidraget til det instrumentale preget er etter min oppfatning, klngens sterke stabilitet. Som tilhører lurer man aldri på om EEKK kan komme til og ”falle ut av klngen”.

Det er som om stemmene er fininnstilte, som et instrument. De åpner munnen – og der er klangen. Akkurat som du får klarinettlyd når du blåser luften inn i en klarinett. Selvfølgelig finnes det mange klangvariasjoner innenfor et instrument. Men du kan alltid skille mellom klangen fra en trompet og en klarinett. På samme måte kan man skille klangen til EEKK fra andre kor.

Det andre punktet i observasjonsguiden var: *Hva slags klangimpulser gir dirigenten til koret, og hvordan er balansen mellom verbal og non-verbal instruksjon?* Slik jeg opplevde Eric Ericson formidler han klang gjennom én kanal – den gestiske. I løpet av de tre timene jeg observerte, ga han ingen språklige instruksjoner om klangdannelse. Dette kan selvsagt komme av noen grunnvilkår i koret. For eksempel har disse profesjonelle sangerne ingen behov for vokalteknisk instruksjon. På tross av dette trer det frem som et tydelig trekk ved Eric Ericson at han som dirigent i all hovedsak formidler sin musikalske tanke og sitt klangideal gjennom kroppslige impulser.

Eric Ericsons hender er det bærende element i hans kroppslige formidling. Når han dirigerer ser det ut som om han *maler klangen med hendene*. Hendene er fulle av intensitet og energi, samtidig som de har et avspent uttrykk. EEs hender bidrar til en nyanserik og variert direksjon. Samtidig ser det ut som om han jobber ut fra *én utgangsposisjon* som i seg selv formidler et spesielt klangbilde. Særtrekket ved denne posisjonen er at EE har armene løftet, slik at han får rom under armene når han dirigerer. Det skjer ikke noen gang at han klemmer overarmene inntil kroppen – det finnes hele tiden *luft under armhulene*. Han løfter armene opp, og lar dem ”henge” mens hendene peker en anelse nedover. Dette gir et helt klart signal til sangerne om at de skal ta tonene ovenifra - i hodeklang. Jeg skrev *luftig* som et stikkord om korets klang. Dette stammer helt klart fra EEs utgangsposisjon. Armene hans framstår som avspente. De er ikke slappe, men fulle av liv og energi samtidig som de har et avspent uttrykk. Dette gjenspeiles i korets uanstrengte måte å frasere, intonere og skape klang på. Det er som om EEs direksjon er fullstendig åpen, og at dette påvirker sangerne til å åpne på mange måter; de ser ut til å ha en uanstrengt og åpen pust, de har en åpen og fri klang og de ser ut til å ha en åpenhet ovenfor musikken. Med det siste mener jeg at sangerne går ”uredde” inn i all slags musikk, med en total tilstedeværelse i det musikalske.

EEs direksjon er mer enn denne åpne utgangsposisjonen. Han veksler mellom en rekke bevegelser som formidler hans musikalske tanker. Han pendler for eksempel mellom å *ha sprikende fingrer som peker fremover og samlede fingre buet inn foran kroppen*. Slik jeg opplever dette formidler hans sprikende fingre en rik klang. Hans samlede, søyleformede

hender en samlet og homogen klang. Begge disse klangidealene er med i mine stikkord om korets sound. En annen bevegelse EE tar i bruk flere ganger under øvelsen har jeg beskrevet slik: *en bevegelse som tar tak, som suger tak i klangen*. Dette gir en helt spesiell effekt, spesielt i lange fraser der sangerne egentlig kunne trenge å puste. Her tar EE ”tak i dem”, og drar klangen videre slik at intensiteten holdes helt ut. EE slipper aldri taket. Det er helt tydelig å se at det er en strøm av puls inne i ham, som gjør at hans direksjon hele tiden peker framover og har en tydelig retning. EE slapper ikke av i pauser. Han er videre hele tiden, og pausene blir dermed en levende del av musikken.

I tillegg til de *malende* hender og den romslige utgangsposisjonen, skjer mye av EEs klangformidling i ansiktet hans. Med et bestemt ansiktsuttrykk gi han impulser som fremmer en klassisk hodeklang. Han bøyer hodet en anelse, slik at pannen blir hodets fremste punkt. Blikket hans kommer fram ”under pannen”. Haken er avspent og henger, slik at munnen får en liten åpning. Dette formidler et helt tydelig klangideal slik jeg opplevde det - nemlig et klangideal preget av mørke, runde vokaler, klangen opp i hodet og en avspent, mørk toneansats. Denne dypt forankrede og noe mørke klangen, viser han også gjennom en bestemt bevegelse, som han gjentar ganske ofte. Det er ganske enkelt en *nedadgående bevegelse i hendene mens melodien har en oppadgående frase*. Slik jeg oppfattet denne bevegelsen, ønsker EE å formidle at de øverste tonene skal ha samme ”bunn” som de dypeste. Man skal tenke de øverste tonene forankret i en mørk klang.

I løpet av øvelsen fikk jeg som nevnt også oppleve koret formidle noen andre klanguttrykk – blant annet i *April och tystnad* av Hugo Sandström. I visse partier dannet koret her en skarpere, klarere og mer kontant klang. Et interessant trekk er at EEs utgangsposisjon er den samme også her. Han har rommet under armhulene inntakt hele tiden. Det er hans hender som formidler den spesielle klangen. De pekte rett fram, var flatere og hadde et ”hardere” og mer kontant uttrykk. EE formidler med dette at hodeklangen skal ligge i bunnen også når det skapes en annen klang som ekspressivt middel – at de spesielle klangene springer ut fra denne.

EE synger ikke med koret. En av sangerne fortalte faktisk i øvelsens pause at EE ikke ”kan synge”. Når han dirigerer høres det imidlertid en svak kontinuerlig mumlelyd fra ham; en slags dyp, summende snakking. Dette viser hans konsentrasjon og innlevelse i musikken. Han står ikke distansert og dirigerer koret teknisk – han er fullstendig inne i musikken og korets musisering hele tiden. Hans svake mumling av teksten fører også til at hans pusting med koret blir svært presis.

Den siste observasjon jeg vil trekke frem, er opplevelsen av metaforikk i EEs direksjon. Flere ganger under øvelsen opplevde jeg at EE skapte gestiske bilder med armene og hendene. Det tydeligste bildet var hans celloimitasjon, der hans høyre hånd ”holdt buen” og hans venstre hånd var celloen buen strøk over. Dette blir en form for kroppslig metaforikk – han skaper med bevegelser et bilde som skal påvirke sangerne til en viss stemmebruk og klangdannelse. Et annet eksempel er opplevelsen av at EE gestikulerte tekstens innhold. Dette var i stykket *Kung Liljekonvalje*. Teksten i andre vers her er: ”Kung Liljekonvalje, han sänker sitt sorgsna huvud så tungt och vekt”. I denne frasen lot EE hendene peke ”tungt och vekt” ned. Han bøyde i tillegg hodet fram og litt ned, som om han spilte rollen ”Kung Liljekonvalje”.

Som observatør under denne øvelsen, fremstod det helt tydelig for meg at Eric Ericssons direksjon er totalt gjennomsyret av hans indre musikalske tanke. Han formidler musikk på en måte som får det til å se ut som om han *er* musikken. Man kan lese puls, frasering, rytmikk, klang – ja alle musikalske virkemidler – ut fra hans gestikk, kroppsholdning og ansiktsuttrykk. Mitt inntrykk er at Eric Ericson har et unikt talent når det gjelder å formidle musikk kroppslig, og at dette er grunnen til at han er en korleder av få ord. Han trenger ikke å forklare verbalt – alt han gjør gestisk og kroppslig er så tydelig at ord blir overflødige.

6.4.2 Observasjon av Voci Nobili og Maria Gamborg Helbekkmo, Høgskolen i Bergen, 9-11.11.2007

Jeg møter Maria Gamborg Helbekkmo¹⁰ på Høgskolen i Bergen sin avdeling på Landås. Hun skal ha et helgeseminar med sitt damekor - Voci Nobili. Koret skal denne helgen øve til sin deltakelse ved ”The 8th World Symposium on Choral Music” som skal holdes i København i juli 2008. Voci Nobili er et av tre norske kor som er invitert til dette symposiet. Det er et variert repertoar koret skal fremføre der; fra en jazzstandardlåt, via norsk bruremarsj til samtidsmusikk. Det sistnevnte representert ved et Karen Rehnquist-stykke kalt ”Triumpf”. Voci Nobili er et lite kor denne helgen – 16 sangere. Jeg vil anslå gjennomsnittsalderen til å ligge på et sted mellom 20 og 25 år.

¹⁰ Heretter kalt MGH

Jeg vil nå presentere mine observasjoner i henhold til observasjonsguiden. Første spørsmål i guiden er: *Hva oppfatter jeg som karakteristisk ved korets sound?* Voci Nobili har slik jeg oppfattet dem denne helgen en særegen og rendyrket klang. Klangen i koret er i første rekke svært *homogen*¹¹. Det er som å høre *én stemme* i de unisone øvelsene under oppvarmingen. Det er helt tydelig at disse sangerne er skolert inn i denne klangen, og at alle er klar over nøyaktig hva slags lyd de skal forme. Det er også tydelig å se at sangerne har en felles sangteknikk. Man kan se at de benytter pusten og kroppsstøtten på samme måte når de synger. Klangen er et fundament i Voci Nobili – et grunnlag som det musiseres på. Koret er så solid forankret i den rendyrkede klangen, at de mestrer å holde den tilnærmet lik hele veien. De musikalske virkemidlene utformes innenfor eller ”oppå” klangen – som fremstår som noe stabilt i koret.

Videre har jeg i observasjonsstikkordene beskrevet korets klang som *klar og tydelig*. Spesielt gjelder dette sopranene i koret. Deres måte å synge på er preget av svært god intonasjon og rene stemmer. Med rene stemmer mener jeg at de synger uten noe særlig vibrato på tonene, og uten spesielt ”stor klang”. Jeg mener at inntrykket av en fullstendig klarhet i klangen er et resultat av dette.

Kontrollert og lett er andre stikkord jeg skrev om Voci Nobilis klang. Koristene har en stor stemmekontroll, med mye overskudd og energi på tonene – uavhengig av hvor høyt eller dypt det går. Som lytter frykter man aldri at de skal ”skjære ut”. Koret som helhet gir inntrykk av å ha ”full kontroll” på sin musikalske utforming. Klangens letthet er også et svært fremtredende trekk ved Voci Nobili. Jeg opplever altså ikke på noen måte klangen som ”tung”, ”tykk” eller ”mørk”. Det lette preget kommer av det jeg vil kalle mye ”topp på tonene”. Klangens søker opp. Det er ikke slik at overtonerekka klinger sterkt med når Voci Nobili synger - klangen er ikke ”overtonerik” i den forstand. Men det er som om den søker mot overtonene høyt der oppe. Klangens fremstår som en lys strøm av toner som har en fundamental orientering oppover. Den er *leken og frisk!*

Voci Nobili har en unik driv og energi under fremførelsen av musikk. Deres måte å synge på er preget av en sterk tilstedeværelse. Det oppleves som om damene i Voci Nobili er fullstendig inne i musikken når de synger. Dette gjør noe med klangen deres. De skaper en sterkt tilstedeværende lyd - en klang med tydelig vilje og energi, en klang du ”må lytte til”.

¹¹ Jeg markerer de ordene som er hentet direkte ut fra mine observasjonsstikkord med *kursiv*.

Klangen oppleves som uttrykksfull og *intens* i alle styrkegrader, fra det sterke og pompøse til det helt svake. Nyansene i dynamikken er tydelig og elegant utformet.

Noen av ordene jeg har benyttet for å beskrive Voci Nobilis klang kan gi assosiasjoner til noe ”ungt”. For eksempel ordene *lyst, lett, friskt og lekent*. Jeg vil derfor presisere at Voci Nobilis klang ikke på noen måte fremstår som ”ungpikaktig”. Det er en moden, solid og godt forankret klang.

Neste punkt på min intervuguide er: *Hva slags klangimpulser gir dirigenten til koret, og hvordan er balansen mellom verbal og non-verbal instruksjon?* Etter å ha delt observasjonsstikkordene inn i to rubrikker – én for gestiske impulser og én for verbale impulser - ble det tydelig at MGH har en klar overvekt av verbal instruksjon i sin klangformidling, slik jeg opplevde henne. Dette bekrefter mitt umiddelbare inntrykk under observasjonen. Bortimot alle impulsene MGH gir koret, kommer i form av beskrivende enkeltord, metaforer eller vokalteknisk forklaring. Det er ikke dermed sagt at MGH ikke formidler klang gestisk. Slik jeg opplevde henne forteller hun først koret hvordan hun vil at de skal danne klangen, for så å følge det opp i sin direksjon. Under observasjonen var det sjelden å se at Helbekkmo presenterte noe nytt klanglig under selve direksjonen. Impulsene hun gav var påminnelser om ting som allerede var forklart verbalt. Slik sett blir det gestiske en bekreftelse eller en videreutvikling av det verbale.

I bearbeidningen av observasjonsstikkordene under rubrikken ”verbal instruksjon”, kom det fram en interessant kategorisering. MGH veksler mellom påvirkning av sangernes kropp/stemme og sangernes tanker. Alt er altså språklig instruksjon, men det treffer sangerne på ulike nivåer – det fysiske og det mentale. Instruksene jeg registrerte, som direkte påvirker sangerne kroppslig er blant flere:

Åpne innvendig!

Ikke skyv luften foran dere, ha den med etter dere!

Ikke pust med ansiktet!

Kjenn hvor lite dere trenger å gjøre

Tenk tonen opp mot nesa, øynene. Det må være intenst der!

Flat, avspent tunge.

Behold åpningen! Alt er i samme spor.

Ved å studere disse utsagnene, ser vi at de alle er av fysisk karakter. Instruksene går på hvordan sangerne skal bruke kroppen. Det er bare én av kommentarene som er en ren vokalteknisk instruksjon – nemlig beskjeden om hvordan tunga skal ligge i munnen. Men alle kommentarene påvirker sangerne kroppslig. Hvis man får beskjed om å tenke tonen opp mot nese og øyne, gjør man noe fysisk med ansiktet. Man hever kanskje øyebrynene noe og åpner øynene litt ekstra, og kanskje senker man også nesa litt. På den måten føler man fysisk at det skjer noe der oppe. Instruksjonen om å *ikke puste med ansiktet*, påvirker hvordan sangerne involverer kroppen i pusting. Hvis det ser ut som om sangerne puster med ansiktet, er pusten sannsynligvis for høyt oppe i systemet. Ved å gi denne instruksjonen oppnår MGH at sangerne senker pusten ned. Instruksjonen om å ha lufta med ”etter seg”, går på noe av det samme. Det fysiske resultatet av kommentaren, er at sangerne holder bedre på lufta – at de slipper lufta ut gjennom et trangere hull i strupen. Denne kategorien er altså kommentarer fra MGH som direkte påvirker sangernes måte å bruke kroppen på: hvordan de står, hva slags ansiktsuttrykk de har, hvor anspente eller avspente de er og så videre.

Den andre kategorien jeg har kommet fram til, vil også i siste instans påvirke det kroppslige og stemmemessige hos sangerne. Men disse instruksene er rettet mot en mer ”mental kanal” hos sangerne. Det dreier seg om bilder og beskrivende ord som appellerer til bestemte følelser eller forestillinger. Eksempler fra denne kategorien er:

Ren klang!

Syng friskt!

Syng helt slett!

Syng som om dere leker!

Dette er for tungt! Syng mer fleksibelt.

Syng mer ”laid-back”

Syng med overbevisning!

Ta det ovenifra!

Kan dere høres ut som fløyel?

Det er litt for matt.

Ikke vær på etterskudd med klangen. Ikke la den være sammenkrøket til noe småtteri!

Mer substans i klangen!

Ha med toppen nede i leiet, så ikke klangen blir flat!

Dette er instruksjoner fra Helbekkmo som påvirker hvordan sangerne *tenker* at de skal synge. Å synge ”friskt” gir ingen direkte kobling til kroppen eller stemmen. Det er en stemning eller et uttrykk sangerne skal formidle gjennom blant annet klangdannelse. ”Friskt”, ”rent” og ”slett” er ord vi bruker i dagligtalen, og som derfor gir sangerne klare assosiasjoner. Å bruke slike ord blir en form for musikalsk metaforikk. Det gir sangerne indre bilder på hvordan musikken skal høres ut, og påvirker på et mer eller mindre bevisst plan hvordan de former klangen. MGH påvirker sangerne sine på forskjellige plan for å få dem til å synge slik hun ønsker. Det er altså en stor variasjon innenfor MGHs verbale formidling av klangideal.

I tillegg til de korte instruksjonene til koret som helhet, bruker MGH ofte en metode for klangdannelse som går gjennom den enkelte sanger. Et tredje punkt jeg betraktet under observasjonen av MGH og Voci Nobili, var ”*Hva er det mest utslagsgivende for klangen i løpet av øvelsen?*” MGHs arbeid på individnivå er helt klart det jeg opplevde som mest utslagsgivende - det skapte de store forskjellene. MGH ber ofte en og en sanger om å synge en tone eller en frase alene. Hun korrigerer, inspirerer og instruerer sangeren til hun får (blant annet) klangen akkurat slik hun ønsker.¹² Når MGH gjør dette, går hun som regel gjennom alle i stemmegruppa. Sangerne gir uttrykk for at dette er en krevende og nervepirrende situasjon, men det er ingen tvil om at de setter stor pris på å bli jobbet slik med. De viser en tydelig glede når de etter veiledning fra MGH synger bedre. Men det viktigste ved denne metoden, er altså at det ble en stor forskjell i klangen etter at dirigenten hadde arbeidet enkeltvis igjennom alle på en stemme. MGH får med dette alle sangerne til å tenke tonene og melodiene på samme måte. Man kunne *se* på sangerne etter en slik runde, at de stod likt, hadde tilnærmet samme ansiktsuttrykk, pustet likt og tenkte musikken på samme måte. Ikke minst kunne man høre resultatet - klangen ble samlet og homogen, og de musikalske virkemidlene ble til fingerspissene perfektionert og nyansert.

Som det fremgår av ovenstående er MGHs klangpraksis i stor grad preget av verbal formidling. Det er likevel ingen tvil om at det også formidles mye klang i MGHs dirigering. Hun har noen signifikante bevegelser, som bygger opp under det hun språklig instruerer. Et bilde MGH benytter ofte, er imitasjonen av en stryker som legger an buen. Med denne bevegelsen viser hun sangerne hvordan de skal gjøre en toneansats. Gesten viser at ansatsen skal være forberedt; sangerne skal åpne, tenke tonen og så sette den an ovenifra.

¹² I tillegg til klang arbeider Helbekkmo nøye med intonasjon enkeltvis.

Noen ganger gir MGH en lignende impuls, i det hun setter an koret i starten på et stykke eller en frase. Hun løfter hendene for å sette an tonen, og rett før hun er inne i slagkjernen, bremses hun bevegelsen et lite øyeblikk. Dette gir følelsen av å bli ”hengende litt i lufta” før man ”lander” på tonen. Denne typen gestikk finner jeg som det mest karakteristiske ved MGHs dirigering. Helhetsmessig dirigerer MGH lite – hun gjør *aldri for mye*. Slik jeg opplevde henne, gir hun koret akkurat de impulsene de trenger hele tiden. Koret er så godt instruert språklig på forhånd, at det ser ut som om de kun trenger *påminnelser* om det de allerede vet de skal gjøre.

Voci Nobili fremstår som et kor på høyt kunstnerisk nivå. Det faktum at ingen av sangerne er ”profesjonelle”, vitner om at det er høy arbeidsmoral og målbevissthet hos både sangere og dirigent. Korets musisering fremstår som profesjonell.

6.4.3 Observasjon av Det Norske Solistkor og Grete Pedersen, Norges Musikkhøgskole, 09.02.08

Jeg møter Grete Pedersen og Det Norske Solistkor i Lindemannssalen ved Norges Musikkhøgskole, lørdag 9. februar kl. 11. Koret skal øve til en konsert dagen etter. Konserten har tittelen ”Regn og Rusk og Rosenbusk”, etter verket med samme navn av danske Bo Holten. Bo Holten er en av fire danske komponister det skal fremføres verker av på denne konserten. Det norske solistkor skal ha konserten sammen med Cikada strykekvartett og Frode Haltli (akkordeon). Øvelsen jeg observerer er imidlertid en ren korprøve – uten noen musikere. Korets repertoar til konserten er skrevet av nålevende danske komponister – det er altså samtidsmusikk. Det eneste unntak er en koral av Carl Nielsen.

Antall korister i dette prosjektet er 17. Det er en gruppe av unge mennesker. Jeg vil anslå gjennomsnittsalderen på sangerne denne dagen til å være mellom 25 og 30 år. Det første jeg legger merke til ved korets klang, er at den er frisk, tydelig og fylt av energi. Dette kan kanskje være en følge av (blant annet) koristenes unge alder.

Jeg vil nå presentere mine observasjoner i henhold til observasjonsguiden. Det første punktet i denne spør: *Hva oppfatter jeg som karakteristisk ved korets klang?* Det Norske Solistkor har, slik jeg oppfattet dem på denne øvelsen, et stort spekter av klangvariasjoner. De har utviklet et stort repertoar av klanger de kan veksle mellom etter behov. Det er derfor

ikke lett å gi en bestemt ”definisjon” av klangen til Det Norske Solistkor, bortsett fra nettopp dette faktum at den er *rik* og *variert*¹³. Likevel ligger det noen kjerne kvaliteter til grunn for alle deres varierte uttrykk. Disse oppfatter jeg som fundamentale for korets klang.

De første fundamentale kvalitetene jeg vil trekke frem, er det *presise, klare og direkte* ved klangen. Det fremstår for meg at klangen ikke er ”innpakket” eller ”innhyllet” i noe, men at den kommer veldig tydelig og direkte fram. Med dette mener jeg ikke at sangen er preget av brystklang, en teknikk som ofte beskrives som klar og direkte. Den er derimot utvilsomt klassisk, med en tydelig forankring i hodeklang. To andre stikkord jeg skrev ned tidlig i observasjonen var *samlet* og *rent*. Det kan kanskje konkretisere fenomenet ytterligere. Klangen i koret er altså på ingen måte ”ullen” eller ”uklar”. Den kan heller ikke karakteriseres som mørk eller særskilt stor. Den er *distinkt*.

Når jeg skal beskrive klangen til Det Norske Solistkor, er det viktig å nevne den store rikdommen og variasjonen. Ut fra tegn og impulser fra dirigenten skifter de klangtype raskt og uproblematisk. Under øvelsen med koret denne dagen, får jeg høre svært gode eksempler på nettopp dette. Stykket ”Regn og Rusk og Rosenbusk” inneholder klangvariasjoner fra del til del som fargelegger og understreker teksten og musikkens uttrykk. Stykket er skrevet for solist, en trio (SAB) og fullt kor. Dette gir muligheter for store variasjoner og kontraster. Under observasjonen gjorde jeg et opptak av dette stykket, for å kunne redegjøre for alle forskjellene på en best mulig måte. Mine betraktninger er derfor bygget på en kombinasjon av stikk-ordene jeg skrev der og da, og en gjennomgang av opptaket i ettertid.

Koret, trioen og solisten starter stykket med en lys, lett, levende og *distinkt* klang med det jeg vil beskrive som mye ”topp” på tonene. Klangen søker oppover, i tråd med melodien oppadgående start. Raskt forandres dette til en mørkere, mer sammenbundet og intens klang. Soliststemmen beholder imidlertid mye av det *lyse* og *klare*. Det forsterker en tydelig kontrast mellom henne og resten av koret. Etterhvert utvikler det seg større og større kontraster mellom de ulike stemmene. Noen av ”understemmene” beholder den mørke, fyldige klangen. Andre, tydelig kontrasterende stemmer, går over til en spinklere, nesten nasal klang. Det gjelder spesielt en stemme som over et langt parti gjentar den samme frasen mange ganger. For hver gang frasen kommer, blir klangen stadig *lysere, klarere* og *spissere*. Selv om jeg definerer det slik, vil jeg understreke at hodeklangen fortsatt ligger som fundament i stemmene. Etter dette kontrasterende partiet, skjer en brå overgang inn i et nytt

¹³ Jeg markerer de ordene som er hentet direkte ut fra mine observasjonsstikkord med *kursiv*.

parti som preges av enda mer spesielle klanger. Mannsstemmene veksler mellom en mørk, dramatisk klang som utvikler seg til å bli stadig *råere* og *tyngre*, og en mer melodisk måte å synge på, med en mild og varm klang. Trioen har et parti der de synger med en *pipete*, *krass*, *barnlig* og veldig *nasal* klang. Det skiller dem klart ut fra resten av klangen og blir en svært tydelig effekt. Her oppfatter jeg at klangen brukes med en helt bevisst hensikt – å understreke teksten og å overraske publikum. I enkelte sekvenser avbrytes dette spesielle klangbildet plutselig av en klassisk, rund og fyldig klang i alle stemmer. Det løfter og fremhever solistens lyse og klare stemme. Mitt inntrykk er at koret har et helt uanstrengt forhold til å benytte så mange ulike klanger og uttrykk. I dette stykket demonstreres dette både raskt og ofte.

Det andre punktet i min observasjonsguide var: *Hva slags klangimpulser gir dirigenten til koret, og hvordan er balansen mellom verbal og non-verbal instruksjon?* Her dreier det seg altså om å se på de språklige beskjeder og gestiske tegn som dirigenten gir koret i sin kommunikasjon av klang. Under observasjonen med Grete Pedersen la jeg raskt merke til at hun gjør mye av begge deler. Derfor valgte jeg å dele inn observasjonsstikkordene under øvelsen i to grupper: gestiske impulser og språklige impulser. Jeg opplevde en relativt jevn fordeling mellom gestiske og språklige impulser. Det ligger mye klanglig formidling i hennes bevegelser og direksjon. I tillegg gir hun mange språklige impulser til koret som mer eller mindre direkte påvirker klangen. Likevel vil jeg påpeke at det under øvelsen var tydelig at Pedersen ønsker å synge mest og snakke mindre. De klanglige instruksene hun ga språklig var i all hovedsak korte og presise. Sett ut fra et tidsaspekt, kan man kanskje vurdere det slik at overvekten ligger på gestiske impulser. Mesteparten av øvelsen går jo faktisk med til direksjon. Det er tydelig at Pedersen ikke baserer sin formidling på én av disse metodene. Hun benytter seg av en bred klangformidling gjennom mange ulike kanaler.

Når det gjelder Pedersens gestiske impulser, er disse preget av variasjon og rikdom – på samme måte som korets klang er det. Hennes direksjon oppleves å ha et høyt utviklet repertoar av gestikk, som hun helt bevisst benytter seg av. Hennes gestikk er også preget av kontraster og motsetninger. Jeg skriver for eksempel i mine notater: *veksler mellom sprikende og samlede fingre*. Når Pedersen lar hånden være åpen, med rom mellom fingrene, opplever jeg at klangen i koret blir rik og blomstrende. Når hun samler fingrene, får hun en mer samlet klang i koret. Et annet viktig trekk ved Pedersens bevegelser er at de er fulle av energi. To sitater fra mine observasjonsstikkord beskriver nettopp dette: *små bevegelser med*

masse energi og levende fingre, fulle av energi og liv. Med denne energien tar hun også *tak i tonen*. Det er som om hun tar tak i klangen og drar koret videre med en bevegelse hun ofte har i venstre hånd. Under direksjonen bruker Pedersen også ansiktet til å sende ut utenomspråklige signaler til koret, spesielt når det gjelder vokaldannelse. Hun åpner for eksempel munnen på en *a*, slik at koristene slipper kjeven og former *a*'en slik Pedersen viser. Dette blir rett og slett en sangteknisk instruksjon gjort uten ord.

En siste viktig gestisk impuls jeg vil trekke frem, er Pedersens måte å gjøre mange innsatser på. I stedet for å ”slå inn” koret, med en bevegelse som går hardt ned i slagkjernen, gjør hun en bevegelse som oppleves som at hun *slipper inn tonen*. Bevegelsen kommer ovenfra og hånden/hendene slippes uanstrengt og lett ned i slagkjernen. Dette gir en spesiell effekt i koret. De får en uanstrengt og ”luftig” klang i ansatsen. Jeg registrerer at koret kommer inn ytterst presist når Pedersen *slipper dem inn* på den måten. Dette opplever jeg som utslagsgivende for klangen.

Den andre gruppen av impulser jeg ønsket å registrere under observasjonen het altså ”språklige impulser”. Her opplever jeg at det i hovedsak dreier seg om to ”kategorier” av språklig klangformidling. Den første vil jeg beskrive som korte instruksjoner til koret under direksjonen – altså mens koret synger. Eksempler på dette fra mine observasjonsstikkord er: *Legato! Hold klangen! Rundere! Varmere! Stramt! Syng tungt! Slankere tone!* Her dreier det seg nærmest om påminnelser til koret. Påminnelser om ting de allerede har avtalt eller snakket om, men som i øyeblikket ikke er nok til stede. Koret fanger svært raskt opp slike instruksjoner fra Pedersen, og endrer sin klang umiddelbart. Slik forstår jeg at dette er kjente ord og vendinger i kommunikasjonen mellom dirigent og kor.

Den andre kategorien er mer beskrivende, metaforiske instruksjoner. Pedersen gir disse mens koristene lytter oppmerksomt. Mye av dette dreier seg om få, beskrivende ord, som Pedersen gjerne sier før de skal starte en gjennomkjøring. Men hun benytter seg også ofte av ”bilder”, for å fremme spesielle klanger i visse partier. Jeg har blant mine observasjonsstikkord, flest av de førstnevnte. Dette er instruksjoner som:

Jeg vil at det skal være rent, intenst og stramt.

Åpningen blir for kommunal! Det må være magisk!

Dette låter identitetsløst.

Dere fargelegger ordet ”dark” for optimistisk!

Tenorer – dere er klanglig spredt. Finn sammen!

Kan dere synge med en "barritonal" tenorklang? Litt sånn Schubert-sang-aktig!

Kan en av dere ha litt sånn rusten klang?

Gospelkor, men uten gospelklangen! Skjønner dere?

Her beskriver Pedersen hvordan hun ønsker at de skal synge noen sekunder etter at instruksjonen er gitt. Det er direkte og klare instruksjoner, som har metaforisk karakter. Det er ingen tvil om at sangerne forstår sin dirigent. Når Pedersen påpekte at koret låt *identitetsløst*, så startet de neste frase med et nytt uttrykk, en bedre intonasjon, større intensitet og ikke minst en annen klang. Etter denne instruksjonen ble klangen mye fyldigere og mer levende. Den fikk *identitet*! Det er tydelig at Pedersen er meget bevisst på hvilke ord og vendinger som gir god respons i koret. Hun kjenner sine grupper, og hun er bevisst på hvordan hun kan bruke ord for å påvirke stemmene til å synge slik hun ønsker.

En annen måte Pedersen språklig fremmer en klang på, er å trekke fram det hun faktisk hører. En gang i løpet av øvelsen registrerer jeg dette utsagnet:

Den klangen "Lars" har på den delen er veldig fin, ta etter den!

Her bruker hun altså et klangbidrag fra en enkelt stemme i koret, som hun har lagt merke til og funnet spesielt god.

Et eksempel fra øvelsen viser at Pedersen også bruker enda mer sanselige bilder enn de foregående, altså der hun rett og slett ber koristene "se for seg" noe. I et helt spesielt parti i "Regn og rusk og rosenbusk" skal en gruppe synge med en *krass, pipete og irriterende* klang. For å få dette slik hun har tenkt seg det, ber hun sangerne se for seg to kjente figurer: *tante Sofie* og *Narvestad*. Dette er to figurer fra sangernes felles kunnskap som TV-seere! Pedersen vet at disse "bildene" vil gi helt spesielle assosiasjoner hos sangerne. Hun kan på den måten nærme seg det klangbildet hun vil ha.

Til sist vil jeg trekke frem en type klangformidling Pedersen gjør som fremstår som en kombinasjon av det gestiske og det språklige. I ett parti er hun ikke fornøyd med altenes klang. Hun stopper dem, og gjør dem oppmerksomme på dette. Pedersen forteller dem da at hun synes klangen deres er for skarp. Det gjøres som en språklig instruksjon. Men for å vise hvordan hun ønsker klangen, bruker hun et gestisk signal. *Jeg vil at dere skal synge slik*, sier hun og viser samtidig med den ene hånden sin. Hun holder da armen løftet, slik at hånden

blir ”hengende” nedover. Hånden er formet rund, og er helt avslappet. I denne sekvensen trenger ikke Pedersen si mer. Hun ønsker at de skal synge slik som hånden ser ut. Det fører til at altene tar neste ansats med en noe mørkere, rundere og ovenifra-tenkende klang.

Som det fremgår fra foregående avsnitt om Pedersens klanglige impulser og hennes måte å kommunisere dem på, er *variasjon* et tydelig trekk. Hun har mange strenger å spille på. Det er *variasjon* i korets klang, det er *variasjon* i Pedersens gestikk og det er *variasjon* i Pedersens måte å formidle klang på. Dette gir meg som observatør inntrykk av et kor med en stor rikdom av klang basert på stort repertoar av teknikk.

7. BIBLIOGRAFI

Følgende forkortelser brukes i avhandlingen:

IE = Intervju Ericson

OE = Observasjonsnotater Ericson

IH = Intervju Helbekkmo

OH = Observasjonsnotater Helbekkmo

IP = Intervju Pedersen

OP = Observasjonsnotater Pedersen

EEKK = Eric Ericsons Kammarkör

DNS = Det Norske Solistkor

VN = Voci Nobili

Aare, C. (1992) Eric Ericson bland körledere i Piteå: Hitta textens glid – då kommer klangen! *Tonfallet*

Bertalot, J. (2002). *How to be a successful choir director*. Stowmarket: Kevin Mayhew.

Caplin, T. (1997). *Fra teknikk til musikk. En bok om korledelse*. (Rev., utvidet og samlet utg. utg.). Oslo: Musikk-husets forlag

Caplin, T. (2008) *Subliminal interaction – the secret behind musical leadership? A new approach to choral conducting*. Upublisert foredrag, presentert på BIMUC

Daatland, L. (2002). Voci Nobili. Sist lest 27.03.2008 fra http://home.hib.no/studorg/VociNobili/n_reviews.html

Det Norske Solistkor. Sist lest 20.07.2008. www.detnorskesolistkor.no

Eric Ericsons Kammarkör. Sist lest 15.07.2008 fra www.eekk.se/huvud_om_eric_ericsson.html

Fog, J. (1995). *Med samtalen som udgangspunkt*. (2.opl.utg.) København: Akademisk Forlag
Holter, T. (2006). *Det er jo musikken som er det interessante! En fenomenologisk beskrivelse av fenomenet musikkens fremtreden for tre korledere*. Bergen: Høgskolen i Bergen.

Knudsen, K. (2003). *Koret – et rom for danning? En studie av en korpraksis i danningsteoretisk perspektiv*. Bergen: Høgskolen i Bergen.

Kvale, S. (2001). *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Gyldendal Forlag AS

Merleau-Ponty, M. (1969) *Tegn. Udvalgte essays*. København: Rhodos.

Merleau-Ponty, M. (1994) *Kroppens fenomenologi*. Oslo: Pax

Olsson, H., & Sörensen, S. (2003) *Forskningsprosessen. Kvalitative og kvantitative perspektiver*. Oslo: Gyldendal Akademisk

Pukstad, M. (1998). *Makt i kor. En oppgave om det som styrer koret*. Bergen: Bergen Lærerhøgskole.

Ryen, A. (2002). *Det kvalitative intervjuet. Fra vitenskapsteori til feltarbeid*. Bergen: Fagbokforlaget

Schjønshøy, T.N. (2001). *Kropp, språk og bevegelse. Eurytmi som scenekunst*. Oslo: Antropos

Søk i bokmåls- og nynorskordboka (2007). Sist lest 21.april, 2008, fra <http://www.dokpro.uio.no/ordboksoek.html>

Thorsteinsson, H. (2007). Eric Ericsons Kammarkör får Nordisk Råds Musikpris 2007 – Nordisk Råd/Nordisk Ministerråd. Sist lest 14.07.2008 fra <http://www.norden.org/webb/pressrelease/pressrelease.asp?lang=3&id=1396>

Voci Nobili. Sist lest 15.07.2008 fra www.vocinobili.no/maria_n_02.html

Wikshåland, S. (2005). Uhogd stenblokk. *Dagbladet*

Wikshåland, S. (2007). Det finest tenkelige av korkultur. *Dagbladet*

Østerberg, D. (1994). Innledning. I *Kroppens fenomenologi*. Oslo: Pax Forlag

Åkeson, L & Stäck, J. (1997) Eric Ericson. Sist lest 27.03.2008 fra <http://helgo.net/vocalhf/ee.htm>