

Kurs: **DG1007 – Självständigt arbete, 15 hp**

2015 Vt

Kandidatexamen i kördirigering

Institutionen för komposition, dirigering och musikteori

---

Handledare: Mats Nilsson

Malin Strömdahl Sherman

# **Säg det i toner – och i ord!**

Olika vägar till att tolka körmusik

Skriftlig reflektion inom självständigt, konstnärligt arbete

Det självständiga, konstnärliga arbetet finns  
dokumenterat på inspelningen *Radiokörkonserten 2015*



# Innehållsförteckning

<b>1. Bakgrund .....</b>	<b>2</b>
<b>2. Metod .....</b>	<b>3</b>
<b>3. Litteraturstudie: Att tolka musik.....</b>	<b>4</b>
3.1 Dirigentens roll .....	4
3.2 Hur uppstår en tolkning?.....	5
3.3 Tolkning ur ett kommunikationsperspektiv .....	6
3.4 Tolkning utifrån notbild.....	7
3.5 Tolkning utifrån text .....	9
3.6 Att sjunga med eller utan noter .....	11
3.7 Retorik i tidig vokalmusik .....	12
3.8 Diktion .....	13
3.9 Text som inte är meningsbärande .....	14
<b>4. Ett praktiskt experiment.....</b>	<b>15</b>
<b>5. Resultat och slutreflektion .....</b>	<b>17</b>
<b>Källor .....</b>	<b>18</b>

# 1. Bakgrund

Med Carol Kimballs ord (professor i sång vid University of Nevada och författare till bland annat det bästsäljande standardverket *Song: A guide to Art Song Style*): Musik prisas ofta för sitt poetiska uttryck, och poesi för sitt musikaliska ljud. Musik utan ord har sina egna orsaker, meningar och estetik som vi kan utforska. I en välskriven sång blandar kompositören musik och poesi på ett sådant sätt att det är omöjligt att tänka sig dem separerade. Det blir mer än bara tonsatt poesi (Kimball, 1996, s. 1, min översättning liksom övriga citat M.S.).

Under min utbildningstid på Kungliga Musikhögskolan har vi mestadels arbetat med att tolka notbild och partitur och sällan talat så mycket om texten. Detta har ställts på sin spets nu under mitt sista år, när jag parallellt läst två mycket olika kurser som båda behandlat körsång, men på helt olika sätt.

Inom min huvudinstrumentkurs har jag detta år enbart arbetat med KMH Vokalensemble, vilket är en liten kör bestående av professionella sångare från Radiokören och Eric Ericsons kammarkör. Eftersom de är en dyr ensemble för skolan är antalet repetitionstimmar starkt begränsat, vilket gör att det blir extra viktigt att verkligen utnyttja varje minut optimalt. En del i detta blir att det inte finns tid att tala om texten och vilka känslor den uttrycker. De gånger jag har försökt att utgå ifrån texten upplever jag att både min lärare och ensemblen sagt ifrån att de tycker att det är slöseri med tid. ”Visa det istället i händerna” är en vanlig kommentar. Istället har det alltså blivit notbilden och min konstnärliga tolkning via gestik som varit i fokus.

Som kontrast till detta har jag i år även läst en tillvalskurs i kammarmusik inom tidig musik. Där har jag varit sångare, inte dirigent, och tillsammans med fyra andra sångare och en handledare arbetat med renässansmusik av olika kompositörer. Här har vårt fokus varit fullständigt omvänt. Inom så tidig musik finns inte mycket instruktioner i notbilden att utgå ifrån, även om det finns en hel del uppförandep Praxis. Här har vi istället tagit vår utgångspunkt i texten. Att sjunga rätt toner på rätt plats har ansetts som en startpunkt som man får komma till på egen hand innan lektionen. Under lektionerna har vi istället talat mycket om texten, olika tolkningar på vad den kan betyda, och framför allt olika tolkningar på med vilka känslor den kan framföras. Vi har sedan gemensamt hittat olika affektord för varje fras och skrivit in dessa i noten. Vi har repeterat och uppfört musiken utan dirigent, men har haft handledning av vår lärare genom processen. Genom att tillsammans framföra körmusik på detta sätt upplever jag att jag kommit närmare texten och dess uttryck än någonsin tidigare, vilken också gett mig en annan relation till även musiken. Artikulation, fraserings och dynamik har kommit med på köpet utan att stå inskrivet i notbilden och de olika delarnas relation till

varandra har blivit tydligare. Det blir en mycket starkare upplevelse att som grupp verkligen uttrycka känslan i en text tillsammans än att göra det som solist, även om man förstås även då behöver ha full förståelse för texten. Jag upplever också att jag i denna process kommit mycket närmare musiken som helhet än vad jag tidigare gjort.

Jag började därför fundera över om det är möjligt att nå denna upplevelse även med en hel kör. Vore det värt det att lägga så mycket tid som det skulle krävas för att nå dit? Hur motiverar jag i annat fall att prioritera bort textinnehållet till förmån för musiken?

Den andra delen av mitt examensarbete är en konsert med Radiokören fredag 5/6 2015, 19.00 i Eric Ericsonhallen, där jag och tre andra dirigeringsstudenter kommer att leda en sektion vardera. Eftersom både examenskonserten och repetitionerna till den tidsmässigt kommer att äga rum efter att denna uppsats redan är examinerad och klar kommer jag inte att beröra den i denna uppsats. Jag kommer att dirigera tre stycken på konserten; *My Soul, There is a Country* med musik av Charles Hubert Parry och text av Henry Vaughan; *Double, Double Toil and Trouble* med musik av Jaakko Mäntyjärvi och text ur *Macbeth* av William Shakespeare och *A Nightingale Sang in Berkeley Square* med musik av Manning Sherwin, text av Eric Maschwitz i arrangemang av Gene Puerling. Jag kommer senare att komplettera uppsatsen med en inspelning av denna konsert som jag kallar *Radiokörskonserten 2015*.

## 2. Metod

För att försöka finna svar på de frågor jag ställde i inledningen använde jag mig av två olika metoder; litteraturstudier och experiment. Jag inledde med litteraturstudier för att få olika perspektiv och genomförde sedan ett praktiskt experiment med en kör för att även få koristernas perspektiv.

I min litteraturstudie försökte jag beröra många olika områden för att se området från olika vinklar. Detta innefattade litteratur inom områdena kördirigering, solosång, retorik, musikalisk tolkning, musikhistoria, kommunikationsteori och sångteknik.

Jag beskriver den praktiska metoden för experimentet närmare i inledningen till kapitel 4.

## 3. Litteraturstudie: Att tolka musik

### 3.1 Dirigentens roll

De flesta håller med om att målsättningen för en dirigents arbete alltid måste vara att nå fram till en konstnärlig tolkning av kompositionen. Hur man når fram till detta finns det dock olika åsikter kring.

Körprofessorn Eric Ericson (1918-2013) menade att olika metoder fungerar för olika dirigenter när det gäller att nå fram till de konstnärliga målen (Ericson, 1974, s. 101). Metoderna kan handla om allt ifrån uttrycksfull slagteknik eller inspirerande vokal förebildning till inspirerande textanalys eller ett noggrant detaljarbete av notbilden. Han säger också att det är dirigentens uppgift att på kortast möjliga tid förmedla sin uppfattning om körstycket till kören (Ibid). De av Eric Ericsons elever som jag har talat med säger alla att han nästan aldrig talade om texten med sina körer. Han arbetade istället enligt tanken att om det är en god komposition och man gör den rättvisa, kommer texten fram ändå eftersom den är invävd i musiken.

I stort håller jag med om denna tanke, men tycker ändå att det innebär att man gör texten till något sekundärt. Jag sjöng i många år för Ericsons elev Gustaf Sjökvist (1943-2015) som också arbetade enligt denna princip, och som nästan aldrig talade om textligt innehåll med kören. Jag märker ofta när jag nu som dirigent kommer i kontakt med stycken som jag sjöng i hans kammarkör, och själv analyserar dem, att det textliga och känslomässiga innehållet är något helt annat än vad jag trott och vad jag upplevde att jag förmedlade med min sång. Jag är helt övertygad om att Gustaf hade en tydlig tanke kring sångernas känslomässiga innehåll och att denna säkert stämde bra överens med kompositörens, men till mig som korist lyckades han uppenbarligen inte alltid förmedla tanke enbart genom gestik.

Röstforskarna Smith & Sataloff skriver i sin bok *Choral Pedagogy* (2005, s. 11) att det är viktigt att diskutera alltifrån musikalisk form och sångsätt till poetisk interpretation med kören för att förhindra en känsla av att ”planlöst och oändligt traska genom partiturets vildmark”.

Jag tycker också att det är viktigt att inkludera kören i tolkningsprocessen, eller i alla fall i delar av den genom att förklara lite om hur man som dirigent tänkt, men känner å andra sidan att det måste finnas gränser för hur mycket reptid det går att lägga på detta. På många sätt når dirigentens tolkning fram till ensemblen per automatik när man kommit en bit in i processen, utan att man talat så mycket om den, men jag tror att även ge ensemblen vissa nycklar till musiken verbalt kan hjälpa dem att förstå bättre och få en djupare relation till musiken.

### 3.2 Hur uppstår en tolkning?

Enligt körprofessor William Dehnings (University of Southern California) bok *A Matter of Choice – Interpreting Choral Music* (2012, s. 8) handlar tolkning om att välja vad man ska göra med ett givet material – att göra det till sitt. Detta menar han är vad dirigenter är till för. Han skriver vidare att om du inte älskar stycket och är övertygad om dina egna musikaliska val kommer varken ensemblen eller publiken att vara det heller. Du måste sälja in stycket till ensemblen för att de ska kunna sälja in det till publiken. (Ibid) KMH-professorn Bo Wallner sägs ha sagt samma sak med andra ord ”Det är din uppgift och din plikt att göra en tolkning som du tycker om och kan stå för”.

Även om jag helt håller med om detta, kan det bli problematiskt när du hamnar i en situation där du inte själv får välja repertoaren du arbetar med. I en utbildningssituation är det ganska vanligt att man som student blir tilldelad repertoar av sin lärare mer utifrån att den innehåller nyttiga tekniska utmaningar än för att den är något man personligen känner sig inspirerad av. Jag tycker att detta är en svår men nyttig utmaning – att försöka bilda sig en relation till ett stycke och hitta något i det som får en att tända till och hitta en ingång till tolkning. Ibland lyckas man, ibland får man låtsas lyckas och hoppas att man kan övertyga ensemblen ändå. När man är helt fri att själv välja vilken repertoar man vill jobba med är det enklare.

Carol Kimball (2013, s. 23) anser att en synonym för interpretation är förståelse. Vi behöver samla all kunskap vi kan om stycket och allt som rör det innan vi är redo för att göra en tolkning. Detta innebär också att se till att få en djup förståelse av texten (Ibid).

Den brittiska musikforskaren Frances Berenson (1993, s 61) anser att en god tolkning är den som kommer närmast musikens anda. Enligt henne finns det hos många musikteoretiker och musikkritiker en tanke om att tolkning inte har något med känsla att göra utan bara handlar om grundlig musikalisk analys och att detta gör tolkningen ”renare”. Själv är hon kritisk till detta och anser att ignorera det känslomässiga innehållet är att fullständigt missa poängen och helt missförstå i sin tolkning (Ibid).

Hon anger inte vilka teoretiker och kritiker hon talar om, men jag känner igen mycket av hennes tankar från min upplevelse av undervisningen i formlära. Där har jag upplevt att fokus har legat just på att hacka upp den musikaliska helheten i så små bitar att det inte känns som att något av värde blir kvar – och utan att alls tala om musikens känslomässiga innehåll. Jag är själv mycket intresserad av musikteori, och är även utbildad musikteorilärare så jag tycker självfallet att det är mycket viktigt att grundligt analysera de stycken man arbetar med både när det gäller struktur, melodik, harmonik och form, men det kan inte stanna vid det. Det måste också finnas en tanke kring styckets övergripande tanke och känslomässiga innehåll. Vad är det egentligen det vill säga och förmedla?

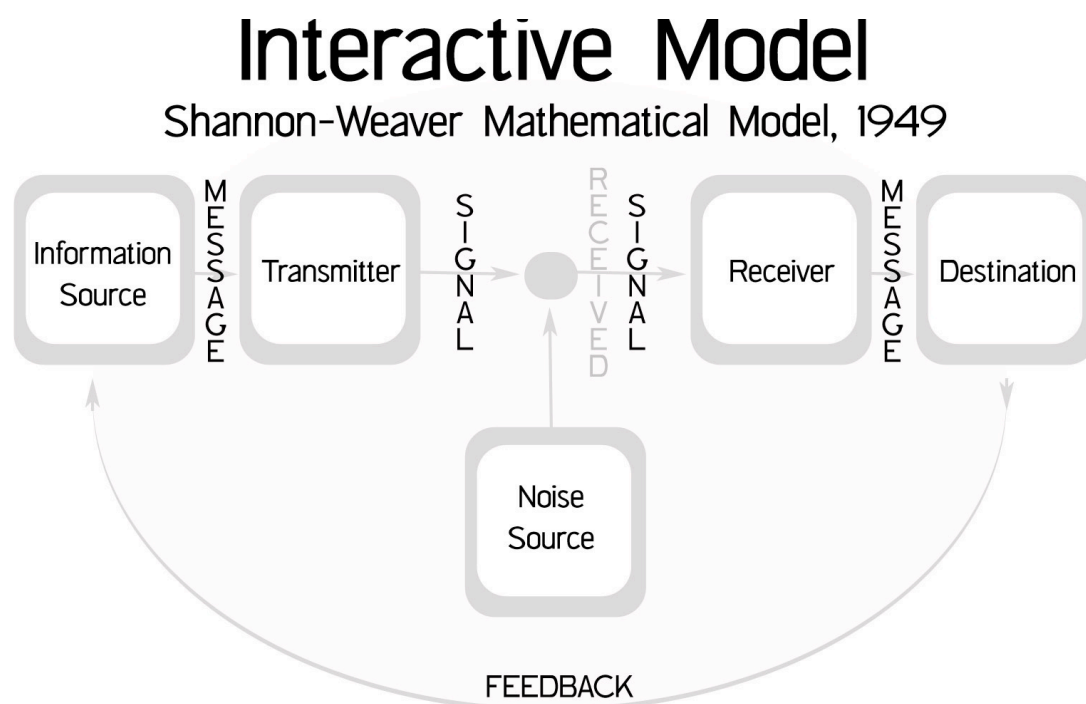
Man kan också fråga sig var den musikaliska tolkningen egentligen uppstår? Är det hos dirigenten? Hos sångarna? Hos publiken? Eller uppstår den som en samverkan av alla dessa personers olika upplevelser av musiken?

Kimball skriver vidare att poesi talar till oss holistiskt – till vårt intellekt, våra hjärtan, våra sinnen och våra minnen (2013, s. 29). Det tycker jag att musik också gör. Just att musiken talar till våra minnen tycker jag är en intressant tanke – vi kommer alla att tolka stycket på olika sätt utifrån vår egen förförståelse. Verket kommer att påminna oss om händelser och känslor ur vårt eget liv och skapa en alldeles egen relation till oss genom detta.

Innan vi som dirigenter tolkar ett verk måste vi fundera på ur vilket perspektiv vi gör tolkningen, enligt musikforskaren och professorn Göran Hermerén vid Lunds universitet (1993, s. 12). Är vi ute efter att skildra vad kompositören menade? Vad textförfattaren menade? Att framföra stycket som det framfördes på sin tid? Eller är vi snarare ute efter att skapa något vackert och tilltalande för att få med oss publiken? Först när vi bestämt oss för ett perspektiv har vi en startpunkt (Ibid).

### 3.3 Tolkning ur ett kommunikationsperspektiv

För att tydliggöra svårigheterna med att tolka musik använder jag mig – inspirerad av mina tidigare studier i kommunikationsvetenskap – av en klassisk kommunikationsmodell, Shannon-Weaver. Modellen läses från vänster till höger, med start vid ”information source”.





När man applicerar denna modell (Larsson 2014) på den musikaliska tolkningsprocessen kan man se kompositionen som informationskällan (information source) som försöker förmedla budskapet genom dirigenten (transmitter). Den stora källan för brus i detta fall blir kören som kanske inte alls slutänden förmedlar budskapet på det sätt som dirigenten avsett och tänkt. Meddelandet kommer sedan att avkodas av lyssnaren som kommer att filtrera det genom sin egen förståelse, dagsform och smak innan man når fram till målet – vad åhöraren faktiskt upplever sig ha hört. Detta är en helt personlig upplevelse och kommer sannolikt att vara rätt olika för varje person i publiken. Alla är vi tolkare i viss bemärkelse!

### 3.4 Tolkning utifrån notbild

För att kunna komma fram till en god tolkning måste man enligt Dehning (2012, s. 8) alltid börja i partituret och inte genom att lyssna till inspelningar av andras tolkningar. Man behöver bilda sig en egen bild av materialet och lära sig inifrån och ut – inte utifrån och in. Man behöver dessutom alltid ta hänsyn till just sin kör och just sin lokal. Vad är det bästa för att få musiken att nå fram på bästa sätt just här? (Ibid)

Även Patrik Anderson (director musices vid Lunds universitet och lärare i orkesterdirigering vid musikhögskolan i Malmö) talar i sin bok *Orkesterdirigering* om att det exakta tempot och dynamiken bestäms av just din lokal och ensemble (Anderson 2013, s. 82). Han säger dock att det är partituret som ger dig ramen du har att arbeta inom. Om du drar ytterligheterna utanför den ramen kommer verket inte längre att fungera som det är tänkt (Ibid).

En grundlig analys av verket är naturligtvis steg ett, det håller jag helt med om. Man behöver ha tagit sig tiden att ingående studera det både övergripande och på detaljnivå. Att hoppa över detta steg och gå direkt till inspelningar vore som att se filmen utan att ha läst boken och ändå tro att man förstår hela historien.

Jag tycker däremot att det i nästa skede finns poänger med att lyssna till andras tolkningar av verket, så länge man inte fastnar i en viss version utan istället lyssnar på många olika versioner och bara en gång på varje. Då blir det som Anderson och Dehning talar om väldigt uppenbart – olika körer och dirigenter kan tolka allt ifrån tempo och dynamik till artikulation och uttryck på väldigt olika sätt. Ibland hör jag något som får mig att känna ”nej, så där tycker jag inte det ska låta” och andra gånger ”oj, nu talar plötsligt musiken till mig”. Jag tycker att det finns en poäng i att inspireras av andras tolkningar, men att man måste passa sig för att försöka imitera någon annans konstnärliga uttryck. Det blir inte äkta. Å andra sidan kan någon annans tolkning öppna upp för en vinkel att se på stycket som ger ett perspektiv man själv hade missat.

Jag tror att den poäng Dehning försöker få fram när han säger att man inte ska lyssna på inspelningar är just att man inte ska fastna i eller försöka kopiera någon annans tolkning. Det tycker jag kan bli svårt i en studiesituation eftersom våra lärare ofta har en väldigt tydlig bild av hur de tycker att ett stycke bör framföras. Denna bild överensstämmer inte alltid med hur vi som studenter väljer att tolka musiken. Detta kan leda till många intressanta diskussioner. Jag upplever att jag under mina tidiga år på KMH ofta tänkte ”oj, det är nog jag som har fel” och anpassade mig till lärarens tolkning medan jag numera oftare säger ”jag förstår vad du menar, men det är inte så jag hör det – jag hör det så här”.

Den mycket respekterade amerikanske kördirigenten Royal Stanton (1971, s. 115), som bland annat studerat komposition för Schoenberg, diskuterar i sin bok hur fri man egentligen är att göra en egen tolkning av ett verk. Han lyfter fram Oxford Dictionarys definition av musikalisk tolkning ”Rendering a musical composition according to one’s idea of the author’s intention”. Det handlar alltså i första hand om att efter bästa förmåga uttrycka vad kompositören menade, inte vad man själv vill säga. ”Not as I say, but as the music says”. Han säger å andra sidan också att det måste finnas någon form av egen känsla i framförandet, annars agerar man bara jukebox. Det här är förstås en väldigt svår balansgång. Det är omöjligt att veta exakt hur varje kompositör har tänkt sig att det ska låta och man behöver även anpassa till ensemble och lokal.

En annan fråga när man diskuterar eget uttryck kontra notbild anser jag vara hur hårt man ska hålla sig till uppförandep Praxis. Bör man tolka musiken utifrån den tidsperiod och de regler för t.ex. tempo, volym och intonation man arbetade efter då? Blir musiken i så fall snarare ett tidsdokument än en egen tolkning? Finns det en motsättning mellan de två? Blir man inte då som ett coverband som försöker låta precis som originalet (och i de flesta fall misslyckas) istället för att göra en egen version som kan vara precis lika bra men på ett annat sätt?

Körforskaren Robert L. Garrettson (1998, s. 58) förespråkar en teknik som på många sätt överensstämmer med hur vi dirigentstudenter arbetar på KMH med vokalensemblen. Dirigenten analyserar musiken utifrån form, harmonik etc och tänker med hjälp av det ut vilket tolkning denne vill förmedla till kören. Dirigenten förmedlar sedan detta budskap till kören med hjälp av passande gester i gestiken (Ibid).

Dehning (2012, s. 12) säger att kompositörer villigt erkänner att notationen inte alltid räcker till för att skriva ner precis vad de menar. Dirigenter måste därför även läsa mellan raderna. Ju äldre musiken är, desto mindre står på bladet och desto mer frihet har man att tolka. Även i nyare musik kan man ställa sig frågor som – betyder forte här starkt eller stort? Är sostentuto i detta fall en instruktion som gäller tempo, karaktär eller både och?

Man kan också se detta från en annan synvinkel: i äldre musik finns ofta en tydlig uppförandepaxis att luta sig mot som ger dirigenten guidning i hur man bör tolka olika musikaliska instruktioner, medan det i nyare musik är betydligt öppnare och friare och därmed också svårare. Om kompositören fortfarande lever kan man lösa det genom att helt enkelt fråga, vilket är en av tjustningarna med nyskriven musik. Att sätta oss in i hur vi ska tolka notationen är något vi alltid behöver sätta oss in i oavsett epok, men som kan kräva olika verktyg beroende när musiken man arbetar med skrevs.

När det gäller textens påverkan säger sångpedagogerna Emmons & Chase (2006, s. 262) i sin bok *Prescriptions for Choral Excellence* att text å ena sidan begränsar hur mycket vi kan ändra en tolkning men å andra sidan också hjälper oss att hitta vår tolkning. Text och musik behöver väcka samma känsla hos lyssnaren för att verket ska kännas komplett. Det man lätt glömmer är att det intressanta inte i huvudsak är vad poeten menade utan snarare vad kompositören trodde att poeten menade. Det är det som verket utgår ifrån (Ibid).

Jag håller inte helt med om detta. Det måste även finnas en respekt för poetens verk liksom det gör för kompositörens. Att bara tolka texten genom musiken blir att förpassa texten till något sekundärt. Jag tycker det är viktigt att försöka förstå verket ur bådas perspektiv. Om jag som dirigent upplever att text och musik skildrar olika saker, kanske det är bättre att välja ett annat verk.

### **3.5 Tolkning utifrån text**

I många böcker om körledning och kördirigering saknas helt diskussion om textens roll. Man talar möjligen om vikten av diktning och hur man ska länka ord och uttala diftonger, men i övrigt talar man oftast bara om partituret (Willets 2000, s. 78)

Dehning (2012, s. 6) tror att det kan handla om nutidens fascination av teknik, och att detta leder till att dirigenter tenderar att välja form över innehåll. Självt anser han att tolkningen är det viktigaste vi gör och att det är fullständigt uträkligt att höra den exakta notbilden med god sångteknik och virtuos dirigeringsom den ändå inte berör eftersom den saknar känsla och fantasi.

Detta håller jag helhjärtat med om. När jag 2008 deltog i Världskörsymposiet i Köpenhamn blev detta oerhört tydligt, när jag såg 3-5 körkonserter per dag med olika ensembler. De som stod med sina svarta pärmor och sjöng rätt och rent men utan uttryck hade jag fått nog av redan dag två. Istället var det körerna som förmedlade mer än bara toner som var de som gav mersmak och fick mig att vilja uppsöka fler av deras konserter. Det handlade inte bara om textning utan mer om att de förmedlade känslan i musiken med hela sig. Jag blev som åhörare delaktig och berörd. De sjöng till mig inte bara för mig.

Gordon Lamb, körprofessor vid University of Texas, (1979, s. 102) ser på texten från ett annat perspektiv. Han säger att vi bör lägga stort fokus på texten när vi väljer repertoar. Är texten värd att tonsätta? Har kompositören i så fall gjort den rättvisa? Ligger textliga betoningar och musikaliska betoningar på samma ställen? Fungerar översättningen om kompositionen inte använder originalspråk? Alla dessa faktorer avgör om stycket överhuvudtaget är värt att arbeta med oavsett hur själva musiken låter (Ibid). Den norska dirigenten Tone Bianca Dahl (2002, s. 53) drar det i sin bok *Körkonst* så långt som att säga att musikens själ ligger gömd i språket och att det därför i många fall är olämpligt att sjunga på annat än originalspråk.

Även Barbara Brinson, körprofessor vid State University New York, (1996, s. 76) är inne på samma spår i sin bok. Hon säger att i och med att kompositören i regel väljer texten innan han börjar komponera är det egentligen ur texten som både form, stil, karaktär, och harmonisk och melodisk textur vuxit fram. Har kören emotionell mognad nog att förstå och framföra texten? (Viss musik kan vara olämplig för unga körer av denna anledning, trots att de är musikaliskt lämpliga) Tilltalar texten kören? (Ibid)

Forskarna Fine & Ginsborg (2014) fann i en undersökning med 143 musiker och vana lyssnare att 60 % av respondenterna sa att det var mycket viktigt för dem att kunna höra texten när sången var på ett språk de förstod, men bara 17 % när det var på ett språk de inte förstod. De professionella musikerna, som utgjorde 47 % av de tillfrågade, tyckte att det var viktigare än de andra respondenterna, både när det gällde språk de förstod och språk de inte förstod.

Kimball (2013, s. 15) säger att texten i de allra flesta fall skrevs först, och att även texten har en inneboende musikalisk puls och frasering som måste överensstämma med kompositionen. Detta skapar en bild och en känsla hos den som lyssnar. Både musik och poesi kan redan göra detta på egen hand, men när de kombineras blir de så mycket mer kraftfulla. (Ibid)

I populärmusik skrivs ofta text och musik samtidigt, men är inte på samma sätt fristående enheter. Den ena parten fungerar ofta inte utan den andra (Kimball, 2013, s. 15). Just i populärmusik tycker jag att det är svårare att arbeta med textinnehåll eftersom det ofta ligger på en lägre konstnärlig nivå än poesi. Samtidigt blir det i och med detta också lättare – det är vanligt att en popsång har en enda grundläggande känsla att förmedla snarare än en hel historia. Då man väl hittat den känslan hamnar istället fokus mer på musiken och svänget.

Jag kommer själv ifrån jazzbakgrund och där är texten oerhört viktig. Sångsättet ligger närmare talet och utan känslomässig förankring i historien man sjunger blir det ointressant. Man behöver ha tänkt ut en hel bakgrundshistoria till det man berättar för att bli trovärdig. Som jazzsångerska tänker jag ofta liknande en skådespelare när jag råkar ut för jobbiga eller

härliga saker i livet ”den här känslan kan jag spara i min verktygslåda och i framtiden plocka fram i min sång”. Kanske detta är ett nyttigt tankesätt även för dirigenter?

Kompositörer behöver hitta poeter som stimulerar deras fantasi. Samuel Barber sa ”Jag läser massor av poesi för att kunna hitta de texter som skulle kunna bli sånger. De är inte lätta att finna”. Poulenc ansåg ”Att göra poesi till musik ska vara en akt av kärlek inte av förnuft”. Whitacre säger ”Stor poesi är redan fylld av musik i sig själv. Du behöver bara lyssna efter vad poeten berättar för dig. Kompositören får oftast mest uppskattning, men det är poeten som gör det största jobbet” (Kimball, 2013, s. 18).

I guider för solosång kommer nästan alltid texten först (Christy, 1990, s. 36). Sångaren uppmanas: läs den, skriv den, förstå den, tolka den, tala om den med andra. Davis (1998, s. 62) sammanfattar det med att man för att kunna tolka en sång behöver kunna svara på samma frågor som en journalist ställer sig när den skriver en artikel: Vem, Vad, Var, När, Varför?

Jag tycker att det är intressant att texten får så mycket fokus när man talar om solosånger och så lite när man talar om körmusik. Är verkligen skillnaden så stor? Är det inte egentligen nästan samma sak?

Mångfaldigt Grammy-belönade San Francisco Symphony Chorus dirigent Vance George säger (2003, s. 50) att dirigering alltid är dirigering men att skillnaden mellan att arbeta med instrumental musik och körmusik är att man i körmusiken har texten som katalysator för kompositörens kreativa impuls och därigenom som en ingång till dennes inspiration och tanke med stycket. För att nå fram till detta behöver kören förstå vad det är de sjunger – både en poetisk översättning och en ord för ord.

Kimball (2013 s. 57) tar det ett steg längre och tycker att man i sångtolkning bör använda sig av så kallade descriptors (beskrivare/värdeord) – adjektiv som beskriver innehållet och vilka känslor texten väcker, fras för fras. Detta kan jämföras med arbetssättet vi använde inom ensemblen i tidig musik som jag tidigare talade om, där vi använde begreppet ”affektord”.

### **3.6 Att sjunga med eller utan noter**

Enligt Seelig (2005, s. 107) behöver de konserter som verkligen berör och blir kvar i minnet innehålla något av ”skratt, tårar, gåshud”. Publiken kommer inte att minnas hur ni sjöng, de kommer att minnas hur ni fick dem att känna. Det gäller att gå en emotionell balansgång utan att ramla. Om kören inte engagerar sig och menar något med vad de sjunger blir publiken passiv, tillbakalutad och kritisk till detaljer. Om kören går för långt i sin känslomhet och nästan blir parodiska kommer publiken återigen att bli någon som ser på istället för att delta. Det är i den magiska mittpunkten man behöver befinna sig och enligt Seelig kräver detta att kören lägger bort notpärmen och verkligen möter publiken (Ibid).

Precis detta med att man som oengagerad publik blir kritisk och tillbakalutad var det jag upplevde på Världskörssymposiet (och många gånger sedan dess om än inte i en så koncentrerad form). Jag var nyligen med om det motsatta – att blir utestängd för att kören blev överdrivet känslös – på en scenisk körkonsert. Till en början kände jag mig inkluderad och engagerad, men så gick det över någon slags gräns då det plötsligt blev för mycket och jag återigen hamnade i det tillbakalutade och kritiska – och kände mig exkluderad. Jag kan tänka mig att exakt var den gränsen går kan vara olika för olika personer i rummet – kanske någon annan där tyckte att det var fantastiskt hela tiden?

Också Garrettson håller med om att det bara är när kören sjunger utantill som de verkligen kan förmedla alla nyanser i känslan i musiken (1998, s. 225) Han säger dock också liksom Seelig att man behöver ha en viss återhållsamhet och inte bli överdrivet känslös.

Jag arbetar ofta utantill med mina körer, delvis av dessa anledningar, delvis för att jag upplever att det är först då de verkligen kan ha fullt fokus på hur de sjunger och inte bara på vad. Jag håller dock inte med om att det bara är utantill man kan förmedla texten och känslan i musiken. Jag tycker istället att nyckeln är just att kunna stycket så bra att man inte behöver lägga fokus på att sjunga rätt toner. Att göra en konsert utantill där man hela tiden behöver ”läsa inne i huvudet” blir inte bättre än att ha pärm.

### 3.7 Retorik i tidig vokalmusik

Det finns många paralleller mellan musik och klassisk retorik. Ända fram till slutet av 1700-talet var retorikens begrepp välkända och brett använda, vilket gjorde det självklart för tidens kompositörer att använda sig av dess principer när de komponerade (Paradiso Laurin, 2012).

Några av retorikens mest välkända principer är lätta att översätta till musik rakt av. *Inventio* (att hitta argument/material), *dispositio* (att ordna materialet), *elocutio* (stil/formulera), *memoria* (att memorera/lära sig) och *pronuntiatio/actio* (utförande) (Malmberg, 2013).

Under renässansen var *dispositio* det viktigaste, vilket gjorde att harmonik och kontrapunkt stod i centrum och ansågs viktigare än att uttrycka känslan i texten. Man använde ofta musikaliska medel för att måla texten, men det var mer bokstavligen än känslomässigt. Under barocken och ”*Seconda pratica*” som Monteverdi kallade det, blev istället det viktigaste att uttrycka textens budskap (*elocutio*) – att använda musikens kraft till att kommunicera (Paradiso Laurin, 2012). Därför har jag använt just ett stycke av Monteverdi till mitt experiment senare i uppsatsen.

Målet med ett framförande är enligt retoriken att *movere*, *delectare*, *docere* (att väcka och styra åhörarens känslor, att skapa intresse och välvilja och att vädja till deras förnuft). För att kunna beröra utgick man från texten i komponerandet och använde vissa intervall, modus,

rytmiska och melodiska motiv för att skildra olika känslor (Paradiso Laurin, 2012). Detta var uppenbart för den tidens sångare och musiker som var tränade i retoriska principer men går ofta över huvudet på oss idag.

Under renässansen var det vanligt att instrumentalister spelade efter noter som även hade texten noterad eftersom man oftast inte gjorde skillnad på vokala och instrumentala stämmor utan såg dem som utbytbara. Under barocken var det som ett led i detta fortfarande vanligt att man skrev in texten även i rena instrumentstämmor för att instrumentalisterna skulle kunna spela med samma artikulation, karaktär, frasering och känsla som texten visade. I senare musik föll denna praxis bort i och med att instrumentstämmorna blev alltmer självständiga gentemot vokalstämmorna. Den ersattes istället av olika typer av utförandeanvisningar som nyanser, bågar, artikulationstecken etc.

### **3.8 Diktion**

Att förmedla en text handlar inte bara om att förstå den och kunna uttrycka den, ibland kan det vara rent sångtekniska hinder som sitter i vägen. Sångpedagogen Gillian Kayes (2000, s. 134) säger att det inte är så lätt som man kan tro att rent fysiskt kunna leverera en text så att orden når fram. Det kräver mycket god sångteknik och koll på hur man kan få fram de olika ljuden på ett tydligt sätt utan att falla ur klang och sångsätt. För en amatörkör kan detta ibland vara omöjligt (Ibid).

Robinson & Winold (1992, s. 114) säger att korrekt uttal hjälper till att skapa den stämning som kompositören var ute efter. Sångarnas sångteknik avgörs av deras vokalbildning och deras artisteri avgörs av deras frasering och behandling av konsonanter. Både sångteknik och artisteri är enligt dem dirigentens ansvar.

Garretson fyller i: Bara när korrekt uttal och textframförande är uppnått har publiken möjlighet att nås av musikens centrala tanke (1998, s. 91).

Huruvida det är sångtekniskt möjligt för kören att nå fram med texten tycker jag också beror mycket på kompositören och hur extrema lägen eller tempi denne har lagt texten i. Det är förstås upp till dirigenten att försöka välja musik där detta går att genomföra, men detta går inte alltid. Under min tid i Gustaf Sjökvist kammarkör uruppförde vi ofta verk av Sven-David Sandström. Sandström har själv berättat för mig att han inte tänker så mycket på textbetoningar eller vilka vokaler som han lägger i olika spänningslägen utan att det mer handlar om vilken klang han är ute efter. Detta tyckte jag stundtals gjorde det nästan omöjligt att tydligt nå fram med texten i vissa verk, men å andra sidan var det som sagt heller inte just det han var ute efter.

För mig är det viktigare att förmedla känslan i texten än texten i sig, i synnerhet när man sjunger på ett språk som publiken inte förstår. Om en hel kör alla försöker förmedla samma känsla kommer publiken att känna det och beröras även om de inte förstår.

### 3.9 Text som inte är meningsbärande

Viss körmusik saknar helt text eller har en text som har andra syften än att förmedla ett budskap. Uggla (1984, s. 85) har ett bredare synsätt till texten. Hon säger att text har olika funktioner i olika stilar och att sambandet mellan text och musik kan vara mer eller mindre fast. Ibland skildrar musiken texten målande som t.ex. Palestrina och Alfvén. Ibland är det snarare ljuden av orden som är viktiga t.ex. i *Aglepta* av Mellnäs. I modern musik som t.ex. Folke Rabes *Ronde* skjuts textens innehåll ofta mer i bakgrunden och fyller en annan funktion.

Thomas Jennefelt är ett exempel på en kompositör som själv skapar ord av stavelser som passar in i hans musikaliska struktur, utan att vara meningsbärande. Han har skrivit flera stycken på ett eget språk som inte betyder något. Det blir minimalistiska nonsensord som har till syfte att ge rena ljud att sjunga på för att skapa de klanger han är ute efter (Sparks 2000, s. 137).

Sven-David Sandström använder i sin musik några få ord om och om igen. Han säger själv att även om han inte tänker så mycket på text eller var betoningarna hamnar, betyder det dock inte att han inte är ute efter att förmedla en känsla. Han säger att han är trött på att musik ska vara estetisk snarare än emotionell. Det blir för kallt och beräknande, hjärtat måste få vara med. ”Vi är på väg bort ifrån att förmedla känslor, jag vill att alla ska kunna känna och uppskatta min musik”. (Sparks 2000, s. 134) Jag tolkar detta som att han inte vill att varken musiker eller publik ska ta en alltför analytisk ingång in i hans musik, utan istället fokusera på de klanger och känslor han vill förmedla.

Liksom Sandström tycker jag att både hjärta och hjärna måste få vara med. När det gäller att skapa känslor kan ordlös musik ofta göra det minst lika starkt som textsatt, men på ett mer öppet sätt där känslorna som väcks kan vara väldigt olika för olika personer. Jag bevittnade t.ex. för några veckor sedan en konsert där en kör som sjöng Jan Sandströms ordlösa *Biegga Louhte* hade hela publiken fullständigt trollbunden och engagerad trots att det inte fanns en text att förstå.



## 4. Ett praktiskt experiment

För att få testa några av mina tankar kring att tolka musik utifrån text eller notbild genomförde jag ett praktiskt experiment med en av mina körer. Kören heter Norrlands Nations kör och är en anrik studentkör i Uppsala med ca 45 sångare. Koristernas ålder är mellan 19-35 och många har en bakgrund i musikklasser. De flesta har sjungit i kör många år.

Vi skulle jobba med Monteverdis stycke *Lasciate mi morire* – en körsättning ur hans opera *Arianna*. Kören hade inte tidigare sett noten. Utan att ge dem noten eller någon bakgrund om vad som skulle ske inledde jag med ”nu ska jag berätta en historia om något som hände för länge, länge sedan”. Jag fortsatte med att berätta historien om Kung Minos i palatset Knossos, om Minotauren som levde i en labyrint under slottet och hur prins Theseus av Athen dräpte Minotauren med hjälp av dess halvsyster Arianna. Arianna flydde med Theseus, men blev sedan lämnad av honom på ön Naxos. När hon sedan på morgonen stod ensam på stranden, övergiven av den hon trodde älskade henne sjunger hon denna sång. Jag avslutade med att deklamera en svensk översättning av sången. Kören var tagna. Då delade jag ut noten. Vi sjöng igenom den första sidan och plockade sen fram olika affektord över hur Arianna kunde känna sig när hon sjöng detta – arg, rädd, ledsen, sårad, desperat? Vi sjöng igenom första sidan några gånger med olika känslor. Sen sjöng vi resten av sången och jag gav några instruktioner kring affektord för olika sektioner.

Efter detta bad jag kören sätta sig i smågrupper och diskutera några minuter kring vad de tyckte om att arbeta på detta sätt. Vi satte oss sen i storgrupp igen och alla grupper berättade vad de kommit fram till.

Alla grupper var överens om att det här var ett helt annat sätt att arbeta än något de tidigare stött på. Många sa att de normalt aldrig tänker på texten eller ens bryr sig om vad de sjunger om (även om de ofta fått översättningar som de inte läst, eller hört dirigenten läsa upp en översättning som sen fallit i glömska) och att de nu fått en helt annan relation till den här sången. En grupp tyckte att det skulle ta väldigt lång tid att hinna relatera så här till alla sånger, medan en annan kontrade med att om man räknar ihop all tid vi lägger på en sång från ax till limpa är fem minuter för en saga ibland inte en stor grej. En tredje grupp utvecklade vidare genom att säga ”vi är inte här för att bli klara så snabbt som möjligt - vi är här för att det ska bli så bra som möjligt. Vi är inte intresserade av att vara snabba och få sluta tidigare eller att få tid över för att lyckas klämma in en sång till, det är ingen seger. Segern är när det blir riktigt bra”. Resten av kören höll med. Detta var något som verkligen fastnade hos mig och fick mig att tänka till.

De var eniga om att dirigentens roll i detta är helt nödvändig. Om alla lägger in sin egen känsla till en text spretar det åt alla möjliga olika håll och inget når fram till publiken. Man behöver en dirigent som sätter affektorden (men kanske i fas 1 i samarbete med kören) så att man siktar åt samma håll. De tyckte att detta är ett bra sätt att få med sig publiken i körens känsla. Några lyfte fram att det är viktigt att känslan man bestämmer sig för överensstämmer med kompositionen, inte bara med texten – detta är dirigentens uppgift. Annars är risken att tolkningen blir så egen att kompositören nästan försvinner.

En grupp sa att om alla känner vad man vill förmedla börjar vi tänka likadant. Då blir det också snabbare att nå en gemensam tolkning och frasering och dynamik kommer mer automatiskt.

Vi gick vidare i diskussionen genom att tala om ett annat stycke vi övat – det filippinska *Umawit Kayo* där jag medvetet inte gett dem någon översättning. Hur kändes det att sjunga på ett annat språk utan att förstå vad man sjunger om?

Där var kören eniga om att de bara utgick ifrån känslan i musiken. De hittade på egna känslor och egna historier om vad det kunde handla om. En grupp sa att det blir som att plocka bort ett sinne – det gör de andra sinnena starkare. Några tyckte att det var väldigt jobbigt att sjunga utan att förstå, andra brydde sig inte och fokuserade mer på att hitta rätt ljud i munnen. Många sa att det tar längre tid för dem att känna sig ”bundna” till en sång och börja känna något för den när de inte förstår texten.

En grupp ansåg att kunna förmedla inte bara sången utan även de känslor den uttrycker är vad som skiljer en bra kör från en jättebra kör. Om man tar sig tiden att jobba med texten blir sången större och roligare och mycket, mycket bättre.

Efter detta experiment och diskussion har jag funnit att både jag och kören blivit mycket mer engagerade i textinnehåll och känslouttryck. De frågar oftare kring texten i olika sånger nu och jag har blivit bättre på att ge dem underbyggda svar.

I början av maj gjorde kören en konsert då de för första gången framförde *Lasciate mi morire*. För att hjälpa både publik och kör att komma in i stämningen gjorde jag som presentation en kortversion av historien om Arianna och hur hon hamnade övergiven på stranden. Jag har aldrig hört ett rum så tyst som precis innan vi började sjunga. Det blev en stark känslomässig upplevelse för alla parter. Några i kören såg ut som vanligt, de flesta var betydligt mer engagerade än de brukar, några få var så inne i sången att de hade tårar i ögonen. Det gjorde det tydligt för mig att en av svårigheterna med att arbeta på detta sätt i stor grupp är att vissa behöver mer och vissa mindre för att komma in i sången, och att då ge samma sak till alla kommer att vara otillräckligt för några men samtidigt pusha andra lite för långt.

Vi sjöng även Umawit Kayo, vilken jag inte upplever har förändrats i någon större grad sedan de fick översättningen av texten. Detta kan handla om att den är en traditionell bibeltext på temat ”lova herren” och att de flesta av koristerna har svårt att relatera till den. Vi försökte istället hitta en grundkänsla av upprymd lycka att förmedla och det tycker jag fungerade väl.

## 5. Resultat och slutreflektion

Det har varit en spännande termin medan jag arbetat med denna uppsats. Det är många nya tankar som fötts i processen och det har fått mig att se på invanda situationer på nya sätt. Jag tror att detta har återspeglat sig både i mitt arbete och i mina studier.

Det som fastnat mest är det som Timothy Seelig sa om att musik ska väcka skratt, tårar och gåshud hos lyssnaren. Jag tycker att den också kan få oss att minnas och tänka efter. Om musiken inte på något sätt berör eller förändrar den som lyssnar har vi inte nått fram (eller inte haft något vi försökt säga).

Jag har fortfarande inget svar på varför de allra flesta kördirigenter (inklusive ofta jag själv) verkar välja att bortse från textens känslomässiga innehåll, men tycker att det är olyckligt. Som ett led i mitt examensarbete på lärarprogrammet har jag under terminen besökt en stor mängd körer för att genomföra en enkät och har även där slagits av att jag inte i något fall har hört dirigenterna tala om det känslomässiga innehållet (även om de förstås kan ha gjort det vid andra tillfällen). Jag tror att det handlar om en kombination av upplevd tidsbrist och en uppfattning av att det inte är så viktigt. Kanske det även handlar om att det är svårt att finna bra metoder?

Jag fann i mitt experiment att kören var mycket positivt inställd till att jobba mer utifrån texten, men också att arbetet med den påverkade sångarna i olika stor grad – för vissa inte så mycket, för vissa så mycket att de i konsertsituationen nästan spelade över.

För mig är det viktigare att försöka nå fram med styckets känslomässiga budskap än att uppnå teknisk perfektion. Jag vill att publiken ska minnas hur de kände – det är de konserterna som jag själv minns som lyssnare. För att nå dit tror jag att man måste hitta vägar för att få alla säga samma sak och förmedla samma känsla. Annars blir körens framförande som vattendimman från en sprayflaska – pekar åt alla håll och träffar ingen. Med ett gemensamt uttryck blir det istället en vattenstråle med riktning som faktiskt kan nå fram.

En väg att nå dit tror jag kan vara att man som dirigent börjar med att analysera texten innan man börjar sin musikaliska analys – och inte bara när det gäller uttal eller betoningar utan även den poetiska betydelsen och att hitta en tanke kring historien texten vill berätta. Detta kommer sannolikt att göra att man hittar andra saker att lyfta fram ur partituret och att man

ser musiken ur ett annat perspektiv. Efter att ha gjort sin musikaliska analys kan man sedan utifrån detta i samverkan mellan text och musik hitta affektord för att beskriva olika passager. Dessa kan sedan hjälpa kören att inte bara hitta rätt stämning utan även med att hitta rätt artikulation, frasering och dynamik. Även kören behöver ha i alla fall en övergripande verbal bild av dirigentens tolkning av vad stycket försöker förmedla. Med hjälp av de steg jag beskriver ovan tror jag att man som dirigent kan nå längre utan att det tar särskilt mycket mer repetitionstid (men däremot kräver det lite mer förberedelsetid för dirigenten).

Som svar på mina tre inledande frågor:

- Ja, man kan nå till en texttolkning med en hel kör och det kan göra att man når en upplevelse där musiken blir större, roligare och bättre.
- Ja, det är värt tiden att arbeta med texttolkning.
- Nej, jag kan inte se någon annan motivation till att inte göra det än ren tidsbrist, och det handlar i så fall om att man som dirigent behöver planera och prioritera på ett annat sätt. Vi är inte här för att det ska gå snabbt, vi är här för att det ska bli bra.

## Källor

- Andersson, Patrik (2013) *Orkesterdirigering*. Lund: Studentlitteratur. ISBN 978-91-44-07393-4
- Berenson, Frances M (1993) *Interpreting the Emotional Content of Music*. In Michael Krausz *The interpretation of music*. Oxford: Clarendon Press. ISBN 0-19-8239580-0
- Brinson, Barbara A. (1996) *Choral Music: Methods and materials*. Belmont: Schirmer. ISBN 0-02-870311-1
- Caplin, Thomas (2000) *På slaget! En bok om körledning*. Stockholm: Gehrman's. ISBN 91-7748-043-0
- Christy, Van A (1990) *Foundations in Singing*. Dubuque: WMC Brown. ISBN 0-697-05846-8
- Dahl, Tone Bianca (2002) *Körkonst. Om sång, körarbete och kommunikation*. Göteborg: Bo Ejeby förlag. ISBN- 91-88316-37-8
- Davis, Richard (1998) *A Beginning Singer's Guide* Oxford: Scarecrow Press. ISBN 0-8108-3556-8
- Dehning, William (2012) *A matter of Choice: Interpreting Choral Music*. Lexington: Pavane Publishing. ISBN 978-1-481-16543-3
- Emmons, Shirlee & Chase, Constance (2006) *Prescriptions for Choral Excellence*. New York: Oxford University Press. ISBN 0-19-518242-1

- Ericson, Eric, Ohlin, Gösta & Spångberg, Lennart (1974) *Kördirigering*. Stockholm: Sveriges körförbund
- Fine, Philip A & Ginsborg Jane (2014) *Making myself understood: Perceived factors affecting the intelligibility of sung text*. *Frontiers in psychology* Volume 5 2014, Article 809.
- Garretson, Robert L (1998) *Conducting Choral Music*. 8:e upplagan. Upper Saddle River: Prentice Hall. ISBN 0-13-775735-2
- George, Vance (2003) *Choral Conducting*, in Bowen, José Antonio's *The Cambridge Companion to Conducting*. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN 0-521-52791-0
- Hermerén, Göran (1993) *The Full Voic'd Quire: Types of Interpretation of Music*. In Michael Krausz *The interpretation of music*. Oxford: Clarendon Press. ISBN 0-19-8239580-0
- Kayes, Gillyanne (2000) *Singing and the actor*. London: A&C Black ISBN 978-0-7316-6823-0
- Kimball, Carol (1996) *Song: A Guide to Literature and Style*. Redmond: PST. Inc. ISBN 1-8777616-80
- Kimball, Carol (2013) *Art Song: Linking Poetry and Music*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation. ISBN 978-1-6177-4080-0
- Lamb, Gordon H. (1979) *Choral Techniques*. 2:a uppl. Sacramento: Wm. C. Brown Company Publishers. ISBN 0-697-03417-8
- Larsson, Larsåke (2014) *Tillämpad kommunikationsvetenskap*. 4:e uppl. Lund: Studentlitteratur
- Malmberg, Fredrik (2013) *Retoriken inom musiken* Föreläsning Kungliga Musikhögskolan 7/11 2013
- Paradiso Laurin, Anna (2012) *Classical Rhetoric in Baroque Music* D-uppsats, Stockholm: Kungliga Musikhögskolan
- Robinson, Ray & Winold, Allen (1992) *The Choral Experience. Literature, Materials, and Methods*. New York: Harper Collins. ISBN 0-88133-650-5
- Seelig, Timothy (2005) *The Perfect Blend*. Delaware Water Gap: Shawnee Press. ISBN 1-59235-094-1
- Smith, Brenda & Sataloff Robert T. (2005) *Choral Pedagogy*. 2:a uppl San Diego: Plural Publishing Inc ISBN 159756043X
- Sparks, Richard (2000) *The Swedish Choral Miracle: Swedish a Cappella Music Since 1945*. Bynum: Blue Fire Productions.
- Stanton, Royal (1971) *The Dynamic Choral Conductor*. Delaware Water Gap: Shawnee Press ISBN 0960339418
- Uggla, Madeleine (1984) *För kör. Handbok för körledare och körsångare*. 2:a upplagan. Stockholm: Edition Reimers. ISBN 91-7370-055-x
- Willets, Sandra (2000) *Beyond the downbeat. Choral rehearsal skills and techniques*. Nashville: Abingdon Press. ISBN 0-687-07484-3