

## Grafisk notasjon i møte med amatørkor – en praktisk-teoretisk masteroppgave

Barbro Berg

Masteroppgave i musikkvitenskap  
Vår 2019

Institutt for musikkvitenskap  
Universitetet i Oslo

TRÅ ——— DE — SOM	DE — LER — TRÅ — DE —	INN — SOM — DE — LER	TRÅ DE INN SOM
I ——— V I — ET I ——— V I — ET	NU ——— NU ———	FØ ——— DE — R LI — VI — ET FØ ——— DE — R LI — VI — ET	

*Grafisk notasjon.*

*Prikker, streker, figurer, tegninger, bokstaver og skrift.*

*Komponistens verktøy - kommer med et hemmelig budskap om klingende lyd.*

*Vekker nysgjerrighet, får frem lekenhet og kreativitet.*

*Stimulerer sansene og inspirerer tankene.*

## Forord:

Jeg er så glad for å ha kunnet bruke så mange sider av meg selv og så mange ulike kompetanseområder inn mot denne oppgaven. Den praktiske komponenten i oppgaven har vært svært givende og har gjort teorien enda mer meningsfull. Jeg har til og med fått erfaring med og interesse for å skrive musikk selv. Det hadde jeg ikke forventet. Oppgaven har blitt til i mellomrommene mellom barnefødsler og permisjoner og ved siden av arbeid med kor og ungdommer i den videregående skolen. Erfaringer fra permisjonene klinger med i oppgaven på lik linje med yrkeserfaringene. Mitt engasjement har vokst etterhvert som prosjektet har manifestert seg. Min veileder Hallgjerd Aksnes har gitt meg de dytt og den frihet jeg har trengt for å komme i mål. Hun har vist meg veier å gå og gitt støtte og tips på veien. En stor takk til Hallgjerd! Og så må jeg få takke koret mitt LillCanto for velvillighet, pågangsmot og positiv innstilling. At koret sa seg villig til å delta på dette originale prosjektet, et stykke unna korets øvrige virke, var avgjørende for tilblivelsen av denne oppgaven. Tusen takk også til komponistene Hans Offerdal og Bjørn Morten Christophersen for de flotte verkene skrevet til konserten. Jeg må også få rette en stor takk til de sporty og dyktige solistene Ingrid Stige, Hildegunn Hovde og Jon Harthug for eminent innsats på konserten. Og en stor takk til min kjære ektefelle Bjørn Morten Christophersen som er en bauta, som i tillegg til å komponere bidrar med faglige råd, teknisk hjelp, samt på hjemmebane med våre 3 livlige barn. Takk også til Yngve Thomas Blikrud for nyttig språkvask.

Barbro Berg

Oslo, april 2019

# Innholdsfortegnelse

<b>FORORD:</b>	<b>3</b>
<b>INNHALDSFORTEGNELSE:</b>	<b>4</b>
<b>1 INTRODUKSJON: PRESENTASJON, PROBLEMSTILLING, TEORI OG METODE</b>	<b>6</b>
1.1 PROBLEMSTILLING	6
1.2 PROGRESJON	8
1.3 KORET	9
1.3.1 <i>LillCanto som amatørkor</i>	10
1.4 METODE	11
1.4.1 <i>Litteratur, søk etter verk og analyse</i>	11
1.4.2 <i>Min rolle i prosjektet</i>	12
1.4.3 <i>Deltakende observasjon</i>	12
1.4.4 <i>Kriterier for deltakende observasjon</i>	14
1.4.5 <i>Planlegging</i>	14
1.4.6 <i>Logg og videodokumentasjon</i>	15
1.4.7 <i>Personvern</i>	15
<b>2 GRAFISK NOTASJON – ET HISTORISK BLIKK MED VOKALMUSIKALSK FOKUS OG KOMPOSISJONSPRINSIPPER I TRÅD MED DETTE PROSJEKTET</b>	<b>17</b>
2.1 INNLEDNING	17
2.1.1 <i>Notasjonens problem</i>	18
2.1.2 <i>Improvisasjon og komponistutøveren</i>	22
2.2 VOKALMUSIKKEN	23
2.2.1 <i>Fonetisk notasjon</i>	23
2.2.2 <i>Grafiske prinsipper og figurer</i>	26
2.2.3 <i>Verbal notasjon</i>	27
2.2.4 <i>Inspirasjon fra tegneserie</i>	28
2.3 OPPSUMMERING	31
<b>3 MULTIMODALITET SOM FORUTSETNING FOR AT GRAFISK NOTASJONEN KAN KOMMUNISERE</b>	<b>33</b>
3.1 INNLEDNING	33
3.2 MULTIMODALITET OG KRYSSMODALITET SOM KILDE TIL LYD	34
3.3 ORIENTERINGSMETAFORER	36
3.4 MIMETIC HYPOTHESIS SOM GRUNNLAG FOR VERTIKALITET	37
3.5 COX 10 KILDER TIL VERTIKALITET	38
3.5.1 <i>1. kilde til vertikalitet: Notasjon</i>	39
3.5.2 <i>2. kilde til vertikalitet: Hodeklang og brystklang</i>	41
3.5.3 <i>3. kilde til vertikalitet: Lydbølgenes utbredelse</i>	42
3.5.4 <i>4.-8. kilde til vertikalitet: Metaforisk vertikalitet</i>	43
3.5.5 <i>9. kilde til vertikalitet: Emosjonelt klimaks</i>	44
3.5.6 <i>Hjernen</i>	44
3.6 OPPSUMMERING	45
<b>4 SAMSPILLET MELLOM KOR OG DIRIGENT</b>	<b>48</b>
4.1 INNLEDNING: FRA MUR TIL BRO	48
4.2 FORDOMMER	48
4.3 IDENTITET OG SELVOPPFATTELSE HOS KORISTENE	49
4.4 MUSIKALSK PREFERANSE OG HUKOMMELSE	50
4.5 FORTROLIGHET	52
4.6 HOLDNINGSENDRING	53
4.7 KORET SOM GRUPPE	54
4.7.1 <i>Normer for LillCanto</i>	55
4.8 LEDELSE OG LEDERROLLEN	56

4.9	MUSIKALSK LEDERSKAP .....	57
4.10	OPPSUMMERING .....	60
<b>5</b>	<b>KONSERTEN: PRESENTASJON AV VERKENE OG DISKUSJON AV ERFARINGENE MED INNSTUDERING OG FREMFØRINGEN.....</b>	<b>62</b>
5.1	INNLEDNING .....	62
5.2	MIN ROLLE: FELTARBEID VERSUS MUSIKALSK LEDERSKAP .....	62
5.3	SOLISTENES ROLLE .....	64
5.4	KORETS FORBEREDELSE .....	64
5.4.1	<i>Forventninger, identitet og planlegging .....</i>	<i>65</i>
5.4.2	<i>Presentasjon .....</i>	<i>66</i>
5.4.3	<i>Innledende øvelser .....</i>	<i>66</i>
5.4.4	<i>Arbeid i grupper .....</i>	<i>68</i>
5.4.5	<i>Prima vista .....</i>	<i>69</i>
5.5	KONSERTEN OG VERKENE .....	69
5.5.1	<i>Lydjungel og Circular song .....</i>	<i>71</i>
5.5.2	<i>Stripsody .....</i>	<i>74</i>
5.5.3	<i>Lotto .....</i>	<i>74</i>
5.5.4	<i>Red on Black, Alone 2, Kreise og Voice – Body – and Soul .....</i>	<i>76</i>
5.5.5	<i>Eget verk: Resitativ og Arie 16:15 .....</i>	<i>78</i>
5.5.6	<i>En viss orden i mitt indre .....</i>	<i>80</i>
5.5.7	<i>Vårklokken vår .....</i>	<i>81</i>
5.5.8	<i>Kor-stand up .....</i>	<i>82</i>
5.6	OPPSUMMERING .....	84
<b>6</b>	<b>AVSLUTNING.....</b>	<b>85</b>
6.1.1	<i>Prosessens 4 faser .....</i>	<i>86</i>
6.1.2	<i>Mine forberedelser og min rolle .....</i>	<i>88</i>
6.1.3	<i>Konserten .....</i>	<i>88</i>
6.1.4	<i>Tilbake til problemstillingen .....</i>	<i>92</i>
6.1.5	<i>Videre arbeid .....</i>	<i>93</i>
	<b>Coda .....</b>	<b>95</b>
<b>7</b>	<b>LITTERATURLISTE: .....</b>	<b>96</b>
7.1	VERK OG EKSEMPELLITTERATUR .....	98
	<b>APPENDIKS.....</b>	<b>100</b>

# 1 Introduksjon: Presentasjon, problemstilling, teori og metode

## 1.1 Problemstilling

Gjennom stor interesse for moderne kunstmusikk har jeg fått kjennskap til ulike former for grafisk notert musikk. Og med stort engasjement rundt kor og stemmens muligheter har ønsket om å skape et møte mellom kor og grafisk notasjon dukket opp. Landet vårt er fullt av kor med glade amatører som synger av hjertens lyst. Korene har gjerne medlemmer med varierende grad av notekunnskaper. De fleste tenker nok ikke på mangelen på notekunnskaper som et problem og har ingen betenkeligheter ved dirigenten som oversetter og formidler av musikken de skal synge. Jeg tror imidlertid sangere i amatørkor kunne hatt nytte og glede av å erfare en mer selvstendig og direkte tilnærming til musikk. Jeg tror der ligger lite utprøvde muligheter i det direkte møtet mellom musikalsk verk og kor. For amatørkor (som mitt) er innøvingen av notene den absolutt mest tidkrevende fasen. Hva om denne fasen kunne blitt kortere? Hva om sangeren uten dirigentens hjelp kunne lese, forstå og lage lyd og musikk ut fra det de ser? Hva om noteterping og korrekt interpretasjon kan byttes ut med spontan lekenhet og kreativ improvisasjon til en forandring? Hva om arbeid med dynamikk, frasering, uttrykk, formidling, tekstbearbeidelse kan få mer plass i øvelsene til fordel for noteinnlæring? Som kordirigent gjennom mange år har jeg sett hvor mye tid som går med til innøving av noter. Som sanger og sangpedagog har jeg sett hvordan mangel på notekunnskap kan stå i veien for stemmeteknisk utvikling og kreativ utfoldelse ved bruk av stemmen. Så har min genuine interesse for moderne kunstmusikk pekt mot grafisk notert musikk som en mulighet. Jeg tror grafisk notasjon kan være en døråpner, særlig for kormedlemmer med begrenset kunnskap om konvensjonell notasjon. Det er disse koristenes utfordringer som ligger til grunn for denne oppgaven. Korister i denne oppgaven avgrenses til kun å omfatte amatørsangere. Jeg har spurt meg selv hvordan amatørkor forholder seg i møte med grafisk notasjon, og hvilke muligheter og utfordringer som ligger i grafisk notasjon for kor. Og problemstillingen jeg har tatt utgangspunkt i lyder:

### **Hvordan kan grafisk notasjon gjøres mer tilgjengelig for amatørkor?**

**Underspørsmål: Hvilke muligheter og utfordringer ligger i grafisk notasjon for kor, og hvordan gi amatørkorsangere en positiv erfaring med moderne kunstmusikk gjennom grafisk notasjon?**

Jeg brenner for koret, for den sunne og naturlige stemmen, for moderne kunstmusikk og for leken og kreativiteten. Hvis det er mulig å finne elementer som koristene spontant kan respondere på, er hypotesen at arbeid med grafisk notasjon kan hjelpe koristene mot ny innsikt:

- Oppleve gleden ved musisering og musikalsk utfoldelse
- Oppleve gleden ved musikalsk samhandling og samsang
- Ny erfaring med kreativt arbeid
- Utvidede perspektiver på hva musikk kan være
- Muligheten for økt interesse for moderne kunstmusikk

Disse målene er som tatt ut fra en læreplan i musikk. De tre første punktene beveger seg rundt kjernen av et kors virksomhet og er ofte ivaretatt gjennom en paragraf i vedtektene, som jeg skriver om i punkt 4.7. Det fjerde punktet er et sentralt spørsmål innen musikkvitenskapen, og det siste punktet kan gi atter nye perspektiver på de første fire punktene.

Vi har å gjøre med to ulike dynamiske fenomener: amatørkoret og grafisk notasjon som fenomen. Begge fenomener kan endres slik at et vellykket møte mellom de to kan finne sted. Notasjonen kan formes og tilpasses og amatørkoret kan påvirkes. Jeg skal se på hvordan slike endringer kan skje og hvordan jeg som dirigent kan gjøre endringer mulig og dernest gjøre grafisk notasjon tilgjengelig for amatørkor. For å få førstehåndskunnskap om hvordan grafisk notasjon kan gjøres mer tilgjengelig for amatørkor har jeg undersøkt møtet mellom kor og grafisk notasjon direkte. Min bakgrunn som sanger og dirigent er en del av grunnen til valget om et praktisk tilfang på oppgaven. Når målet er å finne mulighetene i møte mellom grafisk notert musikk og amatørkor, bør nettopp et slikt møte være gjenstand for undersøkelse. Koret jeg dirigerer, LillCanto, sa seg villig til å delta i prosjektet. Tilgangen til et egnet kor var til stede og muligheten for en konsert som objekt for analyse åpnet seg. Dermed kunne jeg finne frem til materiale og verk jeg ønsket å undersøke potensialet i, tilpasse innstuderingen etter funnene og gjennomføre en konsert som kunne filmes og deretter analyseres. Jeg vil presentere koret LillCanto senere i dette kapittelet (punkt 1.3).

## 1.2 Progresjon

Innledningsvis sporet jeg opp og vurderte aktuelle verk med grafisk notasjon til en konsert for amatørkor. Både komplette verk og fragmenter var av interesse. Utvalget er begrunnet i kapittel 2. Derneft presenterte jeg funnene av fragmenter med intuitiv og spontan karakter for komponistene Hans Offerdal og Bjørn Morten Christophersen og fikk dem til å skrive hvert sitt verk for trestemmig kor basert på dette. Målet var at verkene skulle kunne la seg bladlese (synges prima vista). I tillegg skrev jeg selv etyder og laget performancer til konserten. Jeg fikk også hjelp av tegneren Sigbjørn Remi Galåen til utarbeidelse av materiale til en performance inspirert av tegneserie. Korets repertoar til konserten bestod dermed av: 2 nyskrevne verk: Hans Offerdal: En viss orden i mitt indre og Bjørn Morten Christophersen: Vårklokken vår. 2 performancer: Lydjungel og Kor-stand up (grafikk: Sigbjørn Remi Galåen) samt et verk fra den grafiske verklitteraturen: Else Olsen Storesund: Lotto S.E.L. (2010).

I kapittel 3 gir jeg en analyse av elementene fra kapittel 2 og viser hvorfor de fremstår som lett forståelige. Jeg ser på metaforer, musikalsk vertikalitet og kognitiv semantikk som grunnlag for denne forståelsen. Jeg spør meg om notasjonsfunnene også vil fremstå som lett forståelig for dem med liten grad av notekunnskap. Innstudering og konsert har også mange menneskelige, psykologiske og pedagogiske aspekter og utfordringer som må tas hensyn til. Utfordringene drøftes i kapittel 4.

Underveis ble det klart at jeg ønsket å supplere konserten med 3 profesjonelle sangere som solister og deltakende sammen med koret. Gjennom å fremføre noen utvalgte grafisk noterte verk kunne solistene gi konserten et ekstra kunstnerisk (profesjonelt) løft, vise mulighetene som ligger i grafisk notert musikk, og være til inspirasjon for koristene på flere ulike måter: som lydbibliotek, gjennom kreativ utfoldelse og med sin musikalitet og spontanitet. Valg av verk var knyttet til minst mulig henvisning til konvensjonell notasjon og mulighet for kreativitet og formidling i uttrykket. Jeg skrev i tillegg et verk til konserten for 3 solister med utgangspunkt i funnene fra analysen. Når korets disponible tid ikke strakk til, kunne i stedet solistene gjennom dette stykket vise materialets potensiale. Solistenes rolle er nærmere beskrevet i punkt 5.3.



I løpet av øvelsene skulle 3 verk og 2 performancer gjøres konsertklare. Koret måtte forberedes på for dem nye og uvante tilnærminger til musikk, deretter skulle vi sammen finne ut hvordan stykkene skulle være. Jeg ønsket å finne ut/undersøke hva vi kunne få til på 3 øvelser a 1,5 timer. I tillegg kom 2,5 timer gjennomkjøring på konsertdagen. En ramme på 3 øvelser vil kunne utfordre de spontane egenskapene i materialet. Hvis notasjonen jeg har funnet frem til gjør koristene i stand til å respondere med lyd og sang umiddelbart slik jeg ønsker, burde 3 øvelser være tilstrekkelig. 3 øvelser er mer enn tiden vi vanligvis kan disponere til arbeid med dynamikk, frasering, uttrykk, formidling og arbeid med tekst.

Konserten ble gjennomført etter planen 27.januar 2019 i Hurumsalen på Musikk lærernes Hus i Oslo. Koret LillCanto, solistene Ingrid Stige, Hildegunn Hovde og Jon Harthug og jeg gjennomførte omlag en times konsert med grafisk notert musikk fra siste halvdel av 1900-tallet frem til i dag.

Arbeidsmengden rundt konserten tilsvarer omlag 30% av denne oppgavens omfang. Arbeidet rundt konserten inkluderer komponering av verk, etyder og performancer, produksjon av materiale til øvelser, dirigentteknisk og sangteknisk egenøving, planlegging og gjennomføring av øvelser og konsert samt praktiske forberedelser rundt konserten.

Kapittel 5 omhandler analysen av konserten. Planlegging og logg for øvelsene kan leses i appendiksen. I kapittel 6 samler jeg trådene fra kapittel 5 og knytter funnene fra dette kapittelet til resten av oppgaven. Det er hele tiden koret LillCanto i møte med grafisk notert musikk som er gjenstand for undersøkelser. I første omgang skal vi nå se på hvem koret LillCanto er.

### 1.3 Koret

Jeg har vært dirigent for LillCanto siden 2015. LillCanto er et blandet kor som ønsker å være blant de beste korene i Lillestrømområdet. De har et stabilt aktivitetsnivå med 4-5 konserter i året. De teller omtrent 30 medlemmer fordelt på 4-6 stemmer. De synger et variert repertoar fra store klassiske verk, musikal, jazz, tidligmusikk, viser og mye mer. Koret har gjennom mange år bygd opp et unikt fellesskap. LillCanto er godt drevet, med et velfungerende styre, ryddig økonomi og engasjerte medlemmer. De har gode langtidsplaner og bestemmer og

gjennomfører selv de fleste konsertene de har. Dette er undervisningsforhold som gir gode forutsetninger for læring og kan dermed også være et godt utgangspunkt for vitenskapelige undersøkelser. Dette skriver Ingrid Maria Hanken og Geri Johansen om i sin bok *Musikkundervisningens didaktikk*. Et godt drevet, selvstendig kor med en stabil struktur og god fellesskapsfølelse gjør risikoen for misforståelser og forstyrrelser mindre. Gode rammefaktorer, både økonomiske, organisatoriske og uformelle, er viktige forutsetninger for god undervisning og læring, som igjen er grunnlag for gjennomføringen av konserten (Hanken og Johansen 1998). Samtidig vil korets selvstendighet og gruppedynamikk kunne gi stor motstand hvis musikken jeg presenterer for dem ikke faller inn under det de som gruppe ikke definerer som *god* og dermed ikke skal være en del av korets repertoar. Teori rundt koret som gruppe vil bli drøftet nærmere i punkt 4.7.

#### 1.3.1 LillCanto som amatørkor

Anne Haugland Balsnes har i sin doktorgrad *Å lære i kor* skrevet om amatørkor med utgangspunkt i eget virke som dirigent på en lignende måte som jeg vil gjøre. I følge Balsnes har det å undersøke amatørmusikalsk praksis vært gjort i langt mindre grad enn undersøkelser av det profesjonelle feltet. Hun mener det er behov for forskning på amatører som synger og spiller selv. Med utgangspunkt i Balsnes' definisjon kan LillCanto defineres som et amatørkor. Amatør er et begrep ofte brukt som en motsetning til profesjonell. Ordet kommer fra *amare* som betyr *å elske*. En amatør kan derfor sies å være drevet av lidenskap. LillCantos medlemmer mottar ingen inntekt for sin sang, tvert i mot betaler de en kontingent for medlemskap i koret. Dette sammen med at de fleste av korets medlemmer ikke har utdanning innen musikk, er med på å definere koret som et amatørkor. Det å bruke kunstnerisk kvalitet som en målestokk på bruken av amatørbegrepet er problematisk, slik Jørgen Langdalen påpeker referert til av Balsnes (Balsnes 2009: 13). LillCanto har ved flere anledninger prestert på linje med aktører som tar seg betalt for sine oppdrag. En distinksjon som imidlertid er mulig å trekke er at der profesjonelle holder et stabilt høyt kvalitetsmessig nivå, kan kvaliteten hos LillCanto variere mer.

De fleste i LillCanto kan ikke lese noter i vanlig forstand. Noen få gjør det, men flesteparten har en del generell notekunnskap bygd opp gjennom mange år i koret. De gjenkjenner og kan i noen tilfeller levere noen enkle rytmiske strukturer, forholde seg til at melodien går opp og

ned, kanskje følge enkelte trinnvise bevegelser og forstå dynamiske betegnelser. Dette kjennetegner mange norske amatørkor.

## 1.4 Metode

### 1.4.1 Litteratur, søk etter verk og analyse

På grunn av oppgavens tverrfaglige tilsnitt er teoritilfanget hentet fra et bredt spekter av fagfelt. Oppgaven presenterer teori innen musikalsk lederskap, direksjon, ledelse, pedagogikk, didaktikk, psykologi, gruppepsykologi, kognitiv semantikk, metaforteori, antropologi, musikkognisjon, komposisjon, tegneserie og sangfaget.

Søk etter grafiske verk har vært en sentral del av arbeidet med oppgaven. Søkekriteriene i databaser med noter er ikke tilpasset søk på grafisk notasjon. Dette vanskeliggjorde søkeprosessen. I tillegg til funn via Nasjonalbibliotekets avdeling MIC Norsk Musikkinformasjon (nå: NB Noter), Norges Musikkhøgskoles bibliotek, Henie Onstad Kunstsenter og Korsenteret har kollegaer (sangere, dirigenter og komponister) vært en viktig kilde til grafiske verk. Men målet var ikke full oversikt innen grafisk notert musikk. Målet var derimot å finne notasjon av en spontant forståelig karakter der ingen forklaring krevdes for overføring fra visuelt inntrykk til auditiv respons hos dem med begrenset notekunnskap. Og det er ikke bare gjennom søk etter verk jeg har funnet frem til tegn og symboler, men også fra komposisjonsteori, artikler av avantgardistiske komponister og kunnskap om tegneserie (inspirert av verket Stripsody av Cathy Berberian), slik det fremgår av litteraturlisten. Analysen bestod dermed i å se på verkene gjennom amatørkorsangerens briller og gjennom det prøve å avdekke hele verk, eller tegn og symboler i verkene med slike kvaliteter. Hvordan er så dette mulig? Min evne til å speile koristene er avgjørende for å kunne ha en forståelse av hvordan det er ikke å kunne lese noter. Speilingsteori er tema flere steder i oppgaven (punkt 1.4.3, 3.4, 4.3 og 4.9). Gjennom mange år som dirigent og sanger har jeg speilet korister med begrenset notekunnskap, jeg har måttet sette meg inn i deres situasjon for best mulig å kunne undervise, musisere og lage konserter sammen med dem. Nå kommer erfaringen denne speilingen har gitt til nytte i søket etter og analysen av grafiske verk. Med denne innfallsvinkelen ble altså søk etter verk og analyse samlet i en prosess.

#### 1.4.2 Min rolle i prosjektet

Min rolle i dette prosjektet er sammensatt, å skulle kombinere roller med ulike karakterer har medført noen metodiske utfordringer. Jeg skal som en og samme person ivareta generell ledelse, musikalsk ledelse, jeg skal være designer, leder og aktør av mitt forskningsprosjekt, instruktør, observatør og fortolker. Som korets musikalske leder har jeg ansvar og oppgaver beskrevet i punkt 4.8. Mange av disse oppgavene er tilsvarende ledelse i andre bransjer. I samme kapittel blir også min rolle som dirigent drøftet (punkt 4.9). Kombinasjon mellom leder- og dirigentrollen gir dirigenten stadige utfordringer, som ikke er tema i denne oppgaven. Og i tillegg ser jeg i kapittel 4 kombinert med kapittel 2 på hvordan den grafisk noterte musikken setter ytterligere krav til dirigentens rolle (se punkt 4.11). Jeg viser hvordan dirigentens spontanitet, kreativitet, lekenhet, engasjement, improvisasjon og kroppsspråk blir viktigere i møte med koret. Musikkens natur gir også dirigenten utfordringer knyttet til å gi koristene mening og struktur rundt musikken. Som vist i punkt 4.4 kan dirigenten hjelpe koret ved å være strukturspeider og veilede dem i søken etter mønster. Dirigentens evne til å styre og påvirke koret blir dermed avgjørende. Skal dirigenten lykkes i sin rolle som dirigent, er styring og påvirkning en nødvendig forutsetning. Hovedutfordringen kommer når rollen som styrende, påvirkende dirigent skal kombineres med den feltarbeidende forskerrollen som skal gi empirisk materiale til oppgaven. Underveis gjennom øvelser og konsert skal jeg observere koristenes adferd og opptreden i møte med grafisk notasjon. Gjennom koristenes kroppsspråk, lyden/musikken de produserer samt kommentarer ønsker jeg å finne svar på hvordan amatørkorsangere tilegner seg grafisk notert musikk. På samme måte som ved andre konsertprosjekter leter jeg etter trivsel, glede, innlevelse, engasjement, lek og spontanitet i koristenes kroppsspråk under øvelser og konsert. Motsetningen mellom rollen som feltarbeider og rollen som dirigent vil bli videre drøftet i punkt 5.2. Jeg vil nå se nærmere på rollen som deltakende observatør eller feltarbeider.

#### 1.4.3 Deltakende observasjon

Deltakelse som observasjon har vært brukt i antropologien i lengre tid. Jonathan P. J. Stock peker i sin artikkel «Documenting the Musical Event: Observation, Participation, Representation» på feltarbeid som en verdifull måte å innhente kunnskap på, noen ganger er det også den eneste måten å tilegne seg denne kunnskapen (Stock 2004 og Balsnes 2009). Å undersøke i en kultur man er fortrolig med har noen fordeler, som kjennskap til miljø,

motivasjon, engasjement, utholdenhet, solidaritet, lojalitet og sympati, og noen ulemper, som at man har nære bånd til deltakerne, og at det kan være vanskelig å se saken fra en annen vinkel, få ting på avstand eller ha fugleperspektiv:

En som gjør feltarbeid i et annet samfunn, må streve med å komme inn i den fremmede kulturen, mens en som gjør feltarbeid i eget samfunn, må streve med å komme ut av sin egen hjemmeblindhet (Balsnes 2009: 50).

I antropologien skiller man mellom et *outsider*- og et *insider*-perspektiv i en observerende rolle i feltarbeid. Der en *outsider* opptrer som betrakter i håp om objektiv kunnskap, vinner *insideren* verdifull tillit:

The fieldworker attempts to participate in the life of the community in question for a sufficient length of time that he or she wins the trust and respect of those under study, and to discover through this process of familiarization how to ask questions or encourage conversation leading to genuinely meaningful information (Stock 2004: 22).

Fordelen med dette *insider*-perspektivet, som jeg har tilegnet meg gjennom arbeid med kor generelt gjennom 11 år og LillCanto spesielt i fire år, er tilgangen på erfaringer om miljø, kunnskapsnivå, hvilke metoder som kan fungere osv. Hanken og Johansen opererer med noe de kaller *taus kunnskap* (Hanken og Johansen 1998: 184). Dette er kunnskap som det ikke er så lett å beskrive med ord eller dokumentere. Den er gjerne intuitiv og knyttet til egen erfaring. En del av kunnskapen jeg har tilegnet meg gjennom arbeid med LillCanto er såkalt *taus kunnskap*. Det er imidlertid likevel viktig å være bevisst på de iboende mellommenneskelige strukturene mellom dirigent og korister som følger med denne *insider*-rollen. Dirigentens maktposisjon i forhold til koristene vil kunne påvirke oppførselen deres. Det faktum at koristene må forholde seg til meg som dirigent også etter dette prosjektet kan komplisere prosessen for sangerne. For koret er jeg en såkalt *signifikant annen*, en som betyr noe for dem. Dette er en del av Georg Herbert Meads *speilingsteori* der *[v]i speiler oss i andres reaksjoner på oss selv*, slik Gunn Imsen beskriver det (Imsen 2005: 419). I kraft av min rolle som dirigent vil det jeg sier, spesielt om musikk, ha større påvirkningskraft enn hvis jeg ikke hadde den rollen. Speilingsteori vil være tema i flere av kapitlene i oppgaven. Det ligger et stort ansvar i å forvalte denne makten riktig, men innebærer også en iboende mulighet til påvirkning, for eksempel innvirke på koristenes musikalske preferanser. Denne muligheten til å undersøke min mulige påvirkningskraft ville falle bort uten min deltakelse som dirigent og rollen som *signifikant annen* (Imsen 2005).

#### 1.4.4 Kriterier for deltakende observasjon

Det er mulig å argumentere for at deltakende observasjon ikke bare er en god måte å få tilgang på informasjon på, men kanskje også den eneste i mange tilfeller, slik noen av eksemplene hos Stock viser. Stock peker på at hvis deltakende observasjon skal fungere som empirisk forskningsmetode, må det dreie seg om kontinuerlig observasjon og deltakelse i gitte kultur, og visse standarder bør følges:

In sum, then, the new methodology could claim to be empirical in that it was based on sustained observation of and participation within the culture in question, interpreted according to indigenous standards (Stock 2004: 19).

Kontinuitet innebærer for dette prosjektet 3 påfølgende regelmessige øvelser som etterfølges av en konsert. Siden det dreier seg om forskning i egen kultur er kriteriene om kontinuitet og deltakelse ivaretatt i mitt tilfelle. Vi skal nå se på hvilke standarder for planlegging, logg og videodokumentasjon som i følge Stock må oppfylles. I det følgende viser jeg hvordan jeg har søkt å oppfylle Stocks kriterier for deltakende observasjon.

#### 1.4.5 Planlegging

God planlegging og godt forarbeid er avgjørende for deltakende observasjon som metode, i følge Stock. Forarbeidene til dette prosjektet hadde flere faser, også dette arbeidet måtte planlegges. Første fase dreide seg om analyse av et utvalg grafiske verk. Målet var å finne frem til tegn som kunne gi lydlig mening ved første øyekast. Verker innen vokalmusikken ble gjenstand for analyse. Verker for solo sang så vel som ensemblesang og kor var av interesse. Innsamlingsarbeidet viste seg å være utfordrende, da grafisk notasjon ikke er en egen stilart og ikke er så lett å søke opp. Analyse materialet jeg har funnet frem til kan derfor ikke sies å være en oversikt, men et utvalg. Analyse materiale er gjort rede for gjennom kapittel 2. Analysen munnet ut i en intuitiv utvelgelse av elementer og symboler som fremsto som lett å forstå og lett å lage lyd ut fra. Dermed kunne forarbeidet gå over i neste fase, nemlig utarbeidelsen av materialet til bruk på øvelser og ikke minst konserten. (Basert på funnene fra analysen ble det i 2015 skrevet to verker av komponistene Hans Offerdal og Bjørn Morten Christophersen. Selv har jeg skrevet et stykke for tre solister, laget en del etydiske småverker for trestemmig kor og utarbeidet flere performancer, undervisningsmateriale, øvelser og aktiviteter for kor. Eget erfaringsgrunnlag fra virke som dirigent og sangpedagog gjennom flere

år ble et bakteppe for utarbeidelse av øvelser og aktiviteter som kunne virke frigjørende og inspirerende for koristene.) Den tredje fasen i forarbeidene dreide seg om praktiske oppgaver, som booking av øve- og konsertlokale, booking av musikere og ordne med finansiering. Planleggingen av hvordan øvelsene skal gjennomføres utgjør den fjerde og siste fasen av forarbeidene.

#### 1.4.6 Logg og videodokumentasjon

Det kan være hensiktsmessig å knytte planleggingen sammen med neste punkt, nemlig loggføringen, slik at planen for øvelsen noteres på høyre side av arket eller boken og det settes av plass til logg på venstre, slik Stock foreslår (Stock 2004: 23). På den måten kan planlegging og logg enkelt ses i sammenheng. En logg bør i følge Lofland & Lofland hos Balsnes skrives i tidsmessig umiddelbar nærhet til hendelsen (i dette tilfelle øvelsen), og kan sammenlignes med en dagbok, med usensurert og umiddelbar beskrivelse av hva som skjedde, hva som ble sagt og gjort, observasjoner av reaksjoner hos koristene og egne umiddelbare betraktninger. Jeg gjorde noen enkle umiddelbare notater underveis i øvelsene, notater som igjen ble grunnlaget for en fullstendig logg ført umiddelbart etter øvelsene (Stock 2004 og Balsnes 2009: 53).

Selve konserten skulle videodokumenteres. Dermed fikk jeg to muligheter til å vurdere hendelsen. Først en vurdering under og umiddelbart etter konserten, med fokus på helhet, stemning, kommunikasjon med koristene, kommunikasjon med publikum, koristenes oppførsel generelt, deretter en vurdering av videoopptaket med mer fokus på detaljer og det musikalske resultatet. I appendiks kan vurderinger jeg gjorde underveis leses. Dokumentet er ikke redigert og vil derfor kunne fremstå som muntlig og noe fragmentert. I kapittel 5 analyserer jeg plan- og loggdokumentet sammen med videodokumentasjonen og drøfter funnene.

#### 1.4.7 Personvern

Videodokumentasjonen er av hensyn til personvernet kun tilgjengelig for sensorer. Av samme hensyn er koristene anonymisert i teksten, koret LillCanto blir kun omtalt og mulig å identifisere som gruppe. Kommentarer fra publikum er også anonymisert. Solistene lever av

synlighet i offentligheten, og deres musikalske innsats er derfor kreditert på lik linje med tekstforfattere og komponister.



## 2 Grafisk notasjon – Et historisk blikk med vokalmusikalsk fokus og komposisjonsprinsipper i tråd med dette prosjektet.

### 2.1 Innledning

Det historiske bakteppet for grafisk notasjon kan bringe svaret på hva det er med den grafiske notasjonen som er nyttig for amatørsangere i kor nærmere. Slik jeg forstår mine kilder regnes ikke grafisk notasjon som en egen retning, men er et verktøy i komponistenes verktøykasse. Kapittelet vil presentere elementer jeg har funnet relevante med tanke på vokalmusikken generelt og musikk for kor spesielt. Vokalmusikkens tilknytning til tekst og språk står sentralt, og valg av historisk materiale og eksempler er forankret i den tilgjengelige og lett forståelige notasjonen. I dette kapittelet ser jeg nærmere på premisser for begrepet musikk og musikalsk form, for komponist- og utøverrollen, på det avantgarde, det konseptuelle, på tilfeldighet og improvisasjon. I siste halvdel av kapittelet går jeg nærmere inn på noen aktuelle elementer rundt vokalmusikken, og veien går derfra inn mot kompositoriske elementer relevant for mitt prosjekt. Disse elementene er av betydning i tilknytning til analysen av konserten beskrevet i kapittel 5.

Verkene som drøftes i dette kapitlet er ikke ment å utgjøre et representativt utvalg, all den tid dette er et stort felt som det er vanskelig å få oversikt over. Men notasjonsprinsippene som anvendes i dem er utgangspunkt for utarbeidelse og utvelgelse av verk og performancer til prosjektets konsert, og deretter utgangspunkt for analysen av konsertens verk i kapittel 5.

Notasjon gir mulighet til å overføre noe lydlig til noe skriftlig. Tradisjonelt sett har noteskriftens oppgave vært å gjøre komponistens ide tilgjengelig for en eller flere utøvere som kan realisere ideen musikalsk. Begrepet grafisk notasjon brukes som en motsetning til den tradisjonelle, klassiske, heretter kalt den konvensjonelle noteskriften med fem notelinjer som er blitt brukt i mange hundre år. De grafiske nedtegnelsene har linjer tilbake til de første nedtegnelsene av gregoriansk sang på 800-tallet, slik Leo Treitler beskriver det i sin artikkel «*The Early History of Music Writing in the West*» (Treitler, 1982). Dette skal jeg komme tilbake til senere i kapittelet. Med noen få unntak var det ikke før på siste halvdel av 1900-tallet grafisk notasjon for alvor ble tatt i bruk innen vestlig kunstmusikk. Vi skal nå se på hvordan

komponistene da opplevde et misforhold mellom ideene de hadde og den konvensjonelle notasjonen.

### 2.1.1 Notasjonens problem

Theresa Sauer skriver i *Notations 21*:

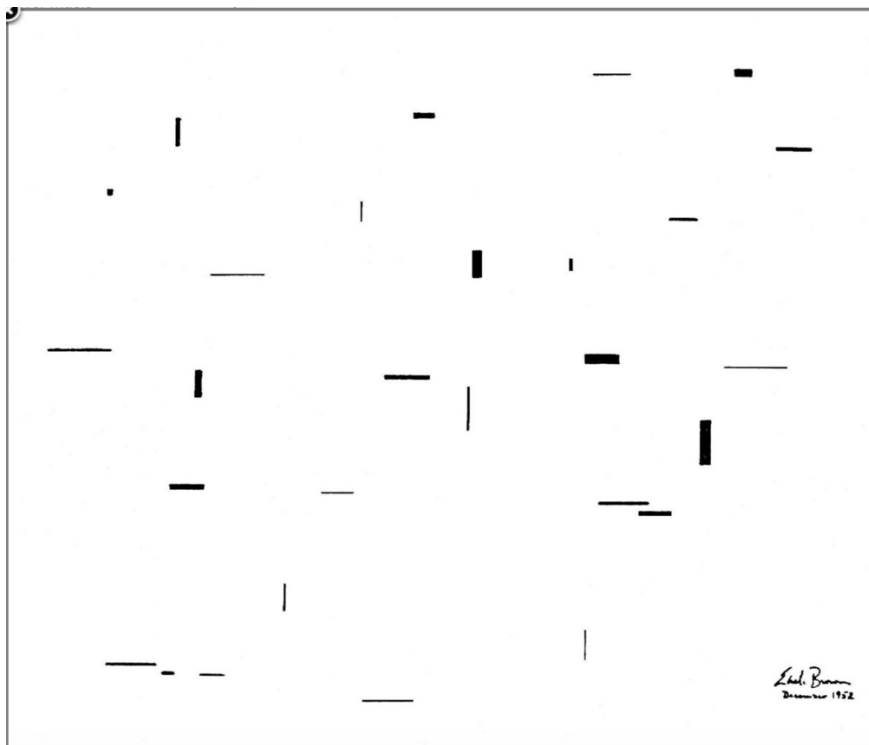
It is well known that notation has been a constant difficulty and frustration to composers, being a relatively inefficient and incomplete transcription of the infinite totality which a composer traditionally «hears», and it should not be at all surprising that it is continuing to evolve (Sauer 2009: 40).

Det å få ideen sin frem til publikum kan være en utfordring for en komponist. Veien går i vår tradisjon gjerne gjennom en nedtegnelse, via en utøver til en fremførelse. Slik historien fremstår har komponistene stort sett klart å uttrykke ideene sine innenfor rammene av det konvensjonelle notesystemet frem til rundt 1900. Deretter viste dette seg å bli vanskelig for noen. Det konvensjonelle notesystemet ble av noen komponister sett på som til hinder og utilstrekkelig for å få frem ideene de hadde. De ønsket å utforske musikalske uttrykk som den konvensjonelle notasjonen ikke favnet. Joan La Barbara skriver at: «Morton Feldman once expressed that his music was most perfect in his mind...» (La Barbara 2009: 124). Den grafiske notasjonen ble en løsning, med mulighet til et friere lydbilde, og Feldman beskrev noen av ideene sine grafisk i håp om å levendegjøre dem musikalsk. Allerede i 1913 hevder den futuristiske maleren Luigi Russolo at nye former for notasjon bør utvikles. I hans noter finnes kanskje, i følge Robert Fleishers artikkel i *Notations 21*, det første eksemplet på såkalt grafisk notasjon. Det skulle imidlertid gå nesten et halvt århundre før retningen virkelig skjøt fart (Fleisher 2009: 72-73).

Streben etter å bryte med det etablerte og presentere banebrytende musikk har vært og er fortsatt en viktig drivkraft for den vestlige kunstmusikken, slik Robert Fleisher beskriver det. Kunstmusikken hadde ut over første halvdel av 1900-tallet utviklet seg til å bli svært kompleks, både for komponist, utøver og publikum. Fleisher peker på to viktige endringer som skjedde som fikk betydning for utviklingen videre. Det ene var at begrepet *musikk* fikk en ny betydning, og kunne når vi befinner oss midt på 1900-tallet defineres som «organisert lyd». (Fleisher 2009: 72) Det andre var at det oppstod nytt tankegods omkring grunnleggende kvaliteter ved *musikalsk form*. Iannis Xenakis skrev i 1955 artikkelen «*Krisen i den serielle musikken*» hvor han peker på at strukturen i musikken har utviklet seg til å bli så komplisert at det er vanskelig

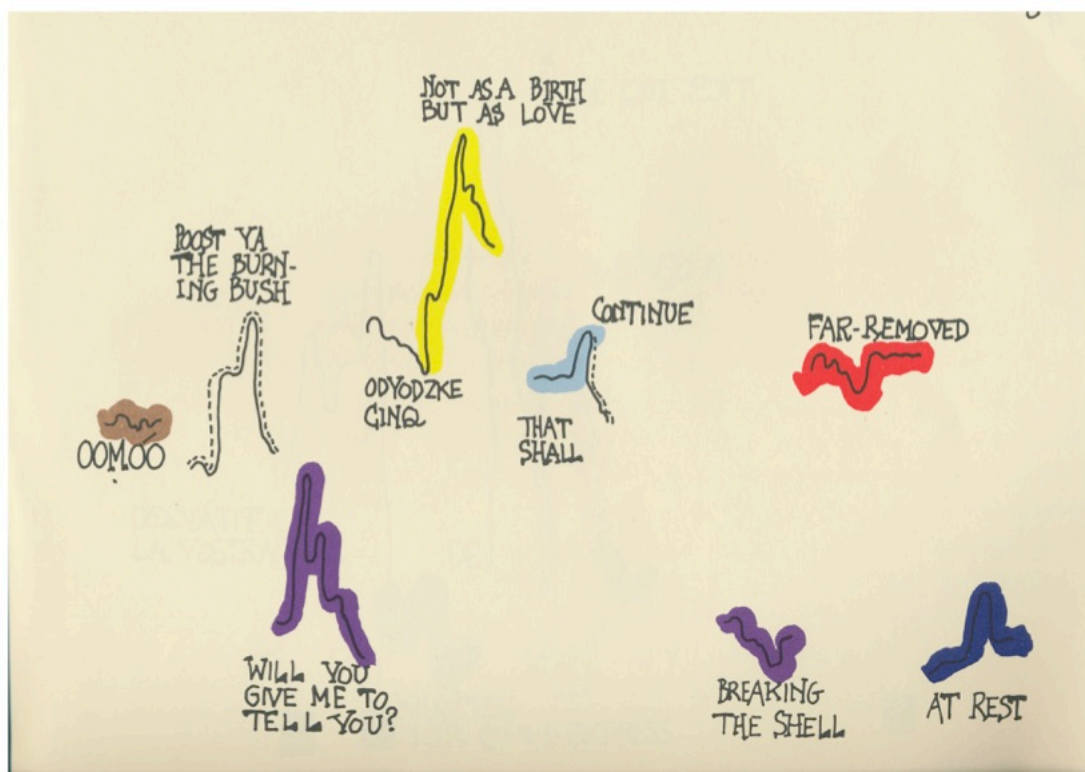
for det menneskelige øret å oppfatte. Som en reaksjon på dette oppstod «Aleatorikk», eller tilfeldighetsmusikk. Alea betyr terning, og prinsippet handlet om å la terningen, eller tilfeldighetene bestemme det musikalske resultatet. Tilfeldighetsprinsippet kunne benyttes i komposisjonsprosessen så vel som av utøveren, under forberedelsene eller i selve konsertsituasjonen (Martinsen og Reinåmo 1996: 247).

Grafisk notasjon var en av flere måter å notere musikken på som kunne gi rom for tilfeldigheter. Med grafisk menes det som framstilles ved hjelp av skriftbilde, tegning eller trykk. På 1950-tallet begynte en gruppe komponister i USA å benytte andre symboler isteden for tradisjonell noteskrift. Robert Fleisher viser i sin artikkel hvordan det var tett kontakt mellom den grafiske musikken og ledende billedkunstnere på 1950-tallet. Han antyder at billedkunstnere som Paul Klee og Wassily Kandinsky kan ha inspirert komponister til en ny måte å notere musikk på (Ibid.: 73) (Fleisher 2009: 73). Den grafiske notasjonen gav rom og frihet til både komponist og utøver. Utøveren kunne også få en mer skapende rolle, med større rom for egne tolkninger og improvisasjon.



Eksempel 2.1 Earle Brown: December 1952 (1952)

I 1952 var Earle Brown (1926-2002), i følge Richard Taruskin i *The History of Western Music* (Volume 5) den første komponisten til å bruke såkalt «konseptuell» notasjon for å sette i gang utøverens fantasi. Hans verk *December 1952* (1952) regnes for å være et av de tidligste grafiske konseptuelle verkene (Taruskin 2005: 95). (se eksempel 2.1) En annen viktig foregangsperson på det konseptuelle feltet var John Cage. Han beskrev notasjon slik: «Notation is simply the drafting of a contract to be entered into by composer and performer for the benefit of listener» (Cage 1969: 33). Dette utsagnet viser hvordan Cage så med nye øyne på komponistrollen. I *The New Music – The Avant-Garde since 1945* skriver Reginald Smith Brindle at John Cage tok Europa i ørene og ristet dem godt! Det var ikke lett for europeerne, i sin evige jakt etter å forstå, og begynne å lytte på en ny måte, skriver Brindle. Slik Brindle tolker John Cage trenger ikke lyden å bli forstått, den trenger ikke å stå i forhold til en annen lyd for å ha verdi, den eksisterer og er verdifull uavhengig av sammenhengen den står i. Den er flyktig, unik, uvitende om historien og teori (Smith Brindle 1987: 121-122). Mange av hans komposisjoner er grafiske eller har grafiske innslag. Han var, slik La Barbara beskrev det etter å ha jobbet med ham gjennom mange år, lidenskapelig opptatt av fremføringen i rom og tid og han ga utøverne kontrollert frihet innenfor rammene av en form eller et konsept. (La Barbara og Fleisher 2009) Et sentralt verk hos Cage var stykket *Aria* for stemme fra 1958 (Se eksempel under). Stykket består av slyngende linjer med tilhørende tekst på 5 forskjellige språk (engelsk, fransk, italiensk, russisk og armensk.) «Melodilinjene» har 10 forskjellige farger/utforminger, hver skal representere en måte å synge på. Solisten gjør selv valgene av fargelegginger. De enkelte elementene er enkle å forstå, men omfanget gjør dette stykket komplekst. Det å for eksempel gjøre den lilla linjen med viskende, infam, djevelsk stemme kan være en overkommelig oppgave, det å holde styr på 10 slike fargelegginger samt 16 enkeltlyder samtidig, og gi alt en musikalsk mening, er imidlertid ikke så lett. Hver for seg er elementene likevel interessante for mitt prosjekt. Konstruksjonen av en melodi vist gjennom en linje med horisontal tidsakse og tonehøyde plassert vertikalt vil bli videre drøftet senere i dette kapitlet. Og kan farger benyttes til, slik som hos Cage, beskrive klangfarge? Cage var en del av den såkalte *New York-skolen* sammen med blant andre Morton Feldman og Earle Brown.



Eksempel 2.2 Utdrag fra John Cage: *Aria*\* (1958) © Copyright (27.03.19) by Hemnar Press Inc.

John Cage er også nevnt som en av komponistene som var en del av Darmstadt-skolen i etterkrigstidens Europa, sammen med blant andre Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen og Luigi Nono. Europa lå i ruiner etter 2. verdenskrigs slutt, kulturlivet var utarmet, musikalske institusjoner og organisasjoner var lammet. Martin Iddon skriver i sin bok *New Music at Darmstadt* om hvordan ønsket om frihet stod sterkt etter mange år med krig. Regler, kontroll og stramme rammer skulle høre fortiden til. En gruppe komponister engasjerte seg rundt en sommerskole, senere kjent som Darmstadt-skolen (Iddon 2013: 2) (Austin og Kahn 2011: 3-7) (Taruskin 2005: 1-3 og 55). Både i Europa og USA søker komponistene etter nye svar på gamle spørsmål om hva musikk egentlig er, på form og på komponistens rolle. Komponistene tilhørende Darmstadt-skolen later i all hovedsak til å være nærmere knyttet til den konvensjonelle notasjonen enn New York-skolens komponister, med unntak av John Cage, som hadde en fot i hver leir. Stykkene med nær tilknytning til konvensjonell notasjon vil, slik jeg ser det med amatørsangerens briller, fremstå som mer komplisert og mer utilgjengelig. Derfor vil bevegelser knyttet til New York-skolen stå mer sentralt i denne oppgaven enn Darmstadt-skolen. New York-skolens påvirkning fra billedkunsten og poesi er ikke like påfallende hos Darmstadt-komponistene. Men båndene er utover på 1900-tallet tettere enn

noen gang før mellom USA og Europa. Blant annet flyktet flere europeiske komponister fra Europa i forbindelse med 2. verdenskrig. Komponister som Arnold Schönberg og Darius Milhaud tok med seg tankegodset sitt og ble innflytelsesrike komposisjonslærere for nye avantgarde i USA. Karlheinz Stockhausen er også et eksempel på en komponist med direkte innflytelse på bevegelser i USA, som beskrevet i avsnittet under. Utover på andre halvdel av 1900-tallet ble grafisk notasjon et av mange verktøy komponister i hele den vestlige verden kunne benytte i sine komposisjoner (Taruskin 2005).

### 2.1.2 Improvisasjon og komponistutøveren

I 1963 startet en gruppe musikere og studenter ved Universitetet i California et ensemble kalt New Music Ensemble. Utgangspunktet deres var å komme sammen og improvisere, noe som var et kjent fenomen i jazzen, men uvanlig for studentene som stod i en moderne, klassisk, vestlig tradisjon. Larry Austin skrev om dette i boken *source – Music of the Avant-Garde 1966-1973*. Med improvisasjon som utgangspunkt ble komponistrollen endret, i tråd med John Cage sin tankegang. Utøveren ville selv være komponist, eller komponisten selv ville være utøver. Påvirket av lærekrefter som Karlheinz Stockhausen og John Cage ble New Music Ensemble utgangspunkt for en ny gruppe *komponistutøvere*. Ensembles gruppedynamikk og interaksjon med hverandre ble grunnlaget når de så, gjennom utgivelsen *source* etterspurte og publiserte nyskrevne, eksperimentelle verker, mange av dem grafiske (Austin og Kahn 2011: 1).

Bevegelsen knyttet til New Music Ensemble ønsket å bli sett på som *avant-garde*, *eksperimentell* eller *ny* var ikke dekkende for dem. *Avant-garde* er et fransk uttrykk opprinnelig hentet fra det militære og betyr forropp<sup>1</sup>. New Music Ensemble ønsket å være med og presentere en ny retning av nyskapende, eksperimentelle verk. De tok avstand fra ekspresjonismens, notasjonens og samfunnets regler; anarki var en forutsetning for å være eksperimentell, i følge Austin. De satte friheten høyt, og det eneste de ønsket å være bundet av, var det å ikke være bundet. De tok avstand fra det etablerte; institusjoner og

---

<sup>1</sup> Avant-garde i militær sammenheng var gjerne spesialtrente mindre grupper som opererte foran en større fremstormende hær, ofte bak fiendens frontlinje ([https://snl.no/avantgarde\\_-\\_fortropp](https://snl.no/avantgarde_-_fortropp)).

organisasjoner<sup>2</sup>. Det å være *anti* generelt var et kjennetegn for disse. Bevegelsen rundt New Music Ensemble er betegnende for tidsånden innen vestlig kunstmusikk på 1950-, 60- og 70-tallet. En slik kunstnerisk fortropp har gjerne ikke, og ønsker heller ikke å ha den store appellen i befolkningen. Mange kjenner dermed ikke til avantgardistisk kunst eller finner den merkelig og sært. I et amatørkor vil det dermed trolig være flest av dem med liten kjennskap til den musikalske avantgardismen og derunder også den grafiske notasjonen. Vi skal se nærmere på fordommer og musikalske preferanser i kapittel 4.

## 2.2 Vokalmusikken

Den rådende normen innen vokal musikk på 17- og 1800-tallet dreier seg om det vi i dag kaller *bel canto*, slik det er beskrevet i A History of Western Music. Idealet var mest mulig vakker sang, noe som betydde uanstrengt teknikk med egal, kontrollert og fleksibel klang i alle registre. Stilen ble utover på 1800-tallet utviklet og utfordret til å romme mer dramatiske kvaliteter. Utover på 1900-tallet ble det satt fokus på kvaliteter ved stemmen som ikke hadde med skjønnsang å gjøre, som klangfarger utenfor det som ble regnet som vakkert, lyder hentet fra talespråket og større utnyttelse av fonetiske egenskaper. Kvaliteter og lyder fra talespråket tas i bruk, først snakkesang («sprechgesang»), senere også visking, hyling, tungeklikk, snork og pusting (Burkholder/Grout/Palisca 2014: 657).

### 2.2.1 Fonetisk notasjon

Den norske komponisten Bjørn Kruse skriver i sin bok *Den tenkende kunstner* om hvordan språkets fonetiske kvaliteter kan utnyttes musikalsk. Det fins mange eksempler på komposisjoner som utnytter mulighetene i vokalmusikken knyttet til ord, tekst og språk, i følge Kruse. Han nevner Raoul Hausmann og Kurt Schwitters som eksempel to dadaistiske kunstnere og komponister som på begynnelsen av 1900-tallet tok dette i bruk i sine komposisjoner. Kruse viser hvordan ulike fonetiske parametere kan varieres. Ord og bokstaver kan strekkes ut og fortettes langs den horisontale tidsaksen. Han forklarer hvordan tidsaksen er knyttet til fonetisk varighet, størrelsen på bokstavene viser fonetisk styrke og plasseringen av ord og bokstaver ut fra en vertikal akse kan indikere fonetisk tonefall eller tonehøyde. Kruse beskriver hvordan artikulasjon kan være «slapp» eller «stram», og hvordan effekter som

---

<sup>2</sup> De brente til og med tidligere utgaver av Source for ikke å bli for etablert selv. Og de fleste komponistene fikk bare bli publisert *en* gang. (Austin og Kahn 2011: 3)

«stamming», «ekkovirkning», «permutasjon» og «sirkulert permutasjon» kan danne en palett av alternativer en komponist kan bruke. Elementene Kruse beskriver fremstår for meg som enkelt forståelig, uten behov for inngående notasjonskunnskap eller andre forkunnskaper. Hva er så grunnen til at fonetisk notasjon fremstår slik? Grunnen kan ligge i at kjennskap til språket utnyttes. De utnytter også den sterke forankringen tonehøyden har til en vertikal plassering og menneskets evne til å finne mønstre. Dette vil jeg gå nærmere inn på i punkt 3.5 og 4.4. Og i punkt 5.5.6 vil jeg vise eksempler fra konserten «Neste stasjon: Grafisk notasjon» som benytter fonetisk notasjon.

Ursonate

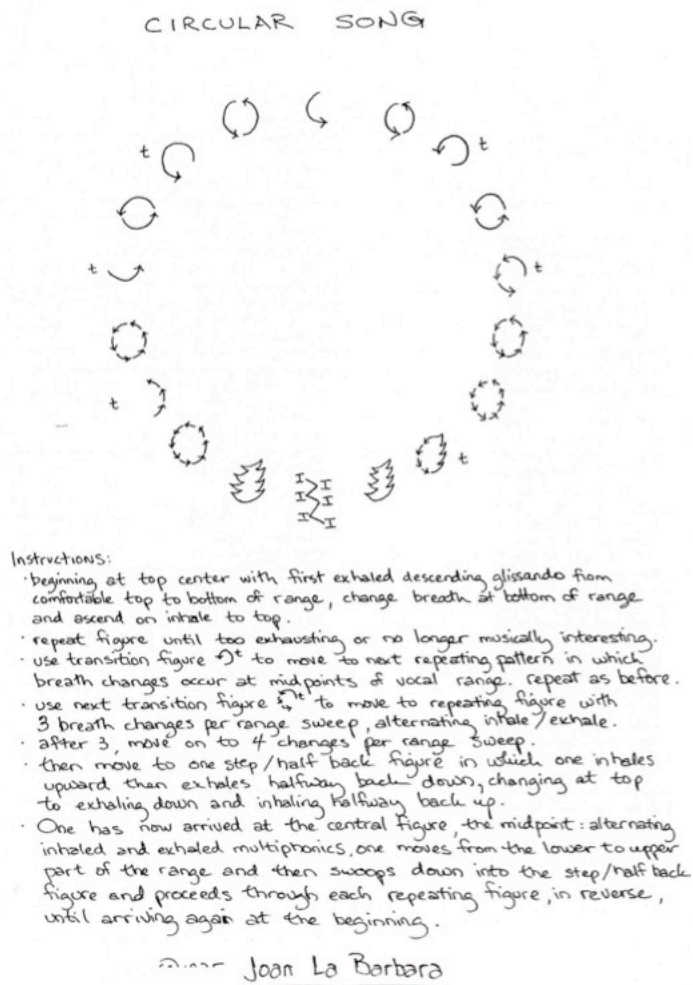
<b>einleitung:</b>		
Fümms bö wö tää zää Uu,	pögiff,	1
	kwii Ee.	
Ooooooooooooooooooooooooooooooooooooo,		6
dll rrrrrr beeeee bö,		(A) 5
dll rrrrrr beeeee bö fümms bö,		
rrrrrr beeeee bö fümms bö wö,		
beeeee bö fümms bö wö tää,		
bö fümms bö wö tää zää,		
fümms bö wö tää zää Uu:		
<b>erster teil:</b>		
<b>thema 1:</b>		
Fümms bö wö tää zää Uu,	pögiff,	1
	kwii Ee.	
<b>thema 2:</b>		
Dedesnn nn rrrrrr,	li Ee,	2
	mpiff tillff too,	
	tillll,	
	Jüü Kaa?	
	(gerungen)	
<b>thema 3:</b>		
Rinnzekete bee bee nnz krr müü?	ziuu ennze, ziiuu rinnzkrmmüü,	3
rakete bee bee.		3a
<b>thema 4:</b>		
Rrumpff tillff toooo?		4

Eksempel 2.3 Utdrag fra Kurt Schwitters: Ursonate (1922-32)

Stemmen har et stort lydbibliotek som ikke lar seg gjengi innenfor rammene av konvensjonell notasjon. Joan La Barbara peker i sin artikkel «Visualizing Sound» i *Notations 21* på at utviklingen av nye teknikker i vokalmusikken krevde tilsvarende utvikling av notasjonen. Ved å bevege seg bort fra konvensjonell notasjon mot en mer grafisk fremstilling, vil rammer og karakteristiske nyanser og detaljer kunne komme tydeligere frem i innstuderingen. I sin



beskrivelse av hvordan grafisk notasjon bør være peker Joan La Barbara i sin artikkel på at den grafiske notasjonen på generell basis bør være visuelt sett enkel, intuitiv og ukomplisert. Det er egenskaper jeg også har sett etter i min undersøkelse av grafiske verker (La Barbara 2009: 123). Joan La Barbaras stykke *Circular song* (1976) er et av stykkene som var en del av konserten «Neste stasjon: Grafisk notasjon». Stykket vil bli nærmere beskrevet i punkt 5.5.1.



#### Eksempel 2.4 Joan La Barbara: Circular song (1976) (Utdrag)

Jeg har nå trukket noen historiske linjer av betydning for den grafiske notasjonen. Jeg har sett nærmere på et utvalg grafiske verk. Disse ligger til grunn når vi nå skal se nærmere på grafiske prinsipper og figurer, verbal notasjon og inspirasjon fra tegneseriens verden.

### 2.2.2 Grafiske prinsipper og figurer

Joan La Barbara forklarer: «I see sound. It's as simple as that. When I hear a sonic gesture in my mind, I see a corresponding shape that informs its energy, dynamic, and pitch trajectory» (La Barbara 2009: 123). Og om stykket sitt «Circular song» skriver hun: «I have used a direct correlation of visual symbol to the sound» (Ibid.: 124). For La Barbara er syn og hørsel, visuelt og auditivt uttrykk uløselig knyttet til hverandre. John Cage så på musikk som bevegelse, slik Smith Brindle forklarer. Bevegelser, både musikalske og ikke-musikalske, tale, kroppsspråk er slik sett en del av musikken (Smith Brindle 1987). La Barbara og Cage antyder en sammenheng mellom syn, hørsel og kropp, mellom notasjon, lyd og bevegelse. Ideene hos komponisten kan være drevet av bevegelse og gester, som hos La Barbara, og i andre enden, kan utøverens lydproduksjon ha samme drivkraften. Sammenhengen mellom de ulike sansene, eller modalitetene, drøftes i punkt 3.2.

Noen verk består utelukkende av grafiske figurer og tegninger, som for eksempel i Henrik Colding-Jørgensens verk *Museik No.10* (1979) (Sauer 2009: 54). Verkets visuelle utseende er i like stor grad et kunstverk som musikken som skal frembringes. Klare farger, avgrensede deler og assosiative figurer skal inspirere utøveren(e). Stykket vil imidlertid kunne høres svært ulikt ut fra fremføring til fremføring. Stykket kan gjøres med en hvilken som helst besetning og musikerne må i stor grad bidra med eget musikalsk materiale i møte med verket. Improvisasjon vil stå sentralt, i dette verket så vel som andre grafiske verk bestående kun av grafiske figurer. Sammenlignet med andre verk der sangere er involvert merkes her fraværet av tekst. Tekst vil være et ytterligere strukturerende element og vil gjøre at stykket vil kunne ligne mer fra fremføring til fremføring. Det kan kreve en del tankearbeid og forberedelser for å få musikk ut av grafiske figurer. Et stykke som *Hart auf hart/Red on black* (1986) av Gerard Stäbler stiller krav til utøverens dristighet, kreativitet, han eller hun må stole på sin egen musikalitet. Gerard Stäbler må også stole på utøverens musikalske ferdigheter. Det er imidlertid noen elementer innen det grafiske som virker mer intuitivt forståelige. Joan La Barbara skriver: «Time is relative to horizontal space on the page, with empty space indicating silence, and pitch is relative to the vertical positioning of the graphic» (La Barbara (Sauer), 2009: 123). Vi kan her trekke linjene tilbake til 800-tallets notasjonspraksis, som kom som en støtte til den muntlige tradisjonen. Leo Treitler skriver i sin artikkel «*The early History of Music Writing in the West*»:

The first premise of our system is the metaphor that the pitch spectrum has vertical extension, that pitches of higher and lower frequencies occupy higher and lower positions, respectively, along the vertical dimension, and that the magnitude of an interval between two points of the spectrum is the length of the segment of the vertical subtended by those points. By mapping the vertical dimension onto the writing surface we make a visual analogue of the pitch spectrum. This is concretized as the staff or system of staves, which also has horizontal extension in order to provide for the representation of pitch-succession though time. The staff is in effect a sign for the pitch-spectrum extended through time (Treitler 1982: 238).

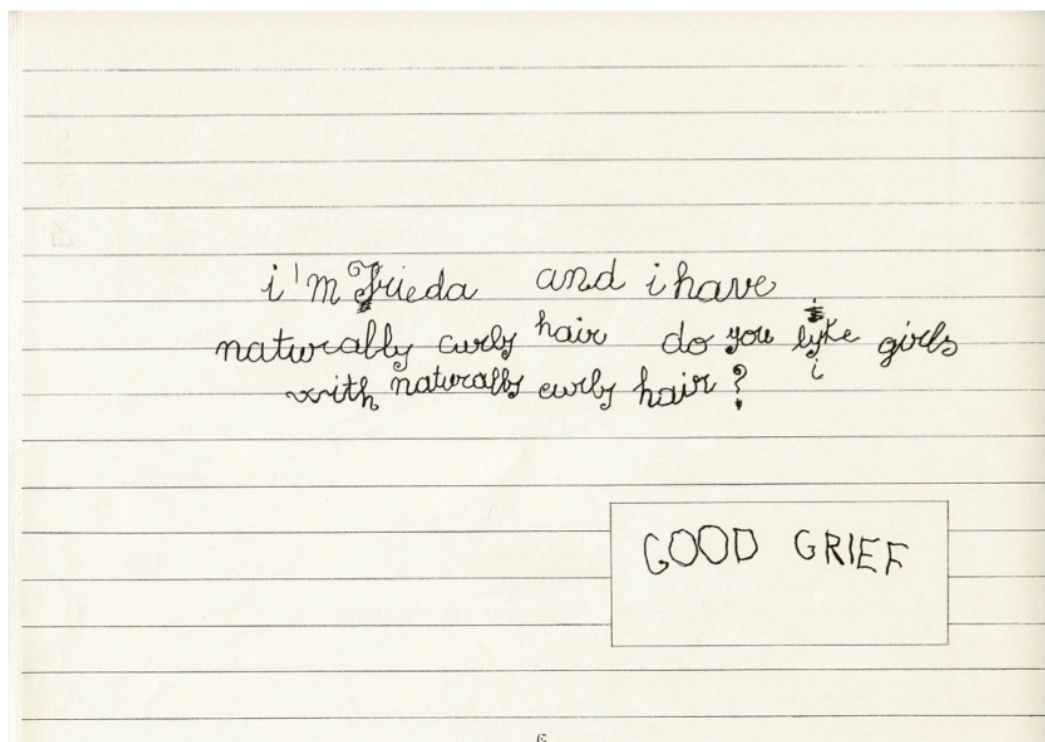
Den vertikale orienteringen i notasjonen utdypes i punkt 3.3, 3.4 og 3.5. Joan La Barbara er opptatt av at notasjonen skal være lett å forstå. Når tiden samsvarer med en horisontal akse, tonehøyde med en vertikal og tomrom representerer stillhet er det enkelt og intuitivt forståelig. Videre vil de fleste gi en sammenhengende linje en utholdt tone, mens prikker vil bli noe oppstykket. Noe stort vil bli sunget sterkere enn noe smått. Og hvordan vil en hakkete linje bli forstått i forhold til en mykt buet linje? Dette vil vi komme tilbake til i punkt 3.2. En sort figur vil kanskje virke mer intens, kanskje sterkere enn en hvit, en firkant er kanskje mer krass enn en sirkel, en krusedull har mer fart enn en bue, men de sistnevnte vil trolig kreve noe mer forberedelser. Det er ikke først og fremst enkeltelementene i seg selv, men antallet og kombinasjonen av dem som får dette til å bli krevende. Vi skal i punkt 4.4 se på hvordan hukommelsen setter premissene for innlæring av et grafisk verk. Konsertprosjektet jeg har jobbet med har tatt for deg nettopp disse notasjonsprinsippene. Målet var å finne ut hvor intuitivt dette kunne være, og hvordan det kunne brukes i forhold til amatørkor. *En viss orden i mitt indre, Vårklokken vår, Resitativ og Arie 16:15* har alle disse enkle prinsippene som en del av rammeverket.

### 2.2.3 Verbal notasjon

Komponisten Daniel Goode skriver i en artikkel i *Notations 21* om den verbale notasjonen, der musikken beskrives med ord. Slik Goode forklarer det beskrives det som skal gjøres gjennom språket (Goode (Sauer), 2009: s.86). Reginald Smith Brindle bruker begrepet «text scores» om notasjon som helt eller delvis består av verbale forklaringer av hvordan musikken skal være og fremføres. I Gisle Kverndokks stykke *Voice – Body – and Soul* (2003) ser vi slike verbale forklaringer brukt sammen med annen grafisk fremstilling, for eksempel i «Body 4». Satsen består av bobler med tekst som instruerer utøveren i på hvilken måte de ulike utsagnene skal sies. Et annet eksempel er *Rondes* (1967) for kor av Folke Raabe, hvor det underveis i stykket står setninger som:

Byt hastigt fot.  
Viska hastigt ditt tel.-nr.  
Byt hastigt plats med någon i närheten.  
Viska hastigt din adress.  
(Folke Raabe: Rondes, 1967)

Her gir komponisten beskjed gjennom ord hva som skal gjøres og sies. En parallell kan trekkes til tegneserien, der direkte tale og tanke skilles fra fortellerstemmen (voice over i film). Snakkeboblen og tenkeboblen er bærende elementer i tegneserien, og fortellerens ord er ofte bokset inn nederst eller øverst i ruten. I mitt stykke *Resitativ og Arie 16:15* er det også noen eksempler på verbal notasjon. Vi skal nå se nærmere på tegneserien som inspirasjonskilde til grafisk notasjon.



Eksempel 2.5 Utdrag fra Cathy Berberian: *Stripsody* (1966) © Copyright (27.03.19) by C.F. Peters Corporation

#### 2.2.4 Inspirasjon fra tegneserie

Cathy Berberians verk *Stripsody* for solostemme (1966) står sentralt som inspirasjonskilde til denne oppgaven. Det var dette stykket som satte i gang letingen etter intuitive elementer i musikalsk notasjon. Stykket er inspirert av tegneserie og skrevet ved hjelp av tegner Roberto Zamarin. Stykket drives fremover av bevegelse beskrevet gjennom onomatopoetikon og andre

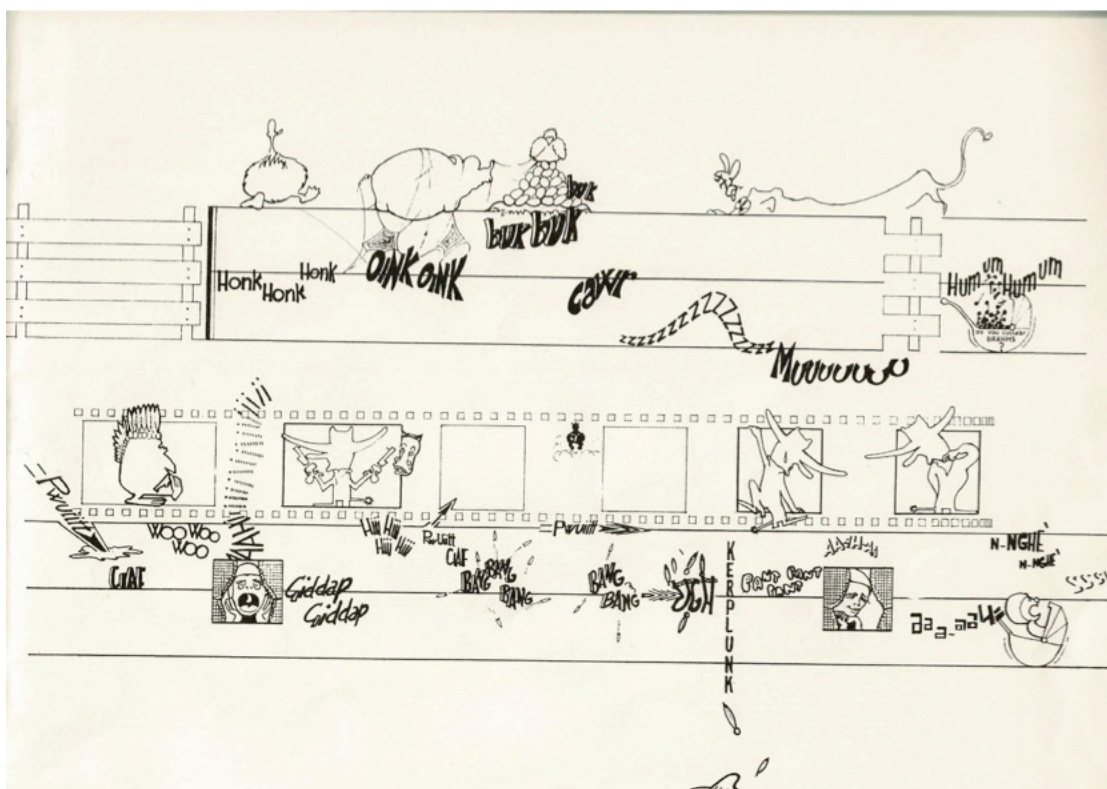
ord som beskriver lyden bevegelsen eller gjenstanden lager. Teksten i stykket er skrevet på en måte som sier noe om hvordan det skal sies. Når «*i'm Frieda, and i have naturally curly hair do you like girls with naturally curly hair?*» skrives med snirklete, barnslig løkkeskrift, gir det, sammen med ordenes betydning, assosiasjoner til personen som sier dette, og dermed hvordan det skal sies. Hadde teksten stått i en bok, ville det etter utsagnet stått for eksempel: «sa den lille jenta innsmigrende mens hun skakket megetsigende på hodet og balanserte på utsiden av føttene». I tegneseriens univers har det utviklet seg en måte å vise lyd og dialog på som er av interesse for mitt prosjekt. Will Eisner skriver i sin bok *Graphic Storytelling and Visual Narrative*:

Given the absence of sound, the dialogue in the balloons acts as a script to guide the reader in reciting it mentally. The style of lettering and the emulation of accents are the clues enabling the reader to read it with the emotional nuances the comics storyteller intended (Eisner 2008: 61).

Leseren må her ha en mer aktiv rolle enn for eksempel i film, og bruker sin egen fantasi og sine egne erfaringer til å levendegjøre dialogen/teksten, og legger stemninger, følelser og lyder til bildene underveis. Eisner skriver videre:

There are commonly accepted lettering characteristics which imply sound level and emotion. To a certain extent, these are intuitive; [below], the larger, bolder text implies greater volume (ibid.).

Eisner peker på (tegneserie-)tekstens intuitive kvaliteter. I tillegg til at jo større bokstaver, jo høyere volum, er kjennetegn som muntlig språk, mye bruk av utropstegn, mye bruk av utropsord (som Hei! Oh! Blæ! Bø! osv) og onomatopoetikon betegnende (Eisner 2008).



Eksempel 2.6 Utdrag fra Cathy Berberian: Stripsody (1966) © Copyright (27.03.19) by C.F. Peters Corporation

Scott McCloud skriver i sin bok *Making Comics* hvordan ordene som skal illustrere lydeffekter får utseende etter hva de skal beskrive. Leseren må *lytte* med øynene. Han viser til fire gjeldende variabler:

Loudness, as indicated by size, boldness, tilt and exclamation points. Timbre. The quality of the sound, its roughness, waviness, sharpness, fuzziness, etc... Association. Font styles and shapes that refer to or mimic the source of the sound. Graphic integration. Pure design considerations of shape, line and color -- as well as how the effect mixes with the picture (McCloud 2006: 147)<sup>3</sup>.

I tillegg til å illustrere ordenes lydstyrke kan måten de er utformet på også si noe om klangfarge. Utformingen kan også gi oss assosiasjoner til lydens kilde. I eksemplet med Frieda over kan utformingen av bokstavene for eksempel si noe om at det skal sies litt omstendelig og gi assosiasjoner til en småpike som ganske nylig har lært å skrive. Ofte er det utformingen av bildet og ordet til sammen som beskriver lyden, så også i Cathy Berberians stykke.

<sup>3</sup> Boken er skrevet som en tegneserie, derfor er språket mer muntlig og setningene noe ufullstendig tatt ut av sin sammenheng. Flere fagbøker omhandlende tegneserie er skrevet på denne måten.

Likhetstrekkene mellom hvordan lyd beskrives i tegneserie og det Bjørn Kruse omtalte som fonetisk notasjon er tydelige.

Foruten Cathy Berberians stykke ser det ikke ut til å være mange eksempler på lignende verk som henter elementer fra tegneseriens lydlandskap. Innslag fins i Sven Hermans stykke *Thachoom!* (1998) (Sauer 2009: 103), men dette er ikke et vokalt stykke. I stykket *String Paths* av Mara Helmuth (2007) (Sauer 2009: 102) er teksten og utformingen av den et bærende element. Utropstegnene og størrelsesforskjellen på bokstavene er elementer kjent fra tegneseriens univers og fonetisk notasjon. Det fins også eksempler fra litteraturen på dette. Boka *Boka uten bilder* av B. J. Novak, oversatt til norsk av Bård Tufte Johansen er i seg selv en morsom, liten musikalsk reise. Bøkene om *Tom Gates* av Liz Pichon har ord som drypper, ser sinte ut, er fete eller tynne, er hoppende glad og renner nedover siden. Dette er elementer som kan gi den vokale musikken nye virkemidler å spille på. Kombinasjonen mellom ordets betydning og ordets utseende kan gjøre det lett å forstå hva ordet beskriver og eventuelt hvordan det skal sies.

### 2.3 Oppsummering

Gjennom den historiske kunnskapen presentert i dette kapittelet har min bevissthet omkring noen endringer den grafiske notasjonen fører til blitt styrket. Det gjelder blant annet synet på musikk og synet på komponist- og utøverrollen. Synet på musikk blir friere og mer utvidet, grensen mellom komponist og utøver viskes ut. Kunnskap rundt dette er et nyttig bakteppe når dirigentens (punkt 4.8, 4.9 og 5.2), korets (punkt 4.7) og solistenes (punkt 5.3) roller skal drøftes i kapittel 4 og 5. Med komposisjonen i fokus har kjennskap til noen av vokalmusikkens historiske linjer pekt på muligheter i sangstemmen. Sangstemmen vil også være tema i kapittel 3. Kombinasjonen mellom fonetisk notasjon, verbal notasjon, inspirasjon fra tegneseriens univers, samt noen enkle grafiske prinsipper (den vertikale organiseringen av tonehøyde, tomrom som indikasjon på stillhet/pause, prikker for noe staccato, krusedull for fart, hakkete versus bølgende) kan til sammen gi en stor og fin verktøykasse til bruk i komponering forståelig for amatørkor (og andre med begrenset notekunnskap). Når bevisstheten om den grafiske notasjonens tilknytninger til andre kunstarter har økt er det en hjelp på veien når jeg i punkt 3.2 skal se nærmere på hvordan flere av sansene våre spiller på lag i møte med notasjonen. Og i vår stadige søken etter mønstre ligger forholdene til rette for å se

sammenhenger på tvers av sanser så vel som på tvers av kunstarter. (Dette vil også bli drøftet i kapittel 3 og 4.) Vi har sett hvordan de avantgarde kunstnerne ønsket å stå opp mot det etablerte. Den sære, eksentriske holdningen som skinner gjennom (for eksempel i bevegelsen rundt *source*) kan ha gjort grafisk notasjon, som en del av den avantgarde retningen på 60- og 70-tallet, utilgjengelig og vanskelig å forstå for mange. Som vi skal se på i punkt 4.2 dannes fordommer der det hele og fulle bilde ikke er kjent. Kanskje er den avantgarde holdningen noe av grunnen til liten kunnskap og fordommer omkring grafisk notasjon?



### 3 Multimodalitet som forutsetning for at grafisk notasjonen kan kommunisere.

#### 3.1 Innledning

Vi har nå sett på noen historiske linjer bakover og relevante eksempler på grafisk notasjon i vokalmusikken. Eksempelene er valgt i en analytisk prosess med grunnlag i mitt intuitive inntrykk av hva som fremstår som lett forståelig. Jeg har brukt mine kunnskaper og erfaringer i søken etter hvilke tegn i musikalsk notasjon amatørangeren lett kan tolke selv. Undersøkelsene har skapt nysgjerrighet rundt hvorfor det oppfattes slik. Hva er det i disse notene som gjør dem lett å forstå? Hvordan foregår prosessen fra synsinntrykket amatørangeren får av notasjonen til produksjon av lyd? Jeg ønsker i dette kapitlet å se på hvordan sammenhengen mellom sansene kan gi noen svar. Kunnskap omkring menneskets multimodale evner kan gi teoretisk tyngde til analysen. Et sentralt og spennende premiss for organiseringen av notasjon er vertikaliteten. Notenes bevegelse «opp» og «ned» langs en vertikal akse later til å være dypt forankret og ikke avhengig av notekunnskap for å forstås. Kunnskap om grunnlaget for denne vertikaliteten kan øke bevisstheten omkring viktige parametere i notasjonen. Metaforteori og speilingsteori vil være av betydning i min søken etter kilder til vertikaliteten. Begrepet metafor kan her defineres som «a cross-domain mapping in the conceptual system», slik George Lakoff (1993: 203) gjør i sin bok *Metaphor and Thought*. Når det gjelder speilingsteori, må det skilles mellom George Herbert Meads speilingsteori fra 1934, som omtalt i punkt 1.4.3, og nyere hjerneforskning omkring speilnevroner, som blant andre Lars Ole Bonde skriver om. Teoriene er beslektet, idet Meads speilingsteori foregriper oppdagelsen av speilnevroner og speilnevronene kan forklare hvordan speiling i Meads forstand er mulig, men teoriene bør likevel holdes adskilt fordi den ene er fenomenologisk orientert, mens den andre hører til innenfor kognitive nevrovitenskaper. I tillegg kommer Cox' *mimetic hypothesis* som redegjør for speiling fra et metaforteoretisk perspektiv. Jeg skriver om dette i punkt 3.4. Begrepet er brukt i møte mellom lyd/musikk og person og omhandler ikke andre mulige situasjoner hvor imitasjon og speiling kan være involvert. Når jeg senere i oppgaven kommer inn på speiling mellom kor og notasjon, mellom korist og kor som gruppe, mellom kor og dirigent og mellom kor og solister klinger alle teoriene med i forståelsen av speilingsteori. I kapittel 4 skal vi se på hvordan koristene spiller

seg i hverandre og hvordan speiling er en forutsetning for kommunikasjon mellom kor og dirigent. I kapittel 5 er speiling tema i analysen av konsertprosjektet til denne oppgaven.

### 3.2 Multimodalitet og kryssmodalitet som kilde til lyd

Musikk og bevegelse er nært knyttet sammen. Den sterke trang til å bevege seg til musikk er spesielt tydelig hos barn. I mange språk fins det ikke noe eget ord for «å lytte», men i stedet omtales sansning av musikk og bevegelse mer helhetlig, slik Jon-Roar Bjørkvold beskriver det i *Det musiske menneske* (Bjørkvold 2001: 61). Det er derfor nærliggende å se på bevegelse i sammenheng med lyd, som et ledd i å finne ut av den kognitive prosessen som skjer fra vi ser notasjonen til lyd produseres.

Michel Chion skriver i sin bok *Audio-Vision* om en studie gjort av de franske forskerne François Delalande og Bernadette Céleste. De undersøkte barns produksjon av lyd under lek. Barn lager lyder med stemmen for å gjøre livløse ting levende. Undersøkelsen viser hvordan lydene skal underbygge følelser og representere bevegelse. Når barnet lager en fallende «oooh» når dukken har fått en revne i kjolen sin skal lyden vise en trist stemning. Når svinging, gåing, kjøring, akselerering og bremsing hos roboter og kjøretøy blir tillagt lyder i lek handler lydene ikke bare om hvilke lyder objektet lager, men hvilken lyd selve bevegelsen lager (Chion 1994: 120-121). Tegnefilmen utnytter og overdriver dette fenomenet til fulle. Musikken imiterer og kommenterer bevegelsene på filmen på lignende måte som barn gjør i lek, om enn noe mer overdrevet. Teknikken kalles gjerne «Mickey-Mousing», som beskrevet i Jon-Roar Bjørkvolds bok *Fra Akropolis til Hollywood* (Bjørkvold 1988: 59).

Forsker og psykoanalytiker Daniel N. Stern viser i sin bok *The interpersonal World of an Infant* hvordan spedbarn bare få uker gamle har evne til å oversette fra en sanseopplevelse til en annen. Spebarnet utfører en såkalt kryssmodal kobling, slik at for eksempel et sanseintrykk av form gjort gjennom munnen etterpå kan gjenkjennes via synet. 3 uker gamle spedbarn uttrykte sammenheng mellom nivå av lydintensitet og nivå av lysintensitet på samme måte som voksne ville gjort. En studie viser hvordan spedbarn kan sette et auditivt tidsmessig mønster i sammenheng med et tilsvarende visuelt presentert tidsmessig mønster. (Stern 1985: 48-50) Dette peker mot at disse kryssmodale koblingene kan, men må ikke, nødvendigvis involvere bevegelse som mellomledd mellom det auditive og det visuelle. Det

ligger til rette for 3 ulike slutninger basert på disse studiene: 1. Erfaringer fra mors liv er avgjørende for kryssmodale prosesser. 2. Når det gjelder modalt erfaringsgrunnlag er det lite som skal til før kryssmodale prosesser er mulig. Og 3. Muligheten for kryssmodale prosesser ligger i hjernens oppbygging (og er uavhengig av erfaringen). Uavhengig av hvilken slutning som trekkes viser dette at mennesket allerede på et tidlig stadium i livet har kryssmodale egenskaper, som omfatter å sette lyd i sammenheng med andre sanseintrykk.

Stern mener det vil komme flere studier som omhandler varighet, rytme og takt. Forholdene ligger til rette for det siden spedbarn er svært vare for tidsmessige forhold, i følge Stern (1985: 49). Forutsatt at oversettelsen også kan skje motsatt vei, fra visuell erfaring til auditivt mønster kan det sies å ligge til grunn for forståelse og tolkning av notasjon. Og til forskjell fra studien av barns bruk av lyd i lek, går ikke denne sanseoverføringen via bevegelse, men tilsynelatende direkte fra lyd til syn. Flere kryssmodale forhold har denne kvaliteten:

The experiments on cross-modal capacities suggest that some properties of people and things, such as shape, intensity level, motion, number, and rhythm, are experienced directly as global, amodal perceptual qualities (Stern 1985: 53).

Stern viser hvordan spedbarn kan overføre informasjon fra en ikke-sanselig kilde til noe sanselig. Vitale affekter, eller vitalitetsaffekter, omgir barnet til enhver tid. Vitalitetsaffekter blir beskrevet som erfaringer knyttet til vitale prosesser i livet og følelser uttrykt gjennom oppførsel. Barnet har erfart hvordan personene rundt det beveger seg i ulike situasjoner etter humør og stemning. Stern viser da at spedbarnets erfaring har betydning jamfør punktene i forrige avsnitt. Barnet er på grunn av erfaringene fortrolig med noen dynamiske og kinetiske kvaliteter:

These elusive qualities are better captured by dynamic, kinetic terms, such as “surging”, “fading away”, “fleeting”, “explosive”, “crescendo”, “decrescendo”, “bursting”, “drawn out”, and so on (Stern 1985: 54).

Dette er elementer som ses på som sentrale i musikalsk utvikling. Når kryssmodale egenskaper er til stede i forhold til disse elementene allerede ved spedbarnsstadiet, ligger det til rette for vellykket billedlig visualisering av musikalsk utvikling.

I eksemplet med barnet som lager en fallende «oooh» for å understreke noe trist i leken er det lett å tenke at dette er noe barnet har lært av de voksne rundt seg. Men hva når Heinz

Werner hos Stern viser hvordan små spedbarn gjennom todimensjonale linjer skiller mellom glad, trist og sint? (Stern 1985: 53) Er ikke da evnen til overføring mellom følelse og visuelt inntrykk til stede før læring? Og ligger det ikke en forståelse for vertikalitet til grunn for forståelse av linjene? Oppfattet barnet den triste linjen som «fallende»? Eller var den fallende uavhengig av hva som var opp og ned? De fleste voksne vil tolke den triste linjen som «fallende», en nedadgående bevegelse. Hvis den skulle settes lyd til, ville det trolig ligne barnets fallende «ooh» under lek, som Chion beskrev. Om et spedbarn kan forholde seg til musikalsk vertikalitet eller har etablert tilstrekkelig bevisst forhold til egne følelser i møte med triste og sinte todimensjonale linjer, må ligge ubesvart i denne oppgaven. Heinz Werners forsøk viser imidlertid likevel noe sentralt om menneskets stadige søken etter sammenhenger. Kanskje viser forsøket nettopp hvordan spedbarnet kan se sammenhenger uten selv å ha den hele og fulle forståelsen av fenomenene det står ovenfor.

Et ark har en topp og en bunn, på samme måte benytter vi metaforene *opp* og *ned* i forbindelse med *tonehøyde* (pitch). Vi skal nå se nærmere på forhold rundt den musikalske vertikale organiseringen, heretter kalt vertikaliteten. På veien mot å forstå bakgrunnen for vertikaliteten er det hensiktsmessig å se på hvordan vi organiserer abstrakte fenomener i språket så vel som tanken. Kunnskap om orienteringsmetaforene og speilingsteori innleder (under)kapittelet om kilder til vertikalitet.

### 3.3 Orienteringsmetaforer

Det å bruke metaforer knyttet til bevegelse og rom for å forstå og fremføre musikk ligger naturlig for oss. Det oppfattes for oss som logisk. Musikkens abstrakte natur skaper et behov for en mer konkret forklaringsform, på lik linje med andre abstrakte begreper, som kjærlighet, tid, følelser, økonomi etc. George Lakoff og Mark Johnson bruker begrepet *target domain* om selve begrepet, som i denne sammenhengen er abstrakt, og bruker *source domain* når det er snakk om begrepsmetaforen, som gjerne er mer konkret. Det er altså svært mange eksempler på abstrakt *target domain* med tilhørende konkret *source domain*. Musikk er en av dem. «PITCH RELATIONSHIPS ARE RELATIONSHIPS IN PHYSICAL SPACE», skriver Charles J. Forceville og Eduardo Urios-Aparisi i boka *Multimodal Metaphors*, som refererer til Lakoff og Johnson (Forceville/Urios-Aparisi 2009: 361). De kaller det «orienteringsmetaforer, siden de fleste av dem har å gjøre med orientering i rom: opp – ned, inn – ut, forside – bakside, av – på, dyp –

grunn, sentral – perifer» (Lakoff/Johnson 2003: 17). Orienteringsmetaforer brukes i mange sammenhenger. Opp og ned-orienteringen dukker stadig opp i språket. For eksempel «GLAD ER OPP; TRIST ER NED», (Lakoff/Johnson 2003: 17) «BEVISST ER OPP; UBEVISST ER NED», «SUNNHET OG LIV ER OPP; SYKDOM OG DØD ER NED» (Lakoff/Johnson 2003: 18). Vi knytter an abstrakte begreper til erfaringer vi har fra vår fysiske hverdag. Lakoff og Johnson forklarer det slik:

Det romlige begrepet OPP oppstår av vår romlige erfaring. Vi har kropper, og vi står oppreist. Nesten alle bevegelser vi gjør, omfatter et motorisk mønster som enten endrer vår opp – ned-orientering eller opprettholder den, forutsetter den eller tar den med i betraktningen på en eller annen måte. Vår stadige fysiske aktivitet i verden, selv når vi sover, gjør en opp – ned-orientering ikke bare relevant for våre fysiske aktiviteter, men grunnleggende relevant. (Lakoff/Johnson 2003: 57)

Disse metaforene gjennomsyrrer språket vårt og er umulig å komme unna. De er ikke bare vår måte å snakke på, de er måten vi forstår verden rundt oss. De er en del av hjernens organisering: «metaphor [is] not a figure of speech, but a mode of thought» (Forceville/Urios-Aparisi 2009: 4).

### 3.4 Mimetic Hypothesis som grunnlag for vertikalitet

Arnie W. Cox skriver i sin PhD-avhandling *The Metaphoric Logic of Musical Motion and Space* om hvordan vår metaforiske tankegang vokser ut av fysiske erfaringer, og er formet av kultur. Cox's *mimetic hypothesis*, som beskriver hvordan vår musikkforståelse bygger på fysiske erfaringer, vil ligge til grunn for flere drøftelser utover i denne oppgaven. Prinsippet går ut på at mennesket har evnen til ikke bare å observere sine omgivelser, men også speile dem. Lars Ole Bonde knytter menneskets speiling av omgivelsene til nevrale prosesser i hjernen. Bonde forklarer det som at «observation af andres handlinger sætter gang i en neural aktivering af de samme områder i den motoriske cortex, som ville blive aktiveret, hvis aben/mennesket selv udførte handlingen» (Bonde 2011: 132). Deler av hjernen aktiveres altså på samme måte når vi ser en person synge som når vi synger selv. Speilnevronene i hjernen vår gjør oss i stand til ikke bare å registrere følelser og stemninger hos andre, men også kjenne på de samme følelsene selv. *Mimetic hypothesis* kan imidlertid opptre på to måter: «1) the unconscious comparison of the sounds we hear with the sounds we have made ourselves and 2) the virtual or imagined imitation of these sounds as we listen» (Cox 1999: 59). I Cox's «imagined imitation» ved lytting later speilnevronene til å være delaktig som forutsetning. Når det

gjelder sang vil dette være nærliggende da de fleste har en stemme som de fra tid til annen bruker, enten bare til å snakke, eller også til nynning og sang.

Cox viser til flere andre måter den mimetiske prosessen kan foregå på. Hvis manglende erfaring står i veien for å bruke eget fysisk erfaringsgrunnlag, kan tidligere erfaringer tas i bruk som en sammenligning: «1) comparing heard sounds to previously heard sounds, 2) matching and discovering patterns, and 3) matching patterns across domains» (Cox 1999: 61). Vi kan sammenligne lyden vi hører med tidligere hørt lyd, vi kan avdekke mønster som vi kjenner igjen og vi kan finne et mønster fra et annet område, musikalsk eller ikke-musikalsk. Sistnevnte kan kobles mot menneskets kryssmodale evne, der opplevelser via andre sanser kan gi opphav til mønster. Cox skriver: «According to the mimetic hypothesis, it is not possible to speak of "ascent", "descent", "contour", or any other concept based on verticality without also generating associations with embodied, emotional experience» (Cox 1999: 5). *Mimetic hypothesis* er dermed en forutsetning for vertikaliteten i musikken. Den er også en forutsetning for lytterens engasjement og innlevelse i musikken. Og den er en forutsetning for syv av ti av Cox' kilder til vertikalitet, som blir beskrevet i neste avsnitt. Det er i tillegg en forutsetning for adaptasjonen av systemer, som Leo Treitler viser til i avsnittet om notasjon.

### 3.5 Cox 10 kilder til vertikalitet

Cox har utformet en modell der han setter opp 10 kilder til vertikalitet. De tre første presenterer han som *bokstavelige* vertikale relasjoner, de resterende mener han er *metaforiske* i sin karakter.

1) verticality in staff notation, 2) verticality in vocal experience, and 3) the propagation of sound waves [...] 4) "higher" and "lower" frequencies, 5) the "higher" and "lower" perceived loudness levels of high and low notes, 6) the "higher" and "lower" amounts of air used for high and low notes, 7) the "higher" and "lower" magnitudes of effort needed for high and low notes, 8) the "higher" and "lower" degrees of tension in producing high and low notes, 9) the association of "high" levels of emotional intensity and pitch at climaxes, and 10) the metaphoric state-location of tones in pitch space (Cox 1999: 18-19).

Det kan være nyttig å drøfte betydningen av ordet *bokstavelig* i forhold til ordet *metaforisk* siden Cox gjør et poeng av å lage et skille mellom disse. Jeg kan imidlertid ikke se at Cox har definert sin bruk av begrepene. Ordet bokstavelig blir gjerne beskrevet som *ordrett* og *nøyaktig etter ordene*. (Ordnnett.no) Men hva innebærer det når det gjelder vertikalitet? Jeg opplever det som vanskelig å definere ordet bokstavelig i denne sammenhengen. Dreier det

seg om at noe *faktisk* er plassert oppe eller nede fra naturens side? Og er det bokstavelig ut fra hva vi med våre sanser oppfatter som bokstavelig? Er det bokstavelig hvis tilstrekkelig mange kan se, høre eller føle den samme vertikaliteten? Der metaforen skaper et bilde, en sammenligning av virkeligheten, skal det bokstavelige *vise* virkeligheten. Jeg vil i drøftingen av de 10 kildene til vertikalitet komme tilbake til skille mellom bokstavelig og metaforisk.

### 3.5.1 1. kilde til vertikalitet: Notasjon

Kilde 1 fremlegger det faktum at notasjonen som brukes innen vestlig musikk har noter som beveger seg opp og ned langs fem linjer hvor tiden beveger seg horisontalt mot høyre på lik linje med leseretningen. Cox nevner denne som en av de *bokstavelige* kildene til musikalsk vertikalitet. Men hvordan skal vi egentlig forstå denne bokstaveligheten? Hvor bokstavelig er vertikaliteten i notasjonen?

Neumene er blant de tidligste tilfellene vi vet om av nedtegnelser av musikk. Noen av de første eksemplarene er fra 800-tallet. Leo Treitler viser i sin bok *Reflections on Musical Meaning and its Representations* hvordan det i starten var stort spenn i utformingen av disse notene. I starten var neumene kun et hjelpemiddel til å huske noe man hadde sunget før. I tolkningen av neumene er det viktig å huske på at musikernes forventninger til nedtegnelsene var helt annerledes og antageligvis svært få på denne tiden. Tegnene gav ingen eksakt tonehøyde, og gav liten informasjon om rytme. Dette måtte enten sangeren huske, eller det var på en eller annen måte underforstått i den sammenhengen neumene ble brukt i. Men man kunne altså tenke seg at det neumene i det minste sier noe om er tonehøyden, hvor prikkene beveger seg opp eller ned i forhold til hverandre. Og ut fra det vil man kunne slutte at den vertikale organiseringen av tonehøyde var et naturlig og selvsagt valg da notasjonen skulle utvikles. For Leo Treitler viser dette hvor lett det er å se på noe som naturlig som i virkeligheten er konvensjonelt:

That is in fact the great advantage of the system. It is the idea of mimesis, the belief in it, that has a priority, and that is the product of a long history of thought about signs and signification. It is not as if the reading of that series of circles as moving upward and downward is an empirical observation, for which way, by nature, is "up" and "down" on a horizontal writing surface? (Treitler 2011: 117)

Treitler peker på systemets evne til å underbygge seg selv. Notene vil jo idet de blir skrevet ned ligge på en skrivebordflate der ingenting beveger seg opp eller ned med mindre noen ser

for seg at det er det som skjer. Fra naturens side er det ingenting som er opp eller ned ved et ark eller lignende, verken når det ligger på bordet eller holdes i hånden. Det er vår forestillingsevne som må bestemme hva som er opp og ned. Det er vi imidlertid svært gode på. Med utgangspunkt i vår egen oppreiste kropp har vi gitt arket en opp, en ned, en venstre, en høyre, en forside og en bakside. Dette er store deler av verden enige om. Så vi leser bøkene fra venstre mot høyre og starter øverst på siden, kartene tegnes med nord opp og sør ned, og barn tegner himmelen øverst på arket og gresset nederst. Et annet eksempel på at det naturlige i virkeligheten er konvensjonelt er dyrelydene vi lærer barna våre. Haner lager den samme lyden over hele verden, men engelskmenn mener den sier «cock-a-doodle-doo», franske haner sier «co-co-ri-co», i Tyskland sier den «ki-ki-ri-ki», i Kina «kiao-kiao» og norske barn lærer at hanen sier «kykkeliky» (Treitler 2011).

Det kan med dette argumenteres for at det Cox beskriver som bokstavelig i minst like stor grad kan sees på som konvensjonelt og metaforisk. Vi opplever vertikaliteten i notasjonen som logisk og selvsagt, og dermed kanskje som ordrett og nøyaktig etter ordene. Men de metaforiske vertikalitetene oppleves i like stor grad som logisk og selvsagt, slik jeg ser det. Vår forestillingsevne er i like stor grad til stede når vi skal definere ”mer som opp”, som når vi skal definere opp og ned på et ark. Dette gjør det vanskelig å se skillet mellom bokstavelig og metaforisk. Leo Treitler betviler det skarpe skillet mellom naturlig og konvensjonell: «Is there really such a sharp division between the natural and the conventional in either of these modes of signifying?» (Treitler 2011: 118). Jeg har her gått ut fra at det er en viss sammenheng mellom det bokstavelige og det naturlige, og mellom det konvensjonelle og det metaforiske. Spørsmålet er om et skille mellom det naturlige og det konvensjonelle er nødvendig. Og tjener det til en spesiell hensikt å skille så skarpt mellom det bokstavelige og det metaforiske?

Treitler peker på hvor lett vi godtar systemets regler. Når vi så har godtatt premisset om at opp er opp og ned er ned på et ark, vil dette kunne være den eneste nødvendige kilden til vertikalitet, slik Cox forklarer det. Problemet er at vertikaliteten var gjeldende allerede hos de gamle grekerne (Ancient Greeks), altså før 800-tallet. Så selv om vertikalitet ikke er universelt, dukker metaforisk tankegang og vertikalitet opp i gresk musikkteori. Dette er et argument for å legge mer vekt på den metaforiske vertikaliteten som det viktigste utgangspunktet for opp og ned i musikken, som også Cox selv understreker. «[...] verticality in music is not a product



of verticality in notation but is instead the product of metaphoric logic.» (Cox 1999: 257)  
Kanskje var notasjonen bare et resultat av en allerede eksisterende tankegang, forutsatt at de i bruken av neumene faktisk orienterte noten slik vi gjør i dag.

### 3.5.2 2. kilde til vertikalitet: Hodeklang og brystklang

Kilde 2 henviser til de engelske begrepene *head voice* og *chest voice*. På norsk har vi lignende begreper i *hodeklang* og *brystklang*. Hvis de engelske begrepene er i samsvar med hvordan de norske hodeklang og brystklang brukes, refererer de til hvorvidt en stemme synger i sitt øvre eller nedre register. Hodet er hos et menneske som står oppreist lenger opp enn brystet, noe som skulle tilsi en bokstavelig form for vertikalitet. Cox forklarer: «lower notes can be felt resonating in the chest more so than higher notes, and higher notes may resonate correspondingly more in the smaller cavities of the head» (Cox 1999: 31). Det handler altså om *følelsen* av hvor stemmen klinger. Begrepene kan også sies å inneha informasjon om klangfarge. Det er imidlertid nærliggende å spørre seg om dette er en tilstrekkelig kilde til en bokstavelig forståelse av vertikalitet. Begrepene brystklang og hodeklang må kunne sies å være høyst metaforisk i sin natur all den tid den faktiske lyden/klangen kommer ut av munnen. Cox skriver:

In the case of the human voice, from the perspective of the audience, all of the sounds come from the same vertical location – the mouth – and so there is no visual correspondence between literal and musical verticality in this case (Cox 1999: 31).

Deres noe upresise natur har da også fått fagmiljøet av sangere og sangpedagoger til å gå over til å bruke begrepene fullstemme og randstemme, som beskrevet hos sangpedagogen Nanna-Kristin Arder i hennes bok *Sangeleven i fokus* (Arder 2001: 133). Kan det derimot være slik at bruken av begrepene har formet vår bevissthet om klangens lokalisering? Cox skriver:

The fact remains, however, that we have the concepts of "chest voice" and "head voice", and for those of us who use these concepts, these are among the sources of the logic of verticality (Cox 1999: 32).

For uskolerte sangere vil dette være med å underbygge deres vertikale orientering. Dette samsvarer, slik jeg ser det, med vertikaliteten i notasjonen. Det er et faktum at vi *opplever* notasjonen, og hodeklang/brystklang, som vertikalt plassert, og at det virker logisk for oss. Men har ikke kunnskap om metaforbruk vist hvordan det som virker logisk ikke nødvendigvis trenger å være bokstavelig?

Jeg kunne imidlertid tenke meg å peke på en annen mulig kilde til bokstavelig musikalsk vertikalitet hos en sanger, nemlig strupehodets forflytninger opp og ned ved sang. Kan følelsen av at strupehodet beveger seg opp og ned i takt med tonehøyden være en mulig faktisk kilde til vertikalitet? Eller er det også her slik at vertikalitetsmetaforen har gitt opphav til ubevisste bevegelser i strupen, som ikke har reell betydning for lydproduksjonen? Nanna-Kristin Arder skriver i sin bok: «Tonehøydereguleringen er altså for det første avhengig av stemmeleppenes lengde og masse. Tonehøyden står imidlertid også under innflytelse av spenningsgraden i stemmeleppene» (Arder 2001: 130). Ingen av disse forholdene har forbindelse med strupens plassering vertikalt (i halsen). Dette tyder på fraværende sammenheng mellom tonehøyde og strupehodets bevegelse. Arder skriver imidlertid om *den ytre strupemuskulaturen*, som «holder strupen på plass og gjør at den kan beveges oppover og nedover» (Arder 2001: 137). Hun skriver at ved stigende tone vil det økte lufttrykket uvilkårlig skyve strupen oppover (Arder 2001: 140). Ved høyere tone skal stemmebåndene vibrere raskere, det krever større fart på luftstrømmen, dermed økes trykket av luft nedenfra. Når trykket av luft på undersiden av strupen øker presses strupehodet oppover. Arder beskriver en tendens hos uskolerte sangere til bevegelser i strupehodet i samsvar med tonehøyde, og at variasjon i lufttrykk kan være grunnen. Dermed kan kanskje bruken av metaforen «opp» og «ned» i forbindelse med tonehøyde til en viss grad frikjennes i forhold til strupehodets bevegelser. Dette kan sies å være en form for kroppslig erfart vertikalitet, mer håndfast enn begrepene brystklang og hodeklang. Men det er likevel vanskelig å slå fast uten ytterligere kunnskap.

### 3.5.3 3. kilde til vertikalitet: Lydbølgenes utbredelse

Kilde 3 handler om lydbølgenes utbredelse. Lydbølgenes kvaliteter er ulike i ulike frekvensområder. Lave frekvenser forplanter seg lettere i andre materialer enn luft, for eksempel i bakken eller gulvet:

However, the ground does conduct lower frequencies and longer waves more efficiently than higher frequencies and shorter waves, and so we can say that sounds at the low end of human hearing do in fact travel literally lower than sounds in the high end (Cox 1999: 33).

Følelsen av at lave toner er mer *grunnfestet*, mens de høye tonene *flyr omkring* kan ha sin rot i dette. Lave toner har også større rekkevidde enn høye, og de lave tonene kan kamuflere de

høye, men ikke motsatt. Kan denne maktbalansen ha noe å si for vår oppfatning av opp og ned? (Cook, 1999) En slik dominant rolle hos de lave tonene kan få dem til å virke *tyngre* enn de høye. Vår erfaring fra naturen er at det som er tungt holder gjerne til nær bakken. Kombinert med at lave toner kan forplante seg i for eksempel gulv, har vi å gjøre med en, slik vi ser det nå, bokstavelig form for vertikalitet, i den forstand at våre følelser av hvordan tonene forplanter seg i et rom kan bevises lydteoretisk. Grunnlaget for å definere kilde 3 som en bokstavelig vertikalitet kan dermed sies å være mer til stede enn i de to foregående eksemplene. For folk flest er imidlertid kunnskapen om lydteori begrenset. Så for folk flest vil følelsen av hvor lyden befester seg i rommet være nok en følelse blant flere som bekrefter musikkens vertikalitet. Mange har kanskje også opplevd hva som skjer når man heller vann fra springen over på en flaske eller annen sylinderformet beholder. Ettersom vannet stiger i flasken, stiger også tonen. Det stigende vannet øyet ser samsvarer med den stadig lysere tonen som høres i vannets brus. Jeg vil peke på det som en mulig bokstavelig kilde til vertikalitet hvor synsinntrykket kan bekrefte det øret hører og motsatt. Dette har sammenheng med hvordan lyd forplanter seg rundt oss, men er ut over det et supplement til Cox' 10 kilder.

#### 3.5.4 4.-8. kilde til vertikalitet: Metaforisk vertikalitet

Arnie W. Cox viser at det engelske ordet *high* har 13 betydninger i ordboka. Men det er ikke 13 helt ulike betydninger, de er til en viss grad relaterte til hverandre. Tidligere i oppgaven er flere opp – ned-orienteringer nevnt. Det er to slike som i følge Cox kan være relevante i forhold til opp og ned i musikken. Han argumenterer for at metaforen «MER ER OPP; MINDRE ER NED» kan være med å forsterke følelsen av at tonene i musikken beveger seg opp og ned (Lakoff/Johnson 2003: 18). Det er dette som er grunnlaget for den metaforiske vertikaliteten i kilde 4, 5, 6, 7 og 8. Hos sangere og blåsere beveger luften seg raskere gjennom instrumentet jo lengre opp i registret de synger eller spiller. Høye toner blir gjerne også oppfattet som mer spenningsfulle, med mer energi og krever større grad av anstrengelse. Dette kan understreke vår logiske følelse av opp og ned. I kilde 4 handler det om at flere svingninger per sekund, det vil si raskere frekvens ligner vi med *høyere* frekvens. Dermed gir høyere frekvens høyere toner. Kilde 5 dreier seg om at høye toner kan oppfattes som dynamisk sterkere enn lave toner. Mer volum blir til høyere volum på høye toner. I kilde 6 er det mengden luft brukt til å produsere lyden det dreier seg om. I kilde 7 er det størrelsen på anstrengelsen det handler om. Det eksisterer en oppfatning om at det krever mer anstrengelse for å synge høye toner enn lave.

Det henger igjen sammen med kilde 8, hvor høye toner kan sies å ha høyere spenningsnivå. Mer anstrengelse og større grad av spenning blir til *høyere* grad av anstrengelse og høyere spenningsnivå. Ser vi på sangteknikken er disse aspektene tett knyttet sammen. Når tonen stiger øker svingningsfrekvensen. Dermed øker også mengden luft gjennom strupen, som både gjør at tonen oppfattes som dynamisk sterkere og når sangeren må bruke mer pust oppleves større grad av anstrengelse, som i sin tur kan gi lytteren (og sangeren) inntrykk av høyere spenningsnivå. Nanna-Kristin Arder beskriver hvordan strupen også faktisk blir presset oppover når tonen stiger. Grunnen er det økte lufttrykket, som beskrevet i punkt 3.5.2.

Alle disse ubevisste, metaforiske slutningene tas på bakgrunn av egne kroppslige erfaringer, ikke bare fra sang og lytting, men også fra andre områder i livet. Derfor kan ikke musikalsk vertikalitet, i følge Cox, *mimetic hypothesis* tatt i betraktning, bare være rent metaforisk:

I follow this reasoning to argue musical "verticality" and other concepts are not only metaphoric, in whole or in part, but that this metaphoric thought maps basic embodied experience from other domains onto the musical domain (Cox 1999: 17).

Musikk er nært knyttet sammen med andre områder, både i hvordan vi forholder oss til dens abstrakte natur språklig og til andre kunstarter, vitenskaper og livsområder generelt.

### 3.5.5 9. kilde til vertikalitet: Emosjonelt klimaks

Kilde 9 dreier seg om at det ofte inntreffer et emosjonelt klimaks samtidig med den høyeste tonen. Her har erfaringer fra musikk hørt tidligere skapt forventninger, som også har fått konsekvenser for forståelsen av vertikaliteten. Cox peker på at grunnen til at mer er opp og mer er høyere kan være at vi har erfart at mer av noe ofte fører til at noe bli høyere. Mer vann blir høyere i glasset, mer pannekaker stikker høyere opp i været også videre (Cox 1999).

### 3.5.6 Hjernen

Det er utrolig å tenke på at enhver, uten betenkningstid kan avgjøre om noen synger en overstemme eller en understemme. En mors lytting til og tolkning av babygråten har gjennom alle tider vært en del av artens overlevelse, og derfor avgjørende for vår eksistens. Det har gjort mennesket i stand til å skille mellom små nyanser i lydbilde, og da særlig knyttet til den menneskelige stemme.

Lakoff og Johnson peker på at metaforene vi bruker er en måte å tenke på, ikke bare en måte å snakke på. Hjernen organiserer ikke bare musikk, men mange abstrakte fenomener i rom. Slik forstår vi abstrakte fenomener gjennom orienteringsmetaforer. Hos Perry R. Cook kan vi i hans artikkel *Music, Cognition, and Computerized Sound* lese om hvordan hjernen er organisert. Beveger vi oss helt inn i hørselssentret i hjernebarken (auditory cortex), der hvor lyden vi hører blir registrert, blir raskere frekvenser registrert høyere opp i forhold til frekvenser med færre svingninger (Cook 1999: 18). Her kan det altså sies å være en kilde til en helt bokstavelig vertikalitet. Er denne vertikaliteten imidlertid relevant, all den tid mennesket ikke er i stand til å ha en bevissthet rundt hvor i hjernen signalene blir registrert? Om der finnes en sammenheng mellom metaforiske romlige orienteringer vi bruker om abstrakte fenomener og plassering i hjernen er et tema som krever mer psykologisk og medisinsk kunnskap ut over rammene av denne oppgaven.

### 3.6 Oppsummering

George Lakoff og Mark Johnson viste hvordan metaforene ikke bare er en måte å snakke på, men også er den måten vi organiserer tankene våre på. Denne organiseringen er basert på kroppslige erfaringer fra verden omkring. Leo Treitler viste systemets unike evne til å gjøre seg selv relevant. Ingen tenker i dag over at opp og ned på et ark eller annen skriveflate ikke er gitt, men noe som krever forestillingsevne. Det kreves like stor grad av forestillingsevne for så forstå opp og ned på et ark som for å forstå at «MER ER OPP». Notasjonen som kilde til musikalsk vertikalitet later til å ha mer metaforisk karakter enn bokstavelig. Og siden den metaforiske musikalske vertikaliteten ser ut til å ha eksistert også før notasjonens fødsel, kan notasjonen ses på mer som et resultat av den metaforiske vertikaliteten enn som opphavet til den musikalske vertikaliteten. Dermed er det nærliggende å tenke at de to standpunktene møtes på halvveien. Det metaforiske er ikke fullt så metaforisk, det bokstavelige ikke fullt så bokstavelig.

Med utgangspunkt i Arnie W. Cox' 10 kilder til vertikalitet i musikk har veien gjennom et landskap av metafor, musikkteori, psykologi og filosofi blitt til. Jeg har vært på utkikk etter et konkret, naturgitt, håndfast opphav til den musikalske vertikaliteten i grafisk notasjon. Og kanskje har jeg også funnet nettopp det. For det første, i lydbølgenes utbredelse i et rom, der lave toner forplanter seg langs gulvet, mens høyere toner oppfattes som svevende i luften.

For det andre i hjernebarken der høye frekvenser registreres høyere opp enn lave, skjønt mangel på holdepunkter for samsvar mellom lokalisering og kognitiv organisering i hjernen gir grunn til skepsis (krever mer inngående kunnskap om hjernens organisering). For det tredje viser jeg i kjølvannet av kilden omhandlende brystklang og hodeklang til strupehodets bevegelser opp og ned hos en sanger som enda mer håndfast. Som jeg har vist er følelsen av bevegelse i strupehode reell og virker derfor mer relevant enn følelsen av hvor stemmen klinger. Hodeklang og brystklang kan kanskje i større grad knyttes til den første kilden vedrørende lydbølgenes utbredelse, hvor mørkere frekvenser letter forplanter seg i objekter, for eksempel kroppen for brystklangens del, til forskjell fra hodeklangens mer flyktige natur. For det fjerde har vi erfart hvordan tonen stiger i takt med vannet når vi fyller en flaske eller annen sylinderformet beholder fra springen. Den første kilden kan måles og føles, den andre kan måles, men later ikke til å kunne føles, den tredje kan gjerne føles og i noen tilfeller ses og den fjerde kilden er synlig.

Nysgjerrigheten min var knyttet til om det kan ha vært et erfaringsgrunnlag som i sin tid ga opphav til metaforen «opp» og «ned» brukt om musikk. For oss i dag er imidlertid bruken av metaforen like relevant som de håndfaste kildene jeg har pekt på her. Metaforen knytter sammen tanke og språk og sanser slik at det er lett å tenke at metaforen kan være opphav til følelsene vi har rundt det auditive inntrykket. Men hvis det er slik at et spedbarn på noen få uker har en form for forståelse av opp og ned gjennom forståelse av vitalitetsaffekter, visualisert gjennom en 2-dimensjonal linje, kan verken metaforbruk eller håndfaste kilder være opphav til vertikalitet. Det antyder derimot vertikaliteten som del av en grunnleggende, kryssmodal forutsetning hos mennesket, til stede lenge før vi kan stå oppreist, har et bevisst forhold til egen stemme eller har tappet vann på en flaske. Det viser et sterkt ønske om å finne sammenhenger på tross av manglende erfaringer.

Arbeid med metaforer og vertikalitet har gitt opphav til bevissthet som gjør notasjonens intuitive dimensjon lettere å forstå. Kunnskap rundt den musikalske vertikaliteten har ført med seg en trygghet på at uansett opprinnelse er vertikaliteten solid forankret, også hos sangerne i koret. Søken etter opprinnelsen var likevel kilden til kunnskapen, og ga blant annet større sangfaglig og sangpedagogisk forståelse for strupehodets bevegelser, noe som kan komme godt med også i arbeid med kor.

Sansenes samspill blir tydelig når vi her prøver å skille mellom auditive inntrykk, følte bevegelser og følelse av klang og syn. Vi har sett hvordan vi har kryssmodale egenskaper bare få uker gamle. Vi har sett hvordan lyd og bevegelse er nært knyttet. Vi har sett hvordan spedbarn kan uttrykke sammenheng mellom visuelt og auditivt tidsmessig mønster, og hvordan lyd dermed ikke trenger å gå veien om bevegelse mot visuell (synlig), notert utforming. Kanskje trenger heller ikke koristene alltid å gå veien om bevegelse i møte med det visuelle grafiske uttrykket. Kunnskap om våre kryssmodale egenskaper tyder på at koristene har et iboende ønske om å finne mulig auditiv respons på visuelt uttrykk. Hos sangerne vil det likevel kanskje dukke opp noen spørsmål i møte med det grafiske: «Er dette musikk? Er denne musikken noe for meg? Hva vil de andre i koret syns? Bør jeg kanskje lage den samme lyden de andre lager? Er det slik dirigenten ønsker det?» osv. Barrieren disse funderingene kan ha dannet mellom koristen og notasjonen vil være tema når jeg i det neste kapittelet skal se på de menneskelige, pedagogiske og psykologiske utfordringene i møte mellom kor og grafisk notert musikk.

## 4 Samspillet mellom kor og dirigent

### 4.1 Innledning: Fra mur til bro

Grafisk notasjon er noe koret mitt aldri har jobbet med tidligere. De fleste i koret har i liten grad kjennskap til moderne vestlig kunstmusikk, som den grafisk noterte musikken er en del av. Et prosjekt med grafisk notert musikk var derfor nytt og ukjent for dem. Derfor hadde det sine utfordringer å presentere noe nytt og ukjent for et slikt kor. Noen av disse utfordringene vil bli drøftet i dette kapitlet. Jeg vil med andre ord se på hvilke utfordringer en dirigent vil møte når grafisk notasjon skal presenteres for et kor. Det vil dreie seg om aspekter rundt enkeltindividene i koret, rundt koret som gruppe og utfordringer knyttet til dirigenten og hans/hennes rolle. Jeg vil beskrive det som oppstår mellom koret og dirigenten metaforisk som en mur. Muren består på den ene siden av korets fordommer, forventninger, skepsis og frykt, på den andre siden står dirigentens utfordringer, også der finnes fordommer, forventninger og frykt. I tillegg står dirigenten med ansvaret for å finne veien gjennom muren, eller, enda bedre, gjøre muren om til bro. Dirigenten må finne lederskapet, planen og metoden som gjør møtet mellom grafisk notert musikk og kor mulig. Jeg vil komme tilbake til ferdigstillelsen av broen mot slutten av dette kapitlet.

Innledningsvis er det viktig å presisere at når dette prosjektet ble introdusert for koret, var det ikke det lydlige materialet de først blir presentert for. Siden notasjonen hadde hovedrollen i prosjektet, fikk koret først en muntlig presentasjon og beskrivelse av musikken, deretter fikk de se eksempler. Mye forskning omkring fordommer og musikalske preferanser tar for seg individets reaksjon på lydlig materiale. På tross av noen ulike forutsetninger har jeg likevel sett på noen av teoriene som relevante. Jeg skal nå se nærmere på teori og tanker rundt fordommer og musikalske preferanser.

### 4.2 Fordommer

Noe av utgangspunktet for dette kapitlet handler om mine fordommer. Etter først å ha tenkt at fordommer først og fremst er en del av korets utfordringer, har jeg nå kommet til at det er mine fordommer om deres fordommer som ligger til grunn. I følge den norske psykologen Arild Raaheim kan fordommer defineres som «[...]en innstilling som vi danner oss om noe før vi møter det i sin fulle og riktige sammenheng[...]» (Raaheim 2002: 123). Min bekymring for



prosjektets levedyktighet sprang ut fra mine forventninger til hva koret tenker når de hører begrepet grafisk notasjon. Jeg hadde forventninger om å møte skepsis, negativitet, kanskje frykt hos koristene. Jeg hadde forventninger til at koristene så på grafisk notasjon som noe fremmed og ukjent, og at de assosierte det til den moderne vestlige kunstmusikken, som igjen assosieres til noe rart og sært, stygt og unyttig, ofte assosiert med «pling-plong». Fordommene mine fikk næring fra kommentarer og fleip erfart gjennom dirigentvirksomheten og ellers i livet. Men kommentarene kom kun fra enkeltindivider, og de kunne like gjerne ha kommet fra korister i andre kor jeg har hatt. Kommentarene var ikke representative for hva hele koret mente. Fordommene tok heller ikke inn over seg hvordan koret som gruppe forholdt seg i møte med grafisk notasjon. Jeg vet rett og slett ingenting om hvilke fordommer de enkelte koristene satt med, og jeg vet ikke hvordan fordommer kunne påvirke koret som gruppe i møte med grafisk notasjon. Et annet moment er at fordommene gjerne i større grad er basert på auditive inntrykk individene har fått, enn på notasjonen som sådan. Dette vil jeg komme tilbake til senere i dette kapittelet. Vil fordommene tre i kraft på samme måte i forhold til synsinntrykk av notasjonen? For å imøtekomme dirigentens frykt og fordommer skal vi nå se på selvoppfatning og identitet.

#### 4.3 Identitet og selvoppfattelse hos koristene

I boka *Lydlandskap* skriver Even Ruud om musikkens betydning i konstruksjonen av selvoppfattelsen i ungdomsårene. Det er denne perioden som er viktigst for utformingen av identiteten. Selv om musikk som identitetsmarkør er tydeligst i ungdomsårene, preger det også voksenlivet, hvor koristene i LillCanto befinner seg. Ruud beskriver hvordan musikken man lytter til blir en viktig del av hvilket inntrykk man ønsker å formidle om seg selv til omverdenen (Ruud 2005: 151-152). Denne forskningen har lytting til musikk som utgangspunkt. Jeg velger å tro at musikken som identitetsmarkør overfor seg selv og andre er til stede også når det er snakk om utøvende amatører. I boka *Gruppeprosesser* skriver Svein Stensaasen og Olav Sletta (1996) om Georg Herbert Meads teori om «speilbilde-selvet». Slik de beskriver det er evnen til å ta andres perspektiv er avgjørende for utviklingen av egen identitet. «Selvet utvikler seg ifølge denne teorien gjennom *symbolsk samspill* mellom meg og medlemmene i de gruppene jeg tilhører» (Stensaasen og Sletta 1996: 85). Slik sett kan en si at koristene speiler seg i hverandre og at identiteten til enkeltindividene forholder seg til og er bygget opp gjennom samspillet med resten av gruppen. Det å ville ta avstand fra en bestemt

type musikk kan ses på som en markering av gruppetilhørighet samt av hvem personen ønsker være. I et kor kan samspillet mellom enkeltindividents identitet og gruppen være både en utfordring og en trygghet. Utfordringen kan komme når gruppen overstyrer dirigentens musikalske ønsker. Samtidig kan det begrense enkeltindividers kritiske utspill hvis resten av gruppen er positiv. Kunnskap om hvor betydelig musikk er som identitetsmarkør er kanskje grunnen til frykten for koristenes fordommer. Det kan være knyttet sterke følelser til enkelte musikkjangre, noen positive, noen negative. Vi skal nå se på hvilke musikalske preferanser som ligger til grunn for identitetskonstruksjonen.

#### 4.4 Musikalsk preferanse og hukommelse

Lars Ole Bonde skriver i sin bok *Musik og Menneske* om hvordan musikkpreferansene utvikles gradvis fra barneårene og fremover. Særlig årene ved cirka 10 års alder er avgjørende for utviklingen av musikkpreferansene. Det er først og fremst lytting til, ikke utøvelse av musikk som er avgjørende for utviklingen av de musikalske preferansene for de aller fleste i dag. Bonde fokuserer også på lytting. Etter midten av 20-årene avtar åpenheten og musikkpreferansene blir gradvis mer statiske og endrer seg mindre og sjeldnere. Sangerne i voksenkor som LillCanto vil dermed fortsatt kunne være påvirket av musikalske preferanser fra ungdomsårene. Hvert individ har sin unike bakgrunn og sine unike preferanser. Hver kommer med sin sosiale bakgrunn, sine verdier og holdninger. Noen søker hygge, noen vil la seg imponere, noen vil ha utløp for følelser. Det er flere forhold som påvirker utviklingen av slike preferanser, slik vi kan lese det hos Bonde. Han viser til at strukturelle aspekter i musikken påvirker lytterens preferanser, strukturer som tempo, metrum, motivdannelse, motivvarighet, konsonans/dissonans og gestaltfaktorer. Bonde skriver:

Kognitiv bearbejdning af musik lettes, hvis musikken er formet i overensstemmelse med principperne om prægnans (figur/grund-relationen), ensartethed, nærhed og regelmæssighed, kort sagt: god gestaltdannelse. Musik med disse egenskaber – f.eks klar opdeling i spørgsmål og svar (call and response), gentagelse, identificerbare variationer, klare periodedannelser, afrundede temaer og symmetrisk/velafbalanceret opbygning [jf Sloboda 1985, s. 154ff] – vil i de fleste tilfælde blive foretrukket for musik, som ikke har disse egenskaber (Bonde 2009: 241).

Dette er prinsipper fra gestaltpsykologien om hvordan mennesker oppfatter fenomener i sine omgivelser, og gjelder i musikken så vel som i andre områder i livet. Sitatet over har altså lytting som utgangspunkt, utfordringene til koristene i dette prosjektet gikk på projisering av synsinntrykket de fikk fra noten for så å kunne produsere lyd. På bakgrunn av det vi har sett

på om menneskets iboende kryssmodale evner i kapittel 3 (punkt 3.2), er det likevel nærliggende å tenke seg tilsvarende søken etter mønster og gjenkjennelse med utgangspunkt i andre sanseinntrykk. Bonde beskriver altså hvordan det blir lettere for oss å bearbeide musikken hvis den har egenskapene som beskrevet over.

I den grafisk noterte musikken kan det ofte være vanskelig å oppdage de strukturelle aspektene. Der kan være få gjentakelser, ofte er musikken uten symmetri eller temaer og perioder i klassisk forstand. Kjente elementer som melodi, harmonikk og rytme kan også utebli helt eller delvis. Når koristene skulle projisere musikken fra det de så på noten til lyd de kunne lage, virket graden av gjenkjennelse inn på prosessen. Hvis gjenkjennelsen blir for begrenset og de ukjente elementene blir for mange, setter hukommelsen begrensninger for bearbeidelse av musikken. Koristene trengte ikke å memorere selve notasjonen, all den tid de skulle bruke noter på konserten. Hukommelsen var likevel i bruk i stor grad. Koristene måtte huske hva de ulike tegnene betyr, rekkefølgen på elementene og interpretasjonen (dynamikk, fraserings, uttrykk, tekstlig og klanglig fargelegging osv). Hvis noe av det som skal huskes lar seg gjenkjenne frigjøres kapasitet til flere ukjente elementer. I boka *Music and Memory* viser Bob Snyder til en grense på omlag 7 nye, forskjellige elementer som er korttidshukommelsens kapasitet (Snyder 2000: 50). Overstiges dette vil det bli for mye informasjon å bearbeide på en gang. Det er imidlertid hjernens evne til å gruppere, eller dele den akustiske informasjonen inn i enheter, som gjør seg gjeldende i letingen etter symmetri, tema og gjentakelser. Når musikk kan huskes i lengre strekk er det fordi vi husker grupper av elementer i stedet for enkeltelementer (Ibid.: 31). Det bør her presiseres en forskjell mellom memorering av lytting, slik Snyder tar utgangspunkt i, og memorering av grafisk notasjon. Koristene måtte knytte det visuelle inntrykket notasjonen gir til en auditiv respons som de selv skulle lage og memorere denne koblingen, utgangspunktet var dermed ikke lytting som hos Snyder. Slik jeg ser det er det likevel relevante fellestrekk i måten vi memorer på. Kapasiteten på 7 elementer ligger fortsatt fast. Og koristene søker fortsatt etter mønstre og gjenkjennelse. Så jo mer koristene kunne gjenkjenne og jo tydeligere mønstre de kunne gruppere den grafisk noterte musikken inn i, jo flere interpretatoriske ønsker kunne dirigenten få oppfylt og jo større var potensialet for musikalsk utvikling for koret. Det er likevel en viktig forskjell i at koristene måtte lete etter visuelle mønstre heller enn auditive, slik som ved lytting.

Teoriene drøftet over har ledet mot erkjennelsen av at prosessen for memorering og læring blir endret for koristene i tilegnelse av grafisk notasjon til forskjell fra konvensjonell notasjon. For de som ikke leser noter vil prosessen ved konvensjonell notasjon gå fra lytting (stemmen blir foresunget eller forespilt), til sang for så å bli memorert ved hjelp av noten. Prosessen blir: LYTTE – SYNGE – HUSKE. Ved grafisk notasjon derimot vil sangeren først se på noten, projisere og memorere det visuelle inntrykket ved å knytte det til en auditiv respons, for deretter å synge. Derneft må lyd og notasjon memoreres sammen, på lik linje med konvensjonell notasjon. Prosessen blir da: SE – HUSKE – SYNGE – HUSKE. Lytting er dermed byttet ut med synsinntrykk i denne prosessen<sup>4</sup>. Dette kan ses på som kjernen av endringen i koristenes innlæring og memorering av grafisk notasjon, og ble en utfordrende ny erfaring for koristene. Det å kunne finne mønstre, symmetri og gjentakelser også i notebildet kunne etter hva Bonde beskriver være avgjørende.

Men hvor mye symmetri, tema og gjentakelser er det mulig å finne i den grafisk noterte musikken? Hvis musikken skulle defineres som atonal, er det slik Bonde skriver: «Atonal musik eller musik uden klart tonalt centrum er en meget stor udfordring for de fleste lyttere» (Bonde 2009: 241). Håpet er imidlertid at det skal være mulig å skape fortrolighet til grafisk notert musikk gjennom gjenkjennelse av mønstre, symmetri og gjentakelse, og gjennom metoden for innlæring. Bonde skriver: «Mange undersøgelser viser heldigvis, at det er muligt at ændre negative forventninger i mere positiv retning gennem målrettet, saglig information og pædagogiske interventioner» (Bonde 2009: 245). Hvis dirigenten evner å hjelpe til å se mønstre i musikken vil det være en fordel.

#### 4.5 Fortrolighet

«Oplevelse af fortrolighed skaber sikkerhed og fornemmelse af kontrol –» (Bonde 2009: 244), skriver Bonde. Musikk som er fremmedartet kan skape usikkerhet. Men jo mer man blir eksponert for det fremmedartede, jo bedre syns man musikken er. «Mange undersøgelser har vist, at gentagen lytning til ukendt musik i sig selv kan medføre mere positiv vurdering af denne. Dette kaldes *the mere exposure effect*» (ibid.). Igjen er det lytting som er utgangspunktet. Jeg velger imidlertid å tro at *The mere exposure effect* gjelder også for dem

---

<sup>4</sup> Lyttingen er ikke borte, den er bare ikke lenger en del av innlæringen og memoreringen.

som synger selv. Bonde skriver at forklaringen på dette kan ligge i at gjentatt lytting kan gjøre oppfatningen av musikken mer flytende og sammenhengende. Dette gjøre dannelsen av mentale representasjoner og dernest kognitive operasjoner lettere. Det oppstår gjenkjennelse og oppdages mønster. Musikken tillegges mer positive kvaliteter. Midt mellom det totalt fremmedartede og det fullstendig velkjente ligger det et optimalt punkt, et punkt med den optimale balanse, i følge Bonde. Der gis lytteren mulighet til kontroll og følelsen av trygghet, samtidig som det er tilstrekkelig med nye elementer til at det ikke føles kjedelig og forutsigbart. Bonde påpeker hvordan trygghet og sikkerhet ligger nest nederst i Maslows behovspyramide. Er tryggheten til stede kan læring skje gjennom musikk. Dette vil kunne oppstå når vi har jobbet en stund med den grafisk noterte musikken (ibid.). Etter hvert som koret har jobbet litt med den ukjente, grafisk noterte musikken, vil *the mere exposure effect* kunne gjøre dem mer fortrolige og dermed mer positivt innstilt.

#### 4.6 Holdningsendring

Hvis vi går til sosialpsykologien finner vi flere modeller for holdningsendring og overtalelse. Der *the mere exposure effect* ivaretar hvordan musikken i seg selv kan brukes for å skape fortrolighet og aksept, handler det her om hvordan lederen på en best mulig måte kan presentere musikken som skal studeres i forkant og underveis i innøvingen. Arild Raaheim viser i sin bok *Sosialpsykologi* til en utvidet versjon av «*Reception-Yielding*»-modellen. Det er en behavioristisk teori som peker på at det er seks stadier som må være til stede for at en holdningsendring skal skje; Først må budskapet bli *presentert* for mottakeren. Så må *oppmerksomheten* vekkes. Her kan for eksempel «*foten i døren-effekten*» være til god hjelp. Den går ut på å skape en eller annen form for overraskelsesmoment, for eksempel ved bruk av humor. Elementer knyttet til følelser er lettere å huske enn de som ikke er det. Når oppmerksomheten er vekket må det oppstå en *forståelse*. Budskapet må kunne bli oppfattet slik det er ment. Forståelsen er avhengig av at senderen har *troverdighet* hos mottakeren. En dirigent som er godt likt og respektert blant korets medlemmer vil med større sannsynlighet få koristene til å forstå sitt budskap. Videre må det skje en *akseptering* hos mottaker. Hvis dette skal bli en varig endring, må mottaker *oppbevare* budskapet som sitt eget i hukommelsen. Dernest kan en endret *atferd* finne sted. Dette er en lineær modell hvor alle stadiene i prosessen må gjennomgås for å nå målet. Endret atferd vil i dette tilfelle dreie seg om en mer positiv holdning til de nyskrevne verkene jeg presenterer og til moderne musikk

generelt. En holdningsendring må, i følge Raaheim, ta hensyn til mottakeren og dens egenskaper, for eksempel vedrørende motivasjon, oppmerksomhet, hukommelse, forkunnskaper eller evner. Det må også tas hensyn til situasjonen og forhold ved den. Rammefaktorer er et slikt forhold. Forhold omkring den som skal formidle budskapet, i mitt tilfelle dirigenten, kommer jeg tilbake til litt senere i dette kapittelet (punkt 4.8 og 4.9) (Raaheim 2002: 110-121).

#### 4.7 Koret som gruppe

I kapittel 1 er koret LillCanto beskrevet. Med dette koret som utgangspunkt følger her noen drøftinger rundt koret som gruppe. Even Ruud skriver om gruppetilhørighet i sin bok; *Lydlandskap*:

Musikkens betydning for gruppetilhørighet og selvevaluering finner støtte i sosialpsykologisk forskning, nærmere bestemt i såkalt sosial identitetsteori. I følge denne teorien vil oppfatningen av å høre med til en bestemt gruppe («inn-gruppe») nødvendigvis ekskludere andre, som man plasserer i en «ut-gruppe». Denne plasseringen eller kategoriseringen vil i seg selv medføre en bestemt selvfølelse – en sosial identitet – som vil være rettleidende for adferd. Og felles musikksmak er mer enn godt nok kriterium for å plassere folk i grupper. (Ruud 2005: 153)

Alle i koret har neppe samme musikksmak, men de forenes i gleden ved å synge, og skaper seg med det en sosial identitet. Det skal altså lite til for å skape følelsen av gruppetilhørighet. Desto viktigere blir det å definere hva gruppen *ikke* er, beskrevet som «ut-gruppe» hos Ruud. Prosjektet må dermed være innenfor rammene av hva koristene definerer som korets virksomhet.

Arild Raaheim definerer en sosial gruppe ut fra følgende premisser i sin bok:

- Det foregår en samhandling mellom flere individer
- Samhandlingen er rettet mot et felles mål
- Samhandlingen reguleres av et felles sett med regler og normer
- Medlemmene av gruppen har ulike arbeidsoppgaver eller roller
- Medlemmene har en viss grad av lojalitet til gruppen
- Ikke alle kan bli medlem av gruppen uten videre

(Raaheim 2002: kap. 1)

Et kor samhandler hovedsakelig gjennom å synge sammen, gjerne flerstemt. Koret øver regelmessig, ofte en gang i uken, frem mot samhandlingens felles mål, som er konserten. Koret driver også samhandling gjennom turer, seminarer, møter og organisering rundt konsertene. Korets aktivitet er regulert av vedtekter. I vedtektene er det en paragraf som går på musikalsk utvikling. Dette kan tolkes som at koret har et overordnet mål om å forbedre seg musikalsk hele tiden. Ut over å formulere korets mål regulerer vedtektene blant annet økonomiske forhold, plikter, rettigheter og organisering. En del av gruppens arbeidsoppgaver eller roller er også regulert gjennom vedtektene, deriblant styre, valgkomité og dirigent. Andre roller ivaretas ikke gjennom vedtektene. Alle kormedlemmene har for eksempel en rolle gjennom å tilhøre en bestemt stemmegruppe, noen er solister eller bidrar som pianist. Der vedtektene ikke strekker til overtar normene. Oppførsel på øvelser og konserter blir blant annet regulert av normer. De regulerer når det er greit å snakke sammen og når det skal være stille, hva som er greit å si og hvordan kormedlemmene skal te seg sammen. Hver dirigent har gjerne også noen retningslinjer for øvelser og konserter som han eller hun ønsker at kormedlemmene skal følge. Som et eksempel vil jeg nå beskrive noen av normene som for tiden gjelder for LillCanto.

#### 4.7.1 Normer for LillCanto

Hos meg er det ikke lov med kritikk av sangen underveis i innøvingen. Jeg vil at sangerne skal ha en positiv, nysgjerrig innstilling, der de prøver etter beste evne på det jeg ber dem om. Jeg vil at de skal synge med full stemme under øvelsene, det gjør det lettere å avdekke feil. «Syng ut og syng feil!» Jeg tåler noe lavmælt aktivitetsstøy under innøving, men vil ha full oppmerksomhet når jeg snakker. Men jeg sier som flyvertinnen: «Pass på din egen stemme før du hjelper andre!» Jeg forventer at det er samsvar mellom mål og ambisjonsnivå, og innsats fra kormedlemmene. Jeg ønsker diskusjon og refleksjon omkring de musikalske valgene vi gjør, det skal ikke være noe jeg dikterer. Når vi skal evaluere konserter skal det positive komme først. Når det nærmer seg konsert blir disiplin mer og mer viktig. Og når konserten kommer er det viktig å ta vare på og støtte hverandre. Kormedlemmene blir oppfordret til å tenke på hvordan de ordlegger seg rundt konserten, slik at vi lager et best mulig prestasjonsklima. Når en hel gruppe skal prestere sammen er det lurt å være varsom med kritikk. Selv kritikk av en selv kan gå ut over andre. Disse kjørereglene er viktig for måten jeg leder koret på.

Kormedlemmene viser lojalitet gjennom oppmøte på øvelser, seminarer og konserter. De snakker positivt om koret til venner og kjente, de legger ut, deler og liker korets aktivitet på Facebook, promoterer og inviterer til konserter. Lojaliteten er en viktig forutsetning for å opprettholde korets drift og gjennomføre konsertene som er planlagt. Det er fritt frem for alle å komme å prøve å synge med LillCanto. Men ønsker vedkommende å begynne i koret, vil det bli avholdt en enkel stemmeprøve som sikrer at vedkommende er skikket til en plass i koret. Han eller hun bør kunne synge tilsvarende rent som de resterende kormedlemmene og ha en sangstemme som smelter inn i korets klang på en tilfredsstillende måte. Det stilles i utgangspunktet ingen krav til notekunnskaper, men der ligger nok et underliggende krav om å kunne lese norsk og ha helt grunnleggende kunnskaper om organiseringen av en note. Dette til sammen kan sikre at tiden brukt på innøving holder seg stabil. Mange norske kor er organisert slik, noen har stemmeprøve, andre ikke.

Når reglene for koret er formulert gjennom vedtekter kan koret, etter Arild Raaheims teori, defineres som en formell gruppe. Gruppen kan også sies å være sekundær, siden medlemmene i utgangspunktet ikke er knyttet sammen av familiære eller personlige bånd. Gruppen er også heterogen når det gjelder alder og bakgrunn. På tross av stort aldersspenn og ulik bakgrunn har lysten til å synge som bragt dem sammen. Oppsummert kan koret ut fra denne teorien ses på som en sosial formell sekundær gruppe. En formell sekundær gruppe kjennetegnes gjerne av en hierarkisk struktur. Der fins ledere og roller, som beskrevet over. Korets dirigent fungerer som musikalsk leder og leder av øvelser og konserter. Jeg vil nå se litt nærmere på ledelse og lederrollen (Ibid. kap 1).

#### 4.8 Ledelse og lederrollen

Den neste delen vil dreie seg om generell ledelsesteori, før musikalsk ledelse blir et tema. Teorier som omhandler ledelse kan, i følge Raaheim deles inn i tre hovedgrupper: De individfokuserte, de gruppefokuserte og de situasjonsfokuserte ledelsesteoriene. De *individfokuserte* ledelsesteoriene peker på lederens egenskaper. Da er blant annet de fysiske forutsetningene, evner, talegaver og intelligens i fokus. Personlige egenskaper, som for eksempel emosjonelle evner og utadvendthet drøftes. I de *gruppefokuserte* ledelsesteoriene er det lederens ansvar for å dekke gruppas behov på veien mot å nå et bestemt mål som er



vinklingen: «Den som leder gruppen til å oppnå sine mål, blir sett på som en god leder» (Ibid.: 47). Veien til målet handler om lederens «dyktighet til å bevisstgjøre gruppemedlemmene, slik at de blir klar over hvilke behov de har» (Ibid.: 48). Strategier for å oppnå målet utarbeides i samarbeid med gruppen. Den tredje kategorien ledelsesteorier er de såkalt *situasjonsfokuserte* teoriene: «Ledelse er [...] et resultat av et samspill mellom person og situasjon» (Ibid. s. 49). I en slik teori vil ikke de samme kravene være gjeldene for alle ledere. Adferd, lederstil og effektivitet hos lederen må bestemmes ut fra situasjonen, omstendighetene og kravene som settes. En dirigent vil måtte tilpasse sin måte å lede på til det enkelte kor. For eksempel vil et kor på 70 medlemmer kreve større grad av myndighet og styring enn et kor på 15 medlemmer. LillCanto har sirka 30 medlemmer, men var på prosjektet omlag 20 deltakende, grunnet sykdom og permisjoner. Størrelsen på gruppen ga rom for mer medbestemmelse fra koristene og en mer demokratisk form for ledelse. Å lede et kor kan kreve noe av lederen når det gjelder formidling av informasjon, motivasjon til koret og i forhold til å ivareta koristenes behov for omsorg, empati og medmenneskelighet. Raaheim har beskrevet dette som informasjonslederskap, omsorgslederskap og motivasjonslederskap (Raaheim 2002: 50).

Raaheim viser til skillet mellom *lederaktivitet* på den ene siden og *lederegenskaper* på den andre. Lederaktivitet kan blant annet være planlegging, organisering, motivering, delegering og veiledning. Lederegenskaper kan igjen deles inn i tre undergrupper: Dynamiske egenskaper, personlighetstrekk og kognitive egenskaper. Ambisjonsnivå, prestasjonsmotivasjon og initiativ er eksempler på *dynamiske egenskaper*. Dominans, ærlighet, selvtillit og emosjonell stabilitet går under kategorien *personlighetstrekk*. Det å være emosjonelt stabil innebærer å kunne beholde fatningen selv når det stormer som mest. Den siste kategorien er *kognitive egenskaper*. Det kan for eksempel være generell intelligens, ekspertise og kognitiv kompleksitet. Kognitiv kompleksitet handler om å kunne ha flere baller i luften samtidig (Ibid.: 51).

#### 4.9 Musikalsk lederskap

Etter å ha sett på generelle ledelsesteorier gjeldende for alle typer ledere, ønsker jeg nå å gå nærmere inn på dirigentrollen og de ulike aspektene som gjelder spesifikt for musikalsk

lederskap. Dag Jansson skriver om dette i sin masteroppgave om musikalsk lederskap. Jansson formulerer det slik:

Dirigering handler om koordinasjon og utforming av det musikalske uttrykk. Men det handler også om kanalisering, fokusering og speiling av vilje og kraft hos medmusikantene. [...] Dirigenten fungerer [da] både som forstørrelsesglass og speil (Jansson 2008: 46).

La oss se nærmere på noen av momentene Jansson trekker frem.

Jansson skriver om Colin Durrant, som sammenligner dirigentrollen med lærerrollen. Han skildrer lærerrollen som en type håndverkskunnskap og skiller mellom fem grunnleggende kunnskapstyper i dirigentrollen (det er Jansson selv som har oversatt fra engelsk):

- situasjonsbestemte (koret, repertoiret, akustikken etc.)
  - personlige (dirigentens egen filosofi og tenkning)
  - sosiale (kunnskap om gruppen og individene i koret og utenfor)
  - erfaringer (hva som virker og ikke virker, hvorfor og hvordan)
  - teoretiske (hva er viktig, hvordan begrunne, hva er grunnlaget)
- (Ibid.: 47)

Definering av kunnskapstyper kan være til hjelp for å bli bevisst det spekteret av kunnskap dirigenten trenger. Mer overordnet krever dirigentrollen filosofiske prinsipper, musikalsk-tekniske ferdigheter og mellommenneskelige ferdigheter, slik Jansson viser hos Durrant. (Ibid.: 48) Dirigentens grunnleggende syn på musikk ligger til grunn for korarbeidet. Gjennom filosofiske prinsipper tilkjennegir dirigenten hva han eller hun vil med musikken. De musikalsk-tekniske ferdigheter omfatter, i følge Jansson, nesten alle indremusikalske tema, alt «fra verkets tilblivelse og partituret via sangteknikk og sangstiler til feildeteksjon og gestikk» (Jansson 2008: 48). De mellommenneskelige ferdighetene beskrives som parallell til lærerrollen eller lederrollen.

Til nå har vi sett på egenskaper og kunnskaper hos dirigenten som er viktige i samspillet mellom kor og dirigent. På bakgrunn av disse teoriene kan dirigenten gjøre de endringer som trengs. Så har Raaheim påpekt verdien av samspillet mellom leder og gruppe, på samme måte har Jansson skrevet om gjensidig kommunikasjon mellom dirigent og sangere. Vi skal nå se nærmere på dette.

I musiseringssituasjonen skjer det en konstant dialog mellom dirigent og sangere. Speiling av sangernes uttrykk og tilstand kan skape samhørighet, gi bekreftelse og gi sangere som ikke står nær hverandre likevel trygghet på at det de gjør er i samsvar med de andre sangerne. Denne speilingen er helt grunnleggende hos mennesket og stammer fra såkalte speilnevroner i hjernen, slik det også er beskrevet i punkt 3.4. Bonde skriver:

Speilneuronerne finnes også hos aber, og både hos aber og mennesker fungerer de på den måte, at observation af andres handlinger sætter gang i en neural aktivering af de samme områder i den motoriske cortex, som ville blive aktiveret, hvis aben/mennesket selv udførte handlingen. (Bonde 2009: 132)

Speilnevronene er en forutsetning for læring og gjør oss i stand til å føle empati og å leve oss inn i hvordan et annet menneske har det. Det gjør oss i stand til å lære av andre kun ved å se på. Speiling mellom kor og dirigent gir kontinuerlig begge parter informasjon som til sammen preger musikken de fremfører. Dette skulle kunne gi gode forutsetninger for formidling av uttrykk i musikken. Det er imidlertid ikke så lett. Ikke alle har følelsesuttrykk som vises utenpå. Sangeren vil kunne observere følelsesuttrykket hos dirigenten, en nevralt aktivering vil skje i hjernen til sangeren, på samme sted som om hun eller han selv følte det samme. Men i dette ligger ingen garanti for et synlig følelsesuttrykk hos sangeren. Og skulle det skje, så har hver sanger ulik grad av følelsesuttrykk. Det å kunne uttrykke det samme samtidig sterkt nok til at publikum kan se det krever trening. Et kor kan da trenge et forstørrelsesglass. I det første sitatet i punkt 4.10 skriver Jansson om hvordan dirigenten kan fungere både som speil og forstørrelsesglass. Videre skriver han:

Dirigenten som medmusikant utøver ikke sin vilje blindt på ensemblet, men visualiserer, bekrefter og videreutvikler de musikalske gestene som er der. Det betyr ikke at ensemblet dirigerer dirigenten, men dirigenten må se musikerne der de er for å kunne kanalisere ensembles krefter (Jansson 2008: 46).

Jansson forklarer hvordan dirigenten kan hjelpe med å forstørre og overdrive det sangerne gjør og gi dem ekstra energi. Dette viser hvordan speilnevronenes aktivitet innvirker på samspillet mellom kor og dirigent. Der speilingen er konstant og gjensidig, blir det tilført et element av forsterkning. Forsterkningen kan få både positive og negative utslag. Jansson beskriver dirigenten som en medmusiker, som står i kontrast til en mer autoritær tilnærming. I tråd med en slik beskrivelse beskriver Jansson dirigenten Gustavo Dudamels lederskapsprofil: «Dudamel utstråler en usedvanlig vennlighet, han er inkluderende, han er åpenbart en medmusiker. Dette kombinerer han med stor musikalsk oversikt og innlevelse» (Jansson 2008:

27). Jansson viser med dette at dirigentrollen har vært og er i endring. Han antyder en utvikling fra den tradisjonelle autoritært orienterte dirigenten til musikalsk lederskap basert på gjensidig musisering og dialog fremfor diktering. Jansson skriver: «Innenfor vestlig kunstmusikk er etter hvert det musikalsk(e) lederskap i stor grad blitt samlet i dirigentrollen» (Jansson 2008: 24). Hva skjer så med forutsetningene hvis dette musikalske lederskapet løses mer opp? Slik som i mitt prosjekt, hvor dirigenten må gi fra seg mer av ansvaret for tolkning og forming til koret, hvor både dirigent og sangere får mer kompositorisk ansvar. Det er nærliggende å tenke at når notasjonen og musikken selv er mindre hierarkisk og mer dialogbasert og preget av improvisasjon, bør også lederskapsprofilen være det. Igjen kan vi se skyggen av avantgardismens ideologi og dens påvirkning. I kapittel 2 så hvordan ideologien fikk konsekvenser for dannelsen av fordommer hos koristene, og i kapittel 3 hvordan vi som multimodale vesener søker å forene sansene, og som følge av det dernest kunstartene, slik avantgardistene gjorde med musikk, billedkunst og poesi.

#### 4.10 Oppsummering

Vi har nå sett på pedagogiske, sosiale og psykologiske utfordringer i møtet mellom et kor og grafisk notert musikk. Kunnskap om individene i koret og deres forutsetninger, koret som gruppe og hvordan de oppfører seg og om lederrollen og dirigentrollen har gitt prosjektet nødvendig bevissthet inn i planlegging og gjennomføring. Gjennom denne kunnskapen ble muren av spørsmål, fordommer og uvitenhet bygd om til en bro, en bro som er nødvendig for møtet mellom koret og den grafisk noterte musikken. En bro av kunnskap om koret som sosial formell sekundær gruppe, om muligheter for holdningsendringer hos dirigent og kor og om mulighetene som ligger i musikalsk lederskap basert på dialog og gjensidig musisering. Ved hjelp av en grundig presentasjon av prosjektet på forhånd, målrettet og tilpasset ledelse og organisering og godt planlagt veiledning og instruksjon kunne sjansene for et vellykket og spennende prosjekt styrkes. Kapittel 2 ga kunnskap om ideologisk bakgrunn for den grafiske notasjonen. Den kunnskapen kombinert med dette kapitlet har gitt tro på ledelse og organisering som er i samsvar med hovedlinjene i ideologien den grafiske notasjonen gjenspeiler, det vil si i samsvar med avantgardistisk tankegang. Ut fra dette kan det ses på som avgjørende at dirigenten speiler seg i musikken slik koristene speiler seg i dirigenten. Dirigenten må dermed i større grad vise spontanitet, kreativitet, lekenhet og improvisasjon. En inkluderende ledelse, en bevegelsesrettet tilnærming og et tydelig kroppsspråk kan også

være hensiktsmessig. Gjennom øvelser med rom for medbestemmelse, improvisasjon og med flat struktur både mellom aktører og mellom musikalske ideer kan koristene få mulighet til å mestre og lære gjennom grafisk notasjon. Den grafiske notasjonen setter altså ekstra krav til dirigentens engasjement, tilstedeværelse og påvirkningskraft. Dirigenten kan bruke broen i sin vandring mellom korets behov på den ene siden og musikkens og notasjonens potensiale og kunstneriske autonomi på den andre. Rent billedlig sett er en bro en fin møteplass for musisering, hvis koret våger å komme dirigenten imøte. Broer er imidlertid som oftest akustisk helt håpløse for korsang. Der egner Hurumsalen seg mye bedre. Konserten og analyse av den vil være tema for det neste kapittelet.

## 5 Konserten: Presentasjon av verkene og diskusjon av erfaringene med innstudering og fremføringen.

### 5.1 Innledning

Det historiske bakteppet som ble skissert i kapittel 2 har gitt bedre forståelse for utviklingen notasjonen har gjennomgått. Vi har sett hvordan elementer, som vertikalitet og horisontal tidsforståelse, kan spores helt tilbake til før utviklingen av konvensjonell notasjon. Og vi ser inspirasjonen fra billedkunsten, poesien og tegneserier. Gjennom kunnskap om multimodalitet og bevegelse gjennomgått i punkt 3.2 aner vi sammenhengen mellom tegnene vi ser og lyden den assosieres til. Psykologiske, pedagogiske og menneskelige utfordringer hos kor og dirigent er gjort rede for i kapittel 4. Dette danner bakteppet når jeg nå går inn på selve prosjektets kjerne, nemlig konserten og korets forberedelse til denne. Innledningsvis i dette kapitlet blir min rolle drøftet på bakgrunn av kunnskap fra punkt 1.4.2 og 1.4.3, samt 4.8 og 4.9. Deretter drøftes solistenes rolle. Korets rolle er redegjort for i punkt 1.3.1, samt punkt 4.7. De forberedende øvelsene viser prosessen frem mot konserten. Det skriftlige råmaterialet i form av plan og logg som er benyttet, finnes i appendiksen.

Her i kapittel 5 vil jeg beskrive og drøfte arbeidsmetoder, nyttige øvelser og arbeid med stykkene til konserten. Konserten er beskrevet kronologisk slik den ble fremført. Først beskriver jeg verkene, dernest følger en redegjørelse for min forståelse av hvordan vår fremførelse var. Min erfaring av lydlig inntrykk og koristenes og solistenes oppførsel og oppfatning ligger til grunn, basert på videodokumentasjon, plan, logg og innhentede tilbakemeldinger fra kor, solister og publikum. Erfaringene ble forstått og analysert i lys av den utvalgte teorien redegjort for i kapittel 2, 3 og 4. Uttalelser fra enkeltindivider i koret er anonymisert. I analysen trekker jeg frem elementer av særlig interesse for dette prosjektet. I lys av punkt 4.8 og 4.9 bør nå min rolle som deltakende observatør drøftes ytterligere.

### 5.2 Min rolle: Feltarbeid versus musikalsk lederskap

Som dirigent for koret og prosjektleder for konserten har jeg både det musikalske og praktiske ansvaret. Jeg skal lede koret gjennom 3 øvelser, veilede dem til å ta gode musikalske valg, og dirigere, støtte og inspirere dem på konserten. Håpet er at forståelsen av tegnene i verkene i

størst mulig grad skal tolkes forholdsvis intuitivt fra koristene og raskt realiseres i lyd. Dermed kan vi gjøre noteinnøvningsfasen betraktelig kortere, da den som nevnt ofte er den lengste fasen i innøvingen av et korverk. Dette frigjør tid til det vi gjerne kaller det kunstneriske arbeidet med musikken, med valg dirigenten tar i forhold til for eksempel dynamikk, frasering, klang, tekstarbeid, uttrykk og formidling. Gjennom veiledning kan jeg lede koret mot et kunstnerisk resultat.

Samtidig skal jeg være observatør og vurdere koret underveis i prosjektet. Anne Haugland Balsnes skriver om sine utfordringer og kritikk rundt hennes nære insider-rolle som dirigent i forskningsarbeidet rundt koret Belcanto. Den observerende rollen kombinert med innlevelse og engasjement i dirigentrollen kan ses på som utfordrende også i mitt prosjekt. Balsnes viser til at kjennskap til miljøet, motivasjon, engasjement, utholdenhet, solidaritet, lojalitet og sympati kan ses på som fordeler, ikke ulemper i studier av egen kultur (Balsnes 2009: 49). Thomas Hylland Eriksen skriver i sin bok *Små steder – store spørsmål* om hvordan «antropologens intime kjennskap til eget samfunn ikke bare [er] et problem, den kan også være en ressurs» (Hylland Eriksen 2010: 40). Balsnes viser til at lærlingerollen er et bedre utgangspunkt for «nødvendig distanse» enn ekspertrollen. Men både hun og jeg har vanskeligheter med å komme utenom den ekspertrollen som dirigentrollen har i seg. Idealet for feltarbeiderens oppførsel slik Hylland Eriksen beskriver det handler om sosial omgjengelighet, engasjement, tilstedeværelse og deltakelse. Men en styrende, påvirkende rolle later ikke til å være ønskelig (Hylland Eriksen 2010: 35-37)<sup>5</sup>. Motsetningen mellom rollen som dirigent og leder og rollen som forsker og feltarbeider er altså utfordrende, men kan også være kilde til viktig kunnskap om amatørkor forutsatt et bevisst forhold blant annet til styring og påvirkning.

For er det hensiktsmessig for meg å unngå styring og påvirkning? Det er viktig her å holde fast ved målet for dette prosjektet og denne oppgaven. Målet om å gi koristene positive erfaringer med moderne kunstmusikk og grafisk notasjon står sentralt. Dette målet krever et brennende engasjement, styring og påvirkning slik jeg ser det. Fra kapittel 4 har vi sett hvilke egenskaper og pedagogiske ferdigheter en dirigent bør ha for at læring og kunstnerisk utvikling skal skje.

---

<sup>5</sup> Hylland Eriksen viser likevel til stor variasjon i metoder, hvert prosjekt har sine fordeler og ulemper. Feltarbeidet han henviser til er ikke helt sammenlignbart med min situasjon.

En engasjert dirigent som kan påvirke med styringsevne er en forutsetning. Det er nettopp gjennom brennende engasjement kunnskapen skal komme, som jeg skriver i punkt 4.10 og som Balsnes' teori understøtter. Og kunnskapen jeg ønsker å innhente gjennom vurdering og analyse av hvordan musikken og konserten ble og hvordan den ble mottatt av koristene, er slik jeg ser det ikke avhengig av distanse for å være relevant. Kamouflert av mitt engasjement kan også min observerende rolle være mindre påfallende for koristene. Kanskje påvirkes prosjektet da mindre av koristenes følelse av å bli vurdert, noe Balsnes nevner som en utfordring (Balsnes 2009).

### 5.3 Solistenes rolle

Solistene jeg har valgt til dette prosjektet er Ingrid Stige, Hildegunn Hovde og Jon Harthug. De har stor fortrolighet med å tolke musikk fra ulike tidsepoker. De har trening i å finne mønstre, lage struktur, kort sagt; analysere verker i mange stiler. Ikke alle skolerte sangere ville kunne gjøre grafisk notert musikk med like stor overbevisning. Disse sangerne er valgt nettopp fordi de mestrer dette. De er lekne, frigjorte, tør å slippe seg løs og er generelt fortrolig med å improvisere med et grafisk materiale. De har en sterk og fri formidlingsevne. Solistenes rolle vil bestå i å hjelpe koret å finne struktur og mening i musikken de står overfor. De skal være til inspirasjon gjennom sin kreativitet og lekenhet og være en frigjørende kraft i møte med koret.

Det er interessant å merke seg hvordan mange profesjonelle (klassiske) sangeres forhold til grafisk notert musikk er preget av skrekk og stor grad av ærefrykt. Hvorfor er det slik? Det kunne vært interessant i kjølvannet av undersøkelsen av kor, også å undersøke hva profesjonelle sangere kan få til innen grafiske verker med relativt kort innøvingstid. Ønsket er her også å senke muren mellom profesjonelle utøvere og grafiske verker, dempe alvor og få frem leken!

### 5.4 Korets forberedelser

Koret øver 2,5 timer hver uke. Rammene for dette prosjektet var omlag 1,5 timer 3 påfølgende øvelser i januar 2019 (uten solister). I tillegg kom cirka 2,5 timer i konsertlokalet sammen med solistene på konsertdagen. Til sammen ble dette omtrent 7 timer forberedelse. Nå vil jeg gjøre



rede for planleggingen og gjennomføringen av øvelsene med koret. Presentasjon, innledende øvelser og arbeid med verkene vil være sentrale punkter.

#### 5.4.1 Forventninger, identitet og planlegging

Fra punkt 4.7 kjenner vi utfordringene den grafisk noterte musikken møter hos koret som gruppe. Kormedlemmene har hver med seg forventninger og fordommer om musikken de møter, som kan påvirke hvordan de gir seg i kast med den og dermed resultatet. Stensaasen og Sletta beskriver dette (Stensaasen og Sletta 1996: 123-124). Musikk er, slik Even Ruud skriver, en sterk identitetsmarkør (Ruud 2005: 150-153). I kapittel 4 så vi hvordan strukturerende aspekter er avgjørende for den enkeltes musikalske preferanser. Når lydbilde og notasjon er ukjent kan strukturerende aspekter være vanskeligere å oppdage. Dermed blir veien kort til å definere musikken vekk fra egen identitet og dernest skape et ønske om distanse. Videre vil gruppetilhørigheten og gruppementaliteten gjøre at det kan oppstå usikkerhet om hvorvidt denne musikken er en del av gruppens eller korets identitet. Godt planlagt lederskap av høy kvalitet vil være avgjørende. Øvelsene ble gjennomført etter et prinsipp, som for eksempel *Demingsirkelen* hos Stensaasen og Sletta viser; Øvelsen ble planlagt, utført, deretter evaluert (eller sjekket, som figuren sier), for så å gjøre endringer til neste øvelse (Stensaasen og Sletta 1996: 64).

Som beskrevet i punkt 4.10 bør kommunikasjonen være tilpasset materialet som skal formidles. I arbeid med kor er det hensiktsmessig at musikken som skal læres er bestemmende for innlæringsmetoden, rammene og ikke minst for lederskapet. I dette prosjektet kan et spesielt fokus på den *ikke-verbale* kommunikasjonen jeg som dirigent viser for koret være nyttig, som Stensaasen og Sletta skriver: «Vi kommuniserer ved å bruke forskjellig tonehøyde og styrke på stemmen, ved ansiktsuttrykk, kroppsbevegelser og gester» (Ibid.: 119). Formidling av et budskap handler ikke bare om hva man sier og gjør, men også om *hvordan* det formidles. Et premiss for at koret skal anerkjenne og ta del i prosjektet fullt ut kan være at den ikke-verbale kommunikasjonen er i samsvar med hva den grafiske musikken formidler, (som beskrevet i kapittel 2). Med ønske om å formidle frihet, improvisasjon og lekenhet til koret bør dirigenten søke en åpen kroppsholdning, vise engasjement og iver, men samtidig trygghet. Dirigenten bør vise leken spontanitet og tørre å dumme seg ut foran koret.

#### 5.4.2 Presentasjon

I forkant av første øvelsen brukte jeg litt tid på å presentere prosjektet for koret. Jeg så på en grundig presentasjon som avgjørende, for koristenes syn på prosjektet, som igjen påvirker gjennomføringen. Jeg hadde både skriftlig og muntlig presentasjon. Gjennom denne presentasjonen fikk jeg også vist mitt glødende engasjement. Vi definerte målet for og varigheten av prosjektet. Jeg påpekte at alt var lov, ingenting var rett eller galt, her var ingen fasit. Jeg var opptatt av å formidle hvordan koristene kunne tenke rundt denne musikken. Sammenligner man denne musikken med W. A. Mozart eller The Beatles fremstår gjerne denne musikken nokså underlig og fremmed. Det å heller tenke på dette som *lydlek* kan være en løsning. Vi snakket om at ansvaret for prosessen og resultatet for prosjektet lå hos meg, og at forskning kan handle om prøving og feiling. Skulle noe gå galt, ville også det være en viktig erfaring for meg. Med en slik presentasjon ønsket jeg å unngå negativitet, kritiske spørsmål, tilbakeholdenhet og skepsis underveis i øvelsene, da jeg tror dette kan virke forstyrrende og ødeleggende på selve arbeidet. God innsikt i hensikt, mål, plan og fremdrift kunne hjelpe koret til forståelse og trygghet i forhold til oppgaven de skulle gjennomføre. Kanskje ble oppmerksomheten vekket hos koristene med denne presentasjonen, kanskje økte deres forståelse for prosjektet og min troverdighet kunne styrkes, i tråd med Arild Raaheims «*Reception-Yielding*»-modell fra punkt 4.6.

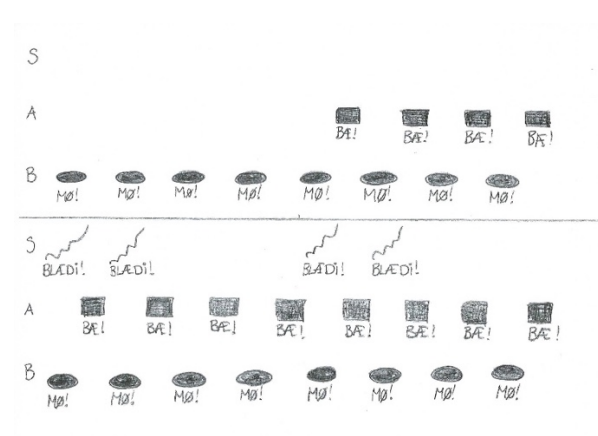
#### 5.4.3 Innledende øvelser

Som en del av forberedelsen gjorde vi en del øvelser, der formålet særlig var å gjøre koristene trygge. Ved å ta utgangspunkt i det kjente og bevege oss mot det ukjente, var målet å etablere fortrolighet med den grafisk noterte musikken, som igjen kunne skape grunnlaget for en frihet til å slippe seg løs. Noe av det første vi gjorde var en enkel *Call&Response*- øvelse med utgangspunkt i det etniske grunntrinnet<sup>6</sup>. Målet var å bli kjent i et mer lekent, spontant lydlandskap med fokus på sunn og naturlig stemmebruk (primalstemmen hos Oren Brown 1996). Jeg foresang forskjellige lyder som koret skulle herme. Noen av disse var kjente, andre var nye og av dem virket kanskje noen mer utagerende, som for eksempel indianerhyl og babygråt. Det etniske grunntrinnet vekker konsentrasjonen og skaper en god ramme for koristene til å slippe seg løs, trygt i kraft av fellesskapet. Øvelsene kalt «*Kvint – kaos – kvint*» og «*Følge hånden*» er øvelser jeg har utviklet selv og som koret er kjent med fra tidligere. (se

---

<sup>6</sup> Lært gjennom undervisning og praksis på Norges Musikkhøgskole.

appendiks) (Lignende øvelser fins nok brukt hos andre dirigenter) I «*Kvint – kaos – kvint*» står den avklarte kvinten opp mot et kaotisk lydbilde. Koristene må lytte, slippe seg løs og bruke sin musikalske hukommelse til å finne tilbake til kvinten etter kaos. Når koret skal «*følge hånden*» tegner dirigentens hånd tonehøyden langs en usynlig vertikal akse i luften. Gjennom denne øvelsen jobber vi med kommunikasjon mellom kor og dirigent, koristene må være konsekvente i sin respons og vi kan leke oss sammen og lage morsomme fraser. Dermed har vi allerede fått jobbet med sentrale elementer knyttet til den grafisk noterte musikken; trygghet, frigjøring, konsentrasjon, lytting og musikalsk hukommelse. Å øve opp den musikalske hukommelsen kan hjelpe sangerne å finne symmetri og gjentakelser i musikken. Blir de kjent med et friere lydlandskap kan det skape gjenkjennelse når noe lignende dukker opp i verkene. Dette er i tråd med Bondes preferanseteori, som er drøftet i punkt 4.4. Jeg tok arbeidet med konsentrasjon, lytting og musikalsk hukommelse videre når jeg på neste øvelse gjorde *Fader Jakob* på samme prinsipp som Knut Nystedts stykke *Immortal Bach*. Koret deles i grupper på tvers av stemmegruppene. For hver gruppe økes noteverdiene. Koristene utfordres når alle gruppene synger samtidig. Tekniske øvelser med fokus på dynamikk kan også være nyttig, uansett hvilken musikk man jobber med. Dynamisk arbeid er lett å glemme når utfordringer med intonasjon og egalitet ofte virker mer presserende. Her hadde vi derimot en fin anledning til å jobbe systematisk med dynamikk. Øvelser med korte fraser vekselvis i forte og piano er effektive. Og med dynamiske øvelser friskt i minne kan kanskje dynamikk komme lettere i stykkene vi skal jobbe med. En øvelse som viste seg å være utfordrende var da koristene skulle velge seg hver sin tone, synge den, for så å synge en av de andre koristenes tone. Øvelsen setter krav til koristens evne til lytting.



Eksempel 5.1 Barbro Berg: Etyde 3

#### 5.4.4 Arbeid i grupper

Det ble et bærende element gjennom øvelsene å dele koret inn i grupper på tvers av stemmegruppene. Arbeid i grupper er i tråd med en mer demokratisk lederrolle med fokus på frihet og medbestemmelse, som vist i punkt 4.8 og 4.9. Gruppene fikk enkle oppgaver, som innebar å ta egne valg om forskjellige musikalske parametere i samråd med de andre på gruppa. Vi jobbet med dynamikk og med forgrunn/bakgrunn. Gruppene fikk en etyde hver de skulle tolke sammen og fremføre for de andre gruppene: En med fokus på rytmisk mønster, en med buktende linjer og en med en kreativt utformet tekst med bruk av fonetisk notasjon, som beskrevet hos Bjørn Kruse (punkt 2.2.1). Gruppen med det rytmiske mønsteret gikk straks i gang med å synge gjennom, mens gruppen med den kreativt utformede teksten brukte lang tid på å planlegge og avtale før de gjorde en gjennomkjøring.

På neste øvelse fortsatte arbeidet i grupper, denne gangen med noen sirkulært utformede etyder. Disse selvlagde etydene er blant annet inspirert av Joan La Barbaras stykke *Circular Song* (1976). Etydene var formet som en sirkel med ulike tegn plassert inni (Se eksempel 5.2). Hensikten var å bevege oss bort fra den lineære tidsforståelsen i musikalsk notasjon. Jeg var nysgjerrig på hvorvidt den lineære tidsforståelsen i notasjonen vil kunne suppleres eller erstattes. Prinsippet om å bite seg selv i halen kan være en løsning på repetisjon i musikken. Jeg foreslo at koristene for eksempel kunne bevege seg *med klokka* inni sirkelen, noe de også gjorde. Koret jobbet konsentrert med disse etydene. Etydene var laget ut fra en nysgjerrighet, da jeg ønsket å finne ut hvilke lyder som ville frembringes. Jeg hadde en formening om hvilke lyder de ulike tegnene kunne bli til. For eksempel forventet jeg en summende lyd fra insektsvermen, og de fleste er enige om hvilken lyd et spøkelse lager. Men koret overrasket meg noen ganger. Når en spiralformet linje ble til «bæ!» og en takkete linje ble en susende lyd, tenkte koristene mer assosiativt enn forventet. Det er ikke alltid forventningene oppfylles, men resultatet kan likevel bli spennende. Gjennom disse etydene fikk jeg observert koristenes auditive respons på materialet, samtidig som koret fikk trening i samarbeid, beslutningsevne, trygghet og tolkning av partitur. Disse etydene, samt en etyde fra første øvelsen ble materiale til bruk i Lydjungelen på konserten.



Eksempel 5.2 Barbro Berg: Etyde 4

#### 5.4.5 Prima vista

Øvelsene gikk i all hovedsak etter planen. Inntrykket mitt etter øvelsene er at koret later til å være positivt stemt og går inn i prosjektet på en interessert og tilstedeværende måte. De responderer godt på de oppgavene de blir tildelt. Om dette skyldes en iboende kultur eller gruppedynamikk i koret, mine gode forberedelser eller andre forhold er vanskelig å vite. Jeg kjente på en frykt for skeptiske og motvillige korister på forhånd, som nok kom av tidligere erfaringer fra lignende situasjoner, kombinert med egne fordommer eller forventninger om koristenes syn på moderne kunstmusikk. Frykten var dermed ikke grunnløs, men den ble likevel gjort til skamme. Det er imidlertid mulig å se en sammenheng mellom korets positive innstilling og forberedelsene som ble gjort. Og kanskje medvirket dette til at koret allerede første øvelsen faktisk var i stand til å gjennomføre de to korstykkene *En viss orden i mitt indre* og *Vårklokken vår*, fra begynnelse til slutt, uten opphold. Dette var oppsiktsvekkende! Min erfaring er nemlig at slik «bladsang» forekommer sjelden, både i mitt kor og amatørkor generelt. (De fleste amatørkor tilegner seg i all hovedsak musikk gjennom sang/spill fra dirigenten og/eller lytting til lydfiler og innspillinger.) Bladlesningen koret gjennomførte ga ro og tro på at konserten lot seg gjennomføre innenfor tidsrammen. Det ga også tro på gehalten i prosjektets mål om tilegnelse for amatører med en viss spontan og umiddelbar karakter.

#### 5.5 Konserten og verkene

Jeg vil nå gjøre rede for verkene som konserten bestod av og utrede hvilken hensikt de tjente i forhold til mitt prosjekt. Videre følger en beskrivelse av mitt inntrykk av hvert verk og en analyse i tråd med hensikten de skulle tjene og i tråd med teoriene drøftet i denne oppgaven. Analysen tar utgangspunkt i noen hovedelementer. Det jeg har ønsket å undersøke er hvordan

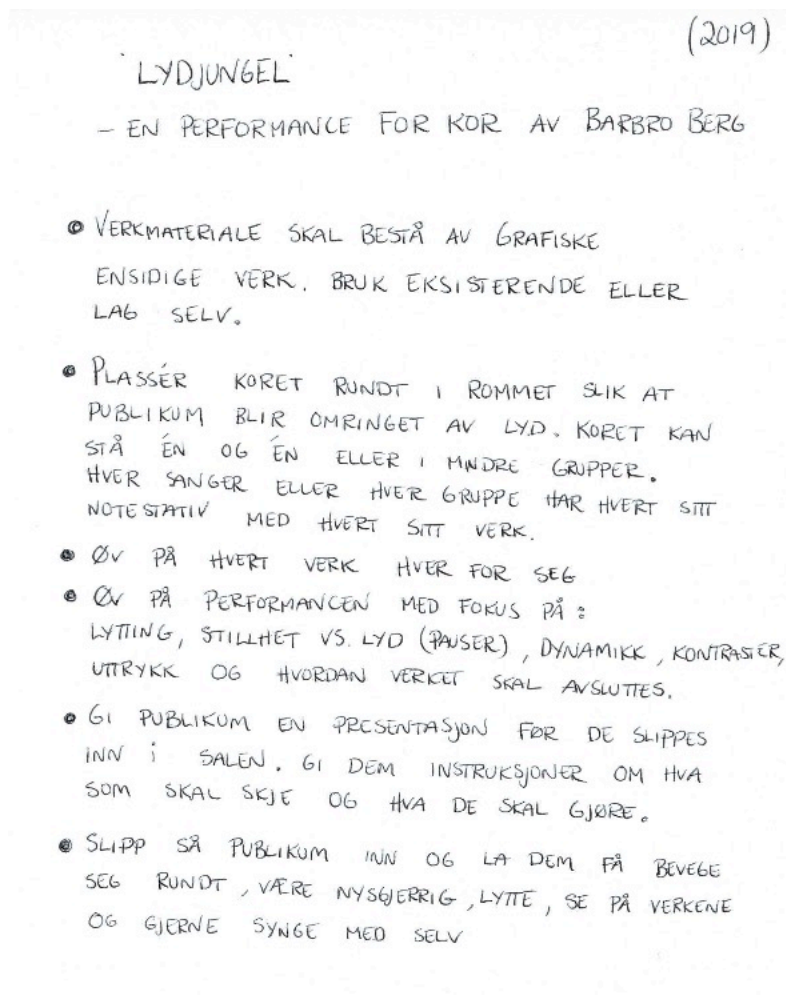
oppfører koristene seg underveis i konserten. Hvordan ser det ut til at de har det? Og hva gjør de? Dette vil være en vurdering gjort på bakgrunn av summen av mine dirigentfaglige og musikkfaglige, men også personlige kunnskaper. En fullstendig, musikalsk analyse av selve verkene vil ikke foreligge. Jeg ønsker videre å se på kommunikasjonen som oppstår underveis i konserten. Er den synlig? Høres den? Er det kommunikasjon mellom kor og dirigent, innad i koret og mellom kor og solister? Musikalske preferanser er drøftet i punkt 4.4. Disse preferansene påvirker vurderingene av hvordan koristene oppfatter musikken vi lager sammen. Og de fargelegger mine erfaringer fra selve konserten og fra videoen, og hvordan jeg oppfatter for eksempel korets innlevelse, forståelse og tekstformidling. Jeg vil ikke redegjøre for alle spørsmålene i forhold til alle verkene, bare gjennom konserten sett under ett vil de fleste spørsmålene bli dekket. Konserten fant sted søndag 27.januar 2019 kl. 19.30 i Hurumsalen på Musikk lærernes Hus i Oslo. Det var 7 tilhørere og 25 deltakere.

Før konserten startet var stemningen spent, men god. Koret virket konsentrert og glad. Kommentaren fra en av solistene: «Nå gjelder det å ikke drite seg ut!» vakte litt latter. I en slik kommentar tror jeg imidlertid det ligger noe interessant. De profesjonelle sangerne ønsker å fremstå på en best mulig måte i konsertsituasjonen, de ønsker å gi sitt ytterste. De har respekt for verket og en yrkesmessig integritet, som gjør at de søker kvalitet på det de gjør og vil fremstå mest mulig forberedt. Derfor ga jeg dem hodebry da jeg ønsket kun en begrenset mengde forberedelser. Jeg tror det er dette som ligger bak kommentaren til solisten. Jeg tror ikke sangeren har tatt inn over seg den økte tilliten sangeren har fått gjennom den moderne musikken, som medvirkende komponist. De har ikke innsett mulighetene det bringer med seg av frihet og mulighet til selv å bestemme. Eller er det kanskje akkurat det de har gjort? De har innsett ansvaret og jobben det medfører. Respekten for verket og de profesjonelle utøvernes ærgjerrighet har imidlertid vært til hinder inn mot dette prosjektet. Hvor kommer denne holdningen fra? Hva er det de frykter? Vi har i kapittel 4 drøftet fordommer og preferanser knyttet til ukjent musikk. For solistene handler kanskje fordommene om frykten for hva andre (publikum, andre utøvere, komponisten) vil mene om det de gjør, frykten for at disse mener solistene ikke er godt nok forberedt og ikke tar musikken alvorlig nok. Kanskje har tanken om romantikkens komponistrolle sneket seg inn og tatt plass fra den mer demokratiske komponistrollen hos avantgarde komponister. Eller kanskje har avantgardene gjort seg selv så sære og utilgjengelige at springbrettet for lek og moro som grunnlag for improvisasjon

forsvinner. Men trenger denne barrieren å være så høy? Blir det ikke større mulighet for å skape mer morsom og leken musikk tilgjengelig for flere hvis denne barrieren ble bygget noe ned?

#### 5.5.1 *Lydjungel* og *Circular song*

*Lydjungel* har jeg definert som en performance, da den beveger seg utenfor rammene av et musikalsk stykke. En performance kan defineres som «en form for scenisk forestilling hvor elementer fra billedkunst, teater, dans og musikk smelter sammen til et uttrykk som verken gjør krav på å være det ene eller det andre<sup>7</sup>. Det er ikke alltid så lett å skille mellom selve verket og den enkelte fremføringen i en performance. I dette tilfelle har jeg tatt i bruk verbal notasjon (som beskrevet i punkt 2.2.3) for å beskrive performancens rammer:



#### Eksempel 5.3. Barbro Berg: *Lydjungel* (2019)

<sup>7</sup> Uttrykket har røtter i mellomkrigstidens avantgardebevegelse med fornyet interesse for tverrkunstnerisk uttrykk (<https://snl.no/performance>).

Performansen består av flere verk sammen og kombinasjonen av disse blir bestemmende for hvordan uttrykket blir. Her blandes visuelle og auditive uttrykk og publikum får se verkene, lytte og bevege seg ut og inn av klanger. Rommet det hele foregår i og akustikken der spiller en viktig rolle og performansen gir rom for koristenes egne uttrykkskraft. Improvisasjon er et bærende element, som blant annet gir rom for teatrale uttrykk. Publikum er selv med og former verket gjennom sin tilstedeværelse og deltakelse. Dirigenten gis stor frihet til selv å velge verk som skal benyttes, bestemme form, plassering, dynamikk, avslutning og så videre. I vår versjon presenterte de profesjonelle sangerne hvert sitt verk uten en klar begynnelse eller slutt: Joan La Barbara: *Circular song* (1976) (se eksempel 2.4), Roman Haubenstock-Ramati: *Kreise* (1980) og Gerard Stäbler: *Hart auf hart/Red on black* (1986). Koristene sang etydiske skisser i sirkulær form som vist i eksempel 5.2. (se også i appendiks). Ved å bruke såkalt sirkulært formede verk kan denne performansen vise hvordan koristene reagerer ved fravær av tidsaspektet i noten. Lars Ole Bondes musikalske preferanser er knyttet til inntrykket av selve lyden. Når det gjelder preferanser på det noterte er inntrykket at leseretningen er bestemmende. Det lineære, med en begynnelse, en midte og en slutt var allerede etablert på 800-tallet, slik Leo Treitler beskriver det. (Nærmere beskrevet i kapittel 2) Den horisontalt orienterte tidsaksen er dermed enkel å være fortrolig med. Hvordan forholder koristene seg til musikken når stykket er notert uten en lineær tidsakse, uten en synlig begynnelse eller slutt? Er det mulig å få dette til å fungere? (Treitler 1982: 238)

Hele konserten startet med at kor og solister stod spredt rundt i rommet med hvert sitt notestativ med hvert sitt verk, koristene i grupper, solistene en og en. De sang og lekte seg med dette «verket», alle samtidig, men med forskjellige verk, slik at det dannet en kakofoni av stemmer og lyd. Inn i denne *Lydjungen* ble publikum sluppet inn. Et teppe av bølgende lyd hørtes mens publikum kom inn i konsertsalen. Publikum beveget seg rundt, lyttet, så på partiturene og noen laget også litt lyd selv. Vi hørte buer som glisandi, noen oppover, noen nedover, brusende lyd og noen enkeltstående lyder stakk seg ut innimellom. Hovedinntrykket er et morsomt, spennende og ganske massivt lydbilde. Når publikum beveget seg rundt i rommet, fikk trolig lytteopplevelsen en dimensjon til, som verken jeg eller kamera kunne oppfatte. Publikum kunne selv være med å bestemme hva som til enhver tid skulle være



forgrunn og bakgrunn i musikken. Opplevelsen av dette vil jeg derfor ikke kunne gjøre rede for. Koristene ser ut til å ha det fint. De fremfører med stor grad av selvfølgelighet. Innlevelse er det vanskeligere å spore i dette stykket enn i for eksempel *En viss orden i mitt indre* og *Vårklokken vår*. Jeg aner en noe større distanse, og har forståelse for at en *Lydjungel* virker mer u håndgripelig enn et mer tradisjonelt utformet korstykke. På dette stykket kan det være vanskelig for koristene å få et helhetlig inntrykk av stykket, all den tid publikum er med og skaper stykkets form og dynamikk gjennom selv å gå rundt. Fravær av tekst kan også spille inn. På videoen ser vi en av solistene, som veksler mellom å synge og lytte. Noen av koristene gjør også det innimellom, men de fleste bruker mer tid på å synge enn på å lytte, slik jeg tolker det. Dette er med på å forme det massive lydlige inntrykket. Selv om lyden i noe grad bølgjer frem og tilbake, vil jeg si at den dynamiske variasjonen i dette stykket var nokså liten. Jeg kunne ønsket meg mer tid til arbeid med dynamikk og lytting, men verkenes sirkulære form var ingen hindring for en vellykket gjennomføring.

Når publikum hadde tittet og lyttet seg ferdig satte de seg, jungelen forstummet og kun verket *Circular Song* stod igjen. Publikum fikk da muligheten til å høre en del av dette verket i sin rene form. Musikken som en konstant strøm av lyd tas videre når *Circular Song* av Joan La Barbara blir liggende igjen når resten av lydjungelen har stilnet. Vi får høre en smakebit av et lengre verk hvor blåseinstrumentenes prinsipp om sirkelpust er tatt inn i vokalmusikken. Solisten synger i en konstant strøm både på inn- og utpust, en krevende og kanskje til tider svimlende oppgave. Jeg tror dette må ha vært en overraskende lydopplevelse for mange i koret. Sang på innpust får gjerne et litt intenst preg. Det er rart hvordan man kan kjenne på en form for ubehag ved å høre og se sangerens anstrengelser. Og jeg syns å kunne kjenne igjen mine egne følelser for ubehag i koristenes reaksjonsmønster, men det er selvsagt umulig å vite uten å ha spurt dem direkte om dette. Speiling er drøftet med ulik vinkling i kapittel 3 og 4. I dette tilfelle er speilnevronene aktivert idet jeg ser på solisten, idet koristene ser på solisten og idet jeg ser på koristene. Både jeg og koristene har egen erfaring med det å synge. Vi vil dermed kunne sammenligne det vi hører med eget fysisk erfaringsgrunnlag innen sang, noe som er en fordel både når koristene skal gjøre seg kjent i ukjent musikalsk landskap, og i min vurdering av denne og andre hendelser i konserten.

### 5.5.2 *Stripsody*

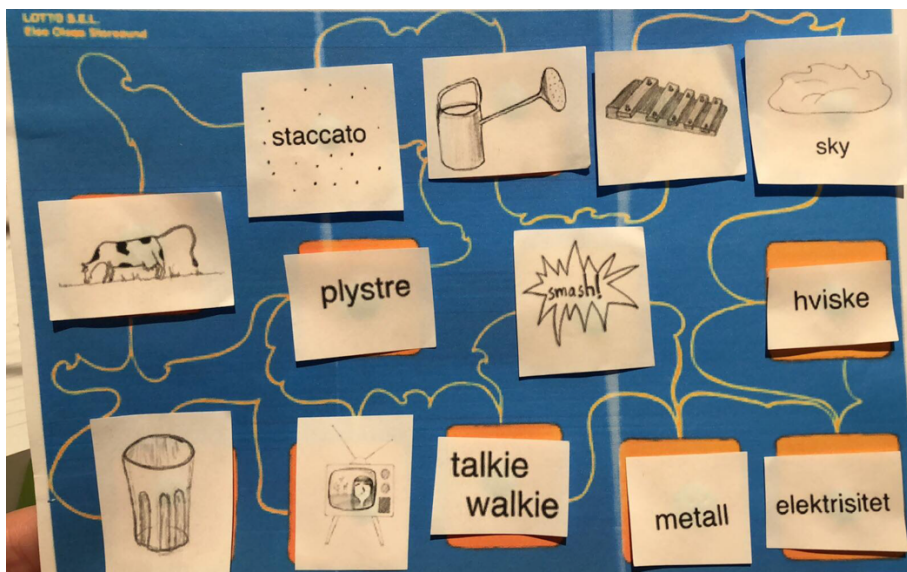
Verket *Stripsody* av Cathy Berberian (1966) er inspirasjonskilden min og utgangspunktet for dette prosjektet (se eksempel 2.5 og 2.6). Det er også en del av grunnen til at dette stykket er med på konserten. Verket *Resitativ og Arie 16:15* og performancene er inspirert av dette verket. Lydlandskapet er hentet fra tegneseriens verden og stykket henvender seg til barnet i oss med sine onomatopoetikon, bruk av hele kroppen og viltre tegninger. Hensikten med å gjøre dette stykket var nettopp å vise hvor min inspirasjon kom fra, vise hvordan lyder hentet fra en annen arena kan bli, etter min mening, leken, tilgjengelig kunst og være til inspirasjon for koristene.

Etter et så fyldig lydbilde, som Lydjungelen skapte, var det fint med et soloverk som *Stripsody*. Fra sin posisjon midt i rommet synger Hildegunn Hovde stykket med god driv og god timing. Dette er viktig for å få denne følelsen av *slap stick* og tegnefilm. I punkt 2.2.4 beskrives Scott McClouds og Will Eisners prinsipper for lyd i tegneserier. I Berberians stykke praktiseres bokstavenes størrelse som indikasjon på dynamiske forskjeller, ordenes utforming sier noe om klangfarge og bildene rundt ordene gir assosiasjon til lydkilde og spiller sammen med ordene i et helhetlig uttrykk for hvordan lyden skal være. Der lyden i tegneserien akkompagnerer eller understøtter handlingen og budskapet i tegneserien, er det selve lyden i *Stripsody* som spiller hovedrollen og er selve meningen i seg selv. Stykket har mange eksempler på en kobling mellom lyd og bevegelse. Hos Hildegunn oppfattet jeg bruk av kroppslige bevegelser i fremføringen som forholdsvis få sammenlignet med andre fremføringer, for eksempel innspilling av Cathy Berberian selv. Dette er selvfølgelig et valg sangeren står fritt til å gjøre. Siden solistene hadde blitt instruert om en begrenset øvingsmengde kan årsaken også ligge der. Men spørsmålet om notasjonen kun skal indikere lyd, eller om bevegelsen også er en del av fremføringen er interessant. Sterns teori har vist hvordan overføring fra visuelt til auditivt ikke trenger å gå veien om bevegelse, slik det er beskrevet i punkt 3.2. Er det imidlertid relevant all den tid mange av lydene i Berberians stykke har bevegelse som kilde?

### 5.5.3 *Lotto*

Else Olsen Storesunds stykke *Lotto* (2010) har heller ingen bestemt begynnelse og slutt. Stykket minner om et brettspill med ruter i et bestemt mønster hvor man skal plassere ulike

lapper. Lappene viser bilder som kan knyttes til en lyd og/eller en bevegelse. Her skal lapper velges ut, og lyder og bevegelser bestemmes og øves inn, og reglene avtales. Innenfor disse rammene kan deltakerne ha det gøy med dette lekne stykket. På lik linje med Lydjungelen er heller ikke stykket *Lotto* lineært i sin form. Koristene må selv «finne veien» rundt på brettet. En annen utfordring er innslaget av improvisasjon, som er noe koret har gjort lite av tidligere. Her får koristene mulighet til å slippe seg løs, finne på lyder, til å lytte og kommunisere, med andre koristen og med solistene. Muligheten til kreativitet og improvisasjon kan virke frigjørende og berikende samtidig som det kan være utfordrende. Ingrid Maria Hanken og Geir Johansen har i sin bok *Musikkundervisningens didaktikk* vist hvor viktig rammer er for læring. Skal koristene få noe ut av dette prosjektet må denne nye og ukjente situasjonen være ledsaget av klare regler for den musikalske aktiviteten som skal skje (Hanken og Johansen 1998: 143). Når Storesunds verk har få og forholdsvis frie retningslinjer, blir det dirigentens oppgave å lage klare regler koret kan forholde seg til. Innenfor disse reglene er det fortsatt rom for egne tolkninger og kreativitet.



Eksempel 5.4 Else Olsen Storesund: Lotto (2010) (Vår versjon)

Vår versjon av *Lotto* var i stor grad basert på improvisasjon, med noen rammer bestemt på forhånd. Forberedelsene bestod i at koristene valgte hvilke lapper som skulle være en del av spillet. Koristene jobbet i grupper og bidro med mulige lyder og bevegelser for hver av lappene. Koristene valgte i all hovedsak å konsentrere seg om lyder, ikke bevegelser. Vi la lappene ut på brettet slik at dette var klart til konserten. Dermed visste koristene hvilke lyder

de kunne ta utgangspunkt i og hvordan de kunne bruke dem. På konserten var planen avtalt med koret at solistene skulle begynne, hvorpå koret skulle komme inn etter en stund på mitt signal. Dette var det veldig mange i koret som glemte i kampens hete. Dermed forsvant det lille vi hadde av mulighet for formdannelse, dynamisk oppbygging og intensivering. Likheten mellom *Lotto* og *Lydjungel* ble derfor kanskje mer påfallende. Begge stykkene kan karakteriseres som et bølgende teppe av lyd. Lydbildet er imidlertid et annet i *Lotto*. Teksturen gjør stadig små endringer, den blir tykkere og tynnere. Konkrete, distinkte lyder slenges ut i rommet, vi hører tramp og klapp, her er plystring og enkeltord. Innimellom skimter vi små tilløp til kommunikasjon. Interessant i denne sammenhengen er det som skjer mellom solistene og koret og koristene seg imellom. Vi hører for eksempel et klapp (noen ganger sammen med et tramp), som beveger seg på kryss og tvers i rommet. Det er tydelig at de responderer på hverandre. På videoen ser vi en av koristene kommuniserer med Ingrid Stige i en sekvens med slike klapp.

#### 5.5.4 *Red on Black, Alone 2, Kreise og Voice – Body – and Soul*

*Stripsody* er allerede nevnt som et verk som skal tjene som inspirasjon til koret. Koristene får oppleve ulike verk notert grafisk, de får se formidlingsevne og musikalitet hos solistene og erfare mulighetene som finnes i materialet. Ved hjelp av de solistiske verkene lar vi speilig skje (fra kapittel 3 og 4) og prøver å øke *The mere exposure effect*, som beskrevet i punkt 4.5. Kanskje kan solistenes bidrag være med å vekke oppmerksomheten hos koristene. Kanskje kan solistene overraske og dermed skape en «*foten i døren*»-effekt, som kan være grunnlag for holdningsendring hos koristene. Dette har «*Reception-Yielding*»-modellen hos Raaheim vist i punkt 4.6. Det er flere verk på konserten som skal tjene de samme hensiktene. Solistene skal sammen gjøre noen stykker: Gerard Stäbler: *Hart auf hart/Red on black* (1986), Roman Haubenstock-Ramati: *Alone 2* (1969), *Kreise* (1980) av samme komponist samt utdrag fra Gisle Kverndokks stykke *Voice – Body – and Soul* (2003) («*Body*» 1, 2 og 4).

I *Red on Black* hører vi linjer, lange og korte, sterke og svake. Vi hører tall, tyske, norske og engelske. Solistene laget klanger sammen, lytter og bearbeider. Et nødvendig host blir tatt inn som en del av stykket. Dette viser solistenes improvisatoriske eleganse.

Når solistene fremfører *Kreise* tar de i bruk noen perkussive hjelpemidler; en pastilleske, en klesrulle og armbånd laget av en sølvskje. Hjelpemidlene setter solistene på sporet av nye klanger. Her dukker det opp en liten jazzmelodi, noen mer tonale ting, fragmenter av en basstemme som setter preg på dette stykket.

EXEMPEL 18  
 Body 4  
 PERFORMED IMITATING STRING-INSTRUMENTS: VIOLIN, VIOLA, CELLO, CONTRABASS, ADDING THE EMOTIONS INDICATED: TEMPO, RHYTHM, PITCH AND DYNAMICS - AD LIB.  
 GRIE KVERNDOCK 2003  
 START HERE!  
 CRYING  
 I'M DISCONTENTED WITH THINGS THAT ARE RENTED  
 RELIEVED  
 LAUGHING  
 WE'RE DANCING IN THE DARK  
 HISSING  
 DREAMY  
 AND IN YOUR LOVELY FLIGHT  
 AWOUGHING  
 ANGRY  
 I HAVE NEVER ENVIED FOLKS WITH MONEY  
 SWEET  
 YAWNING  
 I SPEND THE LOVELY NIGHT DREAMING OF A SONG  
 SOBING  
 HYSTERICAL  
 WHAT GOOD IS MELODY?  
 DREAMY  
 DREAMY  
 WONDERFUL MUSIC  
 TIRED  
 HYSTERICAL  
 MILLIONAIRES DON'T GET ALONG SO WELL  
 SURPRISED  
 UPSET  
 WHERE LIFE'S WEARY CHASE IS UNKNOWN  
 DISGUSTED  
 SAD  
 SOMETIMES I WONDER WHY  
 CONTENTED  
 COMICAL  
 CRAZY AS A LOON  
 DISSATISFIED  
 THANK YOU, EDWARD HEYMAN  
 POMPOUS  
 REGRETTING  
 FAINT AS A "WILL O' THE WISP"  
 YAWNING  
 LAUGHING  
 AND IT SOON ENDS  
 RELIEVED  
 SURPRISED  
 THOUGHT HAS WINGS  
 IDEALISTIC  
 SAD  
 ESPECIALLY JOHNNY GREEN  
 TOUCHED  
 HYSTERICAL  
 AND LOTS OF THINGS ARE SELDOM WHAT THEY SEEM.  
 LAUGHING  
 HAPPY  
 THANK YOU, EDWARD HEYMAN  
 POMPOUS  
 REGRETTING  
 FAINT AS A "WILL O' THE WISP"  
 YAWNING  
 CRYING  
 HAVEN'T YOU HEARD THE MUSIC IN THE NIGHT?  
 JOKING  
 SENSUAL  
 SO I HAVE INVENTED MY OWN!  
 WITH A HICKY!  
 SEXY  
 THAT YOU DO SO WELL!  
 PANICKING  
 THE THINGS YOU THINK COME FROM THE DREAMS YOU DREAM  
 BITING  
 BLOODS  
 WHEN YOU'RE AWAKE  
 SURPRISED  
 HAPPY  
 THANK YOU, EDWARD HEYMAN  
 POMPOUS  
 REGRETTING  
 FAINT AS A "WILL O' THE WISP"  
 YAWNING

Eksempel 5.5. Gisle Kverndokk: Voice – Body – and Soul (2003). Utdrag: Body 4

Blant tilbakemeldingene jeg fikk fra koret i etterkant av konserten var det flere som la vekt på solistenes fremragende innsats. Flere i koret ga uttrykk for at de var imponert over solistene. En av koristene mente i forkant av prosjektet at verkene og lydene vi skulle gjøre ikke hadde noe med musikk å gjøre, men beskrev det som rare og tullede lyder. Men etter å ha vært med på prosjektet, og spesielt etter å ha opplevd solistene har vedkommende endret mening. Solistene viste vei til det musikalske og meningsfylte i denne musikken.

#### 5.5.5 Eget verk: *Resitativ og Arie 16:15*

*Resitativ og Arie 16:15* for 3 solister (2019) er et verk jeg har skrevet selv. Jeg har tatt i bruk så mange av de intuitive elementene jeg har funnet gjennom arbeidet med denne oppgaven som mulig. Verket grenser mot teater med noen enkle koreografiske retningslinjer lagt inn, ellers består stykket av lek med ord, stavelser, linjer og figurer. Verket er hovedsakelig inspirert av Berberian, Kverndokk, Christophersen, Raabe og Offerdal. Jeg ville finne ut hvordan klassisk skolerte profesjonelle sangere grep dette stykket an med kun et minimum av øvelser i forkant. Solistene hadde kun øvd noe hver for seg og møttes en gang for å avtale noen kjøreregler og sunget seg gjennom. Gjennom å erfare hvordan disse tre sangerne løste stykket *Resitativ og Arie 16:15* fikk jeg en pekepinn på spontaniteten i tegnene brukt i stykket. Så er spørsmålet videre hvor mye de forstår på grunn av sin musikkutdanning. Vil dette være forståelig for en person uten musikalsk bakgrunn? Vil et amatørkor kunne gjøre noe lignende? Grunnen til at dette verket ikke ble skrevet for kor, er først og fremst fordi arbeidsmengden for koret ville blitt for stor ut fra rammene av dette prosjektet.

[illegible]

Eksempel 5.6. Barbro Berg: Resitativ og Arie 16:15 (utdrag fra Arie, side 12)

Det er første gang jeg skriver et så langt og så fullverdig stykke musikk. Det var en ny og spennende opplevelse. På konserten var jeg veldig spent. Jeg merket at dette stykket var annerledes enn de andre stykkene når det kom til å gjøre en vurdering med et tilstrekkelig overblikk. Muligheten til å se på det i etterkant var her helt avgjørende. Da hadde den yrende gleden ved urfremføringen lagt seg og det vurderende blikket var tilbake. Jeg oppdaget da at Jon Harthug sang ikke *Grønnsaksspisevisa*, slik det stod i noten, han sang *Pepperkakebakesangen*! Jeg merket at solistene ikke var helt sammen i Arien (rundt side 12). Det repetitive, rytmiske mønsteret i denne delen ble ikke like tydelig som intensjonen var. Jeg laget en etyde basert på samme prinsipp som Ariens side 12 som koristene gjorde på en av øvelsene. Det er interessant å merke seg at det som på øvelsen var lettest og mest intuitivt for koret å tilegne seg, nemlig det med repetitivt mønster, var nettopp der solistene rotet det mest til. Der koristene var aller mest samstemte ved første gjennomsynging, hadde solistene trengt noe mer øving sammen. Muligheten for at dette bare var en tilfeldighet er selvfølgelig til stede. Men kan det være at koristene har lettere tilgang til en direkte tilnærming der solistene bruker mer tid på riktig forståelse og tolkning? Kan det være at deres mangel på forkunnskaper ikke bare er til hinder, men faktisk er en fordel i arbeid med grafisk notasjon?

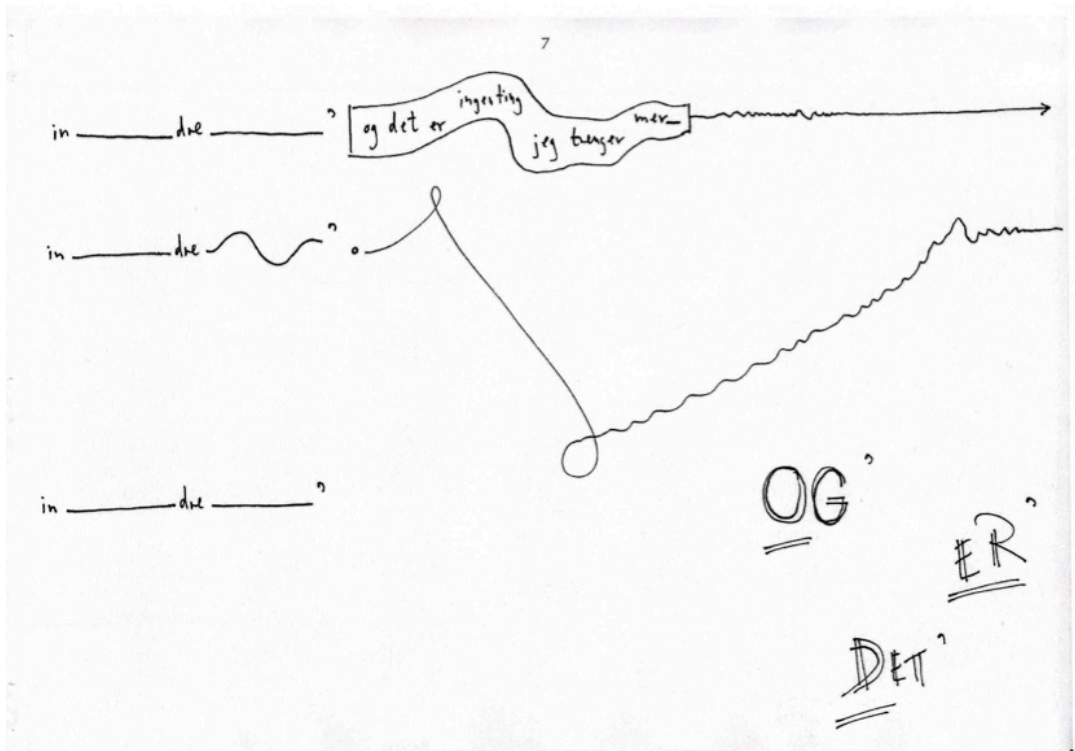
I tillegg til å få prøvd det umiddelbare i et gjentakende mønster, var tidens tilknytning til den horisontale akse og tonehøydens tilknytning til den vertikale akse grunnpremisser for stykket. Forskjellen mellom noe utholdt og noe oppstykket ble vist med henholdsvis en linje og prikker eller bobler. Store bokstaver skulle vise forte (styrkegrad) til forskjell fra små bokstaver, som skulle vise piano (styrkegrad), jamfør Bjørn Kruses fonetiske notasjon. Ønsket fra komponisten var at jo tykkere strek, jo fyldigere klang. Men dette elementet lot til å bli forvekslet med styrkegrad, noe som ikke kom veldig overraskende. Kanskje er dette et element som krever en litt mer intellektuell tilnærming. Jeg ønsket også å finne ut om den amodale persepsjonen hos nyfødte som Daniel N. Stern har hentet fra Heinz Werner i *The interpersonal World of an Infant* kan brukes musikalsk. Vil en takkete linje oppfattes som sint av sangeren? Og vil en amatøranger oppfatte det samme? Det var absolutt noe sinne til stede når Hildegunn Hovde fremførte de takkete linjene på side 12 med tilhørende enkle, meningsløse, men betydningsfulle stavelser (Se eksempel 5.6). Jeg hadde imidlertid sett for meg enda skarpere uttrykk (Stern 1985: 53).

#### 5.5.6 En viss orden i mitt indre

Hans Offerdal skrev et stykke til dette prosjektet: *En viss orden i mitt indre* for trestemmig kor (SAB) (2015) med tekst av Franz Kafka. I dette stykket snor teksten seg rundt i linjer og kruseduller, og lager små, rare melodier. Tekstens størrelse beskriver dynamikk. Her skapes både orden og uorden. Gjennom dette stykket kan jeg ta rede på hvordan koret forholder seg til den vertikale akse som indikator på tonehøyde, på hvordan de forholder seg til den sammenhengende linjen og til store og små bokstaver som indikator på dynamikk. Dette er et godt eksempel på bruk av fonetisk notasjon beskrevet i punkt 2.2.1. *Vårklokken vår* og *Resitativ og Arie 16:15* har også tydelige innslag av dette. Til bare å ha hatt 3 øvelser på den ble *En viss orden i mitt indre* et helstøpt verk. Ormer av buktende tekst ga stykket sin egenart. En sammenhengende linje gir sammenhengende legato/glissando tone. Hvis linjen går «opp» på arket, synger koristene lysere, jamfør teorien til Treitler og Cox i punkt 3.4. Koret skapte fine dynamiske variasjoner, i tråd med bokstavenes størrelse. De virker engasjerte og konsentrerte, og tør å slippe seg løs. Der koret trengte hjelp fra dirigenten var i forhold til forståelsen av tid og fremdrift. Hvor fort skal teksten sies? Hvilket tempo skal linjene ha? Det brukte vi litt tid på i forberedelsene. På konserten tekstet jeg underveis og satte inn koret etter komma for å holde stykket sammen. Jeg undrer meg om større grad av lytting blant koristene



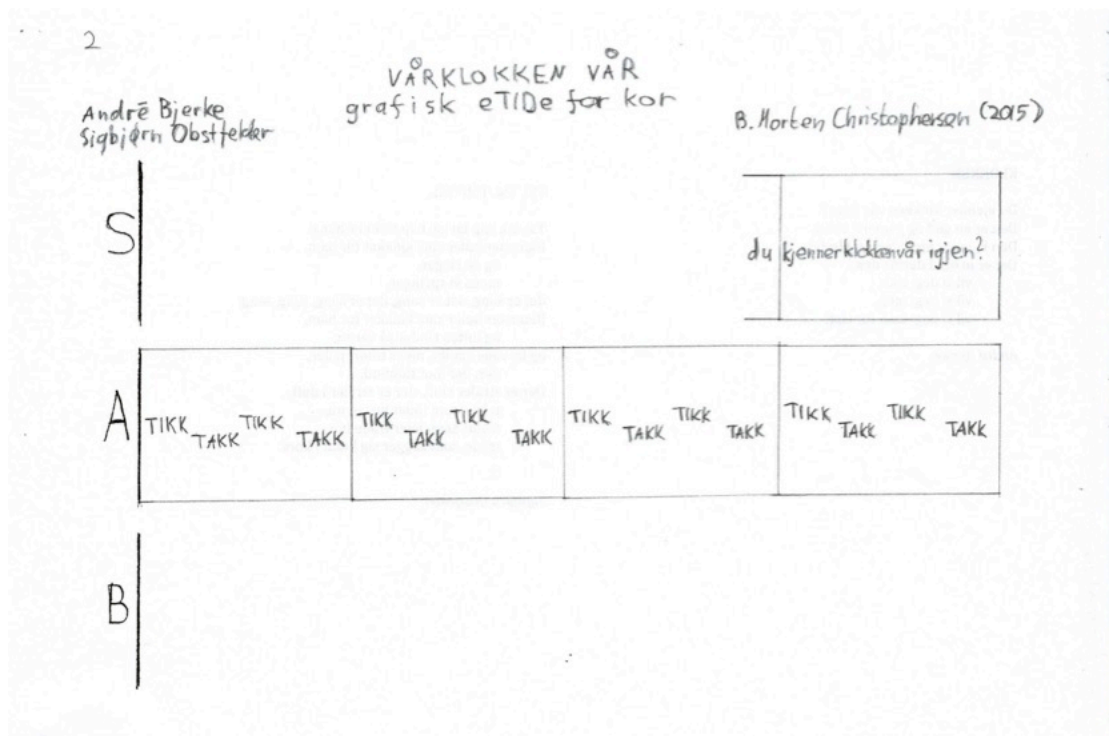
kunne gjort dem enda mer selvstendige. Jeg har imidlertid aldri hørt legato hos LillCanto slik det ble gjort her. Kanskje forstår et kor legato lettere og mer spontant beskrevet gjennom en linje enn gjennom den konvensjonelle notasjonens noter (avlange punkter) med en bue under.



Eksempel 5.7. Hans Offerdal: En viss orden i mitt indre (2015) (Utdrag side 7)

#### 5.5.7 Vårklokken vår

*Vårklokken vår* for trestemmig kor (SAB) (2015) er skrevet av komponist Bjørn Morten Christophersen. Christophersen har satt sammen tekst av André Bjerke og Sigbjørn Obstfelder. Her indikeres et rytmisk mønster ved hjelp av oppdeling i bokser eller takter og regelmessig gjentatte ord. Bjerkes dikt handler om en klokke som tikker, og det hjelper oss å holde takten. Ordene er plassert på ulike nivåer plassert vertikalt for å indikere tonehøyde. Lenger ut i stykket skal koret spre seg ut i større cluster indikert med flere streker over hverandre. Til slutt samles hele koret til teksten «*tråder som legger seg blødt i kors*». Dette stykket kan vise hvordan koret forholder seg til et rytmisk mønster som ikke er notert på tradisjonell måte, i kombinasjon med fritt valgt tonehøyde. Hvor konsekvent greier de å være, både på rytme og tonehøyde? Og lar forskjeller mellom tykke og slanke klanger seg forstå, og kan utføres etter kun 3 øvelser?



Eksempel 5.8. Bjørn Morten Christophersen: Vårklokken vår (2015) (Utdrag side 2)

*Vårklokken vår* dirigerer jeg på 4 selv om det ikke er angitt noen taktart i noten. Stykket hadde bokser og et gjentakende rytmisk mønster som gav assosiasjoner til elementer fra konvensjonell notasjon. Fordelen med å dirigere på 4 var at koristene lett kunne vite hvor starten i hver takt var, og kunne plassere tonene innad i taktene mer presist i forhold til taktslagene og dermed også i forhold til de andre stemmene. Ulempen er at dirigenten tar mer styring over prosessen, og gjør lyttingen mindre viktig enn den ellers ville vært. Koret har fint driv i dette stykket. De er oppmerksomme og ser minst like mye på dirigenten som de pleier! Det gjør kommunikasjonen mellom kor og dirigent lettere. Det er mindre dynamiske forskjeller i dette stykket enn i *En viss orden i mitt indre*, noe som stemmer overens med hva noten formidler. Det skjer en klangendring frem mot side 11, klangen blir fyldigere og får mer preg av cluster. Og på siste siden (s.15) samles koret om en avklart, nokså konsonerende akkord (dette skjedde ikke på prøvene), som hadde fin effekt etter de innholdsrike klangene hørt like før.

#### 5.5.8 Kor-stand up

Jeg har gjennom arbeidet med dette materialet utarbeidet noen konsepter, eller performancer. En av disse har jeg kalt *Kor-stand up*. Her skal koret respondere med lyd på

bilder som vises på lerret, et og et bilde av gangen. Jeg har fått en tegner (Sigbjørn Remi Galåen) til å lage bildene, så har jeg satt dem sammen til to ulike forløp, et narrativ og et formmessig, musikalsk forløp. Dette kan bli en morsom vri på lek med lyd hvor kommunikasjon og tilstedeværelse blir viktig for koristene.



Eksempel 5.9. Tegninger av Sigbjørn Remi Galåen

Hensikten med *Kor-stand up* var å finne ut hvordan bilder kunne brukes musikalsk for å fremprovosere lyd og satt i en musikalsk sammenheng. Det er ikke om å gjøre å være mest original. Responsen skal være den lyden koristene først tenker på. Det var ikke ment for å være et helhetlig stykke musikk, men mer et forsøk. Hverken solistene eller koristene fikk se bildene før konserten. Så denne framføringen ble så spontan vi kunne få den. Og bildene fremprovoserer helt klart lyd fra koret, og stort sett er koristene enige om hvilken lyd det skal være. Med dette kan det konkluderes med at bildene assosierer godt med lyd, slik hensikten var. Lydbildet ble imidlertid preget av en veldig massiv klang. Jeg ble slått av hvor høylytte koret ble. Det virker som om de både slapp seg løs, tok oppgaven alvorlig og hadde det gøy. Vi hører latter og småprat underveis. Det er noen utfordringer her. Kommunikasjonen her foregår mellom kor og skjerm, for så å gå ut til publikum. Dette er nytt for både koret og publikum. Og selv om det ikke var hensikten at dette skulle være et ferdig musikalsk verk, så er det interessant å se på de musikalske kvalitetene som ligger i dette. Hva som er musikk og hva som er musikalsk er selvfølgelig et stort og omfattende diskusjonstema og ikke minst i stadig endring. Men hvis de musikalske preferansene hos folk flest blir lagt til grunn, slik jeg har vist tidligere i oppgaven (Bonde), kan det være vanskelig for mange å oppdage form,

kontraster, variasjon, mønster, dynamikk, for ikke å snakke om melodi, harmoni og rytmikk, i en slik hendelse som *Kor-stand up* var. Det blir noe monotont i rytmen bilde-lyd-bilde-lyd. Det later imidlertid til at materialet innehar elementer som kan utvikles videre.

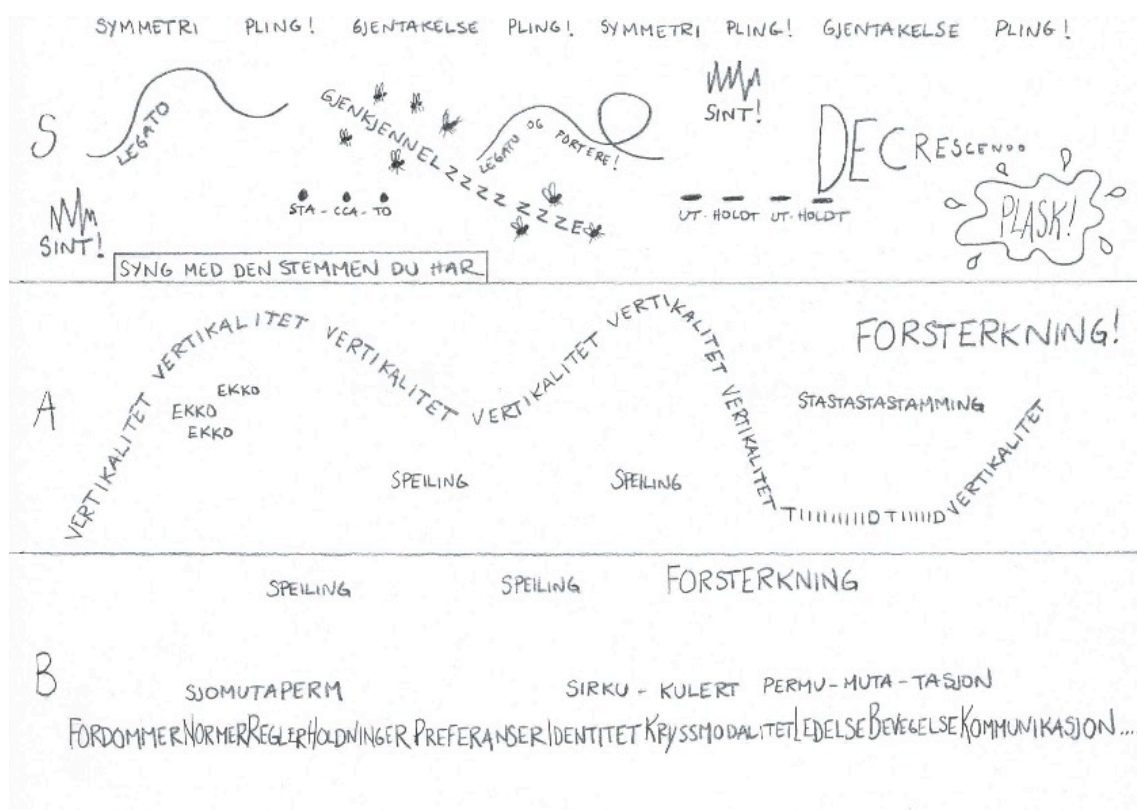
## 5.6 Oppsummering

Det å eksponere seg selv for nye inntrykk kan, i følge en publikummer, utsette utviklingen av demens. Vedkommende mente å ha utsatt sin demens' ankomst med flere år ved å delta på denne konserten. En annen i publikum påpekte den gode muligheten koristene hadde til mestring uten å måtte streve med intonasjon og egalitet, som vanligvis er en utfordring for kor. Bruken av en sunn og naturlig *primalstemme* ble nevnt. Primalstemmen, gjort kjent gjennom Oren Browns bok *Discover your voice*, er et sentralt element i min stemmefaglige undervisning og praksis. Det dreier seg om å finne frem til den stemmen som er unik for hvert enkelt menneske, stemmen vi bruker når vi ler eller gråter, som ikke er tilgjort eller prøver å etterligne (Brown 1996: 1). Primalstemmen er et godt utgangspunkt for sang i alle sjangre, og et godt utgangspunkt for å frembringe et vell av vokale lyder. Noen av stykkene på konserten var basert på lyder, som dyrellyder, latter, gråt osv. Slike lyder kan være et utgangspunkt for å utforske primalstemmen, etter Browns prinsipper. Større fortrolighet med egen primalstemme kan, slik Brown forklarer, gi koristene sunnere, mer avspenst og mer unik stemme, som i sin tur kan heve blant annet klangkvaliteten i koret. Å heve kvaliteten på klangen har imidlertid ikke vært et mål for dette prosjektet, og derfor er ikke dette drøftet tidligere i teksten. Men det er gledelig at prosjektet kan ha utilsiktede positive bieffekter. I tillegg forankres prosjektet enda bedre til mitt ståsted som sanger og sangpedagog. Flere av koristene var imponerte over spennvidden i lydene solistene kunne produsere. Her åpnet det seg nye dører for koristene, til hittil ukjente lydlandskaper. En korist mente at etter dette prosjektet ville vedkommende se på all musikk på en ny måte. En større grad av frihet og kreativitet vil kunne smitte over på kommende prosjekter. Dette er i samsvar med hensikten bak soloinnslagene som er beskrevet tidligere i dette kapittelet (punkt 5.5.4).

## 6 Avslutning

Dette prosjektet har utviklet seg mot tverrfaglighet der elementer hentes fra antropologi, musikkhistorie, komposisjon, pedagogikk, psykologi, så vel som kognitiv semantikk, metafor-teori og tegneserie. I bakgrunnen spøker også billedkunst og poesi. Det har vært krevende å holde tak i alle feltene samtidig, men spennende å se hvordan de på hver sin måte belyser mitt prosjekt, og jammen gir det ikke også våre kryssmodale evner enda en dimensjon.

For ytterligere å understreke både kryssmodale muligheter og samle oppgavens hovedpunkter vil jeg innlede dette kapittelet med et illustrerende grafisk partitur for 3-stemmig kor. Slik McClouds bok om tegneserien ble presentert på tegneseriens egne premisser, presenteres her også teori rundt grafisk notasjon, som et supplement til selve teksten. Sopranstemmen representerer i all hovedsak kapittel 2 i tillegg noen elementer fra kapittel 3, altstemmen viser elementer fra kapittel 3 samt noe fra kapittel 2 og barytonstemmen har elementer hovedsakelig fra kapittel 4.



Eksempel 6.1. Barbro Berg: Illustrerende metaverk (2019)

#### 6.1.1 Prosessens 4 faser

Proessen rundt tilblivelsen av denne oppgaven hadde flere faser. Først var det arbeidet inn mot analysen av grafiske verk og tilblivelsen av nye verk, som igjen formet programmet for konserten. Deretter fulgte en fase, hvor jeg spurte meg hvorfor disse utvalgte verkene og elementene fremstod som mer spontant og intuitivt tilgjengelige enn andre. Den tredje fasen omhandlet arbeid med koret der jeg gransket psykologiske og pedagogiske utfordringer som kunne stikke kjepper i hjulene for prosjektet og konserten. Den fjerde fasen foregikk etter konserten. Da ble trådene samlet, de «la seg blødt i kors» som grunnlag for refleksjon.

Gjennom første fase ble det klarere hvordan historien bak den grafiske notasjonen påvirket notasjonens egenskaper og muligheter. Retningen den grafiske notasjonen var en del av ga rom for refleksjon omkring musikkbegrepet og omkring rollene som utøver og komponist, og hvordan disse glir i hverandre. Bruk av slik notasjon for kor ville kunne være utgangspunkt for refleksjon rundt slike tema. Med sangstemmens og det intuitive i fokus har jeg funnet frem til grafiske elementer og prinsipper som kan benyttes i verk for amatørkor. Sopranstemmen i eksempel 6.1 viser elementer fra verktøykassen hentet fra fonetisk notasjon, verbal notasjon, inspirasjon fra tegneserie, samt noen grafiske prinsipper. Bevisstheten omkring den grafiske notasjonens tilknytning til andre kunstarter førte meg mot sansenes samspill som forutsetning.

Etter å ha funnet frem til et materiale av verk og tegn til konserten ble jeg nå ledet mot en ny fase, som kunne gi svar på hvordan samspillet mellom syn, lyd og bevegelse fungerte og hvorfor de valgte elementene fremstår som intuitivt forståelige. Helt fra vi er spedbarn er vi multimodale vesener med kryssmodale evner. Vi evner å sammenligne og overføre inntrykk mellom sansene bare få uker gamle. Det kan dermed se ut til at forholdene ligger til rette for at et visuelt inntrykk kan bli til et auditivt uttrykk, under de rette forutsetningene. Grafisk notasjon kan med andre ord bli til lyd i arbeidet med amatørkor. Refleksjon førte meg videre inn i metafor-teori og erkjennelsen av at metaforer ikke bare er måten språket, med alle sine abstrakte elementer, er organisert på, men også organiserer måten vi tenker på og dermed også hvordan vi lever livene våre. Når vi bruker «opp» og «ned» om tonehøyde i musikk er det en av svært mange abstrakte fenomen vi organiserer romlig i språket, noe som igjen kanskje

er med på å gjøre det lett å forstå og at det «føles naturlig». Siden de organiserer tankene og livene våre kan bruken av metaforene være et legitimt opphav til den musikalske vertikaliteten. Altstemmen viser dette og flere elementer fra kapittel 3 i eksempel 6.1. Der Cox' skille mellom metaforiske og bokstavelige kilder til vertikalitet fremstod som vanskelig å skille fra hverandre, har jeg med inspirasjon fra modalitetsteori funnet frem til noen mulige sanselig erfarte kilder til musikalsk vertikalitet. Lydbølgenes utbredelse, som Cox også peker på, der lave toner forplanter seg langs gulvet kan kjennes helt nede under skosålen for eksempel på stort anlagte konserter. De høye tonene har ikke samme forankring. Hjemme på kjøkkenet kan øyet og øret erfare hvordan tonen stiger i takt med vannet når vi fyller en flaske fra springen. Og når vi synger kan vi kjenne i halsen hvordan strupehodet blir dyttet oppover av lufttrykket ved en stigende melodisk bevegelse (forutsatt at det ikke blir forsøkt motvirket). Selv om opprinnelsen til den musikalske vertikaliteten i seg selv kanskje ikke er relevant for et kor, er det likevel denne kunnskapen som har vært kilden til min bevissthet som gjør at jeg forstår mer rundt notasjonens intuitive dimensjon. En trygghet på at vertikaliteten er solid forankret, også hos sangerne i koret, er etablert. Med på kjøpet fikk jeg også større sangfaglig og pedagogisk forståelse blant annet for strupehodets bevegelser.

Flere pedagogiske i tillegg til psykologiske aspekter blir tema når jeg i den tredje fasen fokuserer mot arbeidet med koret og konserten vi skal lage. Utfordringer knyttet til samspillet mellom dirigent og kor i møte med grafisk notert musikk er tema for kapittel 4 og er illustrert i barytonstemmen i partituret over. I partituret ser vi hvordan kunnskap om identitet, fordommer, preferanser, holdninger, kommunikasjon og ledelse (samt bevegelse og kryssmodalitet fra punkt 3.2) danner et grunnleggende underlag, som binder stykket sammen. På samme måte kan denne kunnskapen være fundament for en bro der det før var mur mellom dirigent og kor i møte med grafisk notert musikk. Muren av preferanser, fordommer og frykt, som både kor og dirigent har vært med på å bygge, krever solid kunnskap og godt håndverk for ombygging til bro. Med god informasjon, godt tilpasset pedagogikk (metode, rammer, plan etc.) og en ledelse i tråd med budskapet og pedagogikken, kan holdninger endres og nysgjerrighet vekkes. Lederskap basert på dialog og gjensidig musisering med pedagogiske rammer og metoder som understøtter notasjonens improvisatoriske, demokratiske, kreative, frie, men ansvarliggjørende karakter, er en forutsetning her. Det kan gjøre dirigenten til en brobygger.

Med dette som utgangspunkt planla og gjennomførte jeg øvelser og konsert. Og hva kom så ut av konserten? Dette er beskrevet i kapittel 5. Som en del av fjerde fase vil jeg nå se på hvordan funnene fra konserten og prosjektet kan gi svar på problemstillingen. Jeg vil se på utfordringer og muligheter for amatørkor når de skal synge grafisk notasjon. I lys av teorien i kapittel 2, 3 og 4 vil jeg drøfte min opplevelse av koret slik det fremstod for meg på konserten.

#### 6.1.2 Mine forberedelser og min rolle

I planleggingen blir min styring avgjørende. Gjennom godt planlagt lederskap og med rammer og metoder i tråd med innholdet søkte jeg å unngå distanse og usikkerhet hos koristene. Dirigentens ikke-verbale kommunikasjon var også av betydning. Prosjektets troverdighet var avhengig av en dirigent med åpen kroppsholdning, engasjement, iver, trygghet og en leken og spontan tilnærming til musikken. Jeg planla en grundig presentasjon av prosjektet, dette fordi jeg så på det som viktig med god informasjon, noe også teorien viser (Stensaasen og Sletta 1996).

Kapittel 1 viste hvordan rollen som deltakende observatør som forskningsmetode krever en deltakelse med innlevelse og engasjement, men uten styring og påvirkning. Idealet om å innta fugleperspektivet står sterkt i antropologien. Derimot viste kapittel 4 hvordan jeg i rollen som dirigent og musikalsk leder nødvendigvis må kunne påvirke og styre koret for å kunne gjennomføre konserten. I dette ligger det en rollemotsetning og en utfordring jeg har funnet nyttig å være oppmerksom på. Men med utgangspunkt i problemstillingen og målet om å gi koristene en positiv erfaring med moderne kunstmusikk gjennom grafisk notasjon argumenterer jeg for rettferdiggjøring og nødvendigheten av min dobbeltrolle.

#### 6.1.3 Konserten

Det er gledelig når en av koristene melder at vedkommende har endret sitt syn på hva musikk kan være gjennom dette prosjektet. Når et av målene med prosjektet var nettopp å gi sangerne nye perspektiv på musikk, indikerer denne uttalelsen at målet er oppnådd, i det minste for en av koristene. Og kanskje har fortroligheten til moderne kunstmusikk med dette økt og dermed skapt flere positive assosiasjoner. For denne koristen (og kanskje også flere) har endret adferd etter «*Reception-Yielding*»-modellen funnet sted, og den endrede adferden



handler i dette tilfelle om en holdningsendring, i første omgang til begrepet musikk, dernest tentativt i forhold til moderne kunstmusikk.

Mange av koristene var enige om fasinasjon overfor solistenes innsats. Solistenes virtuositet, kreativitet, frihet og lekenhet ble bemerket. Det kan virke som avgjørelsen om å ha med solister på konserten var riktig og viktig. Det kan virke som koristene har latt seg begeistre og imponere av solistene, noe som er i tråd med intensjonen fra min side. Vi har sett på speilingsteori fra mange ulike vinklinger i denne oppgaven. Speilingen som skjer hos koristene fra solistene skjer på to måter, eller nivå samtidig. Koristene kan koble speiling av det de hører med speiling av det de ser. Slik vi har sett tidligere skriver Bonde om speiling og Cox tilsvarende om *mimetic hypothesis* (punkt 3.4). Speilingen hos koristene kan gjøre veien kortere når koristene selv skal synge noe lignende (noe som høres likt ut). Ubevisst eller bevisst imiterer koristene kroppsholdning, forberedelser i halsen, lyder og uttrykk i konsertsituasjonen. Riktignok gjør koristene innstillinger i halsen slik de tror solistene gjør før de skal synge, og imiterer uttrykk slik de tror det fremstår. Dette kan by på noen utfordringer. Sangteknisk kan det for eksempel være lite samsvar mellom hva koristene tror skjer i halsen til solistene ved sang og hva som faktisk skjer.

Koristene lar seg imponere, men lar de seg inspirere av solistene? I stykke *Lotto* hørtes klapp, noen ganger sammen med tramp, som beveget seg rundt i rommet mellom korister og solister. Der er selvfølgelig ikke lett å vite hvem som imiterer hvem, men det er tydelig at de hermer etter hverandre. (Kommunikasjon). I stykkene hvor kor og solister synger sammen er det vanskelig å avdekke inspirasjon og imitasjon. Stykkene *En viss orden i mitt indre* og *Vårklokken vår* gjennomgikk et energiløft av intensitet og engasjement inn mot konserten. Dette kan skyldes inspirasjon fra solistene, men kan også dreie seg om en hel rekke andre faktorer. Noen faktorer kan være: De kunne stykkene bedre og bedre, mitt lederskap, akustiske forutsetninger og konsertadrenalin. Kanskje var det mitt lederskap som ga seg utslag i intensitet og engasjement på konserten. Kanskje har koret speilet seg litt i mitt brennende engasjement og hatt glede av prosjektet med mitt musikalske og pedagogiske lederskap som noe av grunnen, dobbeltrolle eller ikke. Det er imidlertid vanskelig å se for seg prosjektet uten mitt engasjement, det er vanskelig å se for seg prosjektet uten meg helt enkelt. Skal jeg kunne observere en vellykket innlæring av grafisk notasjon, må påvirkning skje. Påvirkning gjennom

min ledelse, min ikke-verbale kommunikasjon, min planlegging og min dirigering. Hvordan jeg har fremstått, måten jeg har ledet på, måten jeg presenterte prosjektet på og gjennomføringen av øvelsene var samlet med på å påvirke hvordan konserten ble. Flere steder i oppgaven har speiling vært tema. Speiling gjorde meg i stand til å finne frem til egnet notemateriale gjennom analyse, og speiling er en forutsetning for at rollen som deltakende observatør skal fungere. Speiling er blant annet til stede i gruppedynamikken mellom koristene, i kommunikasjonen mellom kor og dirigent, mellom kor og notasjon og mellom kor og solister. Jeg brukte også speiling som metodisk grunnlag i søk og analyse av grafiske verk til bruk i prosjektet. Speiling foregår uavbrutt (uansett bakgrunnskunnskap), men slik jeg forstår teoriene til Bonde og Cox er det lettere å speile presist jo mer gjenkjennelig fenomenet er. Jo mer gjenkjennelig mine bevegelser og instruksjoner er for koristene, jo mer vil jeg gjenkjenne av meg selv hos koristene. Jo mer gjenkjennelig notasjonen virker på koristene, jo mer spontant og selvsikkert vil de respondere. Spontan i betydningen respons umiddelbart etter å ha blitt registrert og uten direkte ytre påvirkning fra en dirigent, med andre ord; bladlesning.

Et viktig mål for dette prosjektet har vært å gi koristene mer erfaring med bladlesning. Mestringsfølelsen og det økte eierskapet bladlesning kan gi genererer mer musikalsk bevissthet og åpner nye dører mot erkjennelser omkring musikalske aspekter, slik jeg har erfart det. LillCanto øver jevnlig på bladlesning innen konvensjonell notasjon. Som for mange norske amatørkor er bladlesning begrenset til partier kjennetegnet av rolig tempo, enkel symmetrisk taktart, trinnvis melodisk bevegelse, enkel repetitiv rytmikk og lite bruk av løse fortegn. Denne gangen var det annerledes. Som beskrevet i punkt 5.4.4 kunne koret allerede første øvelse synge *En viss orden i mitt indre* og *Vårklokken vår* prima vista uten annen forberedelse enn å ha snakket seg gjennom stykkene i grupper. De hadde ingen auditive erfaringer med stykkene, ikke fra innspillinger og ikke fra meg. Dette var oppsiktsvekkende! Det var en ny opplevelse både for meg og koret. Dermed er det nærliggende å tro at symbolene stykkene var bygd opp av lot seg oversette fra visuelt inntrykk til auditivt uttrykk (lyd) for korister med begrenset kunnskap om konvensjonell notasjon. I kapittel 3 ble det klart hvordan våre kryssmodale evner hjelper til med forståelsen av sanseintrykkene. Det å være multimodale er grunnleggende hos mennesket. Vi leter etter sammenhenger, symmetri, mønster, gjentakelse og gjenkjennelse like mye mellom ulike sansekategorier som innenfor

en sansekategori (modalitet). Koristenes bladlesning på første øvelse viser kryssmodalitet i praksis og er en viktig pekepinn på potensiale i materiale.

Og blir fenomenene for abstrakte i sin natur får fenomenet gjerne en mer sanselig, gjerne romlig forankring ved hjelp av språklige metaforer. Musikk, som et immaterielt, abstrakt fenomen, blir også beskrevet via romlige metaforer, noe også notasjonen er preget av. I punkt 3.3 har jeg vist hvordan den musikalske vertikaliteten først og fremst er et språklig fenomen som igjen påvirker måten vi tenker om musikk, samt påvirker vår tolkning av musikalsk notasjon. Den spontane forståelsen koristene har av den musikalske vertikaliteten sammen med forståelsen av tidens bevegelse langs en horisontal akse er bærebjelke i koristenes bladlesning, i grafisk så vel som konvensjonell notasjon. Det gjør dem i stand til å ha en forståelse av relativ tonehøyde (ikke presis) og organisere de musikalske hendelsene i tid. Et kjennetegn ved sang er fokus på formidling av tekst. I punkt 2.2.1 beskrives hvordan tekst kan formes musikalsk gjennom fonetisk notasjon. I *En viss orden i mitt indre og Vårklokken vår* er teksten plassert i forhold til en vertikal akse for å indikere tonehøyde, teksten strekkes ut og fortettes ut fra tidsaksen horisontalt. Bokstavenes størrelse indikerer dynamikk. Noe tekst gjentas, noe som skaper følelse av mønster og gjenkjennelse. Teksten er også bærer av de rytmiske aspektene ved stykkene. Dermed er følgende musikalske grunnelementer ivaretatt: Tid/tempo, (relativ) melodi, rytme og dynamikk. Det harmoniske aspektet ivaretas ved at hver av de tre stemmene har sitt materiale. Hver sanger velger fritt tone med utgangspunkt i egen stemme. Det er i det harmoniske det er størst innslag av tilfeldighet, i tillegg er både melodi og rytme relativ, og vil kunne variere fra sanger til sanger og fra fremføring til fremføring (aleatorikk, slik det er beskrevet i punkt 2.1.1). Når disse stykkene lar seg bladsynge av koristene kan noe av grunnen antas å ligge i det begrensede antall parametere hjernen må projisere samtidig. Hjernens kapasitet på 7 ulike elementer, slik det er beskrevet i punkt 4.4, er ikke oversteget. Det gjør stykkene overkommelige selv om de oppleves fremmedartet. Det gir tro på muligheten for å legge til enda fler elementer, spesielt ettersom koristene evner å gruppere og automatisere mer. Det kan gi rom for enda mer utvidet bruk av fonetisk notasjon, der teksten kan bearbeides gjennom «ekkovirkning», «stamming», «permutasjon» og «sirkulert permutasjon», slik det er beskrevet i punkt 2.2.1 og vist i illustrasjonen over. Dette er elementer som også kan hjelpe koristene (og publikum) å finne mønster, symmetri og gjentakelse. Den fonetiske notasjonen kan også ytterligere forsterkes med inspirasjon fra

tegniserie, med bokstaver som tar form av det de beskriver, som jeg skriver om i punkt 2.2.4. Ordene kan flyte utover, være sinte eller myke, sprette eller vakle. I tillegg kan tegneserie bidra med ord og tegninger som spontant assosieres med konkrete lyder og lydeffekter. Disse kan være med å krydre og sette preg på musikken. Til sammen gir dette et vel av muligheter til bruk i komponering for amatørkor. Materialet har imidlertid sine begrensninger. Jeg har ikke avdekket muligheter for harmonisk, melodisk og rytmisk spesifisering. Harmoniske progresjoner, melodisk utvikling og presis rytmikk later til å være den konvensjonelle notasjonens trumfkort. Den frie eller tilfeldige tilnærmingen til melodi, rytmikk og harmoni vil sette sitt preg på musikk skrevet ut fra disse prinsippene. Samtidig kan grafisk notasjon tilføre komposisjon for kor mer der konvensjonell notasjon ikke strekker til. Den grafiske notasjonen jeg har beskrevet her kan bidra med legato allerede ved første gjennomkjøring, nærhet mellom tekst og uttrykk, tilgang til stemmens og kroppens store lydbibliotek og større frihet til utøveren som medfører mulighet for spontane uttrykk og friere formidling.

Her har jeg på den ene siden vist muligheten til å vekke interessen for grafisk notasjon hos et amatørkor, på den andre gitt komponister og dirigenter verktøy i komponering og innstudering av notasjonen.

#### 6.1.4 Tilbake til problemstillingen

Hvordan kan så grafisk notasjon gjøres mer tilgjengelig for amatørkor? Prosjektet viste hvordan både grafisk notasjon og amatørkor er dynamiske av natur. Det viste hvordan et fruktbart møte mellom grafisk notasjon og amatørkor kunne skje. Endringer kunne skje. Holdninger til musikk kunne endres, slik forskningen også viste (punkt 4.6). Kanskje hadde god informasjon på forhånd, god planlegging og tilpassede øvelser ønsket effekt. Kanskje krympet behovet for gjenkjennende harmoni, melodi og rytme i koristenes preferanser ved eksponering eller utnyttelse av *The mere exposure effect* (slik en av koristene også ga uttrykk for). Kanskje fant gjenkjennelsen nye veier, gjennom visuelle tegn og symboler, gjennom tekst, gjennom lyder og lek. Og kanskje ble barrieren mellom avantgarde verk og utøvere, både profesjonelle og amatører, bygget ned. Og dermed oppstod muligheten til å skape mer morsom og leken musikk tilgjengelig for fler. Koristene har fått en ny erfaring med kreativt arbeid gjennom dette prosjektet. De har vist engasjement i musiseringen de har gjort sammen. Tilbakemeldingene fra koret tyder på at prosjektet har gitt flere av koristene en

positiv erfaring med moderne kunstmusikk. Gjennom arbeid med denne musikken har noen latt seg fasinere av solistene, noen endret sitt syn på musikk og gitt atter andre nye perspektiver på annen musikk. Dette kan ses på som positive erfaringer. Utfordringene i tilknytning til amatørkoret omhandlet identitet, preferanser, fordommer og psykologiske aspekter. Den grafiske notasjonen har også sine begrensninger. Notasjon med symboler som ikke lar seg gjenkjenne og for mye innslag eller henvisninger til konvensjonell notasjon kan skape utfordringer for et amatørkor. Men med egnet kompositorisk verktøy kan spennende musikk skapes. Og kanskje kan da, slik vi så i punkt 5.5.5, koristenes mangel på musikalske forkunnskaper være en fordel mer enn en ulempe til forskjell fra de analytiske profesjonelle. Som nevnt over har jeg imidlertid ikke funnet metoder i den grafiske notasjonen der harmonisk, melodisk og rytmisk presisering ivaretas. Hvis man legger de flestes musikalske preferanser til grunn står disse elementene sentralt.

#### 6.1.5 Videre arbeid

Det er mulig å tenke seg videre undersøkelser som tar for seg mulighetene for større grad av harmonisk, melodisk og rytmisk presisering innenfor rammene av grafisk notasjon. Kanskje kan inspirasjon hentes fra andre kulturer eller fra undervisningsdidaktikk for instrumenter. Motsatt er det mulig å se nærmere på hvordan den grafiske notasjonen kan berike den konvensjonelle notasjonens områder. Eksisterer det en overføringsverdi, slik en av koristene antydte da vedkommende mente å ville forholde seg annerledes til senere, mer tradisjonelle musikalske korprosjekter? Kan med andre ord grafisk og konvensjonell notasjon kombineres på nye måter slik at våre kryssmodale evner utnyttes bedre, flere mestrer bladlesning og nye musikalske dører åpnes?

Spontanitet har vært et sentralt element i denne oppgaven. Det kunne vært interessant å gå nærmere inn på hva som ligger i det å være spontan i en musiseringsprosess. Hva innebærer det å være spontan, og hva krever det? Hvilke verdier ligger i spontaniteten og hvilke utfordringer? Her ser jeg på lik linje med dette prosjektet muligheten for å knytte sammen ulike fagfelt, som for eksempel psykologi, semantisk kognisjon, musikkfilosofi og sosiologi.

Som nevnt i punkt 5.3 kunne det også vært interessant å gjøre et lignende prosjekt omhandlende profesjonelle sangeres forhold til grafisk notasjon. Kan grafisk notasjon bli en

del av den profesjonelle sangerens virke i større grad enn den er i dag? Og kan det igjen gi komponistene større handlingsrom og en rikere verktøykasse til bruk i vokalmusikken?

Ønsket om en forlengelse av dette prosjektet er selvfølgelig også til stede. Utvidede rammer ville kunne gitt rom for søk på og analyse av ytterligere grafiske verk, utprøving av flere tegn og symboler i grafisk notasjon, mer dyptgående musikalsk arbeid (dynamikk, stillhet, fraserings, uttrykk, formidling og så videre) og flere nyskrevne verk. Vi kunne jobbet mer konseptuelt og fått frem flere perspektiver på hva musikk kan være. Jeg har sett på mange sider ved dirigentens rolle i denne oppgaven. Dirigentens musikalske bevegelse (direksjon/dirigering) er imidlertid ikke drøftet. Hvordan dirigentens musikalske bevegelser kan understøtte den grafiske notasjonen på en best mulig måte kan være interessant å undersøke nærmere.

Lignende prosjekter kan også gjøres med andre grupper med begrenset kunnskap innen konvensjonell notasjon. Hvordan forholder for eksempel barn eller ungdom seg til grafisk notasjon? Kan grafisk notasjon utnyttes enda mer og tilpasses enda bedre i undervisning av barn og ungdom? Fordelen med materialet jeg har funnet frem til er at dersom konsertprosjektet gjøres en gang til, vil det bli annerledes, gjøres det med andre deltakere vil det bli helt annerledes. Konsertprogrammet kan gjøres igjen, men også fornyes, utvikles og tilpasses. Nye konserter kan bli til. Det ligger til rette for seminarer for kor og dirigenter. Grunnskolelærere kan også ha nytte av et enda mer tilpasset verktøy inn mot læreplanens mål om komponering, musisering og tverrfaglige aspekter. Med mulighet for konserter, seminarer og kurs kan grafisk notasjon på nye måter berike musikkfeltet, åpne dører, utvide horisonter og gjøre musikk og sang enda mer variert, morsomt, nært og lekent.

## **Coda**

*Konserten er ferdig.*

*Siste tone har for lengst ebbet ut.*

*Koret har gått hjem.*

*Bare noten ligger igjen.*

*Det grafiske partituret.*

*Prikkene, strekene, figurene, tegningene, bokstavene og skriften som ble til lyd,*

*latter, klapp og kremt, ord og toner i mylder og symmetri.*

*Komponistens idé, korets pust og stemme.*

*Verket har ebbet ut, partituret ligger igjen, som et minne om det som var,*

*som håp om nye klanger.*

## 7 Litteraturliste:

- Arder, Nanna-Kristin (2001): *Sangeleven i fokus*. Oslo: Gyldendal norsk forlag
- Austin, Larry og Kahn, Douglas (2011) (ed.): *Source – music of the Avant-Garde, 1966-1973*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press
- Balsnes, Anne Haugland (2009): «Å lære i kor – Bel Canto som praksisfellesskap.» Oslo: Norges Musikkhøgskole
- Bjørkvold, Jon-Roar (1988): *Fra Akropolis til Hollywood*. Oslo: Freidig Forlag
- Bjørkvold, Jon-Roar (2001): *Det musiske menneske*. Oslo: Freidig Forlag
- Bonde, Lars Ole (2009): *Musik og menneske – introduktion til musikpsykologi*. Frederiksberg: Samfundslitteratur
- Brindle, Reginald Smith (1987): *The New Music – The Avant-Garde since 1945*. Second edition. Oxford: Oxford University Press
- Brown, Oren (1996): *Discover your Voice*. San Diego: Singular Publishing Group
- Brøgger, Jan: *Psykologisk antropologi*. Cappelen Akademisk Forlag, Oslo 1999
- Burkholder, J. Peter, Grout, Jay Donald, Palisca, Claude V. (2014): *A History of Western Music*. New York: W. W. Norton & Company
- Cage, John (1969): *Notations*. New York: Something Else Press
- Chion, Michel (1994): *Audio-Vision – Sound on Screen*. New York: Columbia University Press
- Stock, Jonathan P. J. (2004): «Documenting the Musical Event: Observation, Participation, Representation» i Clarke, Eric og Cook, Nicholas (2004) (red.): *Empirical Musicology – Aims, methods, prospects*. Oxford: Oxford University Press
- Cook, Perry R. (1999) (ed): «Music, Cognition, and Computerized Sound – an Introduction to Psychoacoustics.» Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press
- Cox, Arnie Walter (1999): «The Metaphoric Logic of Musical Motion and Space.» University of Oregon
- Eisner, Will (2008): *Graphic Storytelling and Visual Narrative – Principles and Practices from the Legendary Cartoonist*. New York: W.W.Norton & Company
- Eriksen, Thomas Hylland (2010): *Små steder – store spørsmål*. Oslo: Universitetsforlaget



- Forceville, Charles J. & Urios-Aparisi, Eduardo (2009) (ed): *Multimodal Metaphor*. Berlin: Mouton de Gruyter
- Fleisher, Robert: «Being of Sound (and Visual) Mind» i Sauer, Theresa (red.) (2009): *Notations 21*. New York: Mark Batty Publisher
- Hanken, Ingrid Maria og Johansen, Geir (1998): *Musikkundervisningens didaktikk*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag
- Iddon, Martin (2003): *New Music at Darmstadt – Nono, Stockhausen, Cage og Boulez*. Cambridge: Cambridge University Press
- Imsen, Gunn (2005): *Elevers verden – Innføring i pedagogisk psykologi*. (4.utg) Oslo: Universitetsforlaget
- Jansson, Dag (2008): «Musikalsk lederskap – Dirigentrollen mellom magi og metode.» Masteroppgave, Universitetet i Oslo
- Kruse, Bjørn (2011): *Den tenkende kunstner – komposisjon og dramaturgi som prosess og metode*. Bergen: Fagbokforlaget
- La Barbara, Joan: «Visualizing Sound» i Sauer, Theresa (red.) (2009): *Notations 21*. New York: Mark Batty Publisher
- Lakoff, George & Johnson, Mark (2003): *Hverdagslivets metaforer – fornuft, følelser og menneskehjernen*. Oslo: Pax Forlag AS
- Lakoff, George (1993): *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press
- McCloud, Scott (2006): *Making Comics – Storytelling secrets of comics, manga and graphic novels*. New York: Harper
- Martinsen, Stein Roger, Reinåmo, Ståle, Steffenak, Knut (1996): *Crescendo – fra renessanse til rock*. Gyldendal norsk forlag
- Raaheim, Arild (2002): *Sosialpsykologi*. Bergen: Fagbokforlaget
- Ruud, Even (2005): *Lydlandskap – om bruk og misbruk av musikk*. Bergen: Fagbokforlaget
- Ruud, Even (1997): *Musikk og identitet*. Oslo: Universitetsforlaget
- Sauer, Theresa (2009): *Notations 21*. New York: Mark Batty Publisher
- Snyder, Bob (2000): *Music and Memory*. Massachusetts: Institute of Technology

Stensaasen, Svein og Sletta, Olav (1996): *Gruppeprosesser – læring og samarbeid i grupper*. Oslo: Universitetsforlaget

Stern, Daniel N. (1985): *The Interpersonal World of the Infant – a view from Psychoanalysis and developmental Psychology*. London: Karnac

Taruskin, Richard (2005): *The Oxford History of Western Music – Volume 5 The Late Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press

Treitler, Leo (2011): «Reflections on Musikal Meaning and its Representations.» Indiana University Press

Treitler, Leo (1982): «The Early History of Music Writing in the West.» i «*Journal of the American Musicological Society, Summer 1982. Vol.35(2)*, pp.237-279

Nettsider:

<https://snl.no/notasjon - musikk>

<https://snl.no/performance>

<https://snl.no/avantgarde - fortropp>

## 7.1 Verk og eksempellitteratur

Cathy Berberian: *Stripsody* (1966)

Barbro Berg: *Resitativ og Arie 16:15* (2019)

Barbro Berg: *Lydjungel* (2019)

Earle Brown: *December 1952* (1952)

John Cage: *Aria* (1958)

Bjørn Morten Christophersen: *Vårklokken vår* (2015)

Raoul Hausmann: *fmsbw* (1918)

Ida Helene Heidel: *(Sh)...it(h) happens* (2007)

Mara Helmuth: *String Paths* (2007)

Sven Herman: *Tha-chooom!* (1998)

Gisle Kverndokk: *Voice – Body – and Soul* (2003)

Joan La Barbara: *Circular song* (1976)

Hans Offerdal: *En viss orden i mitt indre* (2015)

Folke Raabe: *Rondes* (1967)

Roman Haubenstock-Ramati: *Alone 2* (1969)

Roman Haubenstock-Ramati: *Kreise* (1980)

Kurt Schwitters: *Ursonate* (1922-32)

Gerard Stäbler: *Hart auf hart/Red on black* (1986)

Else Olsen Storesund: *Lotto S.E.L.* (2010)

Novak, B. J. : *Boka uten bilder* (oversatt: Bård Tufte Johansen) Aschehoug, Oslo, 2015

Pichon, Liz: *Tom Gates 1, 5 og 7.*(oversatt: Kirsti Vogt) Aschehoug & Co, Oslo, 2015.

# Appendiks

## Mandag 07.01.19

### Plan

Vi startet i det kjente.

Oppvarming: strekk, tøy og bøy. Litt fri stemmehermelek, med glisandi og konsonanter.

Call & Response (med utgangspunkt i etnisk grunnsteg, men bare jeg gjorde det) med lydipro (slippe seg løs, leke, lage uvante lyder)

Kvint – kaos – kvint: Koret ligger først på en kvint, for så å spre seg i individuelle glisandi. På mitt signal skal de finne tilbake til kvinten de hadde i starten. (musikalsk hukommelse)

Følge hånden: Den vertikale akse representerer tonehøyde, koret følger min hånds bevegelser opp og ned

Synge Bro bro brille med innlagte fermater, strekke ut til det ugjenkjennelige

**Mål:** Oppvarming, gå fra det kjente mot det ukjente gradvis. Dette er øvelser vi har gjort helt eller delvis tidligere, som koristene kjenner. Fikk også minnet dem om den vertikale tonehøydeaksen, de fikk sluppet seg litt løs, trent den musikalske hukommelsen.

Vi deler inn i 3 grupper (mixed)

1. Gruppene velger hver sin lyd – jeg setter inn og slår av
2. Gruppene velger 2 lyder, en sterk og en svak – jeg setter inn, slår av, «cuer» når de skal bytte lyd, og indikerer styrkegrad
3. Gruppene får hver sin rolle (1. Bakgrunn/bakteppe/rytmisk underlag. 2. Buktene, slangende melodi. 3. Få frem en tekst, 5 ord.) og velger lyd ut fra det.
4. Hver av gruppene øver inn en etyde (som jeg har laget) (Navn, nummer?) og fremfører for de andre gruppene

**Mål:** Arbeid i grupper skaper samhold, eierskap, bygger korånd, gir mulighet for refleksjon, diskusjon. Her fordeles roller, og alle kan bidra med det de kan. Fremføringssituasjonen gjør at koristene i større grad må stå for det de har øvd på, og fremføre det med overbevisning og innlevelse.

Så setter de seg i stemmegruppene (SAB) og snakker og diskuterer seg gjennom de to stykkene til Christophersen og Offerdal. Til slutt synger vi gjennom sammen.

**Mål:** Bli kjent med stykkene til konserten. Finne ut hvordan første gjennomsynging blir.

Unngå fremtidige avklaringer og spørsmål, og la andre korister få bidra med kunnskapen sin til medkorister.

### Logg

Vi holdt på fra kl 18.40-20.05, Vigernes skole

Jeg var veldig spent på hvordan dette ville bli mottatt. Jeg tenkte nøye på hvordan jeg skulle presentere prosjektet og stoffet for dem, for at de skulle være så åpen og velvillig som mulig. Jeg prøvde å ta utgangspunkt i det kjente, for at vi så beveget oss lenger ut mot det ukjente. I presentasjonen snakket jeg om hvordan vi kunne tenke på dette som lydlek istedet for musikk, hvordan vi kommer til å bevege oss mellom det nedskrevne og det improviserte, hvordan det ikke er noe som er rett eller galt. At det er bare å slappe av og la seg rive med som best man kan! At alle resultater er gode resultater, også negative. Jeg presiserte at jeg skal loggføre øvelsene og videodokumentere konserten, men kun LillCanto som gruppe,

enkeltindivider vil ikke bli nevnt, ingen navn. Jeg snakket om at det er de enkelte musikkens bestanddeler vi skal plukke frem og se litt nøye på.

Jeg syns dette gikk overraskende bra! Det virker for meg som stemningen var god. De virket glad, spent, positiv. De tok tak i dette prosjektet med iver og engasjement. Det er jeg veldig lettet over! Det ble mye latter og moro med gruppeøvelsene, jeg syns nesten jeg merket hvordan dette bygget samhold og fellesskap. Jeg så at noen tok ansvar og var kreative, fant på lyder og organiserte. Det virket som det var en fin dynamikk i gruppene. Det er selvsagt mer å hente når det gjelder å gjøre disse tingene med all mulig overbevisning, men det er jo som forventet. Og det gjelder jo for veldig mye annen musikk også.

Jeg merket meg at de tingene jeg presenterte som hadde innslag av rytme eller repetitivitet var enklere tilgjengelig, det krevde mindre planlegging og samsnakking først. Men de stykkene det gjaldt hadde likevel en stor utvikling fra første gjennomsynging til fremføring. Det var interessant å merke.

Og jeg er veldig fornøyd med at vi fikk prøvd de to stykkene til Christophersen og Offerdal allerede på første øvelsen. Og vi kom helt greit gjennom uten større problemer. Det er forsyne meg ikke ofte vi greier å komme gjennom et stykke som første gangs gjennomkjøring! Faktisk veldig sjelden, nesten aldri, vil jeg si! Absolutt oppsiktsvekkende! Hvis koristene kan opparbeide seg fortrolighet til tonespråket, er det potensiale til å gi sangerne et større eierskap til musikken, gi dem mestringsglede og mulighet til kreativ utfoldelse. Vi fikk en pekepinn på hvordan arbeide videre med stykkene. Lytting er en viktig nøkkel her. Koret må øve seg på å lytte og forholde seg til de andre stemmene i koret. Dette arbeidet vil kunne ha positive ringvirkninger i arbeid med annen musikk senere. Og så er det noen avtaler og cues, fremdrift, tekstformidling, men jeg har trua på at vi skal få dette helt fint til! Og at det til og med kan bli gøy!

## **Mandag 14.01.19**

### **Plan:**

Litt tøy og strekk, noe enkel Call & Response

I dag var planen en enklere mindre vill oppvarming.

Vi sang Fader Jakop, som Nystedt/Bach: Immortal Bach.

Vi sang Musevisa, Å, jeg vet en seter og Bæ, bæ lille lam samtidig.

Så delte vi i mixed grupper. Gruppene fikk hver sin sirkulære etyde som de jobbet med i ca 10 min, så fremføring.

Fremføre Stripsody, Cathy Berberian. Til inspirasjon og innblikk.

Jobbing med En viss orden i mitt indre. Begynne bakfra

Jobbing med Vårklokken vår.

På disse to: fokus på å synge med den største selvfølgelighet. Få kontrastene frem, få teksten frem, få samtidige ting sammen etc.

**Logg:**

Tidsrom: 18.30-19.50

Jeg kjente på en litt mer utfordrende stemning i dag. Har kanskje noe med å gjøre at det kom flere i dag som ikke var med sist, og dermed ikke hadde fått introduksjonen som jeg holdt sist, og de som kom først i dag var kanskje mer «uttafor». Men vi kunne jo ikke ta alt fra sist på nytt igjen, det hadde vi rett og slett ikke tid til slik jeg ser det. Det var nok kanskje også litt mindre sirkusenergi i meg i dag. Dette arbeidet krever mye konsentrasjon og pågangsmot både fra dirigent og kor, her er få hvileskjær og man må mene det man gjør! (Det tror jeg også er veldig bra trening med overføringsverdi til andre sjangre. Man må jo mene det man gjør i alle sjangre man synger. Noter, akkorder og rytmer er kanskje bare lettere å gjemme seg bak i en øvingsprosess... slik at man kan vente med å mene det...Gir dette mening..?) Men jeg syns vi fiksa det bra. Det var god driv over gruppearbeidet, de tok det alvorlig og diskuterte seg frem til lyder. Det ble ikke alltid slik jeg hadde sett det for meg. Spiralformet strek ble for eksempel «bæ», hakket linje ble en slags suselyd, bombe vet jeg ikke hva ble, men det ble ikke et smell eller annen høy lyd.

Jeg hadde egentlig tenkt å fremføre Stripsody for dem, men jeg hadde ikke gnisten og gutsen til det, så det må vente. Det var ikke veldig viktig for øvelsen, tenkte bare det kunne vært til inspirasjon og innblikk. Men slik ble det altså ikke. Og sånn er det noen ganger, man planlegger noe som ikke blir noe av av en eller annen grunn.

Vi kom gjennom låtene. Vi brukte lang tid på En viss orden i mitt indre. Begynte bakfra og arbeidet oss fremover. Gjorde noen avtaler, jeg slår inn der hvor det er komma. Men vi jobber fint, de tar beskjeder, og det virker som de skjønner mer og mer av hva de skal gjøre og hva det dreier seg om. De var også litt bedre til å lytte i dag enn sist, og så mer på meg. Jeg fant ut at vi skulle bruke solister på s 5-6. Der var det interessant å se at det meldte seg en solist som ikke har gjort det før. Det gledet meg å se.

Vårklokken vår fikk vi bare sunget gjennom, så her gjenstår en del rydding og fokus på lytting og større overbevisning i fremførelsen. Det må vi få tatt neste gang. Vi må også få tatt Lotto neste gang og kanskje snust litt på noen av tegningene til Siggy.

**Mandag 21.01.19****Plan**

Litt vanlig fysisk og stemme-oppvarming først

Så noen kontrast- og lyttøvelser:

Ro... 1-2, 3-4, 5-4, 3-2, 1. Annenhver F-P, så P-F

Velg tone. Syng så sterkt som mulig, deretter så svakt som mulig, på A

Velg toner. En høy, en middels, en lav. Gjør to ganger, på O

Velg en tone. Syng på Å. Ta så tonen som naboene hadde! Gjør noen ganger etter hverandre. (Lytteøvelse. Veldig nyttig!)

**Jobbe med Lotto**

Gå sammen i gruppene fra sist, pluss en til fra mandag 7/1, slik at det blir 4 grupper. Hver gruppe velger 3(4) lapper og finner 2-3 lyder e.l. til hver lapp. Presentere for resten av koret og vi setter dem inn på brettet. Forklare «spillet».

Vårklokken vår. Jobbe oss gjennom. Være sammen, lytte, gjøre det med overbevisning.  
Synge gjennom Vårklokken vår og En viss orden i mitt indre.  
Gå gjennom Lydjungel og forklare Korstand up, vise noen bilder derfra.

Målet er å bli mest mulig klar til søndag, sangerne skal føle seg trygge på det de skal gjøre.

### Logg

Vi holdt på fra kl.18.30-20.00

Spesielt F-P-øvelsene og lytteøvelsen var nyttige og interessante. F-P-skifter krever konsentrasjon, og veldig fint å ta det inn i oppvarmingen for å få også dynamikk automatisert. Og lyttingen virket det som de syns var veldig krevende, så det burde vi gjøre mer av. For de var inne på noe, men dette kan gjøres på flere måter. Men det å skulle synge og lytte samtidig er veldig viktig og god trening, for dette prosjektet og andre.

Det tok litt tid for dem å forstå opplegget for Lotto-stykket. Kanskje kunne jeg vært enda bedre forberedt på hva jeg skulle si om dette stykket og hvordan jeg skulle legge det frem. Men jeg tror til slutt at de forsto. Spørsmålene var om alle skulle synge samtidig, om hvor de skulle begynne, om de skulle synge det samme, og så var det noen som syns det var vanskelig å finne mer enn en lyd per bilde. Men der hjalp jeg dem litt på vei. «Går det an å finne flere lyder på en ku??!» Jeg kom med noen eksempler, noen ledetråder, noen veier å gå. De trenger nok ofte hjelp til å tenke bredere. Det krever trening. Jeg forklarte at disse lydene skulle danne en *lydbank* som kunne brukes på konserten, men at om noen glemte lydene og fant på egne, så gjorde ikke det noe. Jeg tror det hjalp.

Vårklokken vår kjørte vi gjennom i sin helhet flere ganger. Det ble innøvingsmetoden. Jeg ga bare noen små beskjeder innimellom. Jeg syns det ble fint. Stykket ble litt og litt bedre for hver gang. Mer og mer sammen, mer og mer på plass, fler og fler detaljer, mer og mer kontrast og dynamikk. Vi snakket om å være konsekvent på valg av toner med ord som ligger i samme høyde. Vi snakket om dynamikkforskjell på store og små bokstaver, om pauser, om oppstykket og utholdt, om tekst.

Så kjørte vi gjennom både den og En viss orden i mitt indre. På den sistnevnte satt ikke ting så godt fra sist. Det var litt skuffende. Da følte jeg at vi hadde trengt å bruke mer tid på den i dag. Tror det var noen som ikke var her sist og dermed dro oss litt tilbake. Men jeg håper det lar seg fikse på søndag. Det var tempo som viste seg vanskelig plutselig. Kanskje det er vanskelig med «ikke-rytmisk» etter «rytmisk»...?

Presentasjonen av Korstand up-en lover bra. De skjønte opplegget og responderte uten blygsel på bildene jeg viste. Dette kan bli gøy!

Snakket også om oppstilling og opplegg på Lydjungel.

Gruppene er klare og de vet hva de skal gjøre og når.

Jeg syns de er flinke og sporty, denne gjengen! God stemning!

Tenker at det kan være lurt å snakke litt om lytting på søndag hvis vi får tid. Det er jo gjerne en viktig del av denne musikken. Lyttingen blir jo et bærende element når improvisasjon er

til stede. Og dette er en ny måte å lytte på. Jeg skal prøve å minne dem på om det, selv om det nok ikke er så lett å få til på så kort tid...

### **Logg konsert 27.01.19**

Konserten ble gjennomført som planlagt. Koret var ca 20 stk, publikum ca 7 stk.

Jeg er fornøyd med gjennomføringen. Vi hadde fin flyt i programmet og gjorde stort sett det vi hadde planlagt. Jeg tror noen av koristene glemte at solistene skulle starte Lotto, og de skulle komme inn etter en stund. Det gjorde at oppbygningen av det stykket ble litt annerledes. Det er en prosess å jobbe med denne typen musikk. Jeg tenker at først må man greie å slippe seg løs, så må man lære seg å lytte og så må man øve på å begrense seg (være stille, slippe til andre, lage pauser, gjøre små ting, svake ting). Jeg syns koret kom godt inn i å slippe seg løs og fikk begynt å jobbe med å lytte. Neste skritt ville kunne vært å begrense seg. Men jeg kan ikke forvente det etter kun tre øvinger. Men hadde vi hatt tre til, tror jeg det kunne vært mulig. Jeg syns generelt at koret var veldig sporty, de var med på leken og godtok premissene jeg satte. Det var gøy å se. Jeg tror mengden stoff og det tidsmessige omfanget for prosjektet var bra for dem. Lederen i koret var i hvert fall redd for at det skulle bli for langt og omfattende, og at noen ville falle fra da. Jeg tenker heller flere mindre prosjekter som dette, enn et større. Det er også nokså intenst å jobbe med siden alt er så fremmed, så det er fint å begrense tidsperioden. Solistene bidro veldig fint til prosjektet. Jeg syns å merke at koret lot seg inspirere av solistene og turte litt mer enn de ellers ville gjort. Jeg tror det var inspirerende for dem. Og på korstand up-stuntet mitt ga de virkelig jernet! Det ble veldig mye lyd! Kanskje litt i overkant! Men der har vi jo begrensningens kunst. Bildene fungerte i hvert fall etter hensikten og kan dermed brukes til å lage musikalske forløp, legges inn i stykker og lage morsom lek. I mitt stykke var det veldig gøy. Jeg lo så jeg gråt. Noen steder hadde jeg forventet mer eller andre ting, andre steder tok solistene det lenger enn jeg hadde sett for meg. Publikum latet til å more seg. Av de andre solostykkene likte jeg Alone 2 best. Det var en veldig fin kommunikasjon mellom solistene og skjedde mange fine ting. Stykkene ble veldig forskjellige og viste mye av hvordan stemmen kan brukes. Publikum sa ellers at de lo, fikk frysninger og utsatte demensen med flere år (det sies jo at man kan motvirke demens med å gjøre noe nytt, noe man aldri har gjort før, lage nye baner i hjernen). De jeg snakket med syns det var spennende og annerledes. Jeg syns korstykkene fungerte. Det oppstod en fin slags E-durklang på slutten av Vårklokken vår, som var befriende etter så mye fritt og clustre. Her er det selvfølgelig nærliggende å drøfte musikalsk kvalitet. For hva er det som gjør et stykke godt? Hva er det som er god kvalitet i musikk?

En kommentar fra publikum var at dette kunne koret mestre uten å måtte streve med intonasjon, egalitet/samklang og slikt som ofte er utfordringer for amatørkor. De latet på konserten til å bruke sin primale stemme på en sunn og naturlig måte.

Tilbakemeldinger fra korister:

De var imponert over solistene, spennvidden i alle lydene de kunne få frem og hvilken formidlingsevne de hadde.

En hadde i forkant undret seg over om dette vi skulle holde på med egentlig var musikk, og hadde vel egentlig tenkt at det var det ikke, men heller var noe litt tullete og rart og bare lyder. Men etter å ha vært med på prosjektet og etter å ha opplevd solistene har



vedkommende endret mening og funnet det musikalske og meningen i denne musikken. Det er jeg veldig glad for! Jeg vet jo ikke om dette gjelder flere.

En nevnte at etter dette prosjektet kan vedkommende se på all den andre musikken vi holder på med på en ny og annen måte. Vedkommende kan overføre mer frihet og kreativitet fra dette prosjektet til senere ting vi gjør. Veldig nyttig, synes jeg!

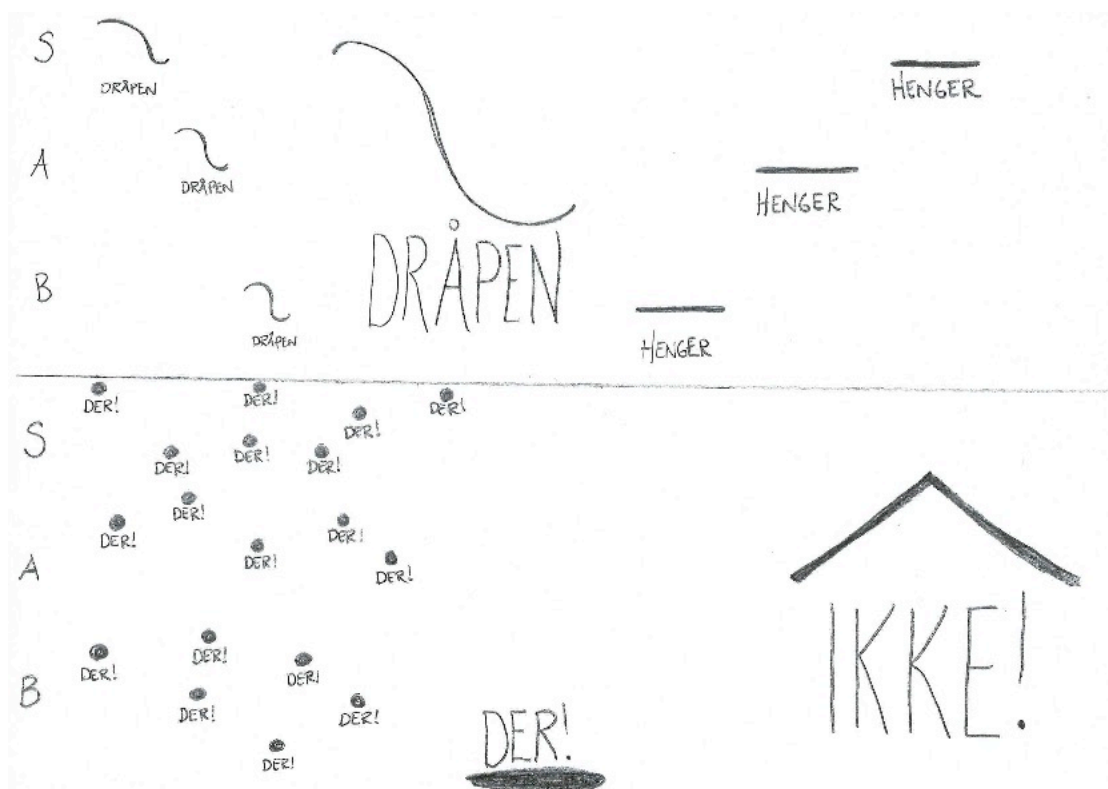
Jeg fikk spørsmål om hva som var sammenhengen mellom det solistene sang og notasjonen de brukte. Hva var egentlig vitsen med notene hvis musikken ble helt forskjellig hver gang den ble gjort? Kan man finne et slags minste felles multiplum i disse notene?

Det var flere kommentarer på at Korstand up-en var gøy, men at det var «de sterkeste» lydene som «vant», de som prøvde å gjøre noe mer raffinert, mer piano dynamisk, ble bare overdøvet, så det som kunne finnes av musikalske, dynamiske nyanser i «verket» forsvant litt. De så på overraskelsesmomentet som en viktig faktor for hvordan de angrep lydene, og syns ikke det ble helt det samme når bildene kom igjen flere ganger.

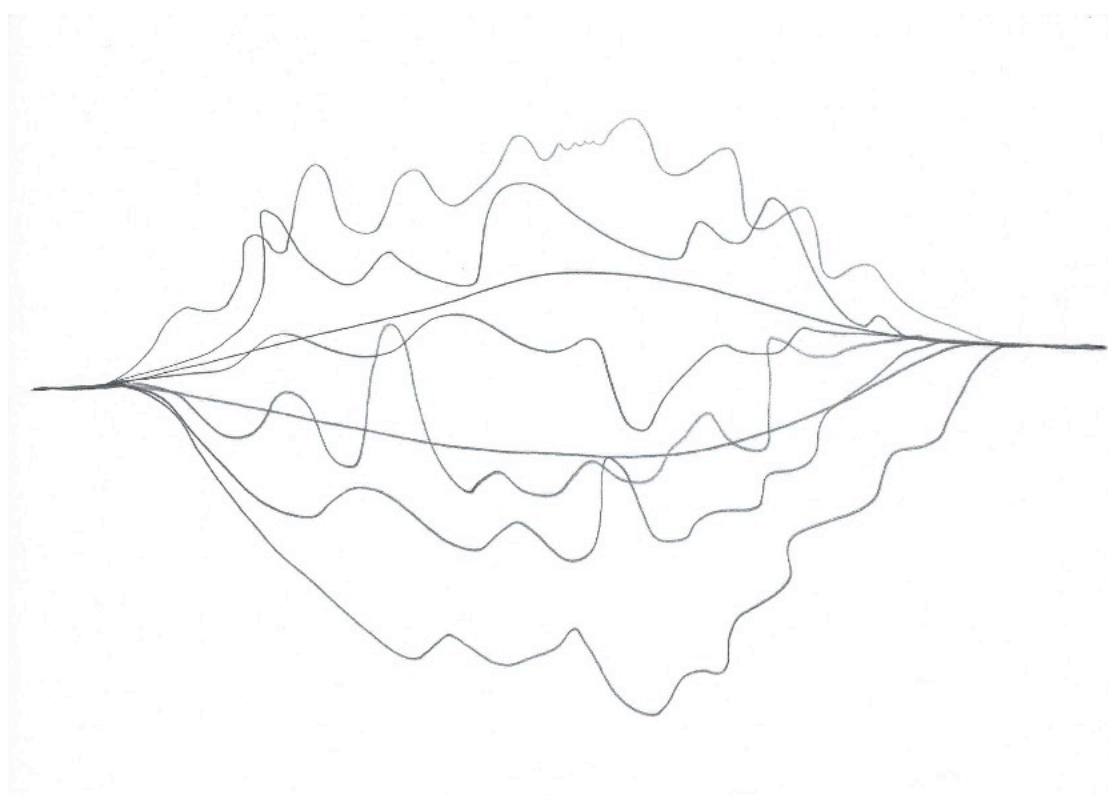
Flere sa de syns dette var gøy å være med på og at de ikke ville ha gått glipp av det.

Så stemningen etter prosjektet virket god. Men det er selvfølgelig mange som gleder seg over igjen å få synge «vanlig» musikk. Det har nok ikke, slik jeg ser det, med notasjonen å gjøre, men heller om det lydlige resultatet, som jo er ukjent for mange.

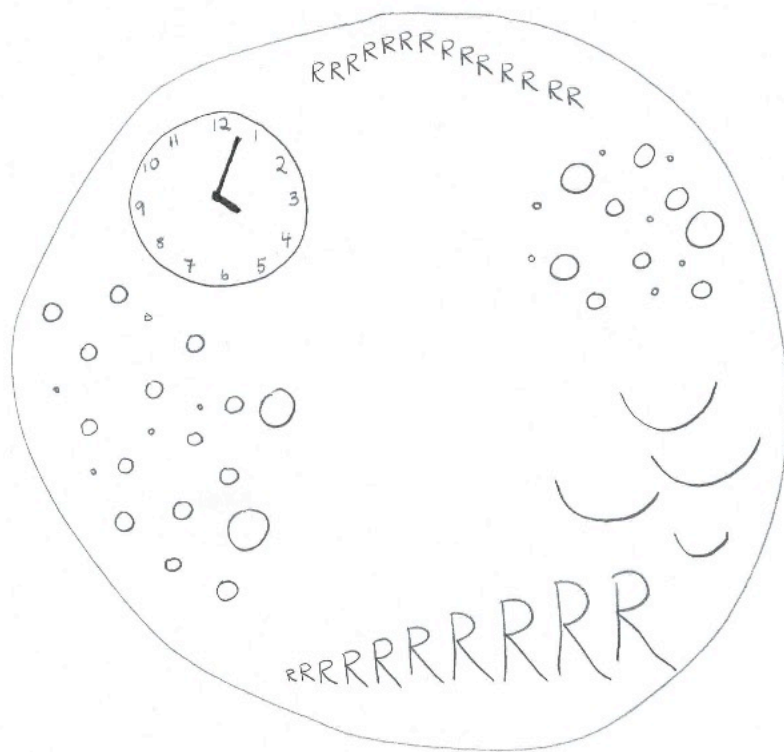
Med slike kommentarer syns jeg at jeg har oppnådd fine ting med dette prosjektet. Når noen har revurdert sitt syn på hva musikk er og noen kan dra veksel av dette til senere prosjekter, så gjør det meg glad. Det virker som prosjektet har hatt positiv innvirkning på koristene.



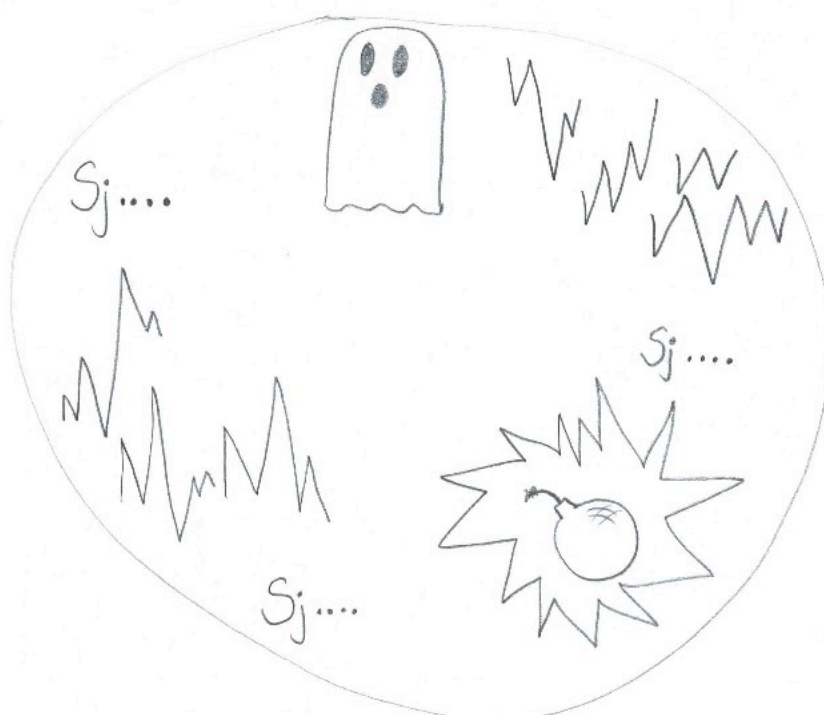
Etyde 1 Barbro Berg



Etyde 2 Barbro Berg



Etyde 5 Barbro Berg



Etyde 6 Barbro Berg