

INNHALD

INNHALD	1
SAMANDRAG	5
1 INNLEIING	7
1.1 Bakgrunn for val av emne	7
1.2 Frå pilotprosjekt til hovudoppgåve	8
1.3 Problemstilling.....	10
1.4 Mål og avgrensing for oppgåva.....	11
1.5 Fenomenet korkonkurransar	12
1.6 Utval og presentasjon av konkurransane.....	13
1.6.1 Syng For Oss-konkurransen i Bergen	14
1.6.2 Llangollen International Eisteddfod i Wales.....	15
1.6.3 Internationales Schubert Chorwettbewerb i Wien	16
2 TEORIDEL	17
2.1 Kvifor musikalitetsteori?	17
2.2 I byrjinga var heilskap.....	17
2.3 Vurdering - ei definerings	18
2.3.1 Vurdering - mellom fornuft og kjensle?.....	20
2.4 Musikalitet - eit begrep i stadig endring	21
2.5 Heilskap og del hjå ulike musikalitetsforskarar.....	23
3 METODEDEL	28

3.1	Om observasjon	28
3.2	Om intervju	30
3.2.1	Bruk av spørsmålsguide	31
3.2.2	Reliabilitet og validitet i metodearbeidet	32
3.3	Gyldig og påliteleg dømning	33
3.4	Førebels oppsummering og vidare progresjon	34
4	ANALYSEDEL	35
4.1	Korkkonkurransen Syng For Oss 15.-16. juni 2001 i Bergen	35
4.1.1	Metodisk arbeid i forkant av konkurransen.....	35
4.1.2	Observasjon av sjølv arrangementet.....	35
4.1.3	Subjektivitet og objektivitet i bedøminga	38
4.1.4	Vurderingskriterier under teknisk innhald	41
4.1.5	Vurderingskriterier under kunstnarleg innhald	49
4.1.6	Vektlegging på visuelt uttrykk	56
4.1.7	Kor- eller dirigentkonkurransen?	57
4.1.8	Konsekvensar av deltaking i ein konkurranse.....	58
4.1.9	Kva er eit godt kor?.....	60
4.1.10	Kva er viktig med korkkonkurransen?.....	63
4.1.11	Kven dømmer dommarane?	64
4.1.12	Oppsummering	65
4.2	Llangollen International Musical Eisteddfod 2.-8. juli 2001 i Wales	67
4.2.1	Metodisk arbeid i forkant av konkurransen.....	67
4.2.2	Observasjon av sjølv arrangementet.....	68
4.2.3	Subjektivitet og objektivitet i bedøminga	70
4.2.4	Vurderingskriterier under teknisk innhald	72
4.2.5	Vurderingskriterier under kunstnarleg innhald	79
4.2.6	Vektlegging på visuelt uttrykk	82
4.2.7	Dirigenten	82
4.2.8	Konsekvensar av deltaking i ein konkurranse.....	83
4.2.9	Kva er eit godt kor?.....	85

4.2.10	Kva er viktig med korkonkurransar?	85
4.2.11	Oppsummering	85
4.3	Schubert Internationale Chorwettbewerb 15.-18. november 2001, Wien	87
4.3.1	Metodisk arbeid i forkant av konkurransen.....	87
4.3.2	Observasjon av sjølve arrangementet.....	88
4.3.3	Subjektivitet og objektivitet i bedøminga	90
4.3.4	Vurderingskriterier under teknisk innhald	93
4.3.5	Vurderingskriterier under kunstnarleg innhald	99
4.3.6	Vektlegging ved visuelt uttrykk	104
4.3.7	Dirigentvurdering	105
4.3.8	Konsekvensar av deltaking i ein konkurranse.....	106
4.3.9	Kva er eit godt kor?	109
4.3.10	Kva er viktig med korkonkurransar?.....	111
4.3.11	Ein kontinuerleg prosess?.....	113
4.3.12	Oppsummering	114
5	EI KONKLUDERANDE AVSLUTNING	116
6	KJELDER.....	122
	APPENDIX	127
	Spørsmålsguide for dommarane	Error! Bookmark not defined.
	Internasjonale Korkonkurransar i Europa- eit utval.....	128

SAMANDRAG

Kva er eit godt kor? Denne avhandlinga tek for seg tankar og haldningar kring vurdering og vurderingskriterier i 3 ulike internasjonale korkonkurransar i Europa. Eg har intervjuja dommarar og observert Syng For Oss-konkurransen i Bergen, Llangollen International Eisteddfod i Wales, og Schubert Internationales Chorwettbewerb i Wien, alle i 2001. Etter dei to fyrste konkurransane fann eg det fruktbart å ta inn det prosessuelle aspektet ved det å konkurrera, og den siste konkurransen inkluderer observasjon av mannskoret Guldbergs Akademiske Kor semesteret før dei deltek i konkurransen i Wien. Slik prøver eg å gje eit bilete av korleis ein korkonkurranse er ein prosess for dirigent og kormedlemer, meir enn berre vurderinga av eit augneblinksprodukt.

Det teoretiske grunnlaget mitt er seks tonesetjande musikalitets-forskarar på 1900-talet: Carl Seashore, James Mursell, John Blacking, Jon-Roar Bjørkvold, Peter Bastian og Christopher Small. Under hovudfokuset på tankar og haldningar, går oppgåva nærare inn på kva vurderingskriterier juryane spesifikt vurderer etter, og eg analyserer og drøftar utsegn frå dommarane opp mot musikalitetssyn og heilskapstenkning. Vurderingskriteria i dei ulike konkurransane vert diskutert og samanlikna opp mot kvarandre. Eg stiller spørsmål om vurderingskriteria endrar seg med kulturell faktor, og om visuell vekting er eit aspekt av vurderinga. Subjektivitet og objektivitet i bedøminga er eit sentralt tema, og dommarane sitt eige syn på vurdering i korkonkurransar. Alt innfor ei ramme av spørsmålet om musikalsk kvalitet: Kva er eit godt kor – kan det vera bra sjølv om det er surt?

1 INNLEIING

Berlevåg Mannsangforening

Stiv kuling frå nord. Istappar i nasa. Smoking og kvitsnipp i akebakken.

Barnelatter. Ingen er så trygg FOR fare.

Mannsrøster tinar meg opp, vaklande og faste på ein gong.

Varme tårer renn langs nokre av dei isbelagte kjakane. Langs varme kinn i kinosalen. Korsong og fellesskap. Mjuke tonar. Songane kjem frå innsida.

Men dim-akkordane er enno litt på utsida...

Det er vakkert likevel. Nært. Stemmer frå barndommen kjem tilbake.

Er det det eg høyrer eller det eg ser?

Furete ansikt. Likefram i storm og stilla.

Eg er varm og vemodig når eg går ut i ein regnfrisk vårveld.

Surt, men sant¹.

Det som rører ved folk er bra, og det som er bra er kvalitet, seier me gjerne. Men kva er kvalitet?

Det kan vera ein annan type kvalitet som berører enn det som oppnår topp karakter. Og kva er eigentleg surt? Og kva er eigentleg sant? Denne hovudoppgåva handlar om vurderingskriterier i korkonkurransar. Men det handlar også om å komma nærare inn på musikken sitt inste, sanne vesen. Freista å strekka seg endå lengre etter å gripa og forstå.

1.1 Bakgrunn for val av emne

Som både dirigent og songar i kor har eg vore oppteken av kva me formidlar av bodskap gjennom musikk, og ikkje minst korleis me gjer det. Eg har ei pedagogisk utdanning i musikk og drama, og ville gjerne ta utgangspunkt i skjæringspunktet mellom desse to kunstfaga. Det musikk og drama i si utøvande form har til felles, er at dei søkjer å formidla noko utover det som vert uttalt, noko som favnar meir enn forstanden. Kanskje mest av alt er musikken i stand til dette, som den mest abstrakte av kunstformene. Det er flyktige kunstartar, som forsvinn i den stunda tonen kling og ordet er talt. Augneblinka kan ikkje fastfrysast, me kan berre memorera brøkdelar av inntrykka, og me har mange gonger heller ikkje ord og begrepsapparat til å kunna beskriva det me har opplevd.

¹ Bjørkvold 2003

Musikk som fag inneheld noko av det same. Som pedagog har eg erfart det problematiske i å evaluera desse kunstfaga, å skulle vurdere det som grip meir enn berre tanken. Eg er ikkje den einaste som opplever at eg kjem til kort når eg skal evaluera eit kunstfag, og då særskilt det som har med ars-dimensjonen² i kunstfaget, som har å gjera med faget sine praktiske, h ndtverksmessige og ”kunstneriske” aspekter (Nielsen 1998:106):

Evaluering regnes ofte for et vanskelig område i musikkundervisning. Det er vanskelig   stille opp kriterier og innhente de nødvendige opplysningene om undervisningens effektivitet og elevenes læring. Når vekten på evalueringshensyn øker, er det fare for at undervisningen kan bli dårligere, fordi evalueringformen kan komme til   fortrenge mål- og innholdsvalg som styrende faktorer. Det er høyst usikkert hvor pålitelig resultatene av evalueringen er, og om den egentlig sier noe om det den prøver   uttrykke (Dyndahl /Varkøy 1994:49-50).

Ein musikkonkurranse er eit vurderingsmedium i det friviljuge musikklivet. Det er ein spesiell musikkformidlingssituasjon der ein del kriterier er lagt på førehand. På mange måtar er det ein konsertsituasjon, men fleire ting innverkar på koret si framføring av musikken. Ein jury sit framføre kora for   vurdere dei musikalske prestasjonane. Samstundes er det som regel eit entusiastisk publikum til stades, beståande av andre korsongarar og korinteresserte, i tillegg til slekt og vener. I og med at det er ein konkurranse, vil også dei vurdere og samanlikna kora sine framf ringar av plikt- og sjølvvalde nummer. Det er registrert stor interesse for konkurransar i amatørkor for tida, men sjølv om mange ser positivt på aktiviteten, trur eg det er viktig   setje eit kritisk søkjelys på dette med musikkonkurransar for   sjå kva det inneber. Eg fekk ein sjanse til   observera fenomenet fr  ”innsida” d  koret eg song i, Ginnungagap, vart kvalifisert til Landsfinalen i Norsk Korkonkurranse i Trondheim 6.-7. oktober 2000, og det var starten for dette hovudfagsprosjektet.

1.2 Fr  pilotprosjekt til hovudoppgåve

Som eit utgangspunkt for hovudoppgåva gjennomførte eg eit pilotprosjekt under Landskonkurransen i Trondheim 6.-7. oktober 2000. Problemstillinga var:

"Eit kritisk blikk på vurderingskriterier. Korleis vert musikkformidling vurdert og gradert?"

Musikkformidling er eit mangetydig ord. I denne oppgåva definerer eg musikkformidling som muskarane si evne til   etablere kontakt med, eller kommunisera med publikum (Nesheim 1994:9). Problemstillinga tok utgangspunkt i at publikum ville vurdere kora ut frå litt andre kriterier enn dommarane. Eg fokuserte på vurdering av musikkformidling og kva kriterier som vart sett for bed mninga. Det førte til at eg vart oppteken av delinga mellom det kunstnarlege og

² av latin ”ars” = kunst, kunnen.

tekniske i dei musikalske kriteria, slik det var definert i Norges Korforbund sine retningslinjer for korkonkurransen³. Eg ville sjå om publikum naturleg inntok og godtok ei slik deling, eller om dei hadde eit anna perspektiv når dei vurderte kora.

Eg nytta fylgjande metodar for å tileigna meg data i pilotprosjektet:

- Observasjon av konkurransen som deltakande korsongar (aktivt deltakande observatør).
- Skriftlege kommentarar på kora frå eit lite utval av publikum.
- Telefonintervju med 2 av 5 dommarar i etterkant av konkurransen (Magnar Mangersnes og Tove Ramlo).

Publikumsutvalet fekk kun beskjed om å vurdere musikkformidlinga hjå kora. Eit oversyn over deira kommentarar viser at dei tok tak i mykje av det same som jurymedlemmene vektla.

Tekniske kvalitetar vart kommentert og gradert (bra, fint, bedre, lite), i tillegg til ansiktsuttrykk, rørsler, påkledning og notebruk. Publikum noterte seg også dirigenten sitt arbeid med koret under framføringa. Det kom fram at dei såg ein nær samanhang mellom teknisk god kvalitet og kunstnarleg god kvalitet, og ut frå resultatlista kunne eg konkludera med at både publikum og jury hadde generelt den same oppfatninga av korleis kora skulle graderast etter god og mindre god kvalitet. Publikum hadde eit heilskapleg og vidtfemnande syn på musikkformidlinga i konkurransen, og omfatta det meste frå klang til klesfarge. Juryen var også heilskapleg orienterte, men la meir vekt på det reint musikalske. Eg skriv i oppsummeringa på pilotprosjektet:

Så var det desse måla på vurdering, då. Våre indre ideal på kunstnarleg innhald og teknisk ferdigheit. Eg hadde ikkje førestilt meg at grensene mellom dei to ”kategoriane” var SÅ uskiljelege, og at alt påverkar heilskapen på ein måte som gjer det vanskeleg for eit utrent øyra å skilja ut KVA som gjer at eit kor gjer ei betre framføring av eit musikkverk enn eit anna. Publikum høyrer kven som er bra, men kan ikkje alltid setja fingeren på kva det er ved musikkformidlinga som gjer at det er ”tidvis pent, tidvis stygt, tidvis kjedelig”. Eg kjem fram til at våre indre ideal når det gjeld vurdering av kunstnarleg innhald er svært subjektive, samstundes som me har felles mål på det som me vurderer utifrå (semesteroppgåve, Nørsett 2000:22).

Eg fekk også ei lita aha-oppleving då eg ut frå dommarintervjua og publikumskommentarane fann at det er utføringa av dei tekniske kriteria som vert sett på som kunstnarleg vurderbart! Det som eg såg på som ”kunstnarleg” utføring opplevdest gjerne som diffust, useieleg og mindre vurderbart. Juryen hadde erfaring med kvar nivået på god korsong ligg på eit internasjonalt nivå, og ikkje minst større erfaring og kompetanse til å setja detaljane raskare inn i ein større heilskap

³ Desse vart reviderte i 2002. www.korforbundet.no

enn det mine utvalde prøveklutar hadde. Likevel gav publikums-kommentarane ein god peikepinn på kva plassering kora fekk, og kvar kora stod i forhold til kvarandre reint formidlingsmessig. Jurymedlemmene sa at deira vurderingar var subjektive, men at dei la vekt på å diskutera seg fram til det dei trudde både dei sjølve og publikum kunne godta som eit rettvis resultat.

Ut frå pilotprosjektet bestemte eg meg for å forska vidare på emnet vurderingskriterier i korkonkurransar. Noreg har ikkje mange korkonkurransar, så for å få nok stoff å ta av, måtte eg utover landegrensene og gjera dette til eit internasjonalt prosjekt. Det er relevant i forhold til at fleire og fleire norske kor reiser utanlands for å delta i konkurransar, og fleire nasjonale korforbund i verda samarbeider over landegrensene. I forhold til det internasjonale aspektet ville det vera interessant å sjå om det var store skilnader i bedøminga ut frå kulturell og geografisk plassering av konkurransane. Generelt ville eg prøva å få eit meir detaljert overblikk over kva kriterier kora vert vurderte etter. Det har vore mykje fokus på den synlege musikkformidlinga i kor dei siste åra – korleis formidlar me ein bodskap? Vert dette teke omsyn til i ein konkurranse der koret fyrst og fremst får ei musikalsk vurdering? Burde eg ha fokus kun på det auditive? Eg var nysgjerrig på om juryen, som har erfaring frå korfaget gjennom mange år, også let dei visuelle kvalitetane telja med når dei vurderer kora, kanskje spesielt på dette som går på å syngja med eller utan notar, sidan ”publikumsjuryen” i pilotprosjektet hadde reagert så negativt på notar under framføringa. Då eg gjekk vidare frå pilotprosjektet til observasjonar for ei hovudoppgåve, vektla eg difor det visuelle aspektet i intervjuet fordi eg ville undersøkje om, og eventuelt kor mykje, det påverkar vurderings-situasjonen.

Eit anna moment i pilotprosjektet var at eg oppfatta dommarane som svært opptekne av subjektivitet, objektivitet og rettferd. Dette utdjupa eg òg i intervjuguiden for hovudoppgåva (sjå appendix), og fann fleire interessante aspekt rundt tenkinga om dommarrolla og juryordninga i det heile.

1.3 Problemstilling

Eit overordna fokus med oppgåva er å få fram *tankar og haldningar rundt vurdering av musikkformidling i internasjonale korkonkurransar*. Sentralt står tenking kring vurderingskriterier og kring objektivitet og subjektivitet i vurdering. Begrepet vurdering har eit pedagogisk siktemål i denne samanhengen, og eg kjem til å definera vurdering på bakgrunn av det. Eg har arbeidd ut frå fleire vinklar i innsamlingsfasen, og hovudformålet femnar tre smalare

påstandar. Den fyrste påstanden går ut frå pilotprosjektet, og ynskje om å inkludera både auditive og visuelle aspekt ved konkurransesituasjonen:

1. Det visuelle har også innverknad på den musikalske vurderinga.

”Musikk er menneskenes sanne felles språk”, sa den tyske forfattaren Karl Julius Weber (1767-1832). Det skulle tilseie at kormusikk vert vurdert etter dei same kriteria over heile verda. Men skjønn og smak er individuelt og kulturavhengig. Mitt utgangspunkt er difor at kulturelle skilnadar vil gje utslag på kva vurderingskriterier som vert vektlagd etter kva land konkurransen er i. Den andre påstanden lyder slik:

2. Vurderingskriteria for kormusikk vil variera med kulturell faktor.

Den tredje påstanden har komme til undervegs. Fleire dommarar poengterte sterkt at dei ikkje hadde føresetnader for å vurdere det som skjedde før og etter det tidsrommet koret står på podiet, noko som sjølvstøtt påverka framføringa. Eg fann det naudsynt å sjå nærare på den prosessen som ei deltaking i ein korkonkurranse er, utan å vera deltakar sjølv. Den tredje og siste konkurranseobservasjonen inkluderar ein observasjon av Guldbergs Akademiske Kor (heretter GAK) før, under og etter konkurransen. Den vil eg drøfta gjennom fylgjande brille:

3. Ein konkurranse er naudsynt i ei forbetring av den musikalske kvaliteten i koret.

1.4 Mål og avgrensing for oppgåva

Målet med denne oppgåva er å freista å gje ei framstilling av problemformuleringa på ein best mogleg måte. Ein avgrensande faktor vil vera at eg kjem inn som ein ”utanforståande”, eg har ikkje kjennskap til korkonkurransear anna enn som korsongar, og får eigentleg Påstandane vil eg kunna besvara inn under ei meir heiskapleg drøfting av vurdering og vurderingskriterier i korkonkurransear. Mitt teoretiske utgangspunkt er musikalitetssyn og tenkinga rundt del og heilskap i oppfatninga av musikk. Med dette som bakgrunn og med kvalitetsaspektet som ei kringliggande ramme, vil eg skissera opp tankar og haldningar bak vurdering av musikkformidling, og få fram ulike synspunkt på vurderingskriterier for kormusikk. Ei drøfting av vurdering og musikk vil naturleg nok berøra dimensjonar som smak, identitet og individualitet ut frå sosial og fagleg kontekst, men eg har ikkje høve til å gå nærare inn på dette sjølv om det somme stader kunne vore på sin plass. Den musikalske ramma for denne oppgåva er i hovudsak den klassiske a capella kortradisjonen. Eg freistar å gjera reie for andre avgrensande val undervegs i oppgåva.

1.5 Fenomenet korkonkurransar

Rivalisering i meir eller mindre venlege former er ein del av vår menneskelege kultur og veremåte. Ut frå det antar eg at konkurrering og kappleik, også i musikk, har eksistert i uminnelege tider. Musikkonkurransar generelt er eit fascinerande fenomen. Nokre vil ikkje ta ordet i sin munn. Andre ser på konkurransedeltaking som ein heilt naudsynt del av karrieren i det profesjonelle musikkliv, for å knytta dei rette kontaktane og få dei gode oppdraga. Også i amatørmusikklivet er konkurranseåndar stor. Eg var sjølv tidleg med i skulekorps-konkurransar, og eg hugsar eg syntest det var spanande. Det var eit felles mål å jobba mot, noko som disiplinerte oss, og ei gulrot som gav status hvis ein oppnådde gode plasseringar. Heider og ære i lokalavisa, og ei bygd som vart stolte og opptekne av det borna dreiv med. Eg likte det, og eg trur det var fordi det gav meg ei kjensle av å vera med på noko viktig.

Når det gjeld korkonkurransar har eg frå tyske muntlege kjelder at songarkonkurransar fann stad i Weimar i Tyskland heilt frå Luther si tid. Den franske hovudorganisasjonen for kor (mannskor), Orpheon, "arrangerte kurser, store sangerfester og korkonkurransar" på midten av 1800-talet (Cappelen 1979, bind 4:207). I Skandinavia var det songarstemna som stod i fokus på den tida. I den ferskaste utgåva av Norges Musikkhistorie skildrar dei stemninga på norske songarstemner som relativt lite konkurransefokusert: "Det var ingen offisiell konkurranse på stevnene, men det var en viss rivalisering korene imellom for å vise frem den beste musikken i best mulig fremføring" (Aschehoug og Co (2000), 1914-50: 217-18). I dei andre nordiske landa var det meir konkurrering på desse arrangementa. Kanskje dette påverka songarfestane i Norge? Tider og haldningar endra seg:

Etter hvert ble argumentene for å arrangere norske sangerfester av mindre ideologisk og av mer rent musikalsk art. Man begynte å vurdere prestasjonene i større grad, uten at stevnene dermed fikk samme konkurransepreg som i Finland og Sverige hvor også idrettsøvelser ble tatt med" (s.verk, (1914-50):216).

Etter kvart organiserte korsongarane seg, og i dag er Norges Korforbund (heretter NK) Noreg sin største interesseorganisasjon for amatørkor, med om lag 30000 syngjande medlemmer. Dei har som overordna mål å "gje korsongen moglegheit for større utbreiing og høgare kvalitet". "Bedre kvalitet, større glede" var NK sitt slagord på heimesida deira i november 2000.⁴

⁴ www.korforbundet.no. Sidene er stadig i endring.

Det sosiale aspektet har vore, og er nok framleis, det viktigaste for mange av ”brukskora” rundt omkring i Noreg. Det musikalske kjem gjerne i andre rekkje i det allmenne bygdekoret, men det verkar som om fleire og fleire ser at det har ein verdi å oppnå eit høgare nivå på det musikalske også for amatørar. Amatørkora har kanskje blitt meir kvalitetsbevisste i løpet av berre dei siste tiåra? Det Norske Solistkor og Oslo Gospel Choir er døme på kor, eller artistar, som går foran som eksempel på høg kvalitet i kvar sine musikalske sjangrar, men dei er ikkje lengre åleine. Ein skog av svært gode amatørkor har grodd opp etter dei på 1980- og 90-talet, både innanfor gospel, klassisk og andre musikksgangrar. Nokre kor tenkjer kanskje at dei kan få hjelp til ei god musikalsk utvikling ved å delta på ein konkurranse. Mine mistankar er skriftleg bekrefta:

Det har vært en nedgang i antall barn og unge som utøver musikk i 1990-årene, men samtidig har seriositeten blant dem som spiller, økt i takt med det økende prestasjonskravet i samfunnet for øvrig. I tråd med denne utviklingen har vi sett et voksende tilfang av konkurranser og priser for unge musikere gjennom de siste tretti årene (Aschehoug og Co (2000), 1950-2000:231).

Det veksande tilfanget av konkurransar generelt er tidlegare registrert i internasjonal målestokk.

Før 2.verdenskrig fantes det bare et fåtall store internasjonale musikkkonkurranser. Fra 1950-talet og fremover er det arrangert mange internasjonale konkurranser, ofte i en berømt komponists eller utøvers navn/.../ Den største internasjonale korkonkurransen er International Musical Eisteddfod i Llangollen (Wales) som siden 1946 arrangeres årlig. BBC og EBU (European Broadcasting Union) arrangerer også en korkonkurranse via radiostasjonene, Let the People Sing (Cappelen 1979, bind 5:45).

Korrørslene er fyrst og fremst nasjonale rørsler, men etter andre verdskrig har det utvikla seg ei verdsvid korrørslle med forgreiningar utover landegrensene, og mange av dei står som arrangørar av internasjonale korfestivalar og konkurransar. Eit innblikk på nettsidene til dei samlande internasjonale korforbunda som International Federation for Choral Music (IFCM), Europa Cantat, Arbeitsgemeinschaft Europäischer Chorverbände (AGEC) og liknande forbund, kan gje ei viss oversikt over korkonkurransar og festivalar på verdsbasis.

1.6 Utval og presentasjon av konkurransane

Det er ikkje mogleg å finna ei generell historisk oversikt over korkonkurransar i Europa. Her må ein ta for seg kvart enkelt land og sjekka opp forholda i nasjonale og internasjonale korforbund. Korkonkurransar i ulike former finn me på alle kontinent i alle verdsdelar, men utgangspunktet for denne forma for musikalsk aktivitet kan vel utvilsomt seiast å vera i det me kallar den vestlege delen av verda. Gjennom internett, tidsskrifter og samtalar med erfarne konkurransedeltakarar har eg prøvd å kartleggja dei internasjonale konkurransane og festivalane som finst, og eg vart overraska over kor stort markedet var for noko så tilsynelatande smalt som

korkonkurransar. Tok eg ut dei festivalane det var konkurransar i, inkludert alle kontinent, vart utvalet halvert, men likevel var det eit hundretals arrangement å ta av!⁵ Av dei i Europa var det atter nokre som berre vart arrangert kvart andre eller tredje år. Det eg klart kan sei etter å ha kartlagt konkurransane, er at det har vore ein merkbar oppsving i desse aktivitetane innanfor kormiljøet berre dei siste ti åra, både nasjonalt her i Noreg og internasjonalt.

Eg ville at konkurransane i utvalet mitt skulle vera veletablerte og ha eit godt ry. Det skulle gjerne vera arrangement som norske kor vitjar, slik at oppgåva kan ha relevans og aktualitet for dei norske kora som har delteke eller ynskjer å delta i konkurransane. Fleire arrangement utelukka seg sjølv då dei gjekk av stabelen parallelt med andre interessante arrangement. For å finna om vurderingskriteria ville variera med kulturell faktor, ville eg ha geografisk breidde i konkurransane, men språk ville vera ein avgrensande faktor i enkelte tilfelle, etter som eg ikkje beherskar fleire språk enn skandinavisk og engelsk godt nok. I ein intervjusituasjon er det greitt at samtalen ikkje vert hefta for mykje på grunn av manglande språkkunnskapar. Til slutt hadde eg valet mellom konkurransar i fire geografiske hjørne av Europa:

1. Nord: ”Syng For Oss” i Bergen eller Tromsø Internasjonale Korfestival
2. Sør: Tolosa eller Guido d’Arezzo i Spania/Italia
3. Aust: Klaipeda eller Maribor i Litauen/Slovenia
4. Vest: Llangollen eller Sligo i Storbritannia/Irland

Ei stund ut i prosessen begrensa eg omfanget til tre konkurransar ut frå ei vurdering av tid, økonomi og behov for mengde innsamla stoff, i forhold til rammene for ei hovudoppgåve. Istaden for sør og aust, vart sentral-Europa og Wien eit godt alternativ. Dei fylgjande 3 konkurransane eg valde til slutt, vil eg no presentera litt nærare.

1.6.1 Syng For Oss-konkurransen i Bergen

Eg ville ha ein konkurranse i Noreg i tillegg til Landskonkurransen, og Syng For Oss-konkurransen er no den eldste og største korkonkurransen i Noreg. Valet fall på denne og ikkje Tromsø Internasjonale Korfestival, som også var aktuell, av praktiske årsaker: Eg hadde kontaktar i Bergen som forenkla opphaldet, og eg hadde akkurat nok bonuspoeng til flyreisa. Syng For Oss starta lokalt i Bergen/Hordaland i 1987. Det vart registrert at korpsa hadde starta med sine konkurransar, og fleire meinte at det burde vera eit tilbod til kora om det same. Første Syng For Oss hadde ca. 25 kor, som gav rask tilbakemelding på at dette var noko dei likte, og dei

⁵ Sjå appendix for eit utval av internasjonale korkonkurransar

ville at arrangøren skulle gjenta arrangementet. I 1991 inviterte dei kor frå heile landet, og i sitt 7. arrangement i 2001 inviterte dei også kor frå dei nordiske landa, men berre to kor vart med frå øvrige land utanom Noreg. Det meste dei har hatt påmeldt er 70 kor. Nivået på kora er blitt høgare og høgare for kvart år, fleire og fleire jobbar målretta for å kunne prestera det beste når dei er med i konkurransen (Arne Petter Iversen i Hordaland Korforbund, mail). Hordaland Korforbund vil fortsetja med Syng for Oss-konkurransen, som er blitt landets mest kjende korkonkurranse. Etter at Norges Korforbund starta med Landskonkurranse annakvart år, ser dei for seg at det vert vanskeleg å trekkja fleire enn ca. 50 kor til Syng for Oss, noko som også var antalet i 2001. Her er sju klassar: Blanda kor A og B, Mannskor A og B, Damekor A og B og kammerkor⁶. Klassar med mange kor har innleiande rundar, klassar med få kor har direkte finale. I 2001 var dommarane desse: Magnar Mangersnes (hovuddommar), Thor Skott Hansen, Espen Selvik, Anne Randine Øverby, Svein Eiksund, Tiri Bergesen Schei og Thomas Caplin. (Alle representerer Norge.)

1.6.2 Llangollen International Eisteddfod i Wales

Eg hadde tidlegare kjennskap til Llangollen Musical Eisteddfod i Wales som deltakar i 1991, og eg ynskte sterkt å ha med denne konkurransen, fordi den er av dei eldste og mest renommerte korkonkurransane i Europa. Llangollen Eisteddfod (walisisk for kappleikstad) vart grunnlagd i 1947 som ein direkte konsekvens av 2. verdskrig. Målet var å skapa ei plattform for menneske frå alle nasjonar til å møtast og kommunisera gjennom det internasjonale språket musikken er, og slik framelska fred og større forståing for kvarandre og kvarandre sin kultur. Heile lokalsamfunnet er engasjert i arrangementet, og dei tek kvart år imot rundt 1500 deltakarar som vert innkvarterte privat. Her kan ein delta i 23 ulike konkurranseklassar der korklassane utgjer størstedelen. Her finst klassar for blanda kor, damekor, kammerkor, mannskor, barnekor, ungdomskor, og to klassar i folkemusikk for kor. Vinnarane i kvar av dei ”vaksne” klassane kjempar om tittelen ”Choir of the year”. Festivalen har vore populær lenge og mange vil delta, men på grunn av plassmangel og kvalitetssikring, må deltakarane søka om deltakar plass. I 2001 var det 55. gong Eisteddfod vart arrangert, og dei utvidar stadig med nye konkurransar og attraksjonar.

⁶ ”Korene velger klasse de vil konkurrere i, ut fra vanskelighetsgraden på obligatorisk nummer. (A-klassen er mest krevende.)” (Reglement for korkonkurransen: Syng For Oss 2001, pkt.5.3)

Kordommarar i 2001 var Dr. André J. Thomas, hovuddommar (USA), Ralph Allwood (England), Jean Stanley Jones (Wales), Simon Lowell-Jones (Wales), og Ellinor Bennett (Wales).

1.6.3 Internationales Schubert Chorwettbewerb i Wien

Schubertkonkurransen vart ikkje valt av meg, men av Guldbergs Akademiske Kor (heretter GAK) som eg fekk tilbod om å fylgja. Eg var likevel nøgd med utfallet då det ikkje vart noko av konkurranseobservasjonar lengre sør. Wien er i sentrum av musikklivet i Europa, og konkurransen vert rekna som eit godt arrangement med høg kvalitet på det musikalske. Schubertfestivalen er ein mindre, men tradisjonsrik konkurranse som vert halden i midten av november kvart år. I 2001 var det 18. gong arrangementet gjekk av stabelen. Sjølve konkurransen vert avvikla i Schubertsalen i det tradisjonsrike og ærverdige Konzerthaus i Wien. Premieutdelinga og andre konsertar i tilknytning til arrangementet vert haldne i Schubertkyrkja i Lichtental, ein bydel i Wien, der Franz Schubert sjølv verka som organist og dirigent. Arrangør av konkurransen er Schubert Gesellschaft, og kora må verta godtekne av desse før dei vert antatt til konkurransen. Kora kan delta i klassar: mannskor, damekor og blanda kor. Fyrste dag syng dei eit obligatorisk program på tre songar, deriblant alltid ein Schubertkomposisjon. Andre dag står det tre sjølvvalde nummer på programmet. Dommarar i 2001 var Gerhard Dallinger, hovuddommar (Østerrike), Norunn Illevold Giske (Norge) og Szabò Tibor (Ungarn).

I tillegg til desse konkurransane nyttar eg også noko materiale frå Landskonkurransen i Trondheim, oktober 2000 (Pilotprosjektet).

Eg har i denne innleiande delen presentert utgangspunktet for hovudoppgåva, og korleis det heile har teke form. Det er ikkje til å unngå i eit kritisk arbeid med musikkonkurransar å stilla seg spørsmålet: korleis er det eigentleg mogleg å bedømme, analysere og poenggje musikk!? Teoriar om musikalitet har gjeve meg svar og nye synspunkt på dette, og eit utval av dette vil eg no presentera i teoridelen.

2 TEORIDEL

2.1 Kvifor musikalitetsteori?

Learning how to arrange fingers, lips and breath to get F# from a flute seems to be a purely 'mechanical' affair, but learning to play even the simplest tune involves something more. Even if a teacher merely shows what movements to make and says 'Do like this', the student must grasp what it is about the movements that makes them 'like this': in fact, he must grasp the rule he is to follow (Sparshott 1980:55).

All utført musikk har ein tanke bak, anten bevisst eller ubevisst, og ein pedagog har ein musikalitetsteori, anten han er den seg bevisst eller ikkje. Det pedagogen gjer i praksis, avspeglar ofte ein musikalitetsteori, forstått som eit syn på korleis menneske oppfattar og opplever musikk. Å tenkja gjennom teorien vil verka klargjerande for praksis. Mange kvifor-spørsmål kan ein få belyst, om ikkje alltid besvart, ved hjelp av musikalitetsteori, seier Harald Jørgensen i *Fire musikalitetsteorier* (1982:11). Vurdering av musikk er også ein musikalsk praksis, og musikalitetsteoriar kan belysa tankar og haldningar som ligg bak vurdering av musikk. Dette teorikapitlet er eit grunnlag for seinare drøftingar i analysedelen. Utanom dei originale kjeldene i mi framstilling av musikalitetsteoretikarane, har eg nytta fordel av Ingvill Krogstad Svanes si hovudoppgåve *Musikalitetssyn, pianoundervisning og pedagogisk praksis* (2000).

2.2 I byrjinga var heilskap

Det har gått opp for meg i arbeidet med dette stoffet at eg bevegar meg i konfliktområdet mellom ikkje berre to ulike musikkssyn, men to grunnleggjande ulike, og til dels motstridande kulturhaldningar: Heilskapssansing og delsansing. Nettopp forholdet mellom del og heilskap står sentralt i mange musikalitetsteoriar. Del og heilskapstenking heng saman med synet på musikk og musikalitet, men har òg ein samanheng med korleis me oppfattar mennesket, slik den danske komponisten Vagn Holmboe seier i *Mellemspil- tre musikalske aspekter* (1968):

Uden evnen til at opfatte musik som form, til at erindre enkeltheder og fatte sammenhænge vil musik for os være en meningsløs række isolerede episoder, ligesom et menneskes lemmer og organer hver for sig er meningsløse, og først som dele af en helhed, mennesket, får sammenhæng og idè (Holmboe 1968:9).

Då eg byrja med pilotprosjektet, opplevde eg dualiseringa i dommarskjemaet mellom det tekniske og det kunstnarlege som ei motarbeiding av heilskapen i oppfatninga av musikken. På det tidspunktet var eg ein smule historielaus. At musikken har to karakteristiske trekk, har mennesket festa seg ved truleg så lenge musikk har vore gjenstand for filosofisk tenking. Dei

greske filosofane i antikken sette ord på det som fortonar seg som utgangspunktet for vårt musikkssyn. Peder Chr. Kjerschow, musikkvitar ved Universitetet i Oslo, skriv i boka *Musikk og mening* (1991):

I antikken finner man den enhetlige rot for alle de oppfatninger som i vår tid ofte fortone seg som vilkårlige og innbyrdes uavhengige, beroende på den enkeltes smak og behag. Helt siden antikken er det to karakteristiske trekk ved musikken man har festet seg ved: på den ene side dens evne til å påvirke menneskenes sinn og følelsesliv, på den annen den lovmessige struktur som ligger til grunn for tonene og for de forskjellige tonesystemer, slik de er blitt utviklet av menneskene. For pythagorerne og deres efterkommere var disse to aspekter ved musikken ikke tilfeldige, rent empiriske, iøynefallende sider ved fenomenet musikk, men i høyeste grad to vesentlige sider av samme sak, uløselig knyttet sammen og begrunnet på det ontologiske plan (Kjerschow 1991:41).

Då grekarane byrja å sysla med musikkfilosofiske spørsmål, hadde dei eit universelt og heilskapleg syn på verda, mennesket og musikken. Mousikè techne var evna til dei musiske kunstar i song, dans og diktning. Musikkprofessor Even Ruud ved Universitet i Oslo dreg analogen til dagens musikk- og menneskesyn i *Musikk og verdier* (1996):

I mye av den musikkpsykologiske litteratur og forskning synes en tendens til en mekanistisk forståelse av sammenhengen mellom musikk og opplevelse å være framtreddende. En sterkt forenklet pythagoreisk tradisjon gjør seg gjeldende også i dagens musikkpsykologiske tenkning: ”Det er en kraft i musikken som virker forandrende inn på menneskets atferd”. Når jeg skriver ”forenklet”, er det fordi antikkens pythagoreiske tenkning sterkt understreket innslaget av refleksjon som komponent i det katarsiske forløp, og det er fraværet av refleksjon, av personens inngripen i og kontemplasjon over det opplevde, som truer med å redusere musikkopplevelse til teknologi (Ruud 1996:113).

Det verkar som ei allmenn oppfatning at vurderingstradisjonen i korkonkurransar representerer ei vurdering av fyrst og fremst den ”lovmessige struktur”, det tekniske og målbare, der nettopp refleksjonen har lite rom for innspel. For å kunna drøfta dette nærare, vil eg fyrst definera vurdering i denne samanhengen.

2.3 Vurdering - ei definering

”Ordet ’vurdering’ kommer fra middelnedertysk werderen, som betyr å verdsette, gjøre seg opp en mening om, tillegge verdi, bestemme verdien av noe” (Ålvik 1993:16). Evaluering, frå det engelske ’value’, har også rot i ’verdi’ og betyr det same, men i denne oppgåva velgjer eg å bruka ordet vurdering. Vurdering vert gjerne knytta til skule og pedagogikk, men å foreta vurderingar er noko me gjer heile tida i dagleglivet. Det er knytta opp mot språket og den sosiale samhandlinga i eit kulturelt fellesskap, seier Even Ruud: ”Idet vi setter navn på en estetisk erfaring, har vi synliggjort en verdi” (Ruud 1996:23). Å vurdere verdiar føreset at ein har ei forforståing av noko som er godt og noko som er dårleg. Vurderinga er knytta til eit kriterium ein

kan leggja til grunn ved bedøminga. Andre ting som ligg implisitt i vurderingsbegrepet, er at det er mogleg å slutta bakanforliggjande eigenskapar til kriteria: Er det fastsett korleis det står til på områda som kriteria fortel me skal sjå etter, så veit me også noko om eigenskapane hjå dei menneska det er snakk om. ”Vurdering handler om makt, kontroll og selvfølelse, om troverdighet, etikk og moral” seier pedagogen Trond Ålvik (1993:28). Maktaspektet vert demonstrert ved det at nokre uttalar seg om andre, og desse ”nokre” meiner å ha rett til å uttala seg vurderande om ”dei andre”.

Å bli vurdert er kjenslevert. Eg kan knytta dette til korverda ved å sitera frå ein artikkel i Korbladet, tidsskrift for norsk korsang: ”Korkonkurranser har alltid vært viktige for kor som ønsker å utvikle seg. Samtidig stiller ikke enkelte kor i konkurranser av frykt for å bli nummer to” (Korbladet Nr.3/2002:16). Frykta er gjerne knytta til at det handlar om noko me har investert i, noko som er ein del av oss eller det me kan prestera, noko som har med vårt eige sjølvbilde å gjera. ”Vi er alle engstelige for å bli vurdert, og vi vil kunne hevde at saken alltid har flere sider, og kan betraktes fra andre vinkler” (Ålvik 1993:15). Effektiv og truverdig vurdering i kunstfag vert, som nevnt i innleiinga, opplevd som komplisert. Det kan ikkje bygga på den delen av pedagogikken som representerar den empiriske ”logikerens eller vitenskapsteoretikerens standpunkt”, seier Elliot Eisner, professor på Stanford University. Han har arbeidd mykje med elevvurdering innanfor kunstfag, særleg formingsfag.

Eisner sier at en kunstners arbeid består i å velge, tilpasse og ordne kvaliteter. Når kunstneren arrangerer kvaliteter slik at de flyter sammen til en meningsfull helhet, anvender hun kvalitativ intelligens. Denne består i evne til å stille seg selv oppgaver av kunstnerisk art, og til å løse dem med passende midler./.../ Vurdering av kvalitative helheter krever kvalitativ intelligens på samme måten som utformingen av dem, sier Eisner, og hevder at tradisjonelle evalueringsteknikker ikke strekker til (Dyndahl/Varkøy 1994:56).

Eisner foreslår ei meir helskapleg kunstprega evaluering, med vekt på observasjon. Han meiner at kunstkritikken sin metode er i stand til å oppfanga kvalitative verdiar ved kunstneriske uttrykksmåtar, og kan også nyttast i pedagogisk samanheng. Dette vert ikkje gjort ut frå objektive standardar, men er ei kvalitativ, skjønsmessig vurdering.

Objektivitet er ikke mulig i forhold til denne typen læringsresultater, men at vurderingen ikke er objektiv, betyr ikke at den er tilfeldig, fordi vurderingen foretas av en person som er kyndig på området, og som utviser *profesjonelt skjønn* (Hanken/Johansen 1998:125).

Vurderinga vert gjort ut frå smak, referanserammer, val og avgjersler i den konkrete vurderingssituasjonen. Den danske musikk lærar og filosof Jens Kjeldsen drøftar smaksbegrepet i boka *Den klingende Orden*:

Det er på den ene side riktig, at vi aldrig med tvingende grunde kan overbevise hinanden i diskussioner, der vedrører smagen. Men det er på den anden side også rigtig, at vi ikke desto mindre gør vores bedste. Det er nok mulig, at man ikke kan anfægte modpartens ret til en individuell smagsafgørelse, men det går som bekendt helt fint med at diskutere den slags standpunkter. Derved røper vi indirekte at, at kunstoplevelsen allikevel ikke skal forstås som noget strengt individuelt, selv om den helt givet rummer et element af noget personlig og ukommunikerbart (Kjeldsen 1999:68).

Litt seinare seier han ”Smaken kan og skal diskuteres. Den er nemlig - som jeg skal afdække - et billede på vilkårene for bevidsthedens omgang med verden” (s.verk:81). Sidan ei oppleving ikkje kan forståast som reint individuelt, og smaken fint kan diskuteras, er det også mogleg å gje ei estetisk bedømming. Vurdering av musikk inneber også estetiske tenkingstradisjonar, avspegla i oppfatninga av kva som vert vurdert som godt og dårleg i ei musikalsk framføring, eller sagt på ein annan måte: Etter vår individuelle smak, basert på personleg bakgrunn og konteksten ein vurderer ut frå. Eg vil freista å belysa korleis dommarane i korkonkurransane stiller seg til denne oppgåva. Vurderer dei ut frå ein kvalitativ heilskap, eller har dei forståing av musikken som eit objekt som skal vurderast strengt etter kunsten sine reglar?

2.3.1 Vurdering - mellom fornuft og kjensle?

Peder Chr. Kjerschow skildrar to måtar å forholde seg til musikk på i boka *Tenkingen som deltagelse* (1993): den noetiske og den estetiske haldninga. Ei noetisk haldning er ei distansert betraktning. Objektiv, analytisk og naturvitskapleg. Der ”det umiddelbart opplevelsesmessige bare blir foranledningen til en vitenskapelig undersøkelse og dermed underordnet denne: Den klingende musikk fungerer som gjennomgangssted til en tilgrunnliggende rasjonell, og dermed intelligibel orden”. Ei estetisk haldning er ei opplevingsmessig haldning og det me forbinder med det spesifikt kunstnarlege; ei haldning som krev ureflektert begeistring og deltaking. ”Man skal så å si passivt la musikken vederfares en for at dens pathos skal fremkalle ’pasjoner’ i en” (Kjerschow 1993:17).

Å vurdera musikk er å stå midt mellom det noetiske og estetiske, i ein evig drakamp mellom fornuft og kjensler. På den eine sida skal ein vurdera etter den ”objektive, lovmessige struktur”. På den andre sida skal og må ein vera open for påverknad i ”sinn og følelseliv”, ettersom det er ein kvalitet dommarane gjev uttrykk for at dei gjerne vil påskjønna om den er positivt tilstades. Desse to aspekta var som nevnt ein uløyseleg einskap i antikken. På 1700-talet, etter at Descartes innførte den matematiske fornuft på 1600-talet, vert einskapen splitta i eit dualistisk perspektiv. Det er eit perspektiv som enno sit godt fast i vår allmenne, vestlege musikkoppfatning. Etter at ”alt” vart vitskap, og helst skulle vera målbart for å tyde noko, vart musikken lågt vurdert som

vitskap. Musikkteoretikaren Jean-Philippe Rameau og filosofen Jean-Jaques Rousseau ville begge ”oppgradera” musikken som både kunst og vitskap, men la opp til strid om musikkens kjerne i samband med arbeidet med den store Encyklopedien rundt 1750. Dei kjempa om kva som gjev musikken ei ontologisk⁷ forankring: harmonien eller melodien? På den eine sida stod Rameau med ei abstrakt rasjonalisme, på den andre sida Rousseau med ei kjensledyrking som ”i sin ytterste konsekvens risikerer å isolere individene i en erkjennelsesløs subjektivitet” (Kjerschow 1993:14).

Mellom ytterpolene abstrakt, objektivert erkjennelse og erkjennelsesløs subjektivitet søker vi å øyne en tenkning som utgjør opplevelsens samlende enhetsskapende klangbunn, en tenkning som deltar med sin evne både til å lytte og til å bringe begrepsmessig til bevissthet (s.stad).

Ei slik tenking må òg vera fruktbar i forhold til vurdering, som eg meiner befinn seg midt i dette spenningsfeltet mellom dei to nevnte ytterpolane. 1800-talet står i romantikken sitt teikn, og musikken vert opphøgd som kjenslenes kunst nummer ein. Eduard Hanslick reagerte spesielt på det synet at musikk skulle kunne uttrykka kjensler, og vil ”ta tilbake” musikken frå dei voldsomme romantiske kjenslene. Han filosoferer over at musikken ikkje er meir enn akkurat det det er: ”tönend bewegten Formen” (Kjerschow 1993:58). I takt med dei vitskaplege nyvinningane som vert gjort i dette og neste århundre, gjer strukturalismen sitt inntog, og påverkar tenkinga også om musikk og musikalitet. Pendelen mellom dei to polane fornuft og kjensler går sakte att og fram gjennom århundra. Me har forlatt det heilskaplege, for så å komma tilbake til det (jfr. dei psykologisk-antropologiske musikkforskarane) nokre hundreår seinare, vel vitande om alle dei mangefasetterte detaljane heilskapen består av. Men som Ruud peikar på (s.16), har me kanskje mista dei universelle dimensjonane i heilskapsbegrepet frå antikken.

2.4 Musikalitet - eit begrep i stadig endring

”Wer ist musikalisch?” spør Chr.A.Th. Billroth i 1895, som det fyrste vitskapleg-systematiske forsøk på å undersøkje dei ulike fasettane i musikalitetsbegrepet. Den veksande interessa for spørsmålet er på den eine sida pedagogisk motivert, og står i samband med den store musikk- og songpedagogiske rørsla på den tida. På den andre sida hadde diskusjonen om det musikalske talent slått rot gjennom genidebatten i det 18. århundre (G/K/S 1997:867). *Cappelens Leksikon* definerer musikalitet slik: “musikalitet kalles i videste betydning evnen til å oppfatte og å uttrykke seg gjennom musikk. Den er til stede hos nesten alle mennesker, og kan oppøves“

⁷ Som gjeld ontologi. Det o-e *provet* gudsprov der ein sluttar frå forteljinga om eit fullkome vesen (gud) til eksistensen av dette vesenet, for vesenet ville ikkje vere fullkome om det ikkje eksisterte (Nynorskordboka).

(Cappelen 1984, bind 6:131). I *Aschehoug og Gyldendals Store Norske*, har 'musikalitet' havna under emnet musikkpedagogikk, og definisjonen gjer ikkje noko forsøk på å avgrensa kven som har musikalitet (jfr. *nesten alle menneske*): "musikalitet, sammenhengen mellom musikalsk begavelse og andre begavelsesfaktorer som allmenn intelligens og kreativitet" (Aschehoug og Gyldendal 1997, bind 10:593). Me ser at musikalitet er eit begrep som stadig skiftar definisjon. I artikkelen "Musikalität" (1997), finst tre forklaringar på kvifor innhaldet av musikalitetsbegrepet stadig endrar seg. Forklaringane har også ein innbyrdes samanhang:

- *Innhaldet av musikkbegrepet endrar seg.*

Die geschichtliche Weiterentwicklung der Musik in jeder ihrer Spielarten- sei es bitonale, polytonale, atonale, Zwölfton- oder serielle Musik, Jazz, Pop- rock oder sonstige Musik- erfordert jedoch eine neue musikbezogene Reflexion des Musikalitätsbegriffes (G/K/S 1997:871).

- *Musikalitetsbegrepet er sjangeravhengig.*

Dei fyrste musikalitetsteoretikarane hadde sin musikalske bakgrunn frå vestleg kunstmusikk. Andre sjangrar kan ha andre føresetnader, verdiar og kvalitetar som gjer at innhaldet i musikalitetsbegrepet må endrast. Det kan gjelda til dømes populærmusikksjangrar:

...im Feld der populären Musik andersartige Voraussetzungen erfolgreiches musikalisches Handeln bestimmen als im Berich der Kunstmusik (s.stad).

- *Musikalitetsbegrepet er kulturavhengig.*

Die Musik unterschiedlicher Musikkulturen erfordert unterschiedliche Formen musikalischer Fähigkeiten und impliziert damit auch unterschiedliche Formen von Musikalität (G/K/S 1997: 871).

Gembris, Kormann og Steinberg konkluderar med at det er umogleg å oppnå eit universelt musikalitetsbegrep som alle legg det same innhaldet i (s.verk: 872). Ingvill K. Svanes peikar på ein tendens om kva innhald som er blitt lagt i begrepet:

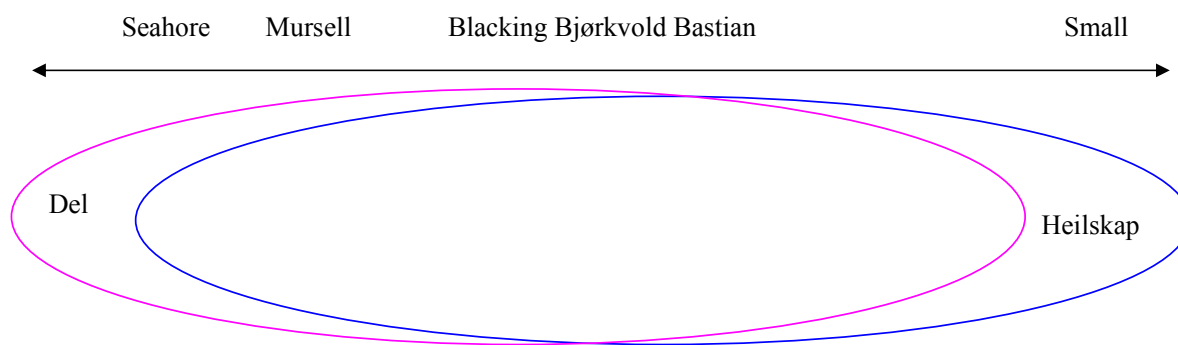
Tendensen er at musikalitetsbegrepet, på samme måten som kulturbegrepet, utvides jo nærmere samtiden vi kommer. Med fare for å forenkle for mye, kan en si at flere av de tidlige musikalitetsteoretikerne var opptatt av musikalitet som et arvelig fenomen. De var også opptatt av om musikaliteten kunne deles opp, altså et fokus på strukturen (Jensen 1980:15). Med utgangspunkt i dette ble det utviklet musikalitetstester for å måle musikaliteten. Tankegangen var generelt mer elitistisk enn den ble senere: bare noen få ble ansett som musikalske. Dette har sitt utgangspunkt i romantisk tankegods (genidiskusjonen på 1700- og 1800-talet) (Svanes 2000:11-12).

Gjennom 1900-talet gjennomgår musikalitetsbegrepet ei voldsom endring. Frå strukturalisten Carl Seashore sine musikalitetsteoriar i byrjinga av århundret, der han fann at musikk er ein arveleg betinga eigenskap kun nokre har fått, til Christopher Small som hevdar t.d. i *Musicking* (1998) at musikk er ei handling absolutt alle menneske kan ta del i. Eg har valt ut nokre av dei

tonesetjande musikalitetsteoretikarane gjennom 1900-talet. Med utgangspunkt i synet dei har på del og heilskap i musikken, vil eg illustrera korleis synet på musikalitet sakte har bevega seg frå ein del-orientert psykologisk-pedagogisk tradisjon, til eit meir heilskapleg antropologisk-pedagogisk orientert musikalitetssyn som får gjennomslag mot slutten av 1900-talet.

2.5 Heilskap og del hjå ulike musikalitetsforskarar

Fig. 1. Musikalitetsteoretikarar og syn på del/heilskap i musikken



Ytterst mot venstre på fig.1 har eg plassert **Carl Emil Seashore** (1866-1949), professor i psykologi og ein av pionerane innan eksperimentell musikkpsykologi. Han ynskte å analysera det musikalske medvitet og laga ein musikalitetstest som byggjer på persepsjons-psykologiske prinsipp. Testen har seks delar, der deltakarane skal testast i oppfatninga av tonehøgde, tonestyrke, rytme, tonelengd, klangfarge og tonehukommelse (Jørgensen 1982:46). Oppfatninga av desse delane er sentrale for graden av musikalitet. Sansinga av delene vert oppfatta til slutt som ein heilskap. Skal me læra heilskapen å kjenna, må me dela den opp fyrst, seier Seashore. Eg vil likevel ikkje plassera han heilt over i eit fullstendig delsyn, fordi det kjem fram at at han er klar over at dei enkelte delene eksisterar integrert i personlegdomen i ein total heilskap:

Measurement should always be evaluated in relation to the man as a whole; all guidance should be made, not only with the objective of developing the whole man, but by giving special recognition to marked capacity for achievement in fields other than music, in order that there may be a wholesome development of the artistic nature of the individual as a whole, finding outlet in various arts, and that the artistic nature may not become top-heavy. The exclusive cultivation of a marked talent has often proved the ruin of the individual as a person, in relation both to himself and to society (Seashore 1967:297).

Lengre inn i delen som ivaretek både eit del- og eit heilskapssyn, finn me musikkfilosofen og pedagogen **James L. Mursell** (1893-1963). Grunntanken hans er at musikken uttrykkjer menneskelege kjensler (Jørgensen 1982:69). ”The art of music is a creation of the mind of man” (Mursell 1971:13). Mursell legg eit grunnlag for den pedagogikken som pregar musikkynet t.d. i norske læreplanar i dag, og har ei meir heilskapleg oppfatning av musikalitet. Han er knytta til gestaltskulen og prega av gestaltpsykologane sitt syn på sansing: Når me sansar, vert heilskapar opplevd meir umiddelbart, og før me opplever delene: ”En melodi er f.eks ikke bare en serie av enkelt-toner, den oppfattes som den samme helheten selv om enkelttonene skifter verdi ved transponering til en annen toneart” (Aschehoug og Gyldendahl bind 6, 1996:103). Han definerer musikalitet som ”an awareness of tonal-rhythmic configurations or total patterns and an emotional responsiveness thereto” (Mursell 1967:323). Mursell fokuserer altså på samanhengar og mønster, ikkje enkeltdelar. Delane er derimot viktig for å belysa heilskapen. Han går frå heilskap til del i motsetnad til Seashore, men er heilt og halden psykologisk orientert, og han held seg i den vestlege musikkulturen. Det gjorde ikkje **John Blacking** (1928-1990), professor i sosialantropologi. Han studerte Venda-folket i Sør-Afrika (1956-1958), og i boka *How musical is man?* (2000) legg han vekt på musikken sin funksjon for mennesket og samfunnet. Teoriane hans tek utgangspunkt i musikkantropologien, og tilnærmar seg musikalitetsbegrepet på ein heilt annan måte enn dei føregåande, som gjekk ut frå psykologiske retningar og vår vestlege kultur. Blacking går vidare på det menneskelege aspektet ved musikken:

When Gestalt school insists that musical talent is more than a set of specific attributes dependent upon sensory capacities, it is right; but only partly right, because its whole does not extend into the culture of which the music is a part (Blacking 2000:5).

Hovudpoenget er at musikken er ein del av sin kultur og må forståast og opplevast i sin eigen kontekst: ”In order to find out what music is and how musical man is, we need to ask who listens and who plays and sings in any given society, and why” (s.verk:32). Musikaliteten vert nytta og utvikla i sosiale samanhengar. ”It follows any assessment of human musicality must account for processes that are extramusical, and that these should be included in analyses of music” (s.verk:89). Blacking betonar heilskap og meiner at negative opplevingar som gjeld musikk og musikkopplæring, ofte kan forklarast utifrå mangel på heilskap, det vil seie mangel på å sjå musikken i den sosiale samanhengen den står i.

Musikkprofessor **Jon-Roar Bjørkvold** (1943-) ved Universitetet i Oslo, forskar på musikken i ein annan sosial samanheng, nemleg vår eigen vestlege barnekultur. I boka *Det musiske*

menneske set Bjørkvold fokus på heilskapssansinga som det sentrale utgangspunkt, slik det fortonar seg i det afrikanske samfunnet og i den vestlege barnekulturen (Bjørkvold 1994:61). Han definerer eit nytt samlebegrep på barnekulturen si musiske leikeform: ngoma. Ngoma er eit afrikansk musikkbegrep som inneheld ulike element uløyseleg knytta til kvarandre: "tromme", "dans" og "fest". Eit uttrykk som kan beskriva barnet si heilskaplege tilnærming til musikk, med sin spesifikke kulturelle eigenart, sine verdiar og sin funksjon (s.verk:66). Heilskapen er alltid bestemmende for del (s.verk:147), og det å leva i heilskapen er viktig for musikken. Og mennesket.

Peter Bastian (1943-) er dansk musikal og fysikal. I boka *Ind i musikken* (1994) definerer han musikalitet slik:

Musikalitet er evnen til at opfatte mangfoldigheden som enhed, og så har vi et næsten kvantitativt mål for graden af vores musikalitet: jo mer vi kan opfatte som enhed, jo mer udviklet er musikaliteten. (Bastian 1994:52, 53)

Musikkens vesen er holistisk, dvs. heilskapleg og samansett. Dette går tapt i analyser og forsøk på å dela opp musikken i mindre lausrivne delar, der ein ser vekk frå omgjevningen dei opptre i. Musikken omfattar delane i heilskapen og heilskapen i delane (Bastian 1997:111). Dette er eit syn som kan minna om Mursell og gestaltpsykologane sitt musikkensyn, men Bastian ser det likevel på ein litt annan måte. Han meiner at delane ikkje alltid er eintydige (noko som er ein føresetnad for t.d. strukturalistane og Seashore), men fleirtydige. "Helheden definerer smågestalterne" eller "helhed og detaille er uadskillelige".

Sætningen: "Hun er verken smuk eller grim, og allikevel det smukkeste væsen jeg noensinde har sæt", er umiddelbart forståelig; vi ved godt hvad forfatteren taler om og genkender følelsetilstanden. - Havde vi nu lagt os entydigt fast på hvad ordet *smuk* betyder, ville sætningen være meningsløs af typen: "Bogen koster verken fem eller ti kr., og allikevel koster den ti kr. Så vi kan se, at vi ved at afstå fra entydighed i delene, kan opnå en forbløffende omfattende og precis *helhed* (s.verk: 19).

Gjennom dei fleirtydige delane skapar me ein eintydig heilskap.

Christopher Small (1927-) er den einaste eg vil definera som fullstendig heilskapsorientert. Som til livet har me ei analytisk haldning til musikken, meiner Small, og kritiserer tendensen til å oppløysa heilskapen i smådelar for å prøva å forstå ting klarare. ".../in our culture our lives are fragmented" seier han i *Music, Society, Education* (1996:82). Ei fylgje av naturvitskapleg tenkjemåte er trua på at alle fenomen er tilgjengelege for den bevisste tanke. Small vektlegg undermedvitet, og meiner at kunst er viktig fordi den hevar seg over det medvitne

menneskesinnet. Kunsten er ein av fleire viktige faktorar for å skapa heilskap i menneske og samfunn: "Art, religion, dreams, ritual - all are means of re-establishing contact with the totality of mental life from which our concentration upon conscious activity has isolated us" (Small 1996:227). "Musicking" er hans nykonstruerte begrep som betecknar deltaking i denne handlinga. "To music", er per definisjon: "...to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance (what is called composition) or by dancing" (Small 1998:9). Det er nok radikalt for somme at billettseljaren for ein konsert kan innbefattast i den musikalske prosessen, men Small sitt syn på musikalitet er at dette er noko basalt som ligg i alle menneske, og som alle kan delta i, på lik linje med at alle har eit språk. "If everyone is born musical, then everyone's musical experience is valid" (s.verk:13). For Small vert musikalitet ei slags evne til deltaking i musickingprosessen. Han går frå produkt til prosess, og musikalitetsbegrepet vert utvida til å ha med deltaking i eit fellesskap å gjera.

Pendelen har svinga gjennom 1900-talet, frå eit elitistisk syn på musikalitet, til det motsette: at musikalitet er ein eigenskap mennesket har som det har språket. Men sjølv om musikalitetsbegrepet heile tida endrar seg, forsvinn ikkje gamle oppfatningar så lett. Det musikalitetssynet som legg vekt på prestasjonar innan gitte normer i ein klassisk og elitistisk musikkultur lever i beste velgåande ved sida av den meir antropologiske forståinga som eg har skildra ovanfor gjennom Blacking, Bjørkvold og Small. "Nå har vi lenge hatt to konkurrerende musikalitetsbegreper i musikkvitenskapen, eller to diskurser om musikalitet, som det heter", seier Ruud i *Varme øyeblikk* (Ruud 2001:118). Han spør om ikkje tida er mogen for å avskaffa det tradisjonelle musikalitetsbegrepet (s.stad).

Å være musikalsk handler mer om evne til å motta og reagere meningsfylt på lyd, bevegelse og språk. Videre er det med få unntak som en del av den fellesmenneskelige kompetanse gitt oss at vi kan uttrykke oss gjennom lyd og bevegelse. Vi kunne gjerne kalle dette for "kommunikativ musikalitet" – eller "ny kommunikativ musikalitet" – om vi velger samme retorikken som dagens intelligensforskere. Denne kommunikative musikaliteten handler om å være i stand til å dele en musikkopplevelse, avlese mening i musikalske budskap, forstå sosiale referanser i musikken, danne seg en egen musikksmak og synge eller danse til musikk. En slik "musikalitet" eller bedre, musikalsk kompetanse, er tilstrekkelig for å øke vår livskvalitet (Ruud 2001:118).

Kva er så utgangspunktet for korkonkurransane? Er korkonkurransar ei framelsking av det elitistiske og perfeksjonistiske, eller kan det vera for "alle", i den forstand at alle får ei motiverande hjelp til vidare musikalsk jobbing og slik bidra til større musikalsk kompetanse? INTERKULTUR Foundation er ei stifting som arrangerer korkonkurransar i fleire land i Europa

under parolen ”Choir and Music Competitions for everybody”. Deira filosofi er å gje kor og orkester best mogleg støtte for deira artistiske utvikling, og har eit overordna pedagogisk formål med det heile. Den langsiktige pedagogiske effekten ved ein korkonkurranse er uvurderleg, meiner dei:

No matter what artistic starting levels the choirs and orchestras have when they face the challenge of an international competition, they will develop their skills and abilities further, get to know artistic standards, draw comparisons and receive stimulating ideas for their artistic work. So, in effect it is not the starting level but rather the opportunity for the development of an artistic community, which is the decisive factor for the participation in an international Musica Mundi competition. Lay and amateur ensembles, which face the challenge of taking part in such a comparative competition will profit enormously as a rule. Not only does such an international festival and the travel connected with it constitute a point of culmination in the course of a musical year – but what is more – in most cases, the long-term pedagogical effect of such a challenge is invaluable (www.musica-mundi.com).

Ei liknande haldning har Tromsø Internasjonale Korfestival (www.msik.no), som har ein konkurranse dei har kalla ”Ett skritt videre” med pedagogisk siktemål og tanke for nettopp å vera ein del av ein forbetningsprosess. Omfanget av slike ”kvalitetsfremjande” arrangement har uansett vore i sterk vekst, og det kan vera interessant å sjå nærare på kva tankar som skjuler seg bak dei faktiske kriteria for kvalitet i internasjonale korkonkurransar. Kva vektlegg juryen: om det er ”surt” eller om det er ”sant”? Med Heftig og begeistret-filmen i bakhovudet har eg stilt meg spørsmålet: Er det mogleg å bli bekrefta og berørt på same måte i ein korkonkurranse? Før eg går inn på sjølve analysen, skal eg fyrst gjera reie for korleis eg gjekk fram i innsamlinga av stoffet.

3 METODEDEL

I pilotprosjektet nytta eg kvalitativ metode som reiskap til å tileigna meg kunnskap om emneområdet. Det viste seg som ein god måte å innhenta opplysningar om feltet, og det var strategisk å fortsetja med det. I forhold til kvantitativ metode er det ikkje noko absolutt skilje her, seier Holme & Solvang (1996:73). Begge metodane har som sikte å bidra til ei betre forståing av samfunnet me lever i, og korleis enkeltmenneske, grupper og institusjonar handlar og samhandlar innanfor dette. Dei grunnleggjande skilnadene går ut på at kvantitativ metode omformar data til tal og mengdeanalyser. Dette gjev grunnlag til å gjennomføra statistiske analyser. Overført til mi eiga røynd, måtte eg ha besøkt mange fleire konkurransar enn eg har hatt tid, råd og høve til å gjera i samband med ei hovudoppgåve, for å få eit tilfredsstillande grunnlag å uttala meg på.

Kvalitativ metode er eigentleg berre eit samlenavn på fleire måtar å utføra kvalitativ forskning på: direkte observasjon, direkte deltaking, informant- og respondentintervju og dokumentanalyse (s.verk:84). Den oftast brukte er det meir eller mindre strukturerte intervjuet (Kristiansen & Krogstrup 1999:15). Eg har nytta ein samansett metodisk praksis av deltaking, observasjonar og intervju i datainnsamlinga. Kvalitativ metode fokuserar på forskaren si forståing eller tolkning av informasjon, til dømes meiningsrammer, motiv, sosiale prosessar eller samanhengar (s.st.). ”I kvalitative undersøkelser vil en kunne endre undersøkelses-opplegget under selve gjennomføringen av undersøkelsen” (s.verk:76). Dette har vore fordelaktig for meg, då eg har kunna tilpassa meg dei ulike undersøkjingseiningane på den måten eg meiner har vore best mogleg for oppgåva. Den svake sida er at datamaterialet vert mindre eintydig og vanskelegare å samanlikna og tolka. Metoden har generelt sine sterke og svake sider som alle metodar, og eg skal freista å påpeika desse så godt eg kan undervegs i behandlinga av stoffet.

3.1 Om observasjon

Deltakande observasjon har vore gjenstand for ein omfattande metodisk diskusjon og kritikk, t.d: ”Hvordan påvirkes de data, som forskeren producerer, af det forhold, at forskeren tager del i den kontekst, som studeres?” og ”Hvordan påvirker relationerne til feltet forskerens evne til at ”se klart” og distansere sig analytisk fra feltet?” (Kristiansen & Krogstrup:100-101). Kritikken er for så vidt rettmessig i mitt tilfelle. Eg opplevde det problematisk å gjennomføra ei kritisk og distansert haldning til observasjonane når eg sjølv var deltakar i pilotprosjektet. Mest på grunn av at eg kjende meg inhabil i intervjuet med dommarane, sjølv om eg prøvde å framstå som

objektiv og nøytral. Dette førte til endring i seinare observasjons-metodar. Teoretisk kan det skjelnast i fire typiske feltroller i deltakande observasjon:

- Den totale deltakar (Skjult observasjon).
- Deltakaren som observatør (Forskaren deltek i feltet samstundes som han/ho observerer ved å knytta seg til bestemte personar i feltet).
- Observatøren som deltakar (Kontakten med informanten er kortvarig og formell, og ope kalla observasjon).
- Den totale observatør (Forskaren står utanfor og betraktar, tek ikkje del i aktørane sitt sosiale liv, og aktørane er heller ikkje klar over at dei er informantar).

I praksis vil ein i forskningssituasjonen som regel oppleva glidande og vekslande overgangar mellom desse (s.verk:101). På pilotprosjektet optrådte eg som ein deltakande observatør, som songar i eit deltakande kor på konkurransen eg skulle observera. I dei 3 andre observasjonane definerer eg meg som ein observatør som deltakar. Dette gav meg ei betre kjensle av å vera friare i forhold til å kommentera kora upartisk i intervjuet med dommarane. Ein kritikk til data frå observerande deltaking er at det lett kan bli for grunt vitskapleg:

Når relationen til feltet er kortvarig og flygtig, er der selvsagt risiko for, at forskeren ikke ”trænger ind” i den sociale struktur, som han eller hun ønsker at studere. Observationerne får let et overfladisk præg, hvilket kan medføre, at analysen ikke når nogen nævneverdig dybde (Kristiansen & Krogstrup 1999:110).

Sjølv om ein korkonkurranse og miljøet der godt kan karakteriserast som eit sosialt felt, er det eit svært kortvarig fenomen som studiefelt. Eit arrangement varer frå to til ti dagar, og for ein observatør er det eit avgrensa og forholdsvis oversiktleg område å forholde seg til. Kwart arrangement er eit enkeltstående tilfelle, ulikt frå år til år etter kven som vitjar det, så relasjonane til feltet kan ikkje oppnå meir dybde enn dei eg opplever saman med deltakarar og publikum gjennom dei dagane arrangementet varer.

Eg opplevde sjølv at eg fekk absolutt størst deltaking i stemninga og atmosfæren då eg sjølv var deltakar i konkurransen, men eg fekk også eit godt innblikk i konkurransemiljøet då eg fylgde med som observatør i Schubertkonkurransen i Wien. Denne opplevdest meir lukka for det allmenne publikum enn den norske og walisiske konkurransen. I observasjonane av GAK vil eg også definera meg som ein deltakande observatør. Reint praktisk fekk eg tildelt rolla som "frimerket". Eg hadde på førehand bestemt meg for å vera noko distansert, men rollene og deltakinga som observatør varierte i løpet av datainnsamlingsforløpet. Forløpet kan delast inn i tre fasar:

Comment: Velg om du vil utdjupa dette her eller i teorikapitlet eller velgja det bort.



1. Før konkurransen: Observasjon frå sidelinja på ein del øvingar gjennom hausten.
Deltaking i sosiale samkome etter øvinga. Observasjon av fellesmail
2. Under konkurransen: Observerte prøver og fylgde koret i reisefylgjet under oppholdet.
Utanom intervju av kormedlemmer, var uformelle samtalar, notatar og lydopptak viktige arbeidsreiskap.
3. Etter konkurransen: Observerte prøven etter konkurransen. Uformelle samtalar og intervju med kormedlemmer. Fellesmailen i koret er observert i ettertid fram til innleveringa av oppgåva.

Observasjonane mine inkluderte alle grupper på konkurransearenaen: Arrangørar, jury, dirigentar, korsongarar og publikum. Desse opererte stort sett som relativt adskilte grupper, litt avhengig av størrelsen på konkurransen, og eg måtte difor balansera mellom ulike roller i forhold til ulike grupper, sjølv om eg ope presenterte meg som student og forskar for dei eg møtte. Samtalar med deltakarar og publikum på konkurransane har vore ein stor del av observasjonane. Her har eg opplevd det som ei utfordring å vera frimodig, samstundes som eg ikkje ynskte å vera påtrengjande. Det same opplevde eg i møte med arrangørane i forkant for å oppretta kontakt med dommarane. I etterkant ser eg at eg med fordel kunne vore meir offensiv i tilfelle der eg heldt meg i bakgrunnen, men det er ikkje alltid like lett å vita kor grensene går i møte med nye relasjonar og ulike kulturar. Tillit tek tid. I dei internasjonale konkurransane var det begrensa kontakt mellom dei ulike gruppene på grunn av språk og arrangerte møtepunkt. I Wien opplevde eg det òg noko problematisk i forhold til ”erhvervede roller”⁸ å skulle observera eit bestemt kor samstundes som eg skulle oppsøka dommarane for intervju. Sjølv om eg intervjuar dommarane i etterkant av konkurransen, var det noko informasjon eg kjende meg ukomfortabel med i forhold til dirigent og kor. Og omvendt - når eg i tillegg hadde ei rolle som observatør av koret kjende eg det vanskeleg å framstå som nøytral ovanfor dommarane.

3.2 Om intervju

For å finna ut kva tankar og haldningar som ligg bak ei vurdering av eit kor i ein konkurranse, kunne eg ikkje berre observera konkurransane og bedømmingsresultatet av kora, eg måtte intervjuar jurymedlemmene. Intervjuar kan skildrast i tråd med det Steinar Kvale definerer i Det kvalitative forskningsintervju: - det halvstrukturerte livsverden-intervjuet. ”Det blir definert som et intervju som har som mål å innhente beskrivelser av den intervjuedes livsverden, med

⁸ Erhvervede roller: Er de roller, som forskeren bevidst erhverver sig gennem feltarbejdet med henblikk på at studere bestemte aspekter eller dele af feltet (Kristiansen & Krogstrup 1999:125).

henblikk på fortolkning av de beskrevne fenomenene” (Kvale 1997:21). "Livsverden" blir i dette tilfellet intervjupersonen si oppfatning av si gjerning som jurymedlem. Hensikten med intervjuet er å få fram kvart enkelt jurymedlem sitt syn på ulike aspekter ved konkurransar og vurdering.

Eg kunne ikkje vera sikker på å få intervju med alle dommarane i kvar jury, så eg kontakta alle arrangørane for konkurransane i forkant for å be om hjelp til dette. Dei var alle velviljuge, men i ulik grad i stand til å hjelpa meg, så det heile kom til slutt an på mi eiga evne til å få kontakt og avtalt intervju med jurymedlemmene sjølv. I staden for å samanlikna dommarintervjuet opp mot publikum som i pilotprosjektet, valde eg i hovuddoppgåva å samanlikna konkurransane mot kvarandre, i tillegg til å få synspunkt på vurderingskriterier frå korsongarane si side i den siste observasjonen av GAK. Kormedlemmene vart tilfeldig valde, ut over det at eg ynskte eit styremedlem, og eg ynskte alle stemmegrupper representert. I etterkant ser eg at eg burde teke ut fleire representantar her for å få større breidde i resultatet. Ein spørjerunde via fellesmailen i slutføringa av hovudfagsprosjektet gav imidlertid eit breiare utval å trekkja slutningar frå.

Eg prøvde så langt som råd var å få personlege intervju. Tett program på lita tid for juryen var difor eit hinder når det gjaldt å få tid til intervjuet den korte stunda både eg og juryen var til stades på konkurransen. Eg måtte difor ty til telefonintervju i Noreg. Eg hadde ikkje lyst til å ta intervju over telefon til utlandet på grunn av språk, og ville dessutan presentera meg personleg med ærendet mitt på ein mest mogleg seriøs måte, så eg utelot det alternativet i utlandet. Kormedlemmene intervjuet eg personleg så nær som ein som eg tok over telefon.

3.2.1 Bruk av spørsmålsguide

I pilotprosjektet intervjuet eg dommarane i etterkant av Landskonkurransen, men eg evaluerte det heile som litt tilfeldig og for lite gjennomarbeidd frå mi side. Etter pilotprosjektet utvida eg intervjuguiden for dommarintervjuet. I intervjuarbeidet har eg nytta stort sett same spørsmålsguide på alle dommarane. Nokre endringar vart gjort undervegs, ettersom konteksteffekten⁹ somme tider var betydeleg. I fleire tilfeller føregreip informanten spørsmåla, og svara på neste før eg hadde stilt det. Eg fann det likevel nyttig i forhold til at eg fekk belyst emnet på ein brei måte frå informanten si side. Spørsmålsguiden hadde inga strukturert inndeling i utgangspunktet, noko eg ser den gjerne skulle hatt i ettertid. Den tek opp emne som omfattar:

⁹ Påvirkning på svarfordelingen for et spørsmål fra andre spørsmål som stilles i samme undersøkelse (Hellevik, 1993:451)

- Syn på korkonkurransar som fenomen
- Vurderingskriterier som er hovudsakleg auditive: tekniske og kunstnarlege
- Vurderingskriterier som kan reknast for visuelle
- Syn på eiga vurdering/jurygjerning

Eg har lagt vekt på å få fram den einskilde sine synspunkt, ikkje ei generell oppfatning. I dei internasjonale konkurransane måtte eg eit par gonger korta ned på intervjuet på grunn av tidsmessige rammer og språklege barrierer, noko som gjer det vanskelegare å samanlikna empirien, men eg freista då å få med alle punkta ovanfor i intervjuet. Spørsmåla vart tydeleggjort eller utdjupa av meg når eg såg det som naudsynt. Intervjua med kormedlemmene vart bygt på spørsmålsguiden til dommarane, med endringar i forhold til deira perspektiv. Eg må ærleg innrømme at eg ikkje har hatt problemstillinga krystallklart for meg i planleggingsfasen og til dels gjennomføringsfasen av oppgåva. Det har gjort at det av og til har vore ei famlande kjensle å intervjua, og ikkje minst å analysa intervjua i etterkant. Eg begrunnar og kommenterar difor spørsmåla i guiden i forhold til korleis dei fungerte i intervjua og korleis dei belyser problemstillinga, eventuelt korleis dei *ikkje* gjer det (Sjå appendix).

3.2.2 Reliabilitet og validitet i metodearbeidet

Reliabilitet henvisar til kor påliteteleg resultatata av ei intervjuundersøking er. Med validitet meinast kor vidt ei intervjustudie undersøker det den har meint å skulle undersøka (Kvale 1997:47). Holme og Solvang meiner at det framleis er slik at kvalitative metodar vert møtt med langt sterkare skepsis enn dei meir kvantitative tilnærmingane. ”Ikke sjelden finner de å måtte argumentere for holdbarheten og sannhetsverdien av de resultatene de kommer fram til” (Holme & Solvang 1996:85). Kritikkar kan t.d. gå på at observatøren kan identifisera seg med undersøkingsgruppa, noko Kristiansen & Krogstrup ikkje vil beteikna som ei ulempe, men heller som eit vilkår (1999:203). Eg kunne nok heller ikkje gått inn i ei slik omfattande undersøking av kor og korkonkurransar om eg ikkje hadde kunna identifisert meg med både grupper og materiale. ”En vanlig kritikk av intervjustudier er at funnene ikke er generaliserbare ettersom den involverer for få personer”, seier Kvale (1997:59). I forhold til mengder innsamla empiri frå fire konkurransar og 17 intervju, har eg ikkje på nokon måte nok data til å kunne generalisera opplysningane. Det er heller ikkje formålet ved ei kvalitativ undersøking, seier Kristiansen & Krogstrup:

I en bredere og mer kvalitativt orienteret definition handler validitet om, i hvilket omfang observationer og fortolkninger av disse er i stand til at afspejle de fænomener eller variable, forskeren interesserer sig for og belyse den rejste problemstilling. Denne definition bygger ikke på, at der findes en objektiv og sand viden, men på at hverdagens viden er socialt

konstruert, og at sosiologisk begrepsdannelse er et uttrykk for en konstruksjon av konstruksjonen (Kristiansen & Krogstrup 1999:204).

Målet med denne oppgåva er som tidlegare nemnt å freista å behandla problemformuleringa på ein best mogleg måte, ikkje å generalisera funna til objektive sanningar.

3.3 Gyldig og påliteleg dømning

Reliabilitet og validitet er ikkje berre for metodebruk, dei er også vesentlege begrep i eit vurderingsarbeid, seier Hanken og Johansen:

Et viktig spørsmål i vurderingsarbeidet er om grunnlaget for vurderingen er gyldig og påliteleg. *Gyldigheten* (validiteten) har å gjøere med om vi virkelig vurderer det vi mener at vi vurderer. Vil for eksempel en musikalitetstest vurdere elevens musikalitet, eller er det bare gehøret den vurderer? Vurderer vi elevens utøvende ferdigheter ved hovedinstrument-eksamen eller er det hennes eksamensnerver vi vurderer? *Pålitelighet* (reliabilitet) i vurderingen innebærer at den ikke påvirkes av feilkilder eller tilfeldigheter. Har for eksempel fløytisten en presset klang, eller er det opptaksutstyret som har forvrengt lyden? Er det den dårlige kvaliteten på fiolinen som gjør at eleven spiller falskt, eller er det teknikken og gehøret som ikke er godt nok utviklet ennå? (Hanken & Johansen 1998:127)

I ein korkonkurranse er det mange forhold og faktorar som spelar inn når kor og dirigent møter juryen. Eit av spørsmåla mine til dommarane var om dei forandra vurderingsideal eller lot seg påverka av "umusikalske" faktorar under dømninga (t.d. publikum, andre ting som skjer i rommet o.l.), noko som går på reliabilitetsbegrepet. I live-konkurransar er det som regel ikkje mogleg å klaga på juryen sine avgjersler. Det stiller krav til at avgjerslene er gyldige og pålitelege i forhold til at juryen jobbar så seriøst som mogleg med oppgåva. Likevel kan det vera enkelte faktorar som kanskje uforvarande kan påverka juryen i løpet av konkurransen. Thomas Caplin peikar på akkurat dette: "Jeg har opplevd at et kor har hatt et fantastisk uttrykk, etter mine mål. Samtidig har kollegaer dømt det nord og ned. Hvor langt har vi kommet da? Hvis koret synger surt kan det godt være lokalet som har mangler" (Korbladet Nr.3/2002:16). På den andre sida er eit konkurranselokale likt for alle. Men det er ofte eit stort antal kor som deltek i konkurransar, og fleire av dommarane nevner at øyra kan trenga ein kvil etter mange kor:

Det er jo klart at når du har hørt Ragnar Söderlinds Kvældssong... folkevise var det der borte. Når du har hørt den 17 ganger, så lytter du ikke med samme øre 18nde og siste gang som du gjorde de to første" (Thor Skott Hansen, intervju).

Tidspresset er ein annan faktor som heng saman med antal kor. Dommarane må sitja lenge konsentrerte, ofte utan skikkeleg pause, for at programmet skal kunne gå kontinuerlig. Det er mogleg at dette kan verka negativt for dømmekrafta, innrømmar Øverby:

For der kan du si at mot slutten kan man selv føle " blir jeg nok objektiv nå?", ikke sant, fordi du har blant annet holdt på mange timer, og ikke fått en orntli lunsjpause, det vet man

jo påvirker mennesker, du får ikke pustet ordentlig ut. Det tror jeg nok kan gå utover ens egen dømmekraft, altså. Hvertfall koster det mer å ta frem ressurser for å være like objektiv og...positiv også! (Anne Randine Øverby, intervju)

Når det gjeld påverknad frå publikum, så gjev dommarane uttrykk for at det ikkje er noko problem. Her stolar dei kun på seg sjølv. Fagjuryen har utdanning, erfaring og eit sett med kriterier frå arbeidsgivar (arrangør) som dei skal halda seg til når dei vurderer, men som eg fekk til svar i intervju med Tove Ramlo: "Et dommerkollegie dømmer ut fra satte kriterier. Det ligger imidlertid en bra bit med subjektivitet i det" (Nørsett 2000:12). Det å vera objektiv er eit klart mål for mange av dommarane. For å få ei større forståing av korleis dommarane nærmar seg vurderingsoppgåva, vil eg difor diskutera subjektivitet-objektivitetsspørsmålet i forkant av kvar konkurranseanalyse.

3.4 Førebels oppsummering og vidare progresjon

Eg har no gjort reie for korleis oppgåva har blitt til, teorigrunnlaget eg baserar meg på og metodebruken i innsamlinga av empirien. Når eg no skal få fram korleis musikksynet gjenspeglar seg i tankar og haldningar bak vurdering av musikkformidling, vil eg gjera dette i ei tredelt analyse av dommarintervjua og observasjonar. Her vil eg samanlikna konkurransane opp mot kvarandre og trekkja inn synspunkt frå teoretikarar der det synest å vera relevant.

Korkonkurransane eg har observert vil bli presentert i suksessiv rekkjefylgje, og den fyrste konkurransedrøftinga presenterer det designet eg også vil presentera dei andre to etter.

Konkurransane i Llangollen og Wien opererte ikkje med delinga mellom kunstnarlege og tekniske kriterier i dommarskjemaet som i Noreg, men eg har likevel delt dei inn slik for å ha ein betre samanlikningsstruktur. Analysen av dei to siste konkurransane vil ha drøftingselementet sterkare tilstades ettersom samanlikningsgrunnlaget vert breiare og breiare etterkvart, og drøftinga av dei tre smalare påstandane mine vil ha si hovudtyngde i den siste konkurranseanalysen, sjølv om dei vert berørt fleire stader.

4 ANALYSEDEL

4.1 Korkonkurransen Syng For Oss 15.-16. juni 2001 i Bergen

4.1.1 Metodisk arbeid i forkant av konkurransen

Eg kontakta arrangøren for Syng For Oss-konkurransen og fekk god hjelp hjå Arne Petter Iversen og Liv Vigdis Dæmring i Hordaland Korforbund. Iversen sende meg eit eksempel på dommarskjemaet som vart nytta, og eg nytta det òg i utforminga av min intervjuguide. Eg byrja telefonintervjua to veker i forkant av arrangementet fordi eg ikkje ville at konkurransane skulle vera altfor langt fram i tid, men eg hadde ikkje forutsett at det tek si tid å få tak i sju travelt opptekne personar. Eg rakk ikkje meir enn tre intervju før konkurransen og ein avtale om eitt personleg intervju dagen etter konkurransen. Sidan var eg glad eg ikkje fekk fleire intervju i forkant av konkurransen, av di intervjua vart meir interessante i forhold til felles referansar og eksempel med konkurransen i bakhovudet. I tillegg til konkrete henvisningar til felles opplevingar frå konkurransen, kunne eg sjekka opp deira synspunkt mot mine observasjonar av kora. Av denne grunn tok eg også intervju i dei andre konkurransane i etterkant. Ettersom eg ikkje hadde spurt om å få kopiane av eventuelle skriftlege tilbakemeldingar til kora (tanken slo meg diverre ikkje då), kunne eg likevel få ei meir detaljert skildring av kva som gjorde at kora vart rangert som dei gjorde. Under arrangementet kontakta eg dei tre eg ikkje hadde fått tak i på telefon, og avtalte å ringja dei i den påfylgjande veka etter konkurransen.

4.1.2 Observasjon av sjølve arrangementet

Mine målsetjingar med observasjonane av konkurransen var desse:

- a) Vera i miljøet og fanga opp den generelle stemninga.
- b) Komma i kontakt med dirigentar og andre fagfolk om deira forhold til korkonkurransar.
- c) Snakka med korsongarane og samtala med desse om deltakinga.
- d) Skriva egne kommentarar til kora under konkurransen, og eventuelt finna andre som kunne tenkja seg dette, slik eg gjorde på pilotprosjektet.

For å ta det siste punktet først, så gjennomførte eg å notera kommentarar på dei kora eg høyrde, men det lukkast ikkje å få nokon andre til å gjera det. Det var nok ei litt for stor oppgåve å be om der og då utan å ha avtalt noko i forkant. Dei tre fyrste punkta var enklare å gjennomføra. Eg var i miljøet under heile arrangementet, men programmet for konkurransen var tett og pausane så få og korte at det var rett og slett minimalt med tid til å oppretta kontakt med folk under sjølve

gjennomføringa av konkurransen. Eg fann det heller ikkje umiddelbart lett vint å setja i gong faglege samtalar med tilfeldig forbipasserande i foajeen. I løpet av helga dukka det likevel opp gamle og nye kjenningar, og etter kvart vart det samtalar og kommentarar som var fruktbart for empirien.

Etter ein enkel opningsseremoni fredag kl.13.00 gjekk avviklinga av kvalifiseringsrundane. Gjennom konkurransen vart kvart kor presentert av ein scenevert. Eg noterte meg at mange av presentasjonane, som koret sjølv hadde skrive, la stor vekt på dei sosiale verdiane ved korsong. Felles møtestader er viktige når korvener samlast, og dans vart arrangert begge kveldar. Etter fyrste dag vart finalekor og rekkjefylgje kunngjort i foajéen i Grieghallen, på "Bli kjent"-festen. Fleire kor er gjengangarar og treff gamle kjende, medan andre (som meg) som verka relativt nye i samanhengen, rusla rundt, absorberte stemninga og tok kvelden tidleg for å vera klar for nye klanglege inntrykk neste dag. Etter første dag har eg notert dette:

Har gjort ein masse observasjonar, snakka litt med ulike korfolk og høyrte 24 av 30 amatørkor i kvalifisering for finalen i B-klassane. Noko bra, mykje middelmådig og noko skikkeleg dårleg. Det verste var vel på mannskorfronten. Det beste var i damekorkvalifiseringa. Fekk ikkje høyrte alle blandakora, men saman med sidemannen hadde eg tippa nesten alle 6 rette som gjekk vidare til finalen! I morgon er den store dagen og ei utfordring for dommarane! Det er veldig mange gode damekor, og eg er spent på blandakorklassen. Det har vore artig og spanande å høyra i dag, og ikkje minst artig å sjå. Dette er jo eit dirigentstudium: som dirigent, så kor. Det som dirigenten ikkje har fått på plass før, er der ikkje under framføringa i nervøse ensemble. Det er svært tydeleg kven som har jobba godt. Eventuelt dårleg. Medlyttarar i salen kritiserer pliktnummeret i B-klassane som altfor vanskeleg! Greitt for juryen, for så vidt, som får ein enklare jobb med å skilja klinten frå kveiten, men stakkar, folk skal då kunne få det til! Det var eitt (av tolv) kor som klarte blandakornnummeret intonasjonsmessig prikkfritt. (Det skal jo vera kjekt å øva!) (Fagdagbok, fredag 15.juni 2001)

Andre dag i konkurransen vart det meir liv i leiren. Mange av kora i dei innleiande rundane kom frå området rundt Bergen, og dei som ikkje kom vidare vart nok heime denne dagen. Laurdag var det fleire kor langvegsfrå. Tidlegare Syng For Oss-arrangement har hatt dei innleiande rundane fordelt i ulike lokale rundt i byen. Kun finalane vart avvikla i Grieghallen. Dette arrangementet, som var det sjuande, vart gjennomført i sin heilskap i Grieghallen. Det var samlande for deltakarane. Det er nok av mingleplass, og stemninga tetta seg i foajéen etter kvart som konkurransane vart avslutta og fleire og fleire vart gåande utanfor konsertsalen, hvis dei då ikkje ville høyra på dei andre. Det er intenst medan det pågår, ikkje minst for juryen. Sju dommarar fordelte seg over konkurransen, men det var alltid fire til stades i kvar klasse. I finalane var dei fem. Laurdag dømde dei frå kl. 11.00 til kl. 18.00, med kun to halvtimes pausar.

Høgdepunktet på arrangementet var finalegalla og prisutdeling i storsalen i Grieghallen, med påfylgjande gallamiddag og dans. Eg fann eit kor med folk eg kjende og plasserte meg saman med dei under premieutdelinga. Det var ikkje mange som ikkje var deltakarar, og det kjendest betre å ha nokon å jubla saman med, eventuelt bli skuffa saman med, når resultatet vart lest opp. Stemninga i salen var på kokepunktet då korsongarar frå 12 til 70 år var klare for resultatet. Det summa av rykter om favorittar, aktuelle vinnarkandidatar, blemmer og gode prestasjonar: Nivået på B-klassane skal vera jamnare og høgare enn tidlegare. Damekorklasse A har ført eit svært høgt nivå, og Bærum vokalensemble har gjort ein fin figur i Damekor B-klassen. Klassen som har skuffa mest etterkvart som eg samtalte med folk, var Blandakor Klasse A. Samanlikna med Blandakor B stod ikkje nivået etter forventningane. Hovuddommar i juryen, Magnar Mangersnes, var ein av dei eg hadde intervjuet i forkant av konkurransen, og då eg traff han utanfor rett før premieutdelinga, spurde eg korleis dagane hadde vore. Han lét vel over nivået på konkurransen, og var dessutan nøgd med kommunikasjonen og semja i dommarkollegiet. Han bekrefta at det hadde vore eit jamt godt nivå og vanskeleg å bedømme, spesielt Damekor A og Kammerkorklassen. I Damekorklassen var det svært jamt mellom dei tre fyrste. Kven som helst av dei kunne teke første pris, sa han.

Resultatet frå Syng For Oss-konkurransen 2001

Resultata frå Syng For Oss-konkurransen stod referert i Bergens Tidende mandag 18. juni 2001:

Damekor B

1. Rud Vg. Skoles Pikekor 81.8 p
2. Os Vocalis 76.2 p

Mannskor B

1. Seim Songkor, herrer 112.6 p
2. Nordlandskoret 99.0 p

Damekor A

1. Voci Nobili 139.6 p
2. Bøler Vokalensemble 136.4 p

Mannskor A

1. Follesø Mannskor 120.0 p
2. Haltdalen Mannskor 119.6 p

Blandakor B

1. Mandal Kantori 78.8 p
2. Bærum Kammerkor 78.0 p

Blandakor A

1. Seim Songkor 123.8 p
2. Sola Fide 121.2 p

Kammerkor

1. KFUM Ursus Kammarkör 130.8 p
2. Norske Kammersangere 129.8 p

Poengsummane viser forholdet mellom nivåfordelinga på kora innbyrdes i klassen, og det er tydeleg at dommarane nyttar poenga til å syna kor små marginar det er mellom kora. Men poengsummane yter ikkje rettferd om ein samanliknar dei ulike klassane. Eksempelvis fekk Rud Vg. Skoles Pikekor, som vann Damekor B-klassen, berre 0.8 poeng meir enn mannskoret som kom på femteplass og sist i Mannskor klasse B. Ut frå nivået på kora vart dette svært skeivt. Om poengsummane skal spegla nivået, bør dei tilstrebast å vera likt utrekna i alle klassar. Etter kva eg fekk opplysningar om under intervju, så vart det sendt ut dommar-kommentarar til kvart enkelt kor i konkurransen. Dirigentar eller kornedlemmer står også fritt til å oppsøkje dommarane for tilbakemelding på eige initiativ i etterkant av konkurransen.

4.1.3 Subjektivitet og objektivitet i bedømminga

På spørsmålet om dommarane la vekt på å vera objektive, fekk eg overraskande mange ulike og motseiande svar. Etterkvart syner det seg at det er ulike oppfatningar av objektivitet i forhold til dømninga. Dei som seier dei heilt klart er objektive, ser ut til å forstå objektivitet som det å gje ei så seriøs og fagleg tilbakemelding som mogleg (sjå kap.2.3). Ein annan variant av objektivitet er at ein dømmer kora "kvar for seg", opp mot sitt eige mål. "Målet er jo musikken", seier Caplin, og ynskjer seg ei individrelatert vurdering: at koret vert vurdert i forhold til eigne føresetnader og utgangspunkt (Hanken & Johansen 1998:128):

Jeg vil jo at koret skal målet mot seg, selv, og ikke opp mot de andre. Mens de kriteriene man er pålagt, de verktøyene man blir pålagt til å måle virksomheten, de er jo ment til å måle korene opp mot hverandre veldig ofte. Det kan være et ønske at man skal komme fram til at det ene koret er bedre enn det andre, men så kan man likevel oppleve at "nei, det kan jeg ikke si, for de er like gode, men på hver sine måter!.../ Som fagmann i en jury mener jeg at man skal ha de kvalitetene, den kompetansen, den erfaringen som gjør at man kan høre

størrelsen på denne muggen, hvis du skjønner hva jeg mener. Og så skal man kunne høre hvor det er på skalaen i forhold til det korets forutsetninger. Ikke mine forutsetninger, ikke andre forutsetninger, men de forutsetningene der! (Thomas Caplin, intervju).

”Det er viktig å forsøke å være oppriktig, men uansett hvordan et kor gjør det, så er det positive ting og negative ting”, seier Bergesen Schei. Hennes oppfatning av objektivitet er at ho dømmer koret ut frå sitt eige ideal:

Eg trur det, at eg har en tanke om hvordan en sang skal være ut ifrå notane. Ut frå stil. Om det er Brahms eller Beatles, så har eg ein følelse av at det skal være sånn eller sånn, så kanskje jeg då kan sei at jeg er litt objektiv, at eg ikkje...”åja, det var mye dårligere enn det koret, eller mye bedre enn det koret”, men at jeg egentlig har et ideal utenfor den salen som eg vurderer etter (Tiri Bergesen Schei, intervju).

”Judgment, in short, rests less on what this particular music is than on an argument about what music in general should be”, seier sosiologen Simon Frith i *Performing Rites* (1996), og peikar på at me knyttar bedømminga opp til eit ideal som ikkje finst, dvs. dei er individuelle, irrasjonelle og heller ikkje konstante (Frith 1996:72). Det ligg nær å samanlikna eller sidestilla korkonkurransedommarane med den offentlege musikkritikaren, slik Magnar Mangersnes gjer i sin artikkel ”Kor og konkurranser” (Korbladet nr. 5/2002:16). Elisabeth Anvik behandlar denne sida av musikalsk vurdering i si hovudoppgåve *Øyet som hører og Øret som ser*. Ho seier om musikkritikaren:

En musikkritikers hverdag er å synliggjøre sin subjektive vurdering. Dette er musikkritikerens profesjon. Disse subjektive vurderingene kommer i form av musikk-anmeldelser i media, og er en del av vår daglige omgang med musikk. De omgir oss og gjør at vi jevnlig forholder oss til vurderinger av musikalske uttrykk (Anvik 2000:8).

Mangersnes understrekar det problematiske i den subjektive vurderingssituasjonen, nemlig det at humøret påverkar det spenningsfeltet eg tidlegare har skissert opp mellom ei noetisk og estetisk oppfatning av musikken (kap.2.3.1). Så burde vel saken vera klar: ein dommar synleggjer si subjektive vurdering i ein poengsum til kora i korkonkurransen. Men like fullt presiserer Mangersnes i spørsmålet om han legg vekt på å vera objektiv: ”Åja. det må vera fyrste bud. Hvis ikkje det då har i alle fall konkurranse for kor ingen betydning. Det er i allefall fyrste forutsetning” (Magnar Mangersnes, intervju). Det kan vera at det kan løysa ut ei forståing ved eit utsegn frå Hans Fink, som peikar på at kvalitet alltid er eit adverbialt fenomen:

det dreier seg alltid om på hvilken måte noe er godt. Det handler med andre ord om å identifisere objektive trekk ved det som vurderes, ikke isolert sett, men sett i en dynamisk sammenheng med mer eller mindre vellykkede prosesser som gjerne kan være av opplevelsesmessig, subjektiv art (Ruud 1996:145).

Enkelte dommarar seier at dei aldri kan vera objektive, men har ein teori om at enkeltdommarane sine subjektive meiningar utgjer ein samla objektivitet. ”Slik som eg ser det her, så er objektivitet

summen av subjektivitet hos dommarane. Har du fem subjektive dommarar som gjer sin stilling /.../ så vil det jo forhåpentligvis munne ut i ein slags objektivitet” (Svein Eiksund, intervju). Denne utsegna møter teoretisk motbør hjå Steinar Kvale i Det kvalitative forskningsintervju: ”Objektivitet og subjektivitet er mangetydige begreper /.../ Hvis objektivitet tolkes som en intersubjektiv enighet, så er objektivitet et temmelig subjektivt begrep” (Kvale 1997:206). Konklusjonen min blir den at dømning i korkonkurransar er ei subjektiv handling, og kan aldri bli noko anna enn det. I ein *kappleik*, som NK presiserer, er det imidlertid noko kora må vera innforstått med når dei deltek, elles kan dei heller ikkje godta at det ikkje er mogleg å klaga på avgjersla til juryen. Men objektiv eller ikkje, respekt er eit viktig stikkord for jurymedlemmene: ”/.../respekt for koret og respekt for den situasjonen som det koret og eg befinner meg i” (Espen Selvik, intervju). Det skal vera ei omsorg i vurderinga, meiner Skott Hansen: ”Jeg tror det er veldig viktig å ta vare på de kora som er med første gang, kanskje de som ikke er så veldig gode. Der syns jeg du har et dommeransvar. At du skal være klar i budskapet at her må det jobbes bedre, men at du skal ikke hogge hue av folk” (Thor Skott Hansen, intervju). Schei peikar på at ein ikkje må ta dette for seriøst: ”Det er noe med å ikkje ta det for alvorlig også, å se på det som en... faktisk som en lek. Ja. Det er jo skummelt hvis det blir for alvorlig. Da kan en jo komme til yttergrensane i hva det egentlig handle om. Sang det handler jo om å synge i et fellesskap, mest av alt” (Tiri Bergesen Schei, intervju).

Etter å ha intervjuet alle sju dommarane i juryen, kunne eg gjera opp status for vurderings-kriteria i Syng For Oss-konkurransen. Eg har strukturert spørsmåla og analysen etter delinga i tekniske og kunstnarlege kriterier, og har spesifikt spurt etter kva kriterier dommarane legg inn under desse hovudbåsane. Dei har òg nemnt ulike vurderingskriterier under andre spørsmål i intervjuet. Dette har eg rekna inn i skjemaet slik at nokre element står oppført med eit høgare tal fordi dei er nevnt fleire gonger av kvar person.

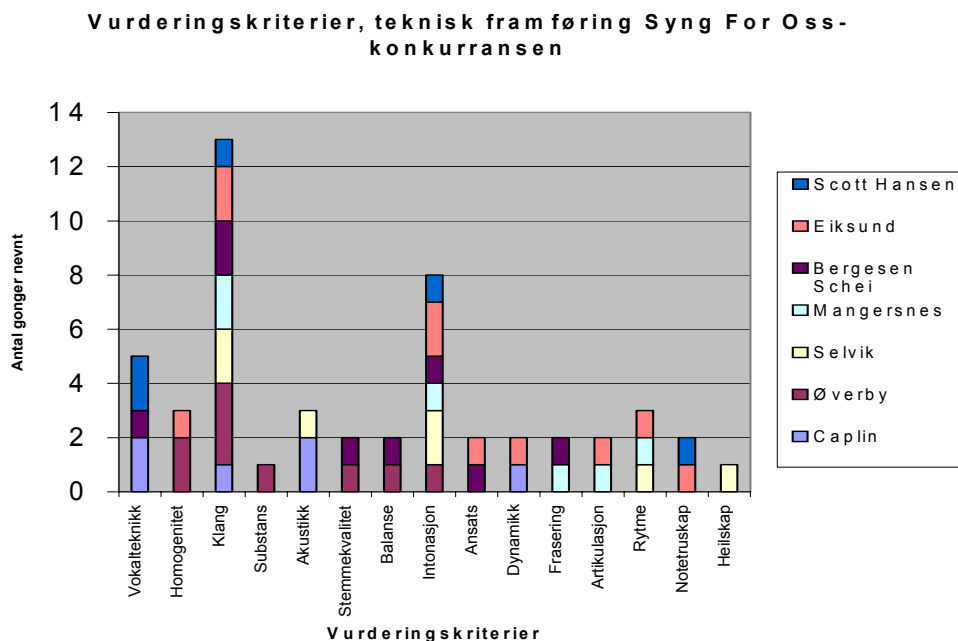
4.1.4 Vurderingskriterier under teknisk innhald

Tabell 1: Syng For Oss-konkurransen, tekniske kriterier

	Caplin	Øverby	Selvik	Mangersnes	Bergesen Schei	Eiksund	Scott Hansen	Totalt
Klang	1	3	2	2	2	2	1	13
Intonasjon		1	2	1	1	2	1	8
Vokalteknikk	2				1		2	5
Homogenitet		2				1		3
Rytme			1	1		1		3
Akustikk	2		1					3
Stemme kvalitet		1			1			2
Balanse		1			1			2
Notetruskap						1	1	2
Ansats					1	1		2
Dynamikk	1					1		2
Frasering				1	1			2
Artikulasjon				1		1		2
Substans		1						1
Heilskap				1				1

Ut av tabell 1 kan ein lesa kva kriterier som vart nemnt i vurderinga av kora når det gjeld dei tekniske aspekta ved framføringa. Fleire av dommarane utdjupa kriteria med eksempel, og vektla gjerne ulike valørar av samme begrep, difor må denne tabellen supplerast med sitat frå intervjuet for å leggja eit grunnlag for ei breiare forståing for kva dommarane vurderer. Vurderingskriteria vert drøfta ut frå kva element som vart nemnt flest gonger av dommarane i fallande rekkjefylgje. Fleire av dei kriteria som er nemnt berre ein gong, kan godt impliserast i dei ovanfor som valørar av same element, men eg vil gjerne ha fram mangfaldet og kompleksiteten i utvalet. Diagrammet i figur 2 gjev kanskje eit klarare bilete av forholdet mellom dei ulike vurderingskriteria:

Fig.2



Klang

Klangfarge, homogenitet, substans, akustikk, stemmekvalitet. Alle er dei ulike fasettar av begrepet klang. Saman med intonasjon dominerer dei klanglege elementa i den ovanforståande figuren. Vokale element er viktige for juryen i Bergen, men det er ulike meiningar om kva klangbegrepet omfattar. Det kan ha med at oppfatninga av klang er ei subjektiv oppleving, slik Peter Bastian seier i si bok *Ind i musikken* (1994):

Klangen skabes inde i mit hovede, i mit sind, og når det klinger som det skal, er det mig ubeskriveligt tilfredsstillende at spille; afstanden mellem mig og instrumentet er forsvundet, og den spontane musiceren etableres nemt. Det er egentlig et resonansfenomæn, for er der noget musikeren af indlysende grunde er resonant for, er det når instrumentets klang er identisk med den indre klangforestilling (Bastian 1994:56,57).

Caplin er i tråd med Bastian når han ytrar at vurdering av klang er meiningslaus kunnskap fordi oppfatninga av klang heng for tett saman med den enkelte sin smak. Caplin finn større meining i å sjå på årsakane til at klangen er som den er. Det kan vera reint teknisk-fysiske ting som oppstilling av koret, det fysiske rommet, eller bruken av vokal teknikk. Han nyttar eit begrep som ”korets inneboende akustikk”, eit begrep han skriv meir om i si eiga bok *Fra teknikk til musikk- En bok om korledelse* (1997). Caplin skildrar her korklangen, eller gjenklngen, som eit

komplekst spegelbilette av korleiareren, koret, dei samla ressursane, antal songarar, erfaringar, kunnskapar, kommunikasjonen i koret, kommunikasjonen mellom kor og korleiar, dagsform osv. (Caplin 1997:88). Ei liknande og like omfattande oppfatning av klang har Tiri Bergesen Schei. Ho har berre eitt kriterium under tekniske element, og det er nettopp klang. Ho meiner at alt kan høyrast og seiast utifrå klangbegrepet:

...i klangen der ligg heile utviklingen av stemmematerialet til korsangarane. Den klangen ein hører i første tone, altså då hører en veldig mye, da hører en hvordan...det er nesten litt skummelt å sei det, men når ein har hørt bare ei lita strofe, så høre man hvordan koret arbeider, hvordan toneansatsen er, hvordan de har jobba med pusten, hvordan de har jobba med flyt i musikken, det drivet fremover...(Tiri Bergesen Schei, intervju).

Klang vert for henne eit heilskapleg uttrykk for korleis koret jobbar, og ut frå klangkvaliteten meiner ho at ho kan få kunnskap om dei fleste tekniske elementa i løpet av den tida koret framfører sitt program:

Toneansatsen den er veldig viktig. Fraseringen, hvordan de klarer å holde frasen, det har med pusten å gjøre. De har...om de pustar ifrå halsen og opp. Hvis dei pustar frå halsen og opp, då blir tonen med ein gong flat, då blir klangen flat, så der er me tilbake til klangen. Og hvis klangen er flat, då mister de den runde, myke, gode klangen som ein heile tida skal tilstrebe i all korsang, eller i all sang. Da mister en det runde både i dybden og høyden, så begynner ein å synge surt, så blir intonasjonen feil og så...hvis det skjer i ei stemmegruppe, så kan det gjerne forflytte seg til flere stemmegrupper, og så hvis det i utgangspunktet skjer i alle fire stemmegrupper, så har ein et problem, og alt sammen handler om klang. Den klangen som ikkje koret som heilhet produserer men som hver enkelt sanger i koret. Så, altså ein hører hva slags personlig arbeid sangerene gjør med seg sjøl og sin egen sang, og så hører en samtidig hvordan koret blir jobba med (Tiri Bergesen Schei, intervju).

Antal songarar vert nemnt av Caplin ovanfor som påverkande for klangen, og er eit døme på ein faktor som skapar store variasjonar i lydbiletet. Storleiken kan gjera det komplisert å dømme kora opp mot kvarandre i forhold til klangbiletet, seier dommar Anne Randine Øverby: “/.../Det er også ganske vanskelig når du da får et 30-mannskor og så et 70-mannskor, ikke sant!? Det er som å vurdere et kammerorkester opp mot et symfoniorkester. Og det er faktisk ganske ikke så lett!” (Anne Randine Øverby, intervju). Øverby presenterer her ei av fleire haldningar til dømminga av kora. Nokre dommarar samanliknar kora, andre i juryen vektlegg at dei må måla kora opp mot sitt eige potensiale. Andre igjen har sitt eige, indre ideal som dei målar koret mot. Fokuserer ein på å vurdere koret opp mot sitt eige potensiale, vil kanskje dette problemet med størrelsen på kora bli mindre, men det kan vera vanskeleg å gjennomføra det idealet når det er ”close race” mellom toppkora.

Når det gjeld klanglege ideal, så seier Bergesen Schei ovanfor at idealet for ho er den ”...runde, myke, gode klangen som ein heile tida skal tilstrebe i all korsang, eller i all sang” (Tiri Bergesen

Schei, intervju). Øverby jobbar til dagleg med Opera Vest, og har naturleg nok eit klangideal som denne tradisjonen ivaretek. Ho meiner det er viktig å ha ei stor breidde i juryen med tanke på det korklanglege perspektivet, for å skapa rom for klangleg breidde i amatørkor-samanhang. Sjølv håpar ho at ho kan bidra til dette i juryen med å våge å bruke sin eigen kompetanse til å eventuelt våge å vera ueinig:

./.../for i en periode i Norge så var det jo det vi kaller...jeg kaller det "inn-i-boksen-kor", altså de tok alltid klangen ned. Vi hadde en periode for sju-åtte år siden hvor vi hadde sånne kammeresyngende kor som alt skulle være så tatt ned på mp-mf og aldri tørre å åpne klangen, ikke sant! Og da husker jeg ofte at jeg satt i dommerkollegiet alene og sa at " det står jo forte fortissimo her, og jeg kan ikke si at dette er forte fortissimo!" Fordi de kanskje ikke tør eller fordi de ikke har det sangtekniske eller fordi man har en stil-digging som går på det. ./.../ Vi har jo alt fra det vi kaller koloratur – de spisse, lyse sopranene, ikke sant, via de vi kaller lyrisk, til det vi kaller for spinto, og så har du det dramatiske helt over i Wagner. Og alle de typer stemmer, mener jeg, særlig i blandakorsammenheng, vil du finne, mens vi dyrker litt dette her... noen har kalt det skandinavisk klang, men det er heldigvis i ferd med å gå over. Jeg er selv kontralto, jeg ville aldri passet inn i denne her såkalte skandinaviske klangen¹⁰ (Anne Randine Øverby, intervju).

Substans i korklangen er eit vektande element for Øverby. Ho nemner at kvaliteten på klangleg substans skilte mellom to gode kor i kammerkorkklassen: "der gikk det blant annet på at de fikk mer ut av klangen, ikke sant. I det andre koret var det gode stemmer, men der var ikke substansen så tett og klangen så gjennomarbeidet" (Anne Randine Øverby, intervju). Espen Selvik snakkar om noko av det same, men nyttar andre uttrykk: " ./.../klangen må jo selvsagt være litt vekslende, men det skal være en basisklang som har en viss kvalitet. Det er viktig" (Espen Selvik, intervju). Også Mangersnes vektlegg heilskapen i dei vokale element under tekniske kriterier. Det at det "klinger fint" er viktig, men tekniske kriterier er eit kompleks av vokale element der alt heng nøye saman, seier han.

Klang ser ut til å vera eit nøkkelkriterium for dommarpanelet, og sjølv om klang som sagt er eit subjektivt begrep, må det uansett vera fruktbart for kor-Noreg å kunne nytta konkurransar til å framelska eit større medvit og vilje til å variera og eksperimentera i arbeidet med korklangen. Mangersnes er inne på noko av det når han seier at det ikkje finst nokon mal for god korsong: "Heldigvis finnes det ingen fasitsvar for å dømme i korkonkurranse. Ellers hadde alle gjort det samme. Det ville blitt fryktelig kjedelig" (Korbladet nr.3/2002:17). Det vil sameleis blitt frykteleg keisamt hvis det skulle vore eit fasitideal på korklang.

¹⁰ Begrepet har oppstått i kjølvatnet av blant anna Eric Ericson (1918-), som tok ned det nasjonalromantiske volumet og skapte ein kammerkorklang som vert karakterisert som slank og homogen med mindre vibrato. Dette var nytt på 40-talet, og har seinare blitt karakterisert som skandinavisk, eller nordisk korklang.

Intonasjon

Intonasjon og klang vert ofte nemnt i same andedrag, og forutan sjølve klangbiletet er intonasjonen noko av det fyrste ein legg merke til dersom det ikkje er på plass. Det er likevel stor skilnad på kva dommarane godtek av det som er intonasjonsmessig uregelmessig. Øverby skiller til dømes mellom dei ulike nivåa i klasse A og B:

Ja, for meg når jeg dømmer kor, så er for meg de vokale...altså klang og klangfarge i koret, balanse mellom stemmegruppene, homogeniteten og selvfølgelig da kvaliteten innefor stemmegruppene. Som i et symfoniorkester, om de behersker fiolinene, om de behersker bratsj, ikke sant? Det legger jeg vekt på /.../Jeg er faktisk ikke så... igjen skiller jeg mellom B-nivå, A-nivå og A-pluss... på B-nivå er ikke jeg da så opptatt av at absolutt hver eneste tone er på rett sted. Jeg trekker liksom ikke 3 poeng for at det i løpet av satsen kan være ujevn intonasjon. Men det blir en vekting mellom disse elementene (Anne Randine Øverby, intervju).

Det at ein vektar mellom elementa, møter eg att hjå fleire av dei andre dommarane, også i dei seinare konkurransane. Intonasjon er eit vidt begrep, seier Eiksund: ”det har også med ansats, ikkje berre med reinhet å gjera, men med måten å angripe tona på. I enkelte samanhengar kan det vera eit soft angrep på ein tone, i andre samanhengar meir attackmessig” (Svein Eiksund, intervju). Som for å understreka kompleksiteten i dette, legg Eiksund ansats inn under intonasjonsbegrepet, medan Bergesen Schei snakkar om ansats som eit klangelement. Uansett er det stor semje om at intonasjon er eit reint teknisk begrep, medan klangbegrepet har meir glidande overgangar til det mange karakteriserer som kunstnarlege vurderingskriterier. Det er nærliggjande å begrunna det med at oppfatninga av det klanglege har andre og meir subjektive målestokkar, slik Peter Bastian påpeikar det. Intonasjon kan ein sjekka ved hjelp av ein stemmegaffel, medan klangideal skiftar med tidsmote og musikkstil.

Vokalteknikk

Vurdering av vokalteknikk og medvit om vokalteknikk går heller ikkje å setja opp etter nokon fasit, men i klassisk musikk er det til ein viss grad mogleg å snakke om eit ideal. Det er mogleg på grunn av den noterte musikken, seier Simon Frith:

In classical music, by contrast (til popmusikk, mi anm.), the sound of voice is determined by the score; the expression of anguish, anger, tragedy, and passion is a matter of musical organization. As Umberto Fiore writes, “In this context, the voice is in fact an instrument: bass, baritone, tenor, soprano and so forth. Individual styles can only *improve* these vocal masks, not really transgress them...the creation of a person, of a character, is substantially up to the music as such; if truth is, there it is a *musical* truth (Frith 1996:186).

I klassisk musikk må stemma tilpassa seg partituret meir enn i andre sjangrar. Det krev ein viss teknikk for songaren å komma til bunns i formidlinga av musikken. Mange ser korkonkurransar

nettopp som eit middel til å forbetra og finpusa på det vokaltekniske i koret, fordi dei veit at det tekniske vert vektlagt der. Ved å lytta til korleis koret utfører dei tekniske musikalske verkemidla, t.d. dynamikkbehandlinga til koret, kan ein få kunnskap om kor bevisst ein er på vokalteknikk, seier Caplin: "Hvordan lager du et crescendo? For det kreves jo en viss form for bevissthet om musikalsk teknikk" (Thomas Caplin, intervju). I ein korkonkurranse er koret instrumentet, og i ein korkontekst vert ei stemme redusert til ein del av ein større heilskap, men det betyr ikkje at kvar enkelt songar er mindre viktig. Bergesen Schei seier at medvitet om vokalteknikk kan lesast ut frå korleis korsongarane jobbar med pusten. Di større kontroll over pusteapparatet, di større kontroll over songapparatet. Som ho seier ovanfor: "ein hører hva slags personlig arbeid sangerene gjør med seg sjøl og sin egen sang, og så hører en samtidig hvordan koret blir jobba med" (Tiri Bergesen Schei, intervju).

Rytme, tempo og notetruskap

Rytme er det kriteriet flest har nevnt etter klang og intonasjon. Rytme og tempo kan knyttast opp mot kriteriet "truskap til komponisten". Pedagog Lawrence Stenhouse legg vekt på at standardar og kriterier ligg nedfelt i faginnhaldet i forhold til vurdering av musikk:

Notene i seg selv gir mange vurderingskriterier – spilles de riktig eller galt? Klangidealer for instrumentet gir også kriterier, fordi de gir referansepunkter man vurderer spillet i forhold til. Dette innebærer imidlertid ikke at det nødvendigvis alltid finnes en fasit. I mange tilfeller er det det individuelle, det nyskapende og det selvstendige man ønsker å fremme, hevder Stenhouse (Hanken/Johansen 1998:124).

Musikken legg sin eigen standard for musikalsk talent. ".../measurement of skill and talent for time must be validated in relation to the types of function that actually occur in music. These may take countless forms. All our performance scores are measures of this sort", seier Seashore (Seashore 1967:93). I korkonkurransear vert kora alltid bedne om å senda originaleksemplar av det sjølvvalde nummeret til juryen. Forutan dei kriteria som er fastsett av arrangøren, er notane dommarane sitt utgangspunkt, og dommarane legg vekt på ei viss truskap til notane frå kora si side. Store avvik i tolkinga vert ikkje alltid sett pris på, sjølv om det vert gjort virtuost. Tolkinga av musikken er eit kriterium som dommarane plasserer under det kunstnarlege, og eg vil komma tilbake til det der.

Saman med kunnskap om stil og sjanger, er tempo ein avgjerande faktor for den musikalske framføringa under konkurransen. I kampens hete er temposetjinga kanskje den største utfordringa for dirigenten under ein konkurranse. Det kan gå på kjensle og dagsform. Alle korsongarar veit at eit stykke kan ha tempo etter metronom, og det kan kjennast perfekt den eine

dagen, og totalt feil den neste. Er ein nervøs i tillegg, så kan det gjerne bli svært annleis enn ein er van med. Ro og stabilitet i det rytmiske eller rytmisk nerve er viktig, seier dommarane i Bergen, men begge deler avheng av kva slags musikk det er.

Notar eller ikkje notar?

Som nevnt ovanfor avheng ei grundig vurdering av musikk at juryen har sett seg inn i notane. Og notetruskap skal det vera, men notane skal helst befinna seg i hovudet på songarane når dei stiller opp på scena i ei konkurranse, skal me tru arrangørar og dommarar. I reglementet på Syng For Oss-konkurransen stod det under punkt 4:

1. Det vil bli lagt vekt på at korene opptrer uten noter på scenen.
2. Dersom noter blir anvendt på scenen blir koret trukket 5 poeng på den sangen der noten ble anvendt.¹¹

Eg reagerte på at det skulle bli straffa så voldsomt å ha med notar som eit sikringsnett, så eg bestemte meg for å ta ein runde på dette punktet i intervjuet med dommarane. Det som kom fram, var at ingen av dei var spesielt begeistra for notar på scena. Fleire understreka likevel at det var betre å ha med notar inn enn at musikken skulle stoppa opp på grunn av at ein kom ut av det under framføringa:

Det blir et relativt spørsmål hvor vanskelig stykkene er. Hvis jeg skulle vært ansvarlig, så ville jeg ikke hatt den regelen med, trur jeg. Då ville jeg sagt at det er et valg, så kan man heller kritisere etterpå og si at "det var synd at dette koret brukte noter, for de så ned i noten hele tiden, og det påvirket formidlingen. Og da blir man trukket for det. Men et annet kor kommer kanskje inn og har noter, men de bruker dem veldig profesjonelt. De holder de godt opp, de har flott holdning, de kommuniserer over notepartituret hva, og det hindrer ikke på noen måte. Da vil man si at dette er et kor som har jobbet bevisst med det visuelle detaljen der og fått det til, og det burde de få kreditt for (Thomas Caplin, intervju).

Konsekvensane gjeld både på det visuelle, som ovanfor, og den musikalske sida, slik det er skildra nedanfor:

.../det var jo et kor som kom ut av det, som sang en litt vanskelig madrigal, og det er klart, med noter så ville de på et 10dels sekund klart å komme seg inn i gjen, men det var en veldig polyfon sats, og...kanskje det var uklart fra dirigenten og jeg så ikke hva som skjedde, men det var ikke alle som kom inn og så falt da hele satsen sammen fordi den var polyfon, ikke sant! Mens det ville jo ikke skjedd med noter! Da ville man klart å på et 10-dels sekund å "nu", må du hoppe inn på neste ener, ikke sant! Men det er jo marginalt, da...men det er jo mer...det er jo mange andre ting man kan diskutere poengtrekking for, vi er ikke så glad for at det skal settes sånne...jeg tror den kommer til å bli endret...at det ikke i reglementet skal stå poengsetting av hva som skal trekkes! Det må være dommernes oppgave på en måte, å vekte det (Anne Randine Øverby, intervju).

¹¹ (http://hordaland-korforbund.no/reglement_for_korkonkurransen.htm 26.02.2001)

Dei fleste dommarane kan forsvare notar i profesjonelle samanhengar, og det kom også fram at regelverket er noko spesielt i forhold til internasjonale korkonkurransar, der det aldri står noko om dette. Dommar Thor Skott Hansen, som sat i arrangementskomiteen i Syng For Oss-konkurransen, gjorde meg merksam på at denne regelen var tenkt å vera ei oppmoding og slett ikkje noko trekkpunkt. Juryen i Syng For Oss-konkurransen vart då også einige om å ikkje trekka for dette i forkant av konkurransen. No var det heller ingen av kora i konkurransen som brukte notar, og for meg som publikummar var det befriande, og eg opplevde eg kanskje eit meir ærleg uttrykk på scenen. Som Tiri Bergesen Schei uttalte: "Hvorfor skal det være et papir mellom utøver og publikum?" (intervju).

4.1.5 Vurderingskriterier under kunstnarleg innhald

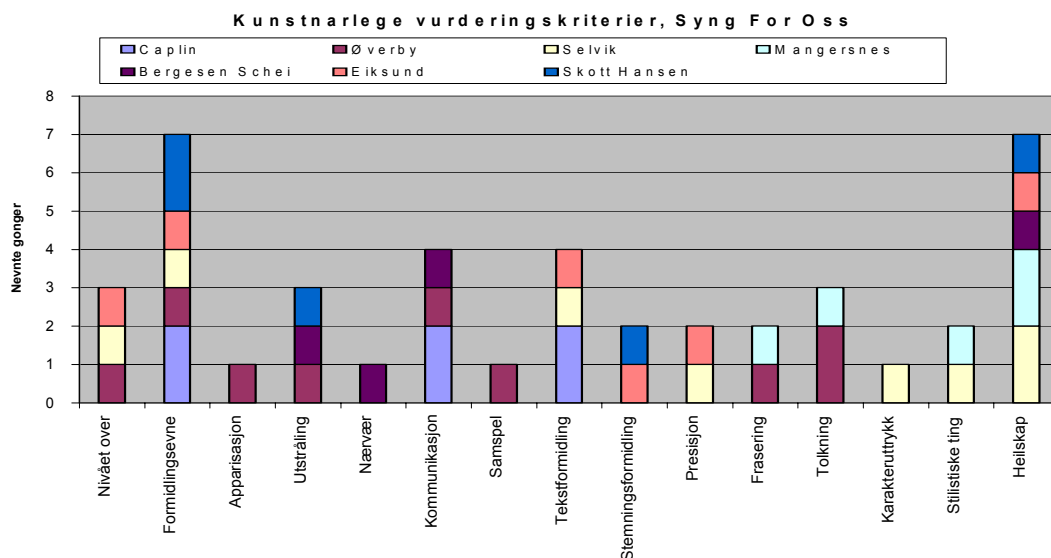
Tabell 2: Syng For Oss-konkurransen, kunstnarlege kriterier

	Caplin	Øverby	Selvik	Mangersnes	Bergesen	Eiksund	Skott Hansen	Totalt
Heilskap			2	2	1	1	1	7
Formidlingsevne	2	1	1			1	2	7
Tekstformidling	2		1			1		4
Kommunikasjon	2	1			1			4
Utstråling		1			1		1	3
Tolkning		2		1				3
Nivået "over"		1	1			1		3
Stemningsformidling						1	1	2
Presisjon			1			1		2
Frasering		1		1				2
Stilistiske ting				1	1			2
Karakteruttrykk				1				1
Samspel		1						1
Musikalsk oppleving						1		1
Nærvær					1			1
Apparisasjon		1						1

Medan det eigentleg er stor semje om uttrykka og elementa under tekniske kriterier hjå dommarane, er det verre å definera kunstnarlege kriterier. Intervjupersonane nyttar eit større spekter av ord og uttrykk for å skildra kva dei lyttar etter. Eg har prøvd å ikkje leggja språklege føringar i intervjua fordi eg ynskte dommarane sine eigne omgrep på dei musikalske vurderingselementa. Det er bra for nyanseringa av språket, men gjer det meir komplisert å kategorisera empirien. Det er òg variabelt kvar dei plasserar dommarane enkelte kriteria – under teknisk eller kunstnarleg kategori. Klang og tekst vert t.d. plassert under tekniske kriterier av nokre, medan andre meiner at dette er av kunstnarleg art. Eg har freista å nytta nokre samlebegrep, men enkelte uttrykk får stå åleine, t.d. apparisasjon (definisjon: ditt totale kroppslige og sjelelige uttrykk der du står på scenen (Anne Randine Øverby, intervju)). Dette

uttrykket kunne kanskje stått under formidlingsparaplyen, men femnar også andre aspekt som t.d. utstråling og nærvær.

Fig. 3



Formidlingsevne

Saman med heilskapsoppfatninga er formidlingsevna mest vektlagd av dommarane under det som kan kallast for kunstnarlege eller artistiske vurderingskriterier. Ikkje alle har nytta ordet formidling, men mange av orda på lista ovanfor er ulike sider av same sak. Kommunikasjon med publikum og med kvarandre, samspel, tekstformidling, tolking, stemningsformidling, karakteruttrykk, utstråling, og nærvær er vurderingskriterier som eg opplever går over i kvarandre, og alle desse kan plasserast under formidling. Formidling vert eit like omfattande uttrykk på den kunstnarlege sida som klang på den tekniske sida. På same måten som dei har ulike formeiningar om klangbegrepet, har dommarane også ulike nyansar av formidlingsbegrepet:

BKN: Kva kriterier legg du mest vekt på under kunstneriske ferdigheiter?

Ja, det er jo selve formidlinga. Kommunikasjonen med publikum. Evnen til å målbære et budskap, få fram teksten, få fram musikken så at det rører ved en. Selve formidlingsevnen (Thomas Caplin, intervju).

Jeg liker at det er samsvar mellom innforlivet og uttrykket. Det er det som for meg er formidling (Anne Randine Øverby, intervju).

Når basiselementene er på plass, så blir det litt mer det lille ekstra. Hvis man får dirigenten til å smile og de som står på scenen og koret identifiserer seg med teksten og gir noe av seg sjølv, det er det som vekker noen. Noen kor de gav veldig mye, eg følte at de opplevde det teksten ville at de skulle formidle, og det er flott! (Espen Selvik, intervju).

Hvis det tekniske biten fungerer, så lyttar ein liksom ikkje til det tekniske lenger, då legg eg vekt på korvidt framføringa er i samsvar med for eksempel intensjonane i teksta. Intensjonane i stemninga, det totale uttrykket og så ei sånn udefinerbar formidlingsevne som er vanskeleg å setje ord på (Svein Eiksund, intervju).

/.../Det handler om kommunikasjon på mange plan. Om konsentrasjon og bevissthet om hva en holder på med. Tilstedeværelse... det er vesentlig for meg i hvert fall (Tiri Bergesen Schei, intervju).

/.../ At koret formidler ut til publikum, og at du gjennom fremføringen kan oppfatte et klart mål for fremføringen, altså at det virker som at dirigenten vet nøyaktig hva han eller hun vil og at dette kommer til uttrykk i formidlingen. Men, særlig det at de gir deg noe som du følelsesmessig blir berørt av. Og at de formidler UT, det syns jeg er veldig viktig (Thor Skott Hansen, intervju).

Hovudessensen i det dommarane seier, er at korsongarane må visa at dei har gjort tekst og musikk til sitt eige for å kunne vidareformidla det på ein kollektivt personleg måte. Caplin legg stor vekt på at musikken skal nå inn til hjarta, ikkje berre hjernen. "Det er utilgivelig å stå og syng i en konkurranse og være opptatt av teknikk når det er musikk det handler om, altså!" (Thomas Caplin, intervju). Men ikkje alle fira på dei tekniske krava til fordel for det formidlingsmessige. Ei opponerande utsegn i forhold til Caplin kjem frå Eiksund: "/.../eg vurderer det som at her skal vi gjere eit opptak, eit cd-opptak" (Svein Eiksund, intervju). Eiksund si haldning til dommargjeringa er svært auditiv: "Eg driv ikkje og ser i ansiktet på koristane når dei syng. Eg høyrer og noterer, høyrer og noterer". Eiksund sine utsegn heller mot Seashore og venstresida på figur 1. "All that is conveyed from the musician to the listener as music is conveyed on sound waves", seier Seashore (Seashore 1967:29). Andre ting enn det lydlege er ikkje musikk: "dramatic action, gesture, grimaces, smiles and frowns, picture hats and jewelry, personal charm, environment, and audience- all contribute to the pleasure or displeasure in the musical situation, but they are not music (s.stad). Men på same måten som Seashore er Eiksund bevisst heilskapen "/.../men når det heile flyt saman til til eit heile, då blir det...då legg du ned blyanten, ikkje sant" (Svein Eiksund, intervju).

For at det skal vera mogleg i det heile tatt snakka om kunstnarleg vurdering, må det vera eit visst nivå på det tekniske, meiner Anne Randine Øverby. Skal det bli kunst, skal ein ikkje behøva å

affiserast av grunnleggjande tekniske feil, difor stiller ho spørsmål om det eigentleg burde kallast "kunstnarleg" i det heile tatt, særleg i B-klassane. Kunst tyder eigentleg 'det å kunne', og vert definert som ei 'oppøvd evne; etter føresegnene, svært grundig' eller 'fantasifull, nyskapande verksemd som er estetisk uttrykk for indre eller ytre opplevingar' (www.ordbok.no). I lys av dette bør eigentleg dei tekniske elementa også plasserast under kunstnarlege kriterier. Fleire av dommarane kallar det kunstnarlege for "nivået over" dei tekniske elementa:

./.../det er alltid dristigere å gå neste hakk opp i utøvende musikk, nemlig der hvor du prøver å få til fraseringen, langfraseringen og totaltenkningen i en sats, ikke sant? Da går du litt ut på åpent hav. Så må du tørre å jobbe der! Og det er klart det er de som kommer lengst, da! Hvis de tør å gjennomarbeide det, da. Men de må også ha gode dirigenter ./.../ (Anne Randine Øverby, intervju).

Øverby peikar på at det vert sannsynlegvis vurdert meir på teknikk enn etter kunstnerisk dugleik i dei lågare klassane fordi dette nettopp ikkje er på plass: "...som kunstner selv så er det ikke så veldig mange av de 48 korene som drev med kunstnerisk ferdighet! 2-3, ja, takket være dirigenten..." (Anne Randine Øverby, intervju). Etter definisjonen ovanfor er eg heilt einig med Øverby. Mange kor var verken skapande eller fantasifulle i sin opptreden. Dette gjeld i høgste grad også dei internasjonale konkurransane. Øverby stiller spørsmål om det kanskje burde vore ei deling på 70/30 teknisk/kunstnarleg i B-klassane:

Det er først når man kommer til nivå A at man kan snakke om kunstneriske ferdigheter, mens på et blandet kor B og mannskor B, så kan du jo snakke mer om en formidling, ikke sant. Som vi har på skjemaet også, hvordan de formidler over til publikum. Fordelingen på de to kan man diskutere på dette nivået om egentlig er helt riktig. Gått nærmere inn i diskusjonen, at det ikke skulle vært 50/50, men kanskje 70 på teknisk og 30 på kunstnerisk. Men... jeg er av de dommere som har ivret for at det skal komme inn en egen vurdering av interpretasjon, slik at vi ikke blir ensidig opptatt av presisjon og intonasjon, alt dette tilsynelatende målbare ./.../ jeg er ikke så kjempefascineret av det som blir plassert på cd-rillene, det er jeg ikke (Anne Randine Øverby, intervju).

Jens Kjeldsen diskuterer samanhengen mellom kunstverk og handverk. Han seier: "Ikke enhver håndværker er en kunstner, men enhver kunstner er en håndværker" (Kjeldsen 1999:17). Sjølv om både teknikk og estetikk har utgangspunkt i den same kreativiteten, gjer også Bjørkvold eit skilje her. Det er ikkje alle unt å gjera gull av gråstein:

Både estetisk og teknisk kreativitet (som kan gå over i hverandre) øser naturligvis i sin jevnbyrdighet fra samme menneskelige kraftkilde, det musiske. Om det estetiske uttrykket så meisles ut med en unik kraft, tuftet på særlig talent og gjerne finslipt gjennom års strev med håndverk og studier, kan de få en kunstnerisk form. Tilgangen til et slikt kunstnerisk uttrykk tilhører de få. Det betyr ikke at andre estetiske uttrykk, de ikke-kunstneriske, er mindre viktige, menneskelig sett. De er bare av en annen art, verdifulle i sin egen rett (Bjørkvold 1994:180).

Mange amatørsongarar eg kjenner ville ta det som ei fornærming om eg påstod at det dei dreiv med var kunst. Janteloven står (diverre) sterkt blant amatørane. Men korsong står i ei særstilling på den måten at det faktisk kan bli mange ”legfolk” unt å bli korkunstnarar i musisk forstand:

Sangen- utøvd i mannskor, kvinnekor og blandet kor- ble ved siden av folkemusikken det område folket kunne innlate seg på for å komme i kontakt med den klingende del av kunsten uten å være notekyndig. Vi står overfor en kunstform som i sjelden grad har vært noe både for de musikalske ambisiøse og for de glade musiserende amatører (Aschehoug og Co (2000), 1870-1910:171).

Korkonkurransar er i stor grad tillagt dei glade musiserande amatørane, sjølv om ein enkelte stader opplever semiprofesjonelle ensembler. Det er likevel ikkje noko stort problem, og det er ofte eit nivå på amatørane som tenderar mot det profesjonelle, særskilt i dei internasjonale konkurransane.

Tekstforståing og interpretasjon

Dommarane vektlegg at songarane i koret har forstått det dei syng om. Det er grunnleggjande med ei indre forestilling for at andre skal forstå kva du meiner, seier Peter Bastian:

...som Furtwängler siger: "Den eneste uundværlige forudsætning [for at publikum forstår et foredrag] er, at foredragsholderen selv ved hvad han siger, at han forstår meningen i det han foredrager. Det lyder som en selvfølge, men er det for musikerens vedkommende ingenlunde. Kun når det sagte er i overensstemmelse med egen forståelse, kan det opnå den rigtige form, som fører til andres forståelse af det". (Bastian 1994:129).

Sjangerkunnskap og stilforståing er sentralt for tolking og ei heil vidareformidling av musikk og tekst. ”Hele arbeidet med teknikken er omsonst, hvis vi ikke har utviklet den indre forestilling om musikken”, seier Bastian (s.stad). Men interpretasjon er òg eit av kriteria som dommarane definerer både under kunstnarleg og teknisk dugleik. Det har gjerne med at utgangspunktet for tolking ligg i notane, og blir for nokre eit spørsmål om å vere teknisk bevisst. Men nedskriven musikk må og skal tolkast. Fyrst og fremst av dirigenten som skal forma musikkstykket til eit heile, men også av kvart enkelt kormedlem. Interpretasjonspraksis er gjerne ulik frå stilart til stilart, og research i dette er ein viktig del av innøvinga av musikken. I spørsmålet om ein vektlegg nokre kriterier meir enn andre, svarar Bergesen Schei at klang favnar alt, òg stilforståing:

For ein skal ha en stilforståelse. En ska'kje synge "ååååhh!" (demonstrerer operaklang) i ei vise, eller ein ska'kje synge med visestemmen i Rachmaninoff. Hvis ein ikkje har tanke om å arbeide med seg sjøl utenom korøvelsen, så er det veldig vanskelig å bare trylle fram en stilforståelse /.../ når folk synger rytmisk kormusikk, for eksempel, så har det lett for at folk tenker at det er så kult og kjekt og tøft, og då kan man bare å synge "dutttdutt" og synge littegranne "damtamdamtada" uten å tenke på at nå er det faktisk korsang /.../ (Tiri Bergesen Schei, intervju).

I korkonkurransar er det gjerne pliktnummer, og desse kan gjerne vera i ein stilart som er framand for det koret elles brukar å syngje. Eit pliktnummer er ei utfordring for eitkvart kor, men det er påtakeleg når pliktnummer og sjølvvald nummer i same ensemble høyrer ut som om det vert framført av to heilt forskjellige kor! Dette leier oss over til det som vert sunge.

Repertoar og repertoarval

Avhengig av konkurranse er det er mogleg å konkurrera i sjangrar som populærmusikk, jazz og gospel, men eg har avgrensa oppgåva til korkonkurransar som har pliktnummer og hovudtyngde av repertoaret i den klassiske delen av korlitteraturen. Størstedelen av korkonkurransane konsentrerer seg om det, men blant dei sjølvvalde songane kan det gjerne vera eit stort spekter av stilartar. Christopher Small kritiserar den vestlege kunstmusikken for at den i for stor grad har konsentrert seg om repertoar fra fortida, fordi mange har trang til å vite noko om musikken før dei kan utøve den (Small 1996:202-203). Men det at dommarane har kunnskap om musikken på førehand, er ein føresetnad for påliteleg vurdering av musikken, fordi det er fastlagde konvensjonar på korleis ein skal vurdere ut frå stil og sjanger. Det ser også Small: "It is only the procedures and conventions of the past that can be transmitted with any degree of objectivity and any possibility of the reliable evaluation" (s.stad). Når det er sagt, opplever eg at repertoaret på konkurransane er allsidig, med musikk frå både fortid og notid. Her i Noreg var landssongarstemna i si tid eit forum for framføring av nye komposisjonar. Korkonkurransane er no i ferd med å overta denne funksjonen som ein reiskap til å bestilla nye verk:

Siden 1998 har korforbundet i tillegg arrangert en landskonkurranse for kor, som et mer tidsriktig alternativ til de tidligere landssangerstevnene. Det er å vente at disse konkurransene vil bidra ytterligere til profesjonaliseringen man har sett innen korbevegelsen i den senere tiden, liksom NRKs landskonkurranser for blandet kor, damekor og mannskor inspirerte til innsats i 1970-årene. Disse konkurransene har ført til en rekke bestillingsverker av våre fremste korkomponister og har således bidradd til et økt tilfang av nytt og spennende korrepertoar (Aschehoug og Co (2000), 1950-2000:236).

Kora er som regel bevisste i å velgja repertoar frå nasjonale komponistar, og mange konkurransar har retningslinjer og kriterier for at kora skal prøva seg på musikk frå fleire ulike tidsepokar og stilartar. Eg har eigentleg høyrte gledeleg mykje ny musikk på desse arrangementa. Om det er spanande musikk er ei anna sak, men uansett er det ei utfordring å finna eit godt og rett samansett konkurranserepertoar som kler koret. Dirigenten har eit stort ansvar for å velgja rett repertoar til koret, og her er det er mange ting å ta hensyn til. Tone Bianca Dahl gjer eit døme på dette i boka *Korkunst*: "I.../ noe av det viktigste en mannskordirigent gjør, er å velge repertoar. Halve jobben er gjort dersom stykket jeg velger klinger godt for mannsstemmer" (Dahl 2002:40).

Mange av dommarane vektlegg at kora velgjer musikk som står til koret sitt potensiale i den forstand at det framhevar dei beste sidene ved koret. I Pilotprosjektet seier hovuddommar Robert Sund i sin tale før premieutdelinga: ”Sjung något annat än det ni TROR ni ska sjunga!” (Nørsett 2000: 17). Det er viktig å vera litt vågal og velgja utradisjonelt, seier Anthony Smith frå Norsk Korsenter i artikkelen ”Konkurransetid” (Smith 2002:16). Dommarane set pris på dei som tør å leggja vekk sviskene og leita etter musikk som kanskje ikkje er så kjend. I forhold til nye impulsar for repertoaret, trur eg eit besøk til ein internasjonal korkonkurranse har stor verdi, men ingenting skulle vera i vegen for at ikkje ein nasjonal konkurranse som Syng For Oss-konkurransen skulle vera inspirerande når det gjeld repertoar. Stundom kunne likevel enkelte klassar gje eit noko einsarta inntrykk:

...det var påfallende da, at tre av mannscorene hadde den samme Nystedsangen! Ja merkelig, altså, jeg har selv hatt mannskor i 10-11 år i starten av karrieren min, og det finnes jo så mye rart å velge i, ...hvis man jobber med det (Anne Randine Øverby, intervju).

Musikalsk forming og heilskap

Dei fleste dommarane legg heilskapen til den kunstnarlege delen. Når eg spør om det er nokre av kriteriana dei vektlegg meir enn andre, kjem ord som heilskapsvurdering, totalvurdering, fortolking og kommunikasjon, uttrykk som tek inn både del og heilskap. Ser me oss blinde på delane, forsvinn musikken, seier Peter Bastian, men bevisstgjeringa om dei musikalske elementa kan hjelpe oss til å lytta på nye måtar, som arbeidsreiskapar for tileigningsprosessen (Bastian 1994:61). Slik har dommarane høve til å tipsa koret om kva kvalitetar det bør jobba med i ettertid. Fleire dommarar nevner for så vidt fordelene med å dela vurderinga inn i to deler. Då kan det vera lettare å vekta:

.../det kan være greit faktisk både for dommerne og for korene, for noen hadde ganske gode tekniske framføringer, men rent sånn musikalsk var det veldig kjedelig, og då husker eg da skilte eg på det. Hos noen andre kor var det motsatt, de kunne slite med en del tekniske greier, men de hadde en nerve i syngingen som ga pluss, så eg syns delinga egentlig var ganske bra (Espen Selvik, intervju).

Ein kan uansett aldri få med seg ei detaljert skildring av delene. James Mursell seier i *The psychology of music*:

Even expert musicians when they listen as well as they can are not equally aware of all elements in the musical complex. Their characteristic experience is of an organized, expressive, meaningful whole. But its organization and meaning may turn upon one or several of many different factors; and it may not involve any definite awareness of the objective detail of the perceptual pattern” (Mursell 1967:201-202).

Det er heller ikkje kormusikaren si oppgåve å få fram delene. ”Musikerens oppgave er at skabe betingelserne for at publikum kan opleve en artikuleret helhed fremfor en strøm af uafhængige data, ultimativt at tilhøreren kan transcendere værket, og havne i bevidsthedstilstanden musik” (Bastian 1994:122).

4.1.6 Vektlegging på visuelt uttrykk

Under samlebegrepet formidling har eg vore interessert i å undersøkje korvidt det visuelle påverkar ei musikalsk framføring i ein korkonkurranse. Mange kor og dirigentar jobbar mykje med den biten, og det har i dei siste åra vore generelt stort fokus i Kor-Noreg på ikkje berre kva me formidlar når me syng i kor, men også korleis me gjer det. ”Publikumsjuryen” i pilotprosjektet i Trondheim var altomfattande i si oppleving av kora. Klede, fargar, kroppshaldning, rørsler, blikk, notar eller ikkje notar, inngang, oppstilling, dirigent osv. Alt vart observert inn i det heilskaplege inntrykket saman med det musikalske. Sjølv om enkelte av dommarane seier dei ikkje vektlegg det visuelle i den heilskaplege framføringa, har alle synspunkt på saken. Utgangspunktet mitt for undersøkjinga er at det visuelle uttrykket òg har noko å seie i ein musikkonkurranse der det auditive sjølvstyk er i fokus. Musikksynet vil også vera avgjerande på oppfatninga av framføringa i sin heilskap. Nokre av dommarane har eit ope og inkluderande syn på at heilskapen inkluderer meir enn lyd:

Åja, jeg lar den synlige/.../ Om *det* kommer til uttrykk er jeg opptatt av, det er klart du merker de korene, du merker det jo i salen, også, ikke sant? Du merker det med publikum at...plutselig så blir det stille i salen! Ikke sant, hvorfor blir det stille? Jo, fordi det ikke bare er god musikk, men fordi det formidles noe der nede!.../det der udefinerbare som all musikk og kunst har, det er jo det man leter og søker etter som utøvende selv, og jeg leter etter det når andre utøver. Så jeg lar det absolutt påvirke meg! (Anne Randine Øverby, intervju).

Termen ’framføring’, eller ”performance”, definerer ein sosial- eller kommunikativ prosess, seier Simon Frith. Han diskuterer “performance” i ein populærmusikalsk samanhang, men eg meiner det han seier kan overførast også til korverda når han seier: ”/.../”listening” itself is a performance: to understand how musical pleasure, meaning and evaluation work, we have to understand how, as listeners, we perform the music for ourselves” (Frith 1996:203). Det vert nemnt av dommarane, og det stemmer òg ut frå egne observasjonar, at i ein konkurranse er publikum interessert og lydhøyr. Mange er korsongarar sjølv og dei responderer spontant på det som ”treff” dei. Øverby er merksam på korleis koret sitt heilskaplege uttrykk og formidling skapar atmosfære og korleis det vert motteke av publikum. Men ho presiserer sterkt at publikumsfrieri og sjarmoffensiv à la innmarsj og koreografi ikkje vert teke hensyn til. Det gjer også Selvik: ”/.../eg synes det er viktig kordan man går inn på scenen, men ikkje nødvendigvis

det der at man skal marsjere inn, at det skal være noe sånn utenpåjåleri, det er ikkje noe poeng” (Espen Selvik, intervju). Selvik er allikevel open for regi som friskar opp i totalopplevinga: ”...verdighet er viktig, og så skal det være litt elegant...elegant er et viktig stikkord, og så et par sånne små regioverraskelser” (same). Andre er meir forsiktige med å innrømme at visuelle aspekt spelar inn:

...jeg tror at det ville være farlig å si at det visuelle ved en for eksempel en fremføring kan spille en viss rolle i vurderinga. Det trur jeg nok. Men et kor som har glimt i øyet og smil rundt munn og gjør en bra fremføring, kanskje med noen små upletter her og der, så kan det hende at likevel totalt så synes du dette er uhyre positivt, så det har nok en medvirkende årsak i enkelte tilfeller (Thor Skott Hansen, intervju).

Men er det så farleg? At ein forblir upåverka av visuelle aspekt ved ei musikalsk framføring blir avvist frå fleire hald: “It is no use saying that all such things are irrelevant, and that people ought to attend to something else. Visual experience is closely interwoven with aural perception, and it cannot but play a significant part in listening to music” sa Mursell i si tid (Mursell 1967:210). Han nærmar seg litt forsiktig og analytisk til temaet, medan teoretikarar som t.d. Bjørkvold inkorporerer alle sansar ved ei musikalsk framføring i eit musisk ngoma. Tormod Wallum Anundsen har skrivne om korarbeid i lys av ngoma-begrepet i hovudoppgåva si Amandla!: musikk i frigjoringens navn. Han seier ”Det må være legitimt å ønske å formidle noe av sitt eget til andre – enten det er musikk, kunnskap eller tro. Men det er hvordan vi formidler det som avgjør om det vi gir videre er steiner eller brød” (Wallum Anundsen 1996:115). I dette ligg det eit heilt bilete av kva som vert formidla. Ikkje berre auditivt, men også visuelt.

4.1.7 Kor- eller dirigentkonkurrans?

Eg har sett på korkonkurransar som noko formildande i forhold til presset på enkeltpersonen. Gjennom samtalar med dommarar, korsongarar og dirigentar og ikkje minst gjennom egne observasjonar, peikar mykje mot at ein korkonkurrans eigentleg er ein dirigentkonkurrans. Det er dirigenten som har ansvaret for prosessen heile vegen, både mentalt og musikalsk. Caplin vil gå så langt som å meina at kommentarane burde gå til dirigenten, ikkje kora:

...så hjelper det ikke hvor fine legoklosser du sitter med hvis du ikke klarer å sette dem sammen til en helhet. Da kan de være så fine, det være gull, men det hjelper ikke noe i alle fall! Det er jo den evnen og egenskapen der som egentlig til syvende og sist blir vurdert! (Thomas Caplin, intervju).

Fleire deler denne oppfatninga med Caplin: /.../ ”det er jo trist vi ikke har tilbakemelding på dirigenten, for det er jo da flere eksempler hvor da ensemblet er dyktigere enn dirigenten. Hvor det ligger mer potensiale i koret enn det som kommer ut” (Anne Randine Øverby, intervju). Samspelet mellom kor og dirigent er eit multidimensjonalt kommunikasjons-kompleks. Det er

prisgitt våre språklege evner i å skildra opplevinga, men ein får likevel raskt inntrykk av korleis ein dirigent fungerer og påverkar musikkformidlinga til koret, anten det er visuelt eller auditivt. Men det er koret som skal ha fokus, presiserer dommarane: "Jeg mener en taktering skal være faktisk av en sånn karakter at den skal gjøre dirigenten overflødig. Man står ikkje der oppe for å vera frontfigur i ordets beste betydning" (Magnar Mangersnes, intervju).

For at koret skal gjera det godt på ein konkurranse, må forarbeidet vera godt handverk. Har ein dyktig dirigent bevisste og rutinerte songarar i koret, kan det kanskje også vera mogleg å gjera kunst av det under ein konkurranse. Ei god musikalsk oppleving har sitt utspring i dirigenten sitt arbeid med koret, både fram mot, og under framføringa: "...at du gjennom framføringa kan oppfatte et klart mål for framføringa, altså at det virker som at dirigenten vet nøyaktig hva han eller hun vil og at dette kommer til uttrykk gjennom formidlingen" (Thor Skott Hansen, intervju). I internasjonale konkurransar vert det ofte gitt ein honnør til beste dirigent, dette vert etterlyst på konkurransar i Noreg: "...der de 2-3 dirigentene faktisk er en kunstnerisk utøver selv, der skulle det vært en egen pris som går til kunstneriske formidlingsresultater?! Det behøver da ikke være de da som har det beste tekniske resultatet!" (Anne Randine Øverby, intervju).

4.1.8 Konsekvensar av deltaking i ein konkurranse

Eg sit på ein benk utanfor Grieghallen og noterer ned inntrykk frå dagens hendingar. Første konkurransedag er over, og me har fått vita kva kor som har gått vidare til finalen. Stemninga er blanda. Rett ved meg står nokre kormedlemmer. Dei kom tydeligvis ikkje gjennom juryen sitt nålauga. Edvard Munchs "Skrik" prydar slippet til ein av mennene. "Inni meg føler eg meg som slippet mitt!" utbasunerer han. Bifall og trøystande ord kjem frå dei andre før dei stompar røyken og ruslar inn att til kveldens dans (fagdagbok 15. juni 2000).

I ein konkurranse er det alltid nokon som vert skuffa. Dommarane peikar på at det å konkurrera i musikk er ein vanskeleg og krevande arbeidsmåte, men dei har ulike oppfatningar om kor store konsekvensar eit kor skal la ein konkurranse ha for ettertida. Skal det ha nokre fylgjer i det heile tatt?

Enhver sånn tilbakemelding, enten den er god eller dårlig, bør jo brukes. Konsekvensen må jo føre med seg at man spør: Hva nå? Hva gjør vi nå med dette her? Hvordan bruker vi dette materialet? Og tar tak i de tingene som ikke var bra og lar de andre være (Thomas Caplin, intervju).

Konkurransen er midlet, ikkje målet, seier Caplin. Målet er musikken, å framheva det genuint vokale og det musikalske. Dette vert presisert hjå dei fleste eg har snakka med. Det er den gode musikken som må komma i fokus. Det er den gode musikken som skal belønnast. Selvik peikar

på at ein korkonkurranse er ein veldig ærleg prosess for koret når dei stiller med det dei har av songarar, og kanskje det ikkje bør vera meir enn det:

.../konsekvensene i utgangspunktet bør ikkje være annet enn at...man stikker hodet frem og er med på en veldig ærlig og litt sånn kunstnerisk prosess, då kan det gå bra og det kan gå dårlig .../hvis koret koret er fornøyd sjøl med det de gjør og de kommer sist, så er det ikkje noe problem. Da har man en jobb, men so what, det er sånn det er .../ (Espen Selvik, intervju).

Alle kan ha dårlege dagar, men enkelte dommarar hevdar at nokre kor rett og slett ikkje er modne for konkurrering. Om koret ynskjer å ha konkurransen som eit middel for å bli betre, er det ikkje vidare konstruktivt for korverksemda å få nederlag på nederlag slik enkelte ”gjengangarar” har det. Då handlar det gjerne ikkje om musikk lenger, men om sosiale behov.

Jon-Roar Bjørkvold og Christopher Small framhevar begge prosesstenking som avgjerande for musikalsk arbeid og utvikling. Læring er ein grunnleggjande og ikkje minst livsviktig prosess i barnekulturen, seier Bjørkvold (Bjørkvold 1994:178), men er det ikkje like fullt livsviktig for musiske vaksne? Espen Selvik peikar på at ein konkurranse gjev ein internprosess både på individuelt personleg nivå og ein internprosess innan gruppa. At det er ein prosess meir enn ei eingongshending er viktig å få fram, ytrar fleire jurymedlemmer. Det er i tråd med det Small vil ha fram. Det viktige er kva mennesket skapar her og no (prosess), seier Small, ikkje kor mange poeng ein får på musikalitetstesten (produkt):

.../art is more than the production of beautiful, or even expressive, objects.../for others to contemplate and admire, but is essentially a *process*, by which we explore our inner and outer environments and learn to live in them” (Small 1996:3-4).

Korarbeid er lagarbeid og ensemblekjensle. Framføringa vert aldri sterkare enn det svakaste leddet i lenka. Når eg spør Espen Selvik om det er noko han ynskjer å leggja til på slutten av intervjuet, er det nettopp lagarbeidet han framhevar:

...hvis en skal ha en god koropplevelse, så er det ikkje nok bare å ha 20 veldig gode sangere. De må på en måte lære det å synge sammen og innordne seg, og der syns eg totalopplevelsen har vært litt sånn kjedelig, for det blir hele tiden bløtekake...koret som eg beskriver nå, bløtekake: Veldig vakkert og fint, og sentrert og høy kvalitet, ikkje noe tull med intonasjonen. Samtidig så er det et eller annet med koropplevelsen i ensemblet som manglet. Og der var altså, sånn som Mandal...hørte du de? Det var ikkje et perfekt kor, de hadde en tenor som skar litt ut og de hadde et par sånne ting på den første, men på andre...det var Neslandskyrkja...då var det plutselig korklang, korprestasjon, det var ikkje bare et ensemble av solister. Og det er viktig å dyrke fram, at det er tross alt det vi er ute etter her. Ser du poenget mitt? .../ For å ta en klisjè fra idrettsverdenen: man gjør hverandre gode og så gjør man det man skal gjøre samtidig (Espen Selvik, intervju).

Eg opplever at mange av dei som er negative til korkonkurransar, har ei negativ forestilling av at det ikkje vert teke hensyn til koret sin heilskap i vurderinga, eller det Caplin kallar for størrelsen på koret si "mugge", eller potensiale i utgangspunktet. "Det er jo som sagt en mulighet for kor og dirigent å få måle sine krefter ikke nødvendigvis mot andre, men få målt dem mot seg selv" (Thomas Caplin, intervju). Han får støtte i dette av Selvik: "det er viktig at koret sjøl vurderer hvordan gjorde vi dette her i forhold til våre egne forutsetninger. Det blir på en måte den interessante diskusjonen, ikkje om man kom langt ned i forhold til andre" (Espen Selvik, intervju). Landskonkurransen for kor har revidert sine tidlegare Rammebetingelsar og reglement for korkonkurransar. Som ein kommentar til Selvik og Caplin står det å lesa her: "Landskonkurransen for Kor er tenkt å være en arena der norske kor får muligheten til å måle seg opp mot hverandre i "lystige kappestrid"" (Retningslinjer for Landskonkurransen for kor, NK, forord).

Christopher Small er kritisk til musikkonkurransar og anser dei på lik linje med eit idrettsmeisterskap: "As an aside, we note also that competitions by their nature favor those who are at their best in highly competitive situation" (Small 1998:31). Konkurransar favoriserar ikkje naudsynleg dei som er best, men dei som taklar det forventningspresset ein slik konkurranse kan gje. Jurymedlem i Landskonkurransen i Trondheim, Tove Ramlo, poengterer også samanlikninga med ein idrettsprestasjon, men i positiv retning: "Det som er spennende med konkurranser, og som er felles for alle, er jo å finne denne formtoppen akkurat når det gjelder, ikke sant?" (Tove Ramlo, intervju, pilotprosjekt). På den andre sida kan konkurransar få fram musikarar som verkeleg fortener å få eit publikum:

On the other hand, I remember hearing some years ago the winner of a BBC young conductors' competition, when interviewed on TV in the first flush of his success, announcing, rather truculently I thought, "Up to now I've been competing with others. From now on I'm competing with myself" (Small 1998:31-32).

Å konkurrera med seg sjølv er den einaste måten Christopher Small, lik fleire ambivalente dommarar, kan sjå positivt på musikkonkurransar. Uansett vil konsekvensar av ei deltaking handla om haldningar, bevisstgjerjing og førebuing i forhold til eigne målsetjingar.

4.1.9 Kva er eit godt kor?

Avslutningsvis i intervjuet spurte eg dommarane kva dei definerer som eit godt kor. Det er like mange svar på det som det er dommarar, men det er interessant å sjå kor dei legg vekt - på det emosjonelle, songtekniske eller det heilskapelege planet. Ein representant for den emosjonelle

sida når det gjeld dømming i korkonkurransar er Thomas Caplin. Han er tilstades i noet, i det framføringa skjer når han skildrar eit godt kor:

...men så har det ikke så mye å gjøre med rasjonelle tanker og opplevelser å gjøre, for det er et kor som når inn til meg. Det kan bety at det er et kor som synger med en klang som jeg kanskje aldri har hørt før. Det kan bety at det er et kor som synker en hel tone, men likevel når inn til innerst inne. Så det er noe med å la seg sjøl som dommer ikke bli for teknisk, men få lov til å være et emosjonelt menneske som opplever det samme som publikum, men som har bedre utviklet evne til å sette ord på hva det var vi opplevde. Så vinnerkoret for meg det er koret som lykkes med akkurat det (Thomas Caplin, intervju).

Hans utsegn ligg nært opp til Small sine teoriar når denne seier: "Such subtlety, comprehensiveness and clarity do not depend on virtuosity but reflect, rather, the participants' (that is, both performers and listeners) doing the best they can with what they have" (Small 1998:215). Small vil på lik linje med Caplin heller måla kvaliteten opp mot utøvaren sjølv og kva dei klarar med det dei har, enn opp imot høge mål på teknikk og virtuositet.

In this sense the word best applies not only to technical skill but also to all the other relationships of the performance, which is carried out with all the loving care and attention to detail that the performers can bring to it. Doing the best one can with what one has is a recipe, not, as may at first be thought, for smug mediocrity but for constant advance into new territory, since those who persist in doing the best they can with what they have will get better, will find new nuances of relationship, and new skills with which to articulate them (s.st.).

Tilsynelatande vil neste utsegn frå Mangersnes synast å stå opponerande mot Small, men han seier det same, berre med eit meir innadventt blikk. Fokuset hans er på musikken og den bakanforliggende tanken; dybdearbeidet koret har gjort med det musikalske materialet i forkant av konkurransen:

Eit godt kor er jo eit kor som prøver å finne... prøver å lodde djupt i det partituret som er utgangspunktet. Og være oppriktig og ærlig i forhold til det musikalske budskap som partituret representerer. Det går på både verbale og musikalske ting. Eit vinnerkor har jo da virkelig da på en måte lykkes i å ja, utforme de ideer som partituret har. Det må være musikken som står i høysetet hele tiden (Magnar Mangersnes, intervju).

Fleire av dommarane understrekar at eit godt kor ikkje berre er på toppen av resultatlista, det kan gjerne vera eit kor som kjem lengre ned på resultatlista. Det aller viktigaste er at dommaren (og publikum) får ei oppleving av å "få noko":

/.../et godt kor har en sånn gjennomføring av både teksten, musikken og sceneopptreden som virker solid, som gjør at du oppfatter at det er en fremføring uten svake punkter. Det er gjennomført, alle detaljene er på plass, det er ikkje noe nøling og usikkerhet, man synger uten noter og man gir noe på scenen. Det føler eg er et godt kor. Og det kan være et kor i klasse B og et kor i klasse A, det er ikkje noe med det, men de har en slags kontroll på alle elementer/.../ Så det er det å gi opplevelser eg forbinder med et godt kor. Ikkje å synge vanskelig musikk/.../ vinnerkoret er vel et kor som... det er litt tilfeldig: Det koret som har dagen, det koret som kanskje hadde det mest interessante selvvalgte nummeret, som var litt

nytt og hadde en regi som var litt spenstig. Det trenger ikkje være noe bedre enn de andre korene. Men, noen ganger så får du møte et kor som virkelig er ikke hvilken som helst... som er mye bedre... det går jo på at de gjerne har en utsøkt musikalsk kontroll... (Espen Selvik, intervju).

Ei ”trygg” framføring er eit resultat av det som neste dommar kallar for godt lagarbeid, og det er også eit element som fleire dommarar framhevar. Det som i trøndersk fotball vert kalla for å gjera kvarandre gode:

.../For meg er det det lagarbeidet som er lagt bak, slår det meg, så er det for meg et godt kor, enten det er et blanda kor eller et sånt elitekor, ikke sant.../Et vinnerkor er helt klart det som selvfølgelig har god klang, god substans, men som har den sikkerheten i det stoffet de har valgt å legge opp til, ikke sant? Og som gjennomfører det. Om ikke det er perfeksjonisme, så i hvert fall... du føler deg helt trygg der du sitter, altså, så du lener deg tilbake og ahh, nå hører vi på noen som vet hva de driver med, ikke sant, og ikke at du sitter og venter på at åh, nå er den akkorden sur, eller de klarer ikke overgangen... (Anne Randine Øverby, intervju).

Det som vert opplevd som naturleg, ekte, ærleg, avspent og utilgjort skorar høgt hjå dommarane. Den fysiske framtoninga gjer også eit visst inntrykk, og gjenspeglar stemmebruken i koret, meiner enkelte.

.../et kor som har åpne ansikt, og en formidlene holdning, og som ikkje har noe som helst fiksfakseri. Ikkje noko tilgjort klang... eg er opptatt av naturligheten, eg er opptatt av at ein A er ein A, ein E er ein E. At der er ein avspenhet i kropp og stemme, at en kan høre et stemmeuttrykk som ikkje bærer preg av tilgjorthet. Ein klang, som flyter... ein klang som flyter langt, som ikkje stopper etter fem meter, som kan fylle et rom både med pp og f. .../når det kjem eit vinnerkor så er det ikkje alltid at de oppfyller mine kriterier, men likevel så er de beste av de som konkurrerer (Tiri Bergesen Schei, intervju).

Nemninga ”Eit godt kor” oppsummerar gjerne det beste av alle kvalitetane som dommarane nevner som vurderingskriterier i ein korkonkurranse :

Et godt kor er et kor som kan vi si totalt sett oppfyller en tilbakemelding sånn rent poengmessig beskriver at koret har vel egentlig oppfylt intensjonen med det de presenterer. Men, og en annen ting er at et godt kor... Altså nr.4 i klasse B kan også være et godt kor! Det må jo da altså være at det er et kor som skaper begeistring, og som berører... altså de musiserer på en positiv måte og har en forståelse av de musikken de fremfører, og har et sangteknisk kvalitativt nivå. Det er altså sånn jeg kan si det. Men, som sagt, et godt kor trenger nødvendigvis ikke bare være de tre beste i klasse A. Ikke bare de! .../et vinnerkor er et kor som skiller seg ut fra de øvrige i klassen. Eh... både teknisk og musikalsk.../Du skal egentlig ikke høre så mange takter før du egentlig vet hvor bærer dette hen... (Thor Skott Hansen, intervju).

Kva som er eit godt kor er, som Small seier ovanfor, opent for ei rekkje tolkingar. Det er ikkje berre dei tekniske sidene som vert vekta hjå dommarane i Bergen, sjølv om dei meiner at om korsongarane ”veit kva dei driv med”, ligg det til grunn for ei god kormusikalsk oppleving. Eit viktig poeng er at eit godt kor ikkje naudsynleg er eit vinnarkor. Det er ikkje berre dei som står

på pallen som treng vera stolte. Også dei som veit at dei presterte sitt beste ut frå sitt eige utgangspunkt har grunn til å feira seg sjølv.

4.1.10 Kva er viktig med korkonkurransar?

Eg har vinkla spørsmålet i positiv retning, men dommarane ser ikkje korkonkurransar som umiddelbart viktig for ei korverksemd. Dei aller fleste er faktisk svært ambivalente for denne forma for musikalsk aktivitet, sjølv om dei sjølv sagt ser fordelar med å konkurrera. Det å ha eit mål å jobba mot kan vera ein stimulans og ein inspirasjon for alle.

Eg meiner jo at hvis en konkurranse er inspirerende, så er jo veldig mye av hensikten oppnådd, og at det kan på en måte virke konstruktivt i det videre arbeid. Dette konkurranseaspektet selvfølgelig, det ligger der, men, ja, svakheten er jo at alle vil jo vinne og det er jo bare en som vinner som får oppmerksomheten /.../ (Magnar Mangersnes, intervju).

Det sosiale fellesskapet ein viktig dimensjon, seier fleire i juryen. Fagmiljøet samlast og finn inspirasjon, utvekslar erfaringar og får nye impulsar til repertoar og tolkningar. For kora er det viktig å høyra kvarandre og sjølv skjerpa øyra for å kunne vurdera kva som er god kormusikk, seier Tiri Bergesen Schei. Espen Selvik vektlegg at korkonkurransar ikkje berre er ei intern happening for fagmiljøet, men det kan vera ein måte å synleggjera og framheva kormiljøet i samfunnet generelt. Kora som gjer det godt får synleggjort seg, ikkje minst for sitt eige fagmiljø, og alle får framføra musikk for eit publikum som er interesserte og inspirerande å opptre for. Konkurransar som får eit godt rykte ser ut til å ha stor verdi i marknadsføring og kulturell kapital for vertsstaden.

Me har sett at fleire av dommarane vektlegg prosessen som vert sett i gong. Prosessen i koret og internprosessen i kvar enkelt kormedlem. Eitt syn hjå dommarane er at prosessen er sjølve målet, eit anna er prosessen som eit ledd i å forbetra sjølve korproduktet. Kva er så målet? Produktet eller prosessen? Desse dimensjonane avheng av kvarandre. NK er til dømes interessert i å profilera god korsong som eit produkt som kan gleda eit norsk publikum, og profilera Noreg og NK som eit godt korland med ein god kororganisasjon. Slik kan ein oppnå anerkjening i den internasjonale korverda. NK presiserer at ein sterk organisasjon er den viktigaste reiskapen for å organisera korrørsla, og kjempar for kormusikken si sak hjå styremakter og næringsliv. "Jo mer anerkjennelse vi får, jo lettere er det å drive kor. Jo flere vi er i forbundet, jo lettere er det å bli anerkjent" (www.korforbundet.no). Christopher Small snakkar om anerkjening som ei av tre sentrale sider ved fenomenet musicking: "In musicking we have a tool by means of which our real concepts of ideal relationships can be articulated /.../and the integrity of the person *affirmed*,

explored and celebrated (mi utheving)(Small 1998:221). Small set dette inn i eit allmen-
menneskeleg og universelt perspektiv, men det kan òg belysa eit behov for å konkurrera innanfor
musikk. Som menneske har me eit grunnleggjande behov for å få bekrefting og anerkjenning for
vår eigen identitet, det me er og det me driv med. I musikkverda vil me gjerne bli bekrefte og
anerkjent innanfor våre eigne fagmiljø. Me vil oppdaga og feira vår identitet som musikarar,
amatørar og profesjonelle innanfor den musikalske tradisjonen me står i, i denne samanheng som
korfellesskap, enkeltsonar og dirigent. Ein musikkkonkurrans ser ut til å vera ein god arena for
å oppnå dette gjennom å setje våre prestasjonar på prøve ved å bli vurdert av ein fagjury, og det
er uttrykt behov og ynskje om ein landskonkurrans for kor frå ”grasrothald”.

Men det kjem ikkje noko produkt utan prosess, og ein prosess vert som oftast sett i gong med
sikte på eit produkt. Konsekvensane for koret vert avgjort i det det eine vert vektlagd meir enn
det andre. Uansett kva som er målet av produkt og prosess, vil eit mål vera ein inspirasjon å
jobba mot, og ein konkurranse innbyr til nitid arbeid med musikalske detaljar og finesser.
Uansett kva klasse eit kor deltek i, vil det vera fordelaktig for gruppa og føra til eit generelt
høgare nivå, meiner Thor Skott Hansen. Ei liknande registrering har Mangersnes gjort som
dommar i NRK sine korkonkurransar: ”Som dommer i en årrekke var jeg vitne til en
imponerende nivåheving i disse klasser” (Mangersnes 2002:17). Thomas Caplin sluttar seg også
til dette synet: ”Jeg har aldri sett et kor som blir dårligere av å vera med i korkonkurransar, heller
utvetydig bedre, men det er da forsåvidt ikke korkonkurransen sin skyld, utan det er jo prosessen
som blir satt i gang, og det er den som er det viktiga egentlig” (Thomas Caplin, intervju, mai
2001).

4.1.11 Kven dømmer dommarane?

”Norske dommere er stort sett profesjonelle og har god faglig bakgrunn. Problemet er at de er for
få” seier Anne Grethe Sandnes, leiar i Song- og musikkutvalet i NK til Korbladet (Korbladet
Nr.3/2002:17). Det er viktig at deltakarane har tillit til at juryen har kompetanse nok til å vurdere
kora. Både i kraft av utdanning og kompetanse, men også fartstid og erfaring innanfor korarbeid.
Det kan det vera eit problem å finna mange nok slike personar. Noreg har eit relativt lite og
gjennomsiktig kormiljø, der mange kjenner kvarandre frå dei same utdanningsinstitusjonane. I
ein konkurranse vil det ikkje alltid kjennast like komfortabelt å skulle bedømme sine kollegaer,
noko som lett kan hende. Som sagt er vurdering noko kjenslevart, og konkurrerende dirigentar
kan oppleve det negativt at dei kanskje har meir kompetanse enn dei som sit i juryen. Resultatet
av det er gjerne ei ”utflagging” til internasjonale konkurransar:

...du dømmes av folk som fikk G på lærerskolen og du selv fikk S, ikke sant? Det går ikke det, det holder ikke, vet du. Der har de et problem (arrangørane, mi anm.). Det går så lenge det er på dette nivået, men det vil ikke gå i det øyeblikk du får flere Voci Nobilier inn. For da må det være fair, altså (Anne Randine Øverby, intervju).

For å unngå dette bør ein i større norske korkonkurransar trekkja inn internasjonale eller nordiske dommarar slik det vart gjort i landskonkurransen i Trondheim, der to dommarar var henta frå Sverige og Danmark. Det er kritikkverdig når ein konkurranse opnar for andre nordiske land (slik Syng For Oss-konkurransen gjorde i 2001), at ikkje også juryen inneheld nordiske representantar utanom Noreg. I internasjonal målestokk burde ikkje dette vera eit problem, sjølv om eg registrerer fleire "gjengangarar", men målet må ikkje desto mindre vera å få ein jury som er tillitsvekkjande, truverdig og rettviss for alle, sjølv for dirigentar med lang erfaring og høg musikkutdanning.

Når eg no er inne på juryforhold, rettferd, tillit og tradisjonar, så er det naturleg å spørja seg kven som *eigentlich* dømmar konkurransane?

Hvordan en korkonkurranse fortoner seg og uttrykker seg handler faktisk mye om hvordan arrangørane legger det opp og hva slags dommere de da velger ut. Det er klart at de kan ikkje vite hva dommerne står for, men...de kan kanskje vite noe, når de ser på bakgrunn og ser på de forskjellige dommerene har gjort. For då handlar det om politikk, då er me på et metanivå eller ikkje et meta men et høyere nivå (Tine Bergesen Schei, intervju).

Til sjuande og sist så er det sjølvsagt juryen som gjev dom, men denne er sett saman av arrangøren, som kan velgja ut dommarar etter "smak og behag". Om ein spør kven som set "skulane" for korideala, så er arrangøren vel så delaktig i dette som dommarane som sannsynlegvis er utvalde etter arrangøren sine ideal? Ein klok arrangør vil velgja ein jury med eit breidt spekter i stor kompetanse innanfor musikksyn, utdanning og sjangerkunnskap. Kanskje med ei visse om at breidda ikkje vil gje fullstendig semje om alt, men at det kan vera fruktbart for eventuelle diskusjonar og fordelaktig for dei deltakande kora.

4.1.12 Oppsummering

I juryen i Syng For Oss-konkurransen i 2001 finn eg eit relativt stort spekter i synet på bedømming og vurdering. Om eg hadde plassert dommarane inn på linja i fig. 1, så kunne eg nytta mest heile skalaen. Ut frå intervjuet finn eg alt frå tendensar som heller mot ei analytisk og objektiv vurdering av lyd, til ei altomfattande heilskapsvurdering, men trass i dette var det tilbakemeldingar om godt samarbeid i juryen. Det bør vera variasjon i bedøminga, meiner mange av dommarane. Det er til det gode for dei ulike kora, og dommarane vektlegg naturleg nok ulike ting. Fleire i juryen har oppfatninga av at ei samla subjektiv vurdering får form av

objektivitet og rettferd. Ut frå fig. 2 og fig. 3 les eg at klang, intonasjon, vokalteknikk, formidling og heilskapsinntrykk er sentrale vurderingskriterier i Syng For Oss-konkurransen. Innanfor desse kriterierammene er det divergerande og subjektive oppfatningar om kva som er rett og viktig. Det er også fleire andre kriterier som vert lagt til grunn, som òg er viktige sjølv om dei ikkje vert nemnte så mange gonger. Det overraska meg eigentleg at storparten av dommarane var så kritiske i forhold til korkonkurransar som musikalsk aktivitet, og kor lite dei meiner det eigentleg bør få bety i forhold til deltaking og konsekvens. Prosessen blir vektlagt som meir vesentleg enn resultatet, sjølv om dei ser at gode resultat ha mange positive eigenskapar, og at korkonkurransar kan ha fleire gode sider som gjer det verdt å oppretthalda slike arrangement.

4.2 Llangollen International Musical Eisteddfod 2.-8. juli 2001 i Wales

4.2.1 Metodisk arbeid i forkant av konkurransen

Det fyrste eg foretok meg i forhold til dei internasjonale konkurransane var å sjekka opp informasjon på heimesidene deira. Nettsidene til arrangementet i Llangollen¹² gjev ingen informasjon om vurdering og jurymedlemmer. Det er ikkje berre kor som konkurrerer her, fleire andre disiplinær krev eit relativt stort dommarkorps som fyrst vert presentert i stemneprogrammet. Personlege intervju i forkant av konkurransen var difor vanskeleg å få til. Eg kontakta arrangøren med mitt ærend nokre månader i forvegen, og fekk kontakt med Chairman for the Music and Staging Committee, Mrs. Eulanwy Davies. Ho var svært velviljug og hjelpsam, og eg vart oppfordra til å ta kontakt med den musikalsk-administrative avdelinga så snart eg kom til stemnestaden i juli. Festivalen varer ei veke, frå sundag til sundag, med konsertar om kveldane og konkurransar på dagtid. Eg skulle gjerne ha vore der heile veka, men økonomien begrensa opphaldet. Korkonkurransane starta fyrst opp torsdag 5. juli, så eg valde å reisa fyrst då.

Tidleg torsdag morgon, før dei hadde opna portane for dagen, ankom eg og reisefylgjet mitt Eisteddfod, kappleikstaden, i Llangollen. Eg fekk ein varm velkomst hjå Mrs. Davies i administrasjonsavdelinga. Ho lovte å avtala intervju med meg og ein av dommarane. Eg vona sjølvsagt å få intervju med så mange som mogleg, og var optimistisk etter at eg hadde fått tak i alle dommarane i Syng For Oss-konkurransen, men eg seinka snart forventningane, for også i Llangollen var programmet stramt. Juryen sat klar kl. 09.00 kvar morgon for å dømme korklassar heile dagen med opp til 21 kor i klassen på det meste. Eg ville ikkje pressa meg for mykje på, men fekk til slutt intervju to av fem kordommarar. I utgangspunktet kunne dette vore litt skuffande, men i denne konkurransen har dei tradisjon for å lesa opp kommentarane til kvart enkelt kor ved prisutdelinga. Her gav dei relativt grundige kommentarar til kvart nummer koret hadde framført. Slik fekk eg (og alle) innsikt i korleis det enkelte kor vart vurdert, og med opptak av kommentarane til fem klassar, fekk eg eit breidt materiale å ta av når det gjaldt vurdering og vurderingskriterier i denne konkurransen.

¹² www.international-eisteddfod.co.uk

4.2.2 Observasjon av sjøve arrangementet

Dei har det felles at det er korkonkurransar, men elles er Llangollen Musical Eisteddfod svært forskjellig frå Syng For Oss-konkurransen i Bergen. I løpet av femtifem år har dei bygd opp eit svært godt organisert arrangement med lokalitetar skreddarsydd for føremålet. Arrangementet starta opp i 1947 med 14 ulike nasjonalitetar, og no er rundt 50 nasjonalitetar representert frå heile verda kvart år. Ei rekkje friviljuge tilrettelegg alt for at gjestene skal kjenna seg velkomne, og dei har eit svært godt renommé internasjonalt. Llangollen Eisteddfod er eit musikalsk reisemål for kor, folkedansgrupper, folkemusikk-artistar og klassiske artistar frå heile verda og stemnet er godt vitja av eit varmt og medvite publikum. Konkurransar og konsertar vert kringkasta av walisisk fjernsyn og den klassiske britiske radiokanalen, og profesjonelle programvertar, fleire med fartstid frå BBC, losar oss gjennom programmet frå morgon til kveld.

Stevnepaviljongen er eit lukka område, der handverkarbuer, ulike kulturorganisasjonar og andre servicetilbud dannar ein ellipse rundt det store konsertteltet i midten, som rommar sitjeplassar for opp til 6000 menneske. Dette skapar ein unik møtestad for stemnedeltakarane, som elles er innkvartert privat rundt i distriktet. Det er ein heilt spesiell atmosfære der all verda sine språk og tonar kling rundt deg. Det nasjonale er sterkt vektlagd, og ikkje minst vertsskapet gjer mykje ut av å presentera sin walisiske identitet gjennom språk, musikk og andre kulturelle innslag. Nasjonaldraktene hjå deltakarane i klassane for folkesong, -musikk og -dans gjer stemnestaden til eit fargerikt syn. Når det er sagt, opplevde eg aldri forholde nasjonalistiske i negativ forstand, sjølv om alle slike ting til tider kan opplevast interne. Sidan starten har mange liknande festivalar komme til, og konkurransen om deltakande ensembler er blitt større. I Llangollen jobbar dei kontinuerleg for eit nyskapande og vitalt program ved å utvida med nye konkurranseelement kvart år, i tillegg til dei gamle favorittane. Prisutdelinga og kommentarane for kora kom ganske umiddelbart etter kvar konkurranse-avvikling. Kåringa av Choir of the year fann stad når alle korklassane var avvikla, og var eit høgdepunkt på enden av veka. Kveldskonsertane var eit anna høgdepunkt. Her var innslag frå kor og grupper som deltok i konkurransane, og både dans, song, kor og instrumentalistar representerte eit fargerikt og musikalsk internasjonalt fellesskap.

Eg hadde dei same måla her som eg hadde for observasjonane i Bergen (sjå kap.4.1.2), men eg la mindre vekt på å få kontakt med deltakande kor. Konkurransar pågjekk heile tida, og det var absolutt rom for å ta kontakt med deltakarane om eg hadde gått inn for det, men som i Bergen freista eg å få med meg så mange kor som mogleg for å få eit inntrykk av det dommarane

vurderte, og tida gjekk med til det. Ein del tid gjekk også med til å få arrangert dommar-intervjua. Me skaffa oss stemnepass med faste plassar, og etterkvart kom me i snakk med dei andre "faste" publikummarane som sat rundt oss. I forhold til at eg ikkje reiste i fylgje med eit kor, kjende eg meg noko identitetslaus i møte med korgruppene, noko eg også gjorde i Bergen. "Men kven er eigentleg du?" var eit vanleg spørsmål i møte med korsongarane. Ettersom eg tidlegare har opplevd Llangollen som ein del av eit deltakande ensemble, kan eg seie at det er to ulike måtar å oppleva arrangementet på. Som deltakar kjem ein nærare pulsen i stemnet på ein heilt annan måte, men som publikum og observatør utan kor fekk eg oppleva stemnet i sin heilskap slik det framstod frå scena.

Resultatet frå korkonkurransane i Llangollen

Antal kor i dei ulike klassane varierte frå 5 til 16 ensembler. Eg tek berre med dei tre fyrste kora, men alle fekk ei rangering. Eg observerte ikkje klassane for ungdomskor og barnekor og tek fylgjeleg ikkje med resultatet derifrå. Juryen er internasjonalt samansett av korekspertar frå fleire land. Korjuryen i 2001 var alle engelskspråklege: hovuddommaren var frå USA, to frå England og to frå Wales. Desse rullerte på dømninga, slik at det alltid var tre dommarar som dømde. Choir of the Year vart dømt av fire dommarar, og her var inga rangering utanom vinnaren.

Mixed Choirs Group

Mixed Choir of the Choral Society of Sombor, Yugoslavia, 87 p

Vanguard Voices, USA, 83 p

Kalev, Estonia, 82 p

Female Choirs Group

Choir of Estonian Conductors, Estonia, 93 p

Den Akademiska Damkören Linnea, Sweden, 92 p

Kossuth Secondary School Girls' Choir, Hungary, 90 p

Male Choirs Group

Côr Meibion Pontarddulais, Wales, 90

Froncysyllte Male Voice Choir, Wales, 88

Warrington Male Voice Choir, England, 86

Chamber Choirs Group

The Australian Voices, Australia, 91 p

Vokal Nord, Norway, 89 p

The Vocal Group Colorit, Denmark, 87 p

Folk song Choirs Group

Zvezdice, Croatia, 94 p

The Australian Voices, Australia, 93 p

Choir of Estonian Choral Conductors, 92 p

Choir of the year

Choir of Estonian Choral Conductors

Høgste poengsum er hundre, og poenga syner eit jamt høgt nivå på kora. Poengsummane speglar også nivået på klassane seg imellom.

4.2.3 Subjektivitet og objektivitet i bedøminga

Dommarane i Llangollen tenkjer ulikt om objektivitet og subjektivitet i bedøminga. På spørsmålet om dei vektlegg å vera objektive får eg m.a. dette svaret: "We try. We try. The wonderful thing is that we come from different places and different contradictions. Even though we have all conducted in an international basis. And, we try to hear the choirs as much as possible from an international ear and a prevential ear" (Dr. André Thomas, intervju).

Han meiner det er fordelaktig med tre dommarar i kollegiet som kan hjelpe til med å halda eit globalt perspektiv, i tillegg til å vera objektive og ikkje bli overfokuserert på spesielle kriterier:

Say that you're really working hard on getting your choir on phrasing, and a choir sings, and there's no phrasing. You became so adjutive about phrasing, you make such a big deal out of phrasing. And you forget that the pitches were there, the rythms were there, it was nicely balanced. Somebody have to remind you of those things and that's the advantage of having more than one adjudicator (Dr. André Thomas, intervju).

Fleire dommarar i Syng For Oss-konkurransen la vekt på at jo fleire dommarar dei var, jo større objektivitet. I Llangollen er også synet på den sida. Dr. Thomas bekreftar at enkeltpersonen er subjektiv i bedøminga, men set si lit til ei samla objektivitet som tek hensyn til fleire aspekt av den musikalske framføringa. Eg har tidlegare vist til Steinar Kvale som forkastar ein slik teori. Dommar Bennett har derimot inga tru på at det er mogleg å oppvisa noko som helst form for objektivitet:

I don't think there's such a thing. No I don't, honestly. And this week has confirmed that very much for me, because I think that you try and be objective, you try and say this and that, but at the end of the day, every performance is what touches your heart, or makes you feel good or make you... There are obviously some guidelines that you can say: well, in tune and all these technical things. Of course you can be objective about those. And of course standard...well, you have to just... You know when there's a good standard, when there's quality and you know when things aren't working. (Ellinor Bennett, intervju)

Eit godt kor er det som rører ved hjarta, seier dommarane. Det koret som har nøklar som opnar dører til ny erkjenning. James Mursell diskuterer også dette. Han meiner at "god" lytting ikkje naudsynleg er objektiv lytting: ".../we readily see why musicians and critics so easily use such vague and semi-mystical terms as "touch" or even "phrasing." Good listening is precisely not an objective analysis of the details of the complex. It is a selective response to one or other of its meaningful or structural elements" (Mursell 1967:203). Men det viktigaste aspektet med bedømming, subjektivitet og objektivitet, er eigentleg at dirigenten og koret har dei same prinsippa for kva ein konkurranse går ut på: "...they are not going to win or loose, but they are going to get an idea, a rather subjective idea from a group of people about their performance..." (Dr. Thomas, intervju).

Me kan sjå av fig. 4 at hovudvekta av kriteria ligg på den tekniske sida. Som i forrige konkurranse, medgjev dommarane at dei tekniske krava går foran: "Well, basics are the primary, and those tend to fall in the technical. We got to have the right pitches and the right rythms. You can be as artistic as you want, if you have the wrong pitches and the wrong rythms, it's not good" (Dr. André Thomas, intervju). Anne Randine Øverby innrømmer at det er slik det er i konkurransar:

...i og med at det er en konkurranse så havner du jo uvegerlig på evaluering av de f.eks tekniske ferdighetene, og da er man jo selvfølgelig mye mer kritisk enn der man bare sitter og lytter til et godt kor, og der man lar sekundene og tiendedelssekundene passere på en annen måte enn når du nesten sitter og analyserer det i stykker, ikke sant? Og jeg tror de fleste av oss dommere har en tendens til å kjøre 70% på teknikk og bare 30 på kunst, ikke sant... (Anne Randine Øverby, intervju).

Musikk lar individet anten riva med slik eg tidlegare siterte Kjerschows estetiske oppfatning av musikken, eller det medverkar at me vert sitjande på "utsida" av musikken og betrakta det på den noetiske måten. Det verkar som om det er ei utbreidd oppfatning at det å lytta og det å vurdere er to ulike dimensjonar. Øverby sine tankar leier meg inn på det den danske komponisten Vagn Holmboe seier i Mellemspil:

.../ ethvert forsøk på at reflektere og vurdere mens musikken spiller, er dømt til at mislykkes, thi vi kan umuligt nå at fastholde en enkelthed, før den er borte og en ny er dukket op, og hvis vi formår at fastholde den, må vi lade musikken strømme forbi os. Den

musikalske analyse må derfor, billedlig talt, standse tiden for at få musikken du af dens tidseksistens og over i en rumform, der kan analyseres. Dermed falder oplevelsesmuligheden bort, og derfor kan vi ikke samtidig analysere og opleve musik. (Holmboe 1968:12).

Strukturalisten Seashore skilte kanskje endå meir mellom to haldningar når det gjeld lytting til musikk og opplevinga av framført musikk: "We must distinguish between two attitudes in listening to music and in the performance of music: the critically analytical and the purely emotional. An intelligent musician is capable of both and loves both" (Seashore 1941:5).

Dagens musikologar har teke nokre steg vidare frå denne tankegangen. Det er rett og slett ikkje mogleg å skilja bevisst mellom desse to tilgangane til musikken, seier Jens Kjeldsen. Vårt eige medvit spelar oss eit puss i forhold til korleis me oppfattar musikken:

Vi har forbløffende lidt herredømme over, hvilken af flere mulige former for bevidsthedsaktivitet, vi anvender i et givet øjeblik. /.../ Det er to vidt forskellige tilgange til musikken, men vi har ikke nødvendigvis herredømme over, hvornår vi indtager den ene eller den andre position. (Kjeldsen 1999: 145).

Dette har innverknad på forholdet mellom subjektivitet og objektivitet i dømninga, difor kan ein ikkje sei noko anna om dømning i korkonkurransar enn det Dr. Thomas gjer i intervjuet: "they're going to get an idea, a rather subjective idea from a group of people about their performance, and how they can improve" (Dr. André Thomas, intervju).

4.2.4 Vurderingskriterier under teknisk innhald

I Llangollen hadde kvar klasse nokre enkle, faste kriterierammer å fylgja, som at programmet skulle vera kontrasterande, og ikkje overskrida tidsramma på 12 min. Folkemusikklassane var delte inn i to klassar: etter folkemusikk framført på klassisk maner, og folkemusikk framført etter tradisjonell stil. Dette definerer kva dei vert dømde etter utanom det som står nedfelt i kvart enkelt musikkstykke, sjølv sagt. Ingen av dei to dommarane eg intervjuar i Wales, delte bevisst inn vurderingskriteria i tekniske og kunstnarlege/artistiske aspekt under bedøminga:

We have to combine them together, the technical aspects and the artistic aspects. We combine them at once, immediately. We don't separate them, other we may address them separately... And so I guess we do look at both elements technique and artistic elements at the same time (Dr. André Thomas, intervju).

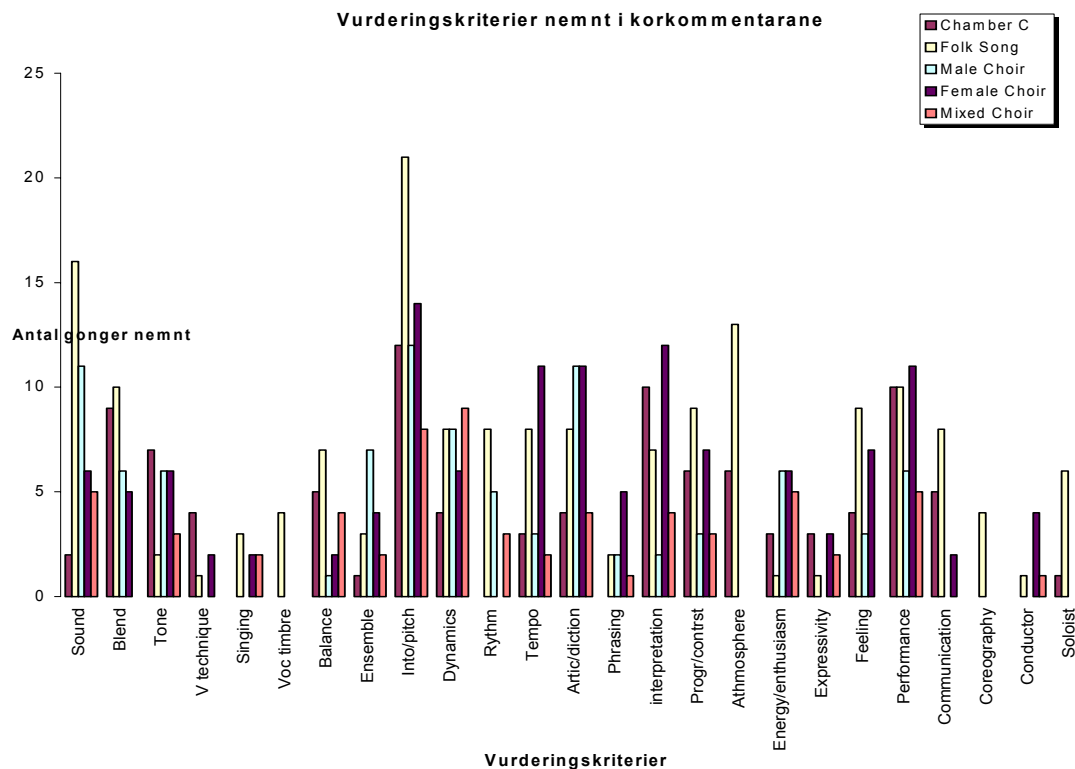
Dei ulike vurderingselementa vart utførleg spesifisert (sjå fig. 4) under vurderingane som vart oppleste ved prisutdelinga. Eg vil fyrst gje ei skjematisk oversikt over dei dommarane svarte på same måte som i Syng For Oss-konkurransen. For å få uttrykka for vurderingskriteria så presise som mogleg, har eg valt å ikkje oversetja dei:

Tabell 3: Llangollen International Eisteddfod, tekniske kriterier

	Dr. André Thomas	Ellinor Bennett	Totalt
Pitches	3	1	4
Intonation	1	1	2
Balance	1	1	2
Diction	1	1	2
Overall performance	1	1	2
Rythmes	2		2
Voice standard		1	1
Technical vocal consciousness	1		1
Blend of voices		1	1
Quality of sound		1	1

Det er ikkje mykje informasjon å laga noko statistikk over, men det gjer eit inntrykk av kva dommarane vektlegg individuelt når dei vurderer. Nedanfor er ei samla oversikt over vurderingskriteria som vart nemnte i dei oppleste kommentarane under prisutdelinga. Eg har summert uttrykka som vart nemnt i dei fem klassane eg observerte: Kammerkor, Mannskor, Damekor, Blandakor og Folkesong for kor framført på klassisk maner. Min tabell skil ikkje mellom kritikk og ros, og eg må presisera at vurderingskriteria hadde både positive og korrigerande forteikn i korkommentarane.

Fig.4



Når eg samanliknar Tabell 3 og 4 mot Figur 4, finn eg ikkje mange ulikskapar. Ut frå Figur 4 er det eit større spekter av kriterier samanlikna med det som kom fram i intervju. Dommarane var omhyggelege med å understreka, både ovanfor meg i intervju og under prisutdelinga, at dei prøvde å påpeika det som var bra og det som kunne bli betre hjå alle kor, anten dei kom høgt eller lågt på poengskalaen. Dette synest eg dei lukkast med i stor grad.

Intonasjon

I likskap med Syng For Oss-konkurransen, vart ”intonation” og ”pitch” nevnt flest gonger i korkommentarane frå dommarane i Llangollen. Det samsvarar med intervjuresultata frå dommarane. Det må vera reint for at det skal vera eit visst nivå: “On the whole I go first of all, on the technical side, if there's intonation problems of pitch, then that is immediately sort of, you know...I say ohoh, that is important” (Ellinor Bennett, intervju). Intonasjon, klang og tempo vert stadig kommentert saman i tilbakemeldingane til kora. Mest som ei registrering av fakta og fylgjene det får for den musikalske interpretasjonen og den heilskaplege framføringa.

...There were some problems of blend and intonation, possibly a result of a slightly fast tempo...(Kommentar til Vokal Nord, Norge, Folk Song groups)

Juryen deler ut både ros og ris i tilknytning til det dei høyrer:

Excellent music dynamic contrasts. However, at times the intonation was a little unstable (Kommentar til Female Choir of Estonian Academy of Sciences, Female Choirs).

And on the penaltiment case the ensemble was rather unstable at times. However, intonation was secure throughout (Kommentar til Cantores Novae, Female Choirs).

Det vestlege musikkbegrepet rommar ein estetisk dimensjon som inneheld verdinormer som reinleik, tonalitetsmedvit og skjønnsong, seier Jon-Roar Bjørkvold (Bjørkvold 1994:60). Det styrer vår selektive persepsjon og utsilingsmekanisme, og det er desse verdinormene eg ser er verdsett innanfor kvalitetsdiskursen for klassisk kormusikk. Det vestlege musikkbegrepet set grenser, spesialiserer og deler opp der musikken burde opplevast som totalsamanhang og uttrykksmessig heilskap, slik det opplevest i barnekultur og afrikansk musikkultur, seier Bjørkvold vidare (s.stad). Korkonkurransar er inga ”totalsamanhang” slik Bjørkvold meiner det, difor er det prosessen kjem inn frå sidelinja i ein produktorientert setting. Sjølv konkurransekonseptet kan opplevast som ei kvalitetsutsiling etter vestlege estetikkideal, men sjølv om juryen deler opp og analyserer framføringa av musikken, opplever eg at juryen i Llangollen framhevde enkeltelementa i lys av ein større heilskap når dei kommenterer kora:

There were some problems with the intonation, but this hardly detracted from what I would say was a vital and energetic presence...(Kommentar til Kalev, Estonia, Folk song groups)

Det vil seie, den heilskapen dei har føresetnader for å vurdere ut frå, nemleg dei 12 minutta koret er på scena.

Klang

Dommarane i Wales verkar ikkje så opptekne av klang samanlikna med Syng For Oss-juryen, men sidan eg ikkje intervjuar meir enn to kan eg ikkje trekkja nokon konklusjon ut frå det. Dr. André Thomas nemner dei reint tekniske kriterier som rytme, diksjon og teknisk behersking, medan Bennett for så vidt tek med fleire klanglege aspekt som ”blend of voices” og ”quality of sound”. Me kan sjå av tabellen at ”blend”, eller homogenitet, er relativt høgt oppe på lista av nemnte kriterier i kommentarane, og klanglege uttrykk er godt representerte i korkommentarane: ”Attractive tone”, ”beautiful rich blended”, ”warm alto sound”, ” a lovely, rich dark tone”, ” We did enjoy your quality of choral sound” er eksempel på vurdering av korklangen. Eg finn ikkje eksempel på direkte negativ omtale av klang i kommentarane, men i eit par tilfelle vert kora tipsa

om å jobba spesielt med klang og stemmefokus. Fig.4 viser at klang vart spesielt godt kommentert i folkesongklassen og mannskorkklassen:

.../In the Band Dance Chorus: What a sound! Full, but with focus. Clarity in all parts with very attractive qualities. A thrilling sound with clear diction and good balance/.../
(Kommentar til Côr Meibion Pontarddulais, Male Choirs).

In the Soldiers Farewell, your first selection, this is a pleasant sounding choir /.../
(Kommentar til Silvicola, Latvia, Male choirs).

Fleire dommarar i Bergen har ei formeining om at klangen i kora må vera fokusert (sjå kap.4.1.4 under klang). Fokus og kjerne i klangen er også eit vektlagt kriterie i Llangollen. Det vart sett pris på, som ovanfor, eller påpeikt som ein mangel, eksemplifisert i denne vurderinga:

.../Be very careful to find the center of each note./.../ We felt that perhaps you might have to try a more relaxed approach to vocalproduction generally, and also a greater variety of sound might have helped (Kommentar til Youth Choir of Sælskør Church in Denmark).

Eit naturleg klangideal er viktig for fleire av dei norske dommarane, til dømes Schei Bergesen. Det same kan eg spora hjå dei engelsktalande dommarane. Sidan det var Verdi-jubileum i 2001, var alle pliktnummera i Wales henta frå Guiseppe Verdi sine operaer. Dette gjaldt alle klassar og var ei utfordring for dei ulike kora. Dirigentane som ikkje hadde falt for freistinga til å laga stor operaklang med unge jentestemmer fekk ros for å halda på det naturlege og utilgjorte:

In the test piece, Verdi: We were pleased you took on the challenge of the set piece, by performing it within length of age and ability, rather than attempting to produce the sounds of very mature and professional opera chorus. It was good balance in the parts, and secure intonation throughout (Kommentar til School of the Arts Belle Chanson from Florida, Female Choirs).

Klang har som nemnt med språk og musikkjanger å gjera, og den vokale klangen gjev særpreg og skapar nærleik, evt. distanse til lyttaren. Grad og variasjon av valørbruk i klang innanfor dei rammene koret har er eit vektlagt vurderingskriterie. Når eg drøftar klangbegrepet under Syng For Oss-konkurransen trekkjer eg fram m.a. Anne Randine Øverby, som ynskjer å framelska større medvit og vilje til å variera og eksperimentera i arbeidet med korklangen. Ynske om større klangvariasjon er eit aspekt som også går att i kommentarane i Wales-konkurransen, særskilt der koret held eit verkeleg høgt nivå:

.../Your fine attention to details was very impressive as well as your flexibility of tempo. I think overall we could have enjoyed a greater range of vocal timbre/.../ (Kommentar til The Australian Voices, Folk Song Choirs).

Det er ei utfordring å oppvisa alle sine klanglege aspekt på 12 minutt, men samstundes er dette krav som kan imøtekomast av kor på eit høgt musikalsk nivå. Her observerte eg at

kor konkurransen i Llangollen med sitt musikalske og etniske mangfald er i stand til å imøtekomma kritikk som til dømes Small rettar mot eit einsretta vokalmusikalsk ideal:

We should not, however, allow the brilliance of the western musical tradition to blind us to its limitations and even areas of downright impoverishment/.../that the cultivation of bel canto as the ideal of the singing voice has shut us off from all but a very small part of the human voice's sound possibilities or expressive potential, such as are part of the everyday resources of a Balkan folk singer or an Eskimo/.../(Small, 1996:1).

Til samanlikning med kora i Syng For Oss, var kora som konkurrerte i Llangollen langt meir differensierte i klangleg uttrykk. Sjølv om det sjølv sagt er stor skilnad uansett, så set kanskje det "nasjonale" eit preg som gjer ei samanlikning enno meir umogleg. Eit fokus på korleis koret utnyttar sitt klanglege potensiale er nok endå meir relevant her enn i t.d. Syng For Oss-konkurransen.

Vokalteknikk

Dommarane nevner medviten vokalteknikk, og stemmekvalitet er noko dei lyttar etter og set pris på.

And they started with **A timed girl on the swing**: You showed us a wide variety of vocal techniques, with some impressively accurately (presis, nøyaktig) sounding, and beautifully blended chords (kommentar til Choir of Estonian Choral Conductors, Estland, folkemusikklassen).

Implisitt i gode stemmer ligg medvit om vokalteknikk.

Tempo og rytme

Komponisten set gjerne nøyaktige tempoanvisningar på notane, men i tilfelle der eg har kjent partituret på pliktnummera i konkurransane, har eg opplevd tolkningsfridomen på tempi som svært stor. Mursell seier "..."we have some reason to believe that the normal speed of the true beat or Takt lies between narrow limits" (Mursell 1967:241). Sidan han og andre studerte dette på 1930-talet, har ikkje puls og taktreferansar forandra seg nevneverdig. Juryen påpeikar uansett at for store avvik i tempo får konsekvensar for framføringa:

"There were problems here with the opening ensemble. Perhaps a slightly slower tempo would have helped. Although the composer is with you, and his suggested tempo was between a 132-138, you sung it in 148, no wonder you were losing control there!" (Jurykommentar til School of the arts Belle Chanson).

Presisjon i tekstinga kan også vera ein rytmisk komponent. Det viktige i å få fram teksten blir gjentatt av kordirigentar til det kjedsommelege, men det er akk så vanskeleg å gjennomføra.

Thomas Hemsley seier i *Singing and Imagination* (1998):

Vocal sounds must, in every way, be *appropriate* to the thoughts and sentiments expressed by the words. Those words needs to be heard clearly. Sims Reeves wrote: "Pronunciation and eloquence are synonymous term to the singer. Good Pronunciation at once enlists the sympathies of an audience" (Hemsley 1998:83).

Diksjon og artikulasjon er tekniske kriterier som ofte er nemnt i vurderinga av kora. I ein internasjonal konkurranse vil ein kanskje tru at det er vanskeleg å vurdere språk ein ikkje kjenner, men ein treng ikkje naudsynleg kunne språket:

Diction, are they pronouncing unified diction? And in some cases we understand that people would do original accents, but even in the original accents; is the diction unified? Is it the same vowel? Are the consonants coming exactly at the same time from all members of the section? (Dr. Andrè Thomas, intervju)

Repertoar og repertoarval

Som i Bergen framhevar Llangollen-dommarane det viktige i å velgja rett repertoar i forhold til koret. Eit ynskje om kontrastar i repertoaret går att i dommarintervjua:

Although we said how wonderful one choir was, we said we sure would have like to have heard contrasting selection, to show the lyrical side of your choir. And in one case, a choir selected a piece...it showed another side of them, but not in a good way, and that's a risk, you know (Dr. Andrè Thomas, intervju).

Det har verdi for kora å få nye impulsar til repertoarval, og kanskje nettopp dette er ein stor fordel med ein internasjonal konkurranse. Her er det også mindre sannsynleg at fleire har det same sjølvvalde songnummeret, slik det forekom i Syng For Oss-konkurransen. Men samstundes som det er ein kunst å velgja stoff som er utfordrande for songar og publikum, skal det helst ikkje vera ein risk å gjennomføra det. Mitt eige inntrykk er at kora generelt køyrer ganske "safe". Det kan ikkje skjulast for ein erfaren jury, noko dei tydeleg gav uttrykk for der dei hørde at potensialet i koret var større enn dei viste:

"You tend to sing tonal music very effectively, however, we would like to hear some more challenging, dissonant music from you" (Kommentar til Akademiska Damkören Linnea, Female Choirs).

Notar eller ikkje notar?

Svært få av kora i Llangollen hadde notar på scena når dei konkurrerte. Det verkar som om å opptre utan notar er ein sjølv sagt ting for dommar Bennett, sjølv om ho ikkje er særleg oppteken av den visuelle sida ved det. Har koret jobba godt i forkant, skal musikken vera på innsida: "I think they should memorize always. I'm very surprised if they use their music /.../ I don't mind about the visual so much, I think they know their work and so they memorize it (Ellinor Bennett, intervju). Kjenner du musikken, står du friare til å musisera. Noko skal me ha å strekka oss etter:

”In our own day, Maria Callas, asked about the ‘secrets’ of her singing, once said, simply: ‘I know the score’ (Hemsley 1998:47).

4.2.5 Vurderingskriterier under kunstnarleg innhald

Tabell 4: Llangollen Musical Eisteddfod, kunstnarlege kriterier

	Dr. André Thomas	Ellinor Bennett	Totalt
Communication	1	2	3
Transmit/convey the song	1	1	2
Interpretation	1	1	2
Ensemble	1	1	2
Touches the heart	1	1	2
Understanding of the text	1		1
Phrasing	1		1
Agogic/wordstress	1		1
Musicality		1	1
Overall performance		1	1

Kommunikasjon og uttrykk

Kommunikasjon er eit stikkord for dommarane i Llangollen. At kora formidlar songen til publikum. Begge dommarane er opptekne av det som går til hjarta. Om det skin gjennom at dette er ei “heart-felt” framføring, kan ein godt leggja til sides det rasjonelle: “Of course, we’re human, sometimes a choir will just emotionally move you, because you can sense that kind of feeling. And you find yourself weighing the technical aspects a little less, because the choir has so moved you, musically” (Dr. André Thomas, intervju). Om koret klarar å skapa ei god atmosfære ut frå musikkstykket, vert det kommentert:

The “Sub Love”: You produced a an excellent athmosphere in this complex piece
(Kommentar til Conzonanza Chamber Choir, Poland, Chamber Choirs)

You effectively captured the change of the mood (Kommentar til Vanguard Voices
Woman’s ensemble, USA, Female Choirs).

Essensen ligg i dette, seier Bennett, om koret klarar å gjenskapa noko av det komponisten ynskjer formidla.

Interpretasjon og tekstforståing

Interpretasjon er eit av kriteria som dommarane i Bergen definerer både under kunstnarleg og teknisk meistring. Det har gjerne med at preposisjonane for tolking ligg i notane. For nokre blir det eit spørsmål om teknisk medvit. Same notar, same musikalske lov.

Så at sige al musik, hvad enten den er absolut, enten den er en tekst eller er skrevet over et program, må for overhovedet at blive forstået følge rent musikalske love og været bundet til en rent musikalsk logik. Love og logik kan skifte med tiden, men de skifter kun, fordi musikkens udtrykkskvaliteter udskiftes. Indenfor den enkelte stil bliver de fastlagte love bestående (Holmboe 1968:23).

Eg har nemnt at musikken i korkonkurransar hovudsakleg er av klassisk art, men etter som ein del kor har fått med seg at variasjon og kontrastar i repertoaret er verdsett, er det fleire som tek med sjangrar som jazz, viseliknande ting og sjølvsgagt autentisk folkemusikk.

Interpretasjonspraksis kan vera svært ulik frå stilart til stilart, og research og tileigning av kunnskap om musikken er viktig for innøvinga og forståinga av verket. Ikkje minst er det viktig at juryen har kjennskap til dei ulike sjangrane. Det burde jo vera ei sjølvfølge, men slik er det diverre ikkje alltid. Kunnskap om og truskap til sjanger og det komponisten har notert i partituret er utgangspunktet for å kunne gje dommarane sjansen til å gje ei god vurdering. Tempo, fermatar, bindebogar, noteverdiar og fonetikk (tekstuttale) er imidlertid preposisjonar som vert subjektivt tolka.

Det som er særleg fascinerande i korkonkurransar er å oppleve kor vidt forskjellige tolkingar det kan bli av det same pliktnummeret, sjølv om kora nyttar nøyaktig det same utgangspunktet. Kulturelle faktorar spelar inn på aspekt ved vurderinga i internasjonale konkurransar. Det er det som gjer det spanande å møtast til kappleik, og det er det som gjer det vanskeleg for juryen å dømma ut frå ein nøytral ståstad. Dette er kanskje mest synleg når det gjeld folkemusikk:

Today was an arrangement of folk songs of that country in a classical manner, which define a lot to them, so I take it that people when they actually chose their programs, do regard on that and on the whole that happen. There are one or two cases where I thought maybe it was more folk than classical, on the other hand you know, you can't really judge because again it goes back to the culture from the country where they come from (Ellinor Bennett, intervju).

Fordi musikk er lyd organisert av menneske, uttrykkjer det aspekt av individet sine erfaringar i samfunnet, seier John Blacking. "Music is a synthesis of cognitive processes which are present in a culture and in the human body: the forms it takes, and the effects it has on people, are generated by the social experiences of human bodies in different cultural environments" (Blacking 2000:89). Blacking understrekar at ei fylgje av dette må vera at all vurdering av menneskeleg musikalitet må ta høgde for prosessar som er utanommusikalske, og at desse bør

inkluderast i musikalske analyser. ”The answers to many important questions about musical structure may not be strictly musical” (s.stad). Sjangerforståing er eit høgst kulturelt og sosialt tema. Simon Frith hevdar at ei musikalsk vurdering eigentleg er ei sosial vurdering. Ein lyttar til musikken for å få nøklar til andre ting, til det som ein gong gjorde at dette vart ein verdsett sjanger eller stilart: ”does this music understand the genre, is it true to it? /.../ does this singer or song obey the genre’s musicological rules?” (Frith 1996:89). Fylgjeleg er det ikkje lett, og kanskje ikkje eingong mogleg for Bennett å vurdere folkemusikk frå andre land på ein tilstrekkeleg måte, ganske enkelt fordi ho ikkje er frå den same kulturen.

Musikalsk forming og heilskap

”Ensemble (ensemble; samspill) er eit uttrykk som går på dette med samspel og kommunikasjon innad stemmegruppene i koret, men det kan også bety heilskap (Kirkeby 1996:183), og er eit ofte nytta uttrykk i dommarkommentarane. I intervjuet presiserer Dr. Thomas at ein korkonkurranse er ei utfordring som kan utvikla koret som heilskap, og kommunikasjon og heilskap er stikkord når eg kjem til spørsmålet om intervjupersonane vektlegg nokre av kriteria meir enn andre. Klang og homogenitet står høgt oppe på lista om det er noko særskilt som burde trekkjast fram, men heilskapen er definitivt ein overordna dimensjon. Ellinor Bennett grunnjev kvifor ho tenkjer heilskapleg i bedømminga:

...you know sometimes you get a very interesting arrangement for example, but sung very dully, very boringly, you know, and it doesn’t come to life, and then you get a very...perhaps not an interesting song, that is sung very brightly and very happily and you know, with energy and it comes across. So on the whole I don’t categorize. I don’t divide into technical and artistic, I think it’s more complex than that, so I rather go for the overall picture, personally (Ellinor Bennett, intervju).

Den same problemstillinga kom fram i Syng For Oss-konkurransen: ”Det blir en totalvurdering...eg kan ikkje si at det ene er viktigere enn det andre. Når du skal rangere musikk fra et veldig godt kor som synger kjedelig og fra et litt dårligere kor som synger godt, så blir det jo umulig å sammenligne det, men eg pleier jo å forsøke å være ærlig” (Espen Selvik, intervju). Selvik finn derimot delinga mellom kunstnarleg og tekniske kriterier fordelaktig foran ei heilskapleg vurdering, fordi han då kan skilja i poeng på dette. Peter Bastian belysar også dette dilemmaet. Heilskap og detaljar er uatskillelige, seier han:

Det er indlysende, at den musikalske helhed skabes af de toner som indgår. På den anden side får den enkelte tone først sin betydning i lyset af helheden; første tone, og hver enkelt tone, og hver tone er overalt i helheden. Ændrer jeg på en tone, rykker jeg i en af fiskenettets masker, hvorved jeg ændrer helheden og dermed alle andre toners betydning. Kompakt formuleret: *helheden er i hver enkelt tone, hver enkelt tone er overalt i helheden, hver enkelt tone er i hver enkelt tone* (Bastian 1994:111).

4.2.6 Vektlegging på visuelt uttrykk

Juryen i ein korkonkurranse i dag er nok einige i at smil og gestar ikkje er musikk, men dei inkluderer dei utanommusikalske sider ved framføringa som har mening for vår totale oppfatning av framføringa. Det visuelle ingen stor plass hjå dommarane i Llangollen, men dei avviser ikkje at det synlege påverkar den heilskaplege vurderinga den korte tida dei får sett noko:

Yes, visual does impact, but remember in this competition it is so breaf, we got almost not to look up at the choir, and we're looking on the competitors scores that's basicly new to us. So at times it does, you know, if the music is somewhat simplistic in nature, we're freer to watch more. Today there were times I watched the whole time, I didn't look at the score. You could what's in or out, some of the pieces of course I knew, so then I could really be watching (Dr. André Thomas, intervju).

Ellinor Bennett meiner at den samla presentasjonen av programmet er viktig, også det synlege, men ho presiserer sterkt at det alltid er musikken som er i sentrum. Når to kor syng like godt kan det likevel vera ei hjelp å ta i bruk fleire aspekt enn det musikalske i ein scenisk heilskap:

.../I think if you have a choir that's very well presented, then that shows that there's great deal of care within that choir on an every level...musical. It is always, always, always the music that is important. *Always*. I mean, if there are two people, one is very very untidy, and one is very well done and the music is the same, then I would probably go for the one that is presented much better, of course (Ellinor Bennett, intervju).

I forhold til tesa mi om at det visuelle påverkar dommarane, stadfester begge dommarane det her, men det framstår på ingen måte som om det påverkar bedømminga av det musikalske inntrykket i nemneverdig grad. I tilbakemeldingane til kora kommenterte likevel dommarane både kostymer og scenisk føring, og hadde koret koreografi, var det som regel svært positive tilbakemeldingar på det.

4.2.7 Dirigenten

Dr. André Thomas er ambivalent til det å konkurrera i musikk. Han legg ansvaret på dirigenten i førebuinga av ei deltaking. Dirigenten avgjer om ein konkurranse er bra eller mindre bra for koret:

I think that each conductor must be responsible to explain the competition to the singers. If the conductor has prepared the singers that they are not going to win or loose, but they're going to get an idea...A rather subjective idea from a group of people about their performance and how they can improve, are, the things that they are doing extremely well, so they can keep improving as a group. If the conductor prepares the ensemble in that way, then competitions would be healthy. But if the conductor has not prepared them in that way, then they are unhealthy (Dr. André Thomas, intervju).

Eit godt lag har ein klok og hardt arbeidande trenar. Dirigenten må vera bevisstgjort at hans eller hennar rolle er stor og avgjerande i forhold til korleis koret og kormedlemmene oppfattar seg

sjølv i konkurransesituasjonen. Dirigenten si haldning kan avgjera om ein korkonkurranse blir ei god eller dårleg oppleving for koret: ".../ each conductor has to learn not to take himself so seriously, and put his choir first. And then the conductor - again it's the responsibility of the conductor - to make sure that his choir is alright" (Dr. André Thomas, intervju). Her er dommarane samde: "...the conductor obviously is the important person, really. I mean the way then he uses his voices and his choir to express the music." (Ellinor Bennett, intervju).

Fleire dommarar i Syng For Oss-juryen seier at dei vektlegg visuelt samsvar mellom dirigenten sine rørsler, sjølvle direksjonsteknikken, og kva han eller ho får ut av koret. Fleire kor fekk kommentert dette i Llangollen:

.../a lovely warm sound and unintrusive, sensitive conducting (Kommentar til vokalgruppa Kolorit, Danmark, Folk Song Choirs)

We also appreciated the fact that your conductor knew exactly where to get out of the way, and let you all communicate directly with the audience. We felt that was very effective. (Kommentar til Zeljeznicar, Kroatia, Folk Song Choir)

Juryen bemerkar òg at koret har eit ansvar for kva dei kan få ut av dirigenten...

.../And we thought within that you had a very sensitive conductor, perhaps you should try and maintain a higher contact with her a little bit more. (Kommentar til Choral Society of the Montgomery County, USA, Mixed Choirs)

4.2.8 Konsekvensar av deltaking i ein konkurranse

Det som vert vurdert i ein konkurranse er berre ei kort eingongshending. Det gjeld å finna formtoppen. Dr. Thomas poengterer at det er ein del element som kan påverka framføringa, som dommarane ikkje kan få med seg:

...even though there are three adjudicators, ok, we still don't know all the circumstances involved with their choir. We don't know who's been sick, we don't know who's not there, we don't know all of those issues. We don't know how long they've been together as a choir and conductor, we don't know all of that, so they know that best (Dr. Thomas, intervju).

Dei som deltek i ein konkurranse må delta på desse premissa, og berre koret sjølv veit kva dei er gode for. Dommarane kan nok høyra det til ein viss grad, men faktorane Dr. Thomas nemner ovanfor er det ingen i juryen som kan vita noko om, og det er ein "avtale" implisitt i det å delta på ein konkurranse. Ein må ta det for det det er. Om konsekvensane seier Thomas: "I think they should think about it. And then the conductor should think about it. And then I think they should let it go" (Dr. André Thomas, intervju). Eg nemner tidlegare dommar Espen Selvik, som peikar

på at ein korkonkurranse er ein veldig ærleg prosess for koret når dei stiller med det dei har av songarar:

Konsekvensene i utgangspunktet bør ikkje være annet enn at...man stikker hodet frem og er med på en veldig ærlig og litt sånn kunstnerisk prosess, då kan det gå bra og det kan gå dårlig /.../hvis koret koret er fornøyd sjøl med det de gjør og de kommer sist, så er det ikkje noe problem. Da har man en jobb, men so what, det er sånn det er... (Espen Selvik, intervju).

Ellinor Bennett peikar på det positive for dei som vinn. Koret får eit oppsving i moral og sjølvtrillit, og dei kan bruka denne sigeren når dei skal ha konsertar og når dei skal visa til sine meritter på cv'en. Det er mange kor som ser konkurransar som ein del av den musikalske kordrifta, og får overføringseffekt av konkurransetreninga til den musikalske jobbinga elles i året. Men Bennett understrekar at det er like viktig å læra seg å tapa som å vinna:

/.../we have so many competitions here in Wales, I mean I've personally brought up on them, and it becomes a way of life and you have to have the philosophy, and you just say: Well, it is as important to lose as it is to win, because so much in life is about losing something or ever, and as soon as you can get use to that, and be philosophical and acceptage, it's good, so it's the same in this competition, I think (Ellinor Bennett, intervju).

Etter mine observasjonar klarte Llangollendomarane å framheva dei positive kvalitetane ved kora på ein stimulerande måte. Der kora var svake teknisk sett, understreka dommarane andre kvalitetar, samstundes som dei peika på dei elementa som trengte meir "omsorg".

Når det gjeld klassesdeling i internasjonale korkonkurransar, er det få som opererer med A og B-klassar. Kora som deltek i Llangollen har allereie vore gjennom ein vurderingsprosess for å få lov til å delta. Det medfører som de ser eit relativt høgt nivå på konkurransen. Det viktige i dette vert poengtert av Dr.Thomas:

I think sometimes, people should realize, that they've already won when they make it through a screening process, and that often, if you're in at a high standard competition, then know that there's a good chance that you could be at the bottom (Dr. André Thomas, intervju).

Dr. Thomas presiserer at det er ingen av kora som treng å vera nedbrotne i denne konkurransen. Det har vore eit jamt og godt nivå. Det som eigentleg øydeleggjer det gode inntrykket som ein kan ha etter opplesinga av kommentaren, er poenga som vert utdelt etterpå, seier han. Dommarane les fyrst alle kommentarane, så dei respektive poengsummane. Dr. Thomas meiner at om dei berre hadde lest opp kommentarane, så hadde eigentleg alle fått eit positivt inntrykk av seg sjølv. Det er eg samd i, men me kunne som regel høyra på superlativa i omtalen kven som kom til å komma høgt opp på rankinglista

...we spend a lot of time trying to say as much positive as we possibly can, and we have to be honest, and we have to say some things that we think do need attention, but the most part we try to keep them positive. And actually, if they never heard our markings they would

think everything was positive, in a sense, but we have to give them marks” (Dr. André Thomas, intervju).

Konkurranse er konkurranse, og poeng er harde fakta.

4.2.9 Kva er eit godt kor?

Me har sett at Dr. André Thomas er oppteken av “the basics” i all korsong. Det byrjar der, på det tekniske planet. Men det er meir som skal til:

Well, a good choir starts by singing the right notes, ok. A good choir is a choir that seems rhythmically, in tune, as good ensemble. And a really good choir somehow another... a REALLY good choir would touch my heart. A good choir I'll say, it's a good choir, I mean it can be technically perfect, but it must have that little bit of emotions that says; “Here's from my heart to yours. Then you know:... ahhh! (tek seg til hjarta og sig henfallen tilbake i stolen) That's the winnerchoir! When you can combine those technical and those artistic elements together. When you put all your heart in all that. That's great (Dr. André Thomas, intervju).

Bennett er meir oppteken av det klanglege. Ein viss standard på stemmene og korleis koret og dirigenten evner å formidla musikaliteten dei sit inne med: “The quality of sound the way it's executed and the way of presenting and the communication with the audience, I mean that is, you know, that's what it's all about, isn't it? (Ellinor Bennett, intervju). Dei kjem stadig tilbake til det eine som også dommarane i Bergen landa på: om klang og heilskapleg uttrykk treff deg personleg på ein eller annan måte, og maktar å berika deg på det emosjonelle planet.

4.2.10 Kva er viktig med korkonkurransar?

Bennett ser positivt på konkurransar i amatør samanhang ut frå at det er viktig for kora å komme saman for å syngje, rett og slett. Sett både frå eit musikalsk, kulturelt og sosialt synspunkt.

It is a form of expression that is very important, and it brings out the culture of the country in this kind of place, you find the culture so varying, and yet the song unites people, and choral singing from a musical point of view you know, it's that free and natural expression of the human voice, and bringing of people together (Ellinor Bennett, intervju).

Dr. André Thomas er ambivalent, men meiner at konkurranse kan vera ei sunn oppleving for kora om dei er førebudd skikkeleg og grunnlaget ligg til rette for det.

4.2.11 Oppsummering

Ut frå intervju og observasjonar, verkar juryen relativt unisone i sine tankar om vurdering i Llangollen. Det kan ha grunnlag i at det er lagt opp slik frå arrangøren si side, men dei to eg intervjuar verkar i utgangspunktet van med ei heilskapleg tenkning rundt vurdering av musikk. Dr. Thomas verkar ein tanke meir teknisk orientert enn Mrs. Bennett, som er meir

stemningsorientert, men dei seier begge at etter ein endt konkurransedag er det det som har appellert til hjarta som sit att, og som betyr noko for resultatet. Begge dommarane vektlegg likevel at dei grunnleggjande tekniske elementa må vera nokonlunde prikkfri i ei framføring før ein kan byrja å snakka om eit verkeleg godt kor. Ut frå Fig. 4 kan ein lesa at intonasjon, klang, atmosfære, tolkning og framføring er dei oftast nemnte og mest vektlagde kriteria. Tempo og artikulasjon vert hyppig kommentert, og kontrastar i programvalet er også noko dommarane ser etter. Dr. Thomas peikar på at ein internasjonalt samansett jury motverkar ei einsretta vurdering, og det verkar som om vurderingsarbeidet her har vore relativt friksjonsfritt sidan dei las opp kommentarane stort sett berre ein halvtime etter at konkurransane var avslutta. Eg kan ikkje svara for korleis dommarkommentarane opplevdest for kora, men etter å ha høyrte alle kora, meiner eg at dommarkommentarane ivaretok intensjonane om å gje kora ei 'fair' vurdering. Juryen hadde tanke for konsekvensane av deltakinga i konkurransen. Der det var mest å utsetja på koret teknisk sett, vart sider ved det formidlingsmessige trekt positivt fram, ved sidan av å foreslå kva kora burde ta tak i vidare jobbing. Intensjonen deira, og det understreka dommarane ofte, var at alle skal ha noko å jobba vidare med, samstundes som dei fekk kreditt for det som var bra.

4.3 Schubert Internationale Chorwettbewerb 15.-18. november 2001, Wien

Under Syng For Oss-konkurransen i juni møtte eg Margrethe Ek, dirigent for mannskoret Guldbergs Akademiske Kor (GAK). Ek var på studietur til Bergen i forkant av at dei skulle delta på ein korkonkurransen med GAK, og det var ho som lanserte ideen om at eg kunne bli med dei til Wienkonkurransen. Eg hadde tidleg tenkt tanken på å fylgja eit kor i prosessen mot ein konkurransen, men ikkje fylgt dette vidare opp av di eg ikkje hadde umiddelbar kjennskap til eit kor som skulle delta i ein internasjonal konkurransen. Men etter dei to observasjonane og det eg hadde høyrte dommarane vektla på prosessen, fann eg det relevant å bestemma meg for å vera ”floge på veggen” på GAK si ferd mot Wien.

4.3.1 Metodisk arbeid i forkant av konkurransen

Eg kontakta dåverande formann i koret, Einar Aarreberg, og vart ynskt velkommen av han (på vegne av styret) som observatør av koret i haustsemesteret fram mot Schubertkonkurransen. Eg ynskte å fylgja koret på dei øvingane som hovudsakleg var vigsla til konkurranserepertoaret. Det vart kanskje færre enn det burde ha vore, men GAK hadde ikkje berre Schubert-konkurransen å tenkje på hausten 2001. Dei spelte inn ein julecd i september, og den årlege julekonserten fann stad i desember som vanleg. Innimellom var grupper frå koret stadig ute på musikalske songoppdrag for næringslivet til inntekt for korkassa. Sidan så mange som ein tredjedel av koret valde å utebli frå Wien-turen, fekk desse fri i oppkøyringa mot konkurransen. Ein månad vart via til intensiv øving på pliktprogram og sjølvvald program, og to kveldar vart sett av til øving med Thomas Caplin, som var innleigd som konkurransekonsulent for anledninga. Caplin har erfaring som både kordommar (jfr. Syng For Oss-konkurransen) og dirigent under konkurransedeltaking sjølv, og har mange tips å dela ut både til kor og dirigent i forkant av førebuinga. Eg fekk med meg fem av prøvene før konkurransen, inkludert konsulentprøvene, og i tillegg var eg tilstades på felles- og gruppeprøver i Wien, før konkurransen. Opprinneleg var intensjonane mine få og enkle:

- Observera, dvs. lytta og sjå under korprøvene korleis dirigent og kor jobbar musikalsk og mentalt mot konkurransen.
- Få eit inntrykk av haldninga til konkurransen ved å observera og samtala med kormedlemmene.

Denne målsetjinga vart endra noko etter fyrste kveld:

Eg tel rundt 30 velvaksne karar i auditoriet i 7 etg. på Jusbygget i St.Olavskvartalet. Guldbergs akademiske er i gong med tyske lieder og har stemmeøving. Litt uryddig og stampete er sakene, men klangen er upåklageleg. ”Lag en stor bred crescendo, sånn som bare dere kan gjøre! Vi tar det en gang til uten piano og så dirigerer jeg!” Djup konsentrasjon og tenorane er på plass. Vakker musikk i sikte. Tysk høgromantikk. Djupe bassar! Deilig. ”Helt ned der sånn- liieeber sein- værstågod sitt!” Dama har kustus. Eg sit bakerst i auditoriet og er lite synleg for mange, men brått skal koret ut og stå langs veggen medan dei syng! Eg blir sitjande i midten og ”avslørt.” Hermed presentert som frimerke, intervjuar og prosessobservatør... (*Fagdagbok, måndag 3.september kl.19.16*)

Mine opprinnelege mål vart automatisk utvida då eg vart presentert for koret som intervjuar og observatør. Eg måtte innrømme for meg sjølv at eg kanskje ikkje hadde gjennomtenkt observatørrolla mi godt nok? Men eg såg at eg kunne få fleire reiskapar til å samla informasjon ved å:

- Observera korprøver
- Vera med i kormiljøet og samtala med kormedlemmene på sosialsamlingar (øvingspilsen) etter øvinga
- Intervjua kormedlemmer og dirigent
- Observera konkurransekonsulent Thomas Caplin på øvingshelg mot konkurransen
- Observera koret under konkurransen i Wien.
- Observera evalueringa av konkurransen.

Eg vart i tillegg sett opp på fellesmailen til koret, der det er aktiv meningsutveksling og diverse opplysningar. Til saman fekk eg eit fyldig materiale frå observasjonane og intervju.

I tillegg til å fylgja koret, var intensjonane mine å gjera som eg hadde gjort i dei forrige konkurransane: intervjua dommarane og observera konkurransen som arrangement. I ettertid ser eg at observasjonane mine av Wien-konkurransen i sin heilskap nok vart farga av koret sine haldningar til konkurransen, sjølv om eg freista å vera bevisst og obs på dette. Eg kontakta arrangøren av konkurransen i forkant, forutan å sjekka opp nettsidene, og eg fekk eit positivt svar frå arrangørkonsulent Claudia Hassler på mitt spørsmål om å få intervjua dommarane. Ho kunne midlertid ikkje gjera noko på førehand, så det vart til at eg organiserte avtalane sjølv under konkurransen. Eg intervjuar to av dei tre dommarane i Wien.

4.3.2 Observasjon av sjølv arrangementet

Schubertfestivalen er ein relativt liten, men tradisjonsrik festival som sidan 1984 årleg har vore arrangert av Die Schubertgesellschaft Wien-Lichtental i samarbeid med reiseselskapet ADM-

Blaguss. Ifølge heimesidene på nettet (www.schubertchoralfestival.at) er korkonkurransen eit av høgdepunkta i Schubertfestivalen i Wien. Festivalen varer frå torsdag til sundag, alltid i midten av november, og er fordelt på to stader i Wien. Kora bur på hotell rundt omkring i byen, så mange felles møtestader er det eigentleg ikkje, utanom ein velkomstbankett som vart arrangert for alle deltakande kor og dommarar i Rådhuset i Wien, og avslutningsbanketten for dei same laurdag kveld. Konkurransane vart haldne i Schubertsalen i Wiener Konzerthaus. Prisutdelinga, konsertar og Schubertmesse, som vart arrangert i samband med korkonkurransen, fann stad i Schubertkyrkja i Lichtental. Konkurransen varer i to dagar, og opninga for kora skjedde torsdag ettermiddag i Schubertkyrkja. Kora får øvetid i kyrkja dagen før og ei kort akustikkprøve i Schubertsalen om morgonen før konkurransen. Det var høve til å sjå på konkurranselokalet på eige initiativ for å sjekka romklang og størrelsen på scene og lokale. Rekkjefylgja som kora skulle syngja i på konkurransen vart kunngjort på møtet dirigentane hadde med konkurranseleiinga etterpå. Fredag frå kl. 09.00 til ca. 15.00 vart pliktprogrammet sunge av alle klassar. Laurdag same tid vart det valfrie programmet sunge. I etterkant av denne dysten sette dommarane seg saman og kalla så inn dei dirigentane som skulle dirigera sine kor under prisutdelings-konserten allereie kl.18.00. Prisvinnarane framfører nummer frå konkurranserepertoaret, men dommarane avgjer kva stykke det er. Etter at denne seansen er over, er alle invitert til bankett på ei ekte Wiener-Bierstube for tradisjonsrik mat, drikke og godt songleg selskap. Festivalen avsluttar sundag formiddag med Schubert-messe i Schubertkyrkja.

Resultatet frå Schubertkonkurransen

Juryen er internasjonalt samansett av 3 anerkjende korekspertar. Eit medlem av Schubertgesellschaft er alltid formann i juryen. Her vart det kun delt ut 1.-3. pris. Dei andre kora vart ikkje rangert. 1. pris-takarar måtte ha minst 90 av 100 poeng. Kora som ikkje vart tildelt pris fekk eit deltakarbevis.

Kategorie „Gemischer Chor“

1. Preis Gemischer Chor Obala, Slowenien, 96p
2. Preis Kammerchor Adam Mickiewicz-Univärsität, Polen, 90
3. Preis Kammerchor Salto Vocale, Österreich, 84p

Kategorie „Frauen (Oberstimmen) Chor“

1. Preis Kyoto Kaydani Frauenchor, Japan, 98p
2. Preis Chorus Discantus, Österreich, 93p

3. Preis Frauenchor der Central China Normal University, China, 85p

Kategorie „Männerchor“

1. und 2. Preis nicht vergeben

3. Preis (ex aequo) Sangselskabet Guldbergs Akademiske Kor, Norwegen, 82p

Hämeenlinnan Mieskuoro, Hämeenlinna, Finland, 82p

Skiljet for første pris går på 90 poeng, og det burde vera logisk at 2. pris fylgde på 80, men dette stemmer tydelegvis ikkje i dette tilfellet. Ut frå poenga er det mogleg å vurdera nivå og dessutan samanlikna kora klassane imellom. Til skilnad frå dei andre konkurransane eg har teke for meg, er denne konkurransen så liten at det er dei same tre dommarane som vurderer alle kora. Dette gjer eit enno betre grunnlag for samanlikning av poenga. Fylgjande kjem den skriftlege dommarvurderinga av det GAK gjorde i Schubertkonkurransen.

Dommen over ein langvarig prosess

Bewertungsgebogen der Jury

Beurteilungskriterien: Intonation, Stimmkultur, Rhythmik, Dynamikk, Stilempfinden, allgemeiner Gesamteindruck

Beim Pflichtchor von Schubert fiel gleich einerseits die dynamische Dirigentin auf, andererseits aber auch die Tatsache, dass die Tenöre nicht die notige Technik oder aus das Geschick haben, die bei Tenören zwangsläufig hohen Passagen zu meistern. Ein immer wieder zu tiefes Intonieren ist die folge. Auch das „Exultavit“ von Burkhardt wurde technisch nur mit Mühe bewältigt. Das Spiritual war dann überzeugender. Vielleicht hätte man allerdings die rythmische Komponente noch etwas mehr hervorheben können. Im Wahlprogramm gab es dann drei grundverschiedene Leistungen: Während sich das Stück von Kjerulf durch schönen Klang und auch durch Musikalität auszeichnete, musste man das Werk von Reger als absoluten Fehlgriff einstufen; das Stück in seiner harmonischen Kompliziertheit war für den Chor einfach zu schwierig: Grobe Intonationsmängel durch das ganze Stück führten zu einem Ende, das genau einen Ganzton zu tief zu liegen kam. Wesentlich besser gelang da das Stuck von Mäntyjärvi; doch auch hier konnte man sich überzeugen: Der Chor verfügt zwar über erfreulich tiefe Basse, aber nicht über wirklich hohe Tenöre. Alles in allem aber: Ein dritter Preis war durchaus verdient!
Punktezahl: 82 (max.100)

(Vurderinga av GAK i Schubertkonkurransen).

4.3.3 Subjektivitet og objektivitet i bedømminga

Norunn Illevold Giske høyrer også til dei som har eit ambivalent forhold til konkurransar og det å sitje i ein jury. I Wien var dei kun tre dommarar, og det er i minste laget, meiner både ho og

andre ”Jeg tror det er veldig viktig at når det er veldig mange med, så skal du ha et større dommerkollegie enn bare tre/.../ (Thor Skott Hansen, intervju). Det er ein viss sjanse for ei større kjensle av synsing når det er lagt opp til diskusjon og justering av plasseringane:

...på en måte så synes jeg det er mye lettere når vi har en jury som setter sine poeng og gir fra seg det arket og så blir det delt på antall personer, i alle fall når det er fem, så synes jeg det er mye greiere enn å sitte der å finjustere. Og så er det kanskje noen man er uenig med, og så er det to mot en eller tre mot en eller hva det måtte være... (Norunn Illevold Giske, intervju).

Fire til fem dommarar i juryen er det mest vanlege i internasjonale korkonkurransar. I Wales var det til dømes fem dommarar som sirkulerte på tre plassar i juryen. Men fleire stader er det så mange som sju. Norunn Illevold Giske hadde erfaring m.a. frå ein konkurranse i Vilnius i Litauen, og der var dei sju dommarar frå ulike land som kun sette ein poengsum og leverte straks dei hadde høyrte ferdig koret. Dei fekk ikkje vita korleis dei andre dommarane hadde dømt før dei fekk ettersendt papira. Ei kjensle av rettferd er kanskje lettare å få ved slike høve? Uansett har ein ingen andre enn seg sjølv og eigen bakgrunn å dømme ut frå.

At bedømme et musikstykk lader sig kun gøre fra egoet, for der kan vi allesammen opretholde en forestilling om at se på musikstykket udefra. Men bevidsthedstilstanden musik er vi meget langt fra. Oplever vi fra hjertet, er det langt vanskeligere at skille oplevelsesituationen i musikstykket og tilhører, og går vi på vingerne, vil de fleste af os falde ud af tilstanden ved at iagttage den (Bastian 1994:197).

Når eg spør om dommarane legg stor vekt på objektivitet i bedøminga, får eg eit ”Ja, absolutt!” til svar hjå Norunn Illevold Giske. Hennar syn på objektivitet går ut på rettferd ut frå eit fagleg skjøn. Sjølv om ho kan vera ueinig i tolkninga, kan det vera gode prestasjonar, og det er ho bevisst på å ta hensyn til:

.../jeg må jo være subjektiv på en måte, fordi at jeg må jo si hva jeg mener. Men jeg vil ikke pålegge alle andre å gjøre akkurat sånn som jeg vil at dem skal gjøre, skjønner du? Så jeg må tenke utifra hvordan de har tolket det stykket de skal fremføre, og hvilken måte de synger på, altså, det er jo forskjellige måter å synge på. Og da kan man jo være enig eller uenig, men jeg prøver å være objektiv, altså (Norunn Illevold Giske, intervju).

Dommar Selvik seier at ”musikk kan aldri bli en sånn målbar greie hundre prosent. Musikk blir alltid skjøn og subjektive oppfatninger” (Eспен Selvik, intervju). Noko kan målast opp mot eit partitur, men interpretasjon og framføring blir uansett svært ulikt og vil falla ulikt i smak. Som Illevold Giske seier ovanfor – ein kan vera einig eller ueinig. Det er imidlertid viktig at kriteria som er lagt til grunn er synleggjorte, seier Hanken & Johansen, slik at eleven (eller kor og dirigent) kan læra noko, og at det kan førast ein fagleg diskusjon kring kriteria (Hanken & Johansen 1998:125).” Fleire internasjonale korkonkurransar har konkurransereglane på

heimesidene sine, men her kan arrangørane generelt bli flinkare til å informera både deltakarar og publikum om kva som vert vektlagt i vurderinga.

...but most of all, it's a feeling!" (Prof. Szabô Tibor, intervju). Eg siterer Prof. Tibor på dette ved fleire høve, men utsegnet er noko tvetydig. Det kan vera kormusikarane si "feeling" for det dei gjorde, og det kan vera hans eiga "feeling" for framføringa. Eg trur kanskje Prof. Tibor meinte begge deler, uansett prøver han ikkje å skjula dette i noko slags objektivitet, og dette er noko av essensen i tenkninga rundt vurdering av musikk. Det me mottek i tonar er berre ein del av andre relasjonar som førekjem når ein lyttar. John Blacking seier:

This doctrine of feeling is in fact based on the recognition of the existence and importance of deep structures in music. It asserts that music stands or falls by virtue of what is heard and how people respond to what they hear "in the notes," but it assumes that the surface relationships between the tones which may be perceived as "sonic objects" are only part of other systems of relationships. Because the assumptions are not clearly stated and are only dimly understood, the assertions become all the more dogmatic and are often clothed in the language of an elitist sect. The effect of this confusion on musically committed people can be traumatic, and the musically inclined may be discouraged altogether (Blacking 2000:109).

Meiningane om kva me oppfattar, opplever og analyserer i musikk framleis er uklare dimensjonar for oss. I 1938 Seashore hadde tru på at problemet med å forklara musikken objektivt ville bli løyst. Til og med "feeling" var eit fullt ut analyserbart begrep for han, berre dei rette måleinstrumenta hadde dukka opp:

.../our concept of feeling as expressed in music may become concretely scientific, so that, if the music critic praises or blames a singer for a certain emotional quality, it need no longer remain a question of dispute or opinion; but, just as we could snap the profile of the singer with the camera, we can get the profile of the sound wave and settle the dispute about the musical quality. The music critics, of course, have not yet adopted this technique, but the next generation will make a beginning. The expression of feeling in music, that mysterious and enchanting retreat for all things musical, is being explored; trails are being blazed, and the music critic will soon talk about musical expression of feeling in terms of precise and scientific concepts (Seashore 1967:9).

Etter som eg kan sjå har me enno ikkje fått meir spesifikke og presise termar enn "feeling" når det gjeld å skildra det emosjonelle i musikken. Me er framleis på det gåtefulle planet, og me kan berre setja rammene rundt det, som formidling, tolkning, klang osv. I ei vitenskapleg ånd har også Robert Jourdain prøvd å gjera reie for "the sensations of tones" og "how music captures our imagination" i boka *Music, the brain and ecstasy* (1997), men i forsøket på å skildra strandar også han, som så mange andre musikkforskarar, på våre språklege grenser:

Mendelsohn put it this way: People often complain that music is too ambiguous, that what they should think when they hear it is so unclear, whereas everybody understands words. With me it is exactly the opposite... The thoughts that are expressed to me by music I love

are not too indefinite to be put into words, but on the contrary too definite (Jourdain 1997: 295).

”Utgangspunktet for å forstå musikk og musikkopplevelser blir altså at vi aldri kan beskrive musikken ”som den er”, at vi på grunn av språket alltid står overfor en formidlet verden” (Ruud 1996:23). Men. Om eg likevel hevdar at dommarane er aldri så subjektive i si tolkning av musikkopplevinga kora gjev dei, har faktisk juryen ein tilsynelatande objektiv funksjon for kornedlemmene i GAK:

En stor konsert eller plateinnspilling kunne nok ha samme effekt (som konkurranse, mi anm.), men der er det mer subjektiv bedømming, og det "objektive" ved dommerne i Wien bidrar trolig til at vi skjerper oss enda mer (Rune Meier, mail).

Eg har brukt ein del plass på å tilbakevisa at dommarane ikkje kan vera objektive i ordets rette forstand, og at summen av ein subjektiv jury heller ikkje blir noko anna enn subjektiv. Men det at eksterne vurderar prestasjonane til koret er i seg sjølv verdifullt og skjerpande i forhold til synsing om ei cd-plate, og ein konkurransejury ser ut til å oppfattast som objektiv i den forstand at det er eit seriøst og rettvist og kompetansetungt medium for vurdering.

4.3.4 Vurderingskriterier under teknisk innhald

Tabell 5: Schubertkonkurransen, tekniske kriterier

Vurderingskriterier	Szabô Tibor	Norunn Illevold Giske	Dommarkommentar til GAK	Totalt
Intonasjon	1	1	2	4
Klang	1	1	1	3
Vokalteknikk		1	1	2
Stemme kvalitet			2	2
Direksjonsteknikk	1		1	2
Rytme			1	1
Dynamikk		1		1

I forhold til dei andre konkurransane har eg lite empirisk materiale frå Schubert-konkurransen med hensyn til dommarintervju og kommentarar til kora. I forhold til antal dommarar i Llangollen er to intervju av tre dommarar i Wien ein større prosentvis andel i forhold til 2 av fem, men her har eg kun den eine korkommentaren til GAK som eit supplement til drøftinga. Alle dommarkommentarane vart skrivne av den austerrikske formannen i juryen, Prof. Gerhard Dallinger. Slik sett har eg heile juryen representert i materialet, sjølv om sistnevnte person ikkje

har uttalt seg personleg. I dette kapitlet vil eg drøfta empirien opp mot synspunkt frå kormedlemmene og observasjonar i prosessen mot konkurransen i tillegg til å trekkja inn kommenterande element frå teoretikarane og dei andre korkonkurransane slik eg har gjort før.

Vurderinga av kora vart heller ikkje i denne konkurransen delt inn i nokre bestemte skjema på førehand. Eg spurte om dette i intervjuet og fekk til svar: "Nei, bare samlet pott. Altså du tok alt under ett, du satte ikke opp for kunstnerisk og for tekniske ting og tok alt under ett" (Norunn Illevold Giske, intervju). I dommarkommentaren til GAK ovanfor står det midlertid nedskrive ei rekkje kriterier som ligg til grunn for vurderinga av koret. Hvis dette var bestemt i forkant, samsvarar ikkje det heilt med det Illevold Giske seier, men ut frå resultatata i dei føregåande konkurransane, er det ikkje nokre nye eller overraskande element i dommarkommentaren og ovanforståande oversikt.

Intonasjon

Intonasjon står fyrst i rekka her som i dei forrige konkurransane. Begge dommarane nemner det i intervjuet, og mangel på intonasjon er grundig presisert i dommarkommentaren. Men, heilskapen og det generelle uttrykket er langt viktigare, i følge Prof. Szabô Tibor. På linje med Ellinor Bennett (s.80) svarar han:

I think the general impression of the different musical components of the music piece. I start always to get a general impression of the production, and then if it's necessary, I try to divide. So, first the whole, then the necessary parts (Prof. Szabô Tibor, intervju).

Det betyr ikkje at intonasjonen ikkje vert lagt merke til. I tilbakemeldinga til GAK ovanfor, verkar det som om problem med intonasjon og tonehøgde er hovudgrunnen til at koret hamnar nedover på poengskalaen. I forhold til tilbakemeldingane i Llangollen, er dette meir ei rein vurdering enn ein spore til vidare innsats. Illevold Giske er oppteken av årsakar og samanhengar, og peikar på enkle grep hvis ho kan, som kan forbetra tinga sin tilstand. Dette kjem imidlertid ikkje fram av dommarkommentaren. "Hvis det er litt upresist, eller hvis det er noen intonasjonsproblemer av og til så trekker jeg ikke så fryktelig mye for det, hvis det ikke er gjennomført i hele sangen, da (Norunn Illevold Giske, intervju).

Eg har spurt kormedlemmene om kva dei legg under tekniske kriterier, og tre av fire nemner intonasjon som eit viktig og grunnleggjande teknisk element: "Jeg prøver så godt jeg kan å synge reint og holde tonen og ikke synge feil, ikke sant, og komme inn presis" (Knut J. Andersen). Personleg har eg erfart at om koret ikkje held intonasjonen kan det også bli eit uttrykksproblem:

konsentrasjonen får slagside, og uttrykket blir innadvendt fordi songarane har meir enn nok med å tenkja på kva tonar ein skal forholde seg til. Dette merkar publikum, sjølv om dei kanskje ikkje alltid høyrer at koret sig. Det gjer ikkje alltid juryen heller, men dei har notar og som regel ein notegaffel i tillegg for å sjekka sluttakkorden opp mot utgangspunktet.

Klang

Tre av fire kormedlemmer meiner klang er eit viktig element i vurderinga, og det vert nemnt av begge dommarane. Kommentaren til GAK framhevar spesielt stykket "Brudeferden" for flott klang og musikalitet i framføringa. Som i dei forrige konkurransane eg har drøfta, er dommarane også her opptekne av at koret har tilstreva ein naturleg klang: "...at man ikke tilstreber en uekte klang hvis du skjønner hva jeg mener. Den naturlige klangen som hvert kormedlem har. Og det er jeg ganske opptatt av, at man ikke presser stemmen sin mer enn den kan tåle" (Norunn Illevold Giske, intervju). Prof. Tibor nevner også "quality of the tone, of the song of the choir" (Prof. Szabó Tibor, intervju).

Korklang kan ha sterke band til det nasjonale og nasjonal identitet. Korsong har i Noreg og mange andre land, sitt opphav i det nasjonalfrmjande i mange land, og ein kan gjerne snakka om ein nasjonal, eller i det minste ein regional klangleg eigenart. Eg seier "russisk korklang" og mange vil forstå kva eg meiner. Djup bassklang og ferme kvinnestemmer med stort volum og voldsom vibrato vert henta fram frå harddisken. Eg seier "nordisk korklang", og ein amerikanar vil kanskje sei "Oh, Eric Ericson!" og beskriva ein slank (nokre vil kanskje sei kald?), homogen og unison korklang med ein meir beskjeden vibrato. Eit eksempel på at korklang kan ha bakgrunn i sosiokulturelle og politiske føringar fekk eg i Wien. Den ungarske dommaren nevnte det kinesiske koret som spesielt interessant. Dette koret kom frå Hu Han, ein by i midten av Kina, der kommunismen sine tankar enno er levande. Framføringa av musikken deira minna han om den tidlegare kommunisttida i Budapest og Ungarn:

This marching performing tradition and this forte fortissimo and piano pianissimo and, this was in ... so it was in the communist aera in the 50's and the 60's in Hungary as well, for example, or in the soviet union /.../ I think they are a little bit... there is a little... there was conserved the communist tradition in music in a certain way, so it was very interesting! On a higher level of the perfection, but all the way it was an old style, a very old style of music performance style. It was interesting to hear (Prof. Szabó Tibor).

Ellinor Bennett nemner det problematiske ved å skulle vurdere kora ut frå deira eigen folkemusikk (kap.4.2.5, interpretasjon og tekstforståing). Eg konstaterar at tesa mi om kulturell påverknad er snudd på hovudet. I og med at dei ulike juryane i internasjonale korkonkurransar er

samansett av personar frå ulike land, vil dette til ein viss grad motverka at bedøminga varierer med kulturell faktor, sjølv om kvar person dømmer ut frå sin eigen kulturelle og personlege ballast. Kulturell faktor gjer det derimot kompliserande for dommarane å bedømme *kora*. For å ta det kinesiske koret som eit eksempel, så var det ingenting å sei på det musikalsk-tekniske nivået. Når det gjeld klang, stil og tolking av vestleg musikk verkar det imidlertid som det er vanskeleg å plassera dei i forhold til dei andre kora, kanskje fordi deira måte å framføra musikk på, i følge ein undrande Prof. Tibor, er gått ut på dato? I alle fall i Europa. Eg fekk forståing for at det også var vanskeleg å plassera eit russisk folkloreensemble, som etter mine observasjonar ikkje kunne vera anna enn profesjonelle songarar i ein amatør-konkurranse. I Wien løyste dei dette ved å gje både desse og koret frå Kina ein spesialpris frå reiseselskapet. Dette stadfester for så vidt eit spørsmål kring kulturelle maktposisjonar i forhold til eit ideal.

Vokalteknikk

Dommarkommentaren frå Schubertkonkurransen er svært fokusert på det vokaltekniske. Dei rosar dei djupe bassane, men legg ingenting imellom når tenorane sine manglar og avgrensingar vert skildra. Eg har eit inntrykk av at mange av dei som generelt kritiserer korkonkurransar, meiner at juryen kun belønner teknisk perfeksjonisme. Me har sett at enkelte dommarar står sterkt i mot denne tenkinga, medan andre langt på veg stadfester ei slik oppfatning.

Dommarkommentaren ovanfor heller mot at hovudvekta ligg på vurderinga av det tekniske. Dette går i tråd med resultatata frå dei to andre konkurransane. Men det er ikkje mange kommentarar om stemningsformidling her samanlikna med korkommentarane i Llangollen. Når det gjeld GAK sin prestasjon fekk eg òg ein kommentar på det i intervjuet med Prof. Tibor:

Basicly, for example the Norwegian male choir was also very good, it was very nice. The contact was very close between the choir and the conductor, but the technical problems were a little bit more than, how can I say, was tolerable, so there were so many technical problems that I can't tolerate it for a ...higher level, understandable...(Prof. Szabo Tibor, intervju).

Kor medlemmene sine utsegner stadfester ei allmenn oppfatning om at korkonkurransar vektlegg meir på musikkteknikk enn på formidling:

”Et godt konkurransekor vil nok vektlegge det sangtekniske, punktum” (Einar Arreberg, intervju).

”/.../jeg tror nok de (dommarane, mi anm.) er mer trena etter å se etter det tekniske” (Knut J. Andersen, intervju).

GAK er eit kor som jobbar bevisst med vokalteknikk og kva som krevst for å oppnå vakker song. I forkant av konkurransen er forventninga ganske nøktern, men dei har ei kjensle av at det krevst seriøs jobbing med vokalteknikken:

Internt tror jeg at det er en del av medlemmene som kanskje får, ja, litt mer erkjennelse for hva det egentlig må legges i av jobb. Det at det er høyere krav til resultatet, det gjør at man må ta seg sammen og jobbe mer. Samtidig så tror jeg at vi går opp en sti eller trækker opp ei løype for hva som skal til for å ha innøvd stoff godt nok. Så jeg tror det er en sånn bevissthetsstyrker (Morten Johansen, intervju).

Når eg stiller spørsmålet om kva kriterier dei sjølv vil kategorisera som tekniske, er det stort sett det same som dommarane påpeikar, men det er ei smålåten tenking rundt eigen kunnskap og prestasjon på dette planet:

Ja, jeg vet ikke om jeg er så veldig musikalsk at jeg har så veldig forhold til det. Jeg prøver så godt jeg kan å synge reint å holde tonen og ikke synge feil, ikke sant, og komme inn presis, og... ehh, du ser koret har betydelige problemer når de skal synge utenat. Det synes ikke jeg er så problematisk fordi jeg har alltid gjort det. Så jeg har stort sett bare holdt i notene og ikke sett i dem. Men, og da får du god hjelp av dirigenten. Så det jeg legger vekt på når jeg synger er at jeg prøver å være oppmerksom på dirigentens anvisninger og følge dem. Samtidig som jeg sliter som et dyr for å ikke synge feil. Huske når jeg skal inn og sånn. Og jeg er helt avhengig av dirigenten, egentlig, hvis jeg står og ser i notene, så går det gærnt. Så det er sånt jeg legger vekt på når jeg står der. Det jeg vet er at jeg bør legge vekt på mye annet, på klang og puste riktig og sånne ting, men jeg er ikke kommet så langt at jeg... jeg synger i vei og puster når jeg må (Knut Johan Andersen, intervju).

Etter konkurransen verkar det som om erfaringane er positive på mange plan, spesielt på det songtekniske. Det verkar som om Johansen si forventning om at det kom til å bli ein styrkar for det bevisste er innfridd: ”/.../det er blitt en mentalitetsendring, det er gått en del lys på hva det krever for å levere vakker mannsang” (Einar Arreberg, intervju). Men Knut J. Andersen vil ikkje gå med på at konkurranse er einaste middel for at det skal skje, sjølv om det har hatt innverknad på innsatsen:

/.../vi har som ambisjon å være et veldig godt kor, og det er klart det virker skjerpene på gutta, det er klart det merker en jo. Vi synger bedre nå enn noensinne, men det har vi fått til før også uten å dra på konkurranser. Men hver eneste gang vi har vært på konkurranser så har det virka skjerpene (Knut J. Andersen, intervju).

Men også dirigenten for GAK, som jobbar svært målretta med det formidlingsmessige i koret, vektlegg dei tekniske detaljane når eg kjem til spørsmålet om kva som skil eit vinnarkor frå eit godt kor:

...og der ender jeg nok på det, at det er det tekniske som da til slutt teller. Hvis det er to knallgode kor, og det ene er på en måte, har enda mer detaljene på plass, og det andre har på en måte uttrykket, så er det detaljene av det tekniske som... ENDA så opptatt jeg er av det kunstneriske. Men jeg vet ikke, det er... jeg vil jo at et kor skal ha alle detaljene på plass, slik at dommerne ikke legger merke til det. Men når det da er to like gode kor, hva er det da som

er best? Da er det kanskje for at jeg er redd det skal bli for overspilt uttrykksmessig? Nei, jeg vet ikke (Margrethe Ek, intervju).

For at det skal vera mogleg å snakka om kunstnarleg vurdering, må det vera eit visst nivå på dei tekniske elementa i ei framføring, seier dommarane i Bergen, i Llangollen og som eg no har vist, i Wien. Den same oppfatninga finn eg òg blant kornedlemmene:

...jeg mener et perfekt gjennomført stykke går først gjennom teknikken. Når du har mestret teknikken, når du vet hvordan den skal være, så løsriver du deg fra teknikken og lever deg inn i det kunstneriske. Det er for meg et høyere nivå. Du kan på en måte kutte noe av teknikken og være fremdeles...men den perfekte formidling, den har... da merker man ikke teknikken, for den bare ligger der som en base /.../ Nå snakker jeg om det ideelle, da. Fullstendig innlevelse(!) i stykket! Og da er man musikken på scenen, da er man budskapet, og da ser publikum, og det er jo de vi synger for, om det er dommere eller hva det er, om de får noe, de opplever noe. De vil se at her er det noe som skjer, og du irriterer deg ikke over det tekniske, for det er bare ikke snakk om (Nils Christian Lærdal, intervju).

Eg får stadfesta på nytt det som eg fann ut frå pilotprosjektet i Trondheim: det er det tekniske nivået, handtverket, som vert vurdert som kunstnarleg.

Rytme, tempo og notetruskap

”Rythmik”, ”Dynamik” og ”Stilempfinden” står nevnt som kriterier i dommarkommentaren til GAK. Me kan lesa at dei ville ha den rytmiske komponenten framheva endå meir i Negro Spiritualen. Ut frå eigne observasjonar forstod eg ikkje heilt kva dei meinte med det: GAK, saman med det finske mannscoret, var dei einaste som hadde fylgt opp og gjennomførte Spiritual-swing, eller ”illegale achte”, slik det stod i notane på ”Plenty good room”, som var tittelen på pliktnummeret. Ingen av dei andre 13 kora hadde merkeleg nok fylgt opp dette, og song med ”straighte” åttandedeler.

Rytme og presisjon var kriterier som alle kornedlemmene nemnte i spørsmålet om tekniske kriterier. Det er paradoksalt at rytme og tempo vert sett på som såkalla ”målbare” kriterier. Ingenting er vel så utsett for humørsvingingar som akkurat puls og tempo. Kommentaren: ”The rhythm *felt* (mi utheving) just right” (Jurykommentar til Choir of Estonian Choral Conductors i Llangollen), understrekar det subjektive i vurderinga av rytmen. Men det er feeling det handlar om også her, som i all musikk. Rytme og tempo må fylgja ein puls som lever : ”Faller pulsen, faller hele feelingen, som lufta ut av ballongen” (Bjørkvold 1994: 190).

Diksjon og artikulasjon

I Wien var ulike språk ei stor utfordring i forhold til tekstuttale i enkelte tilfelle, kanskje spesielt for dei asiatiske deltakarane, som gjorde ein imponerende innsats. Språk treng ikkje naudsynleg

vera noko hinder for sjølve stilforståinga. Derimot kan det bli eit klang- og intonasjonasjonsproblem:

For eksempel her, så var det veldig mange av korene som hadde lave vokaler A, og dermed så synker de, skjønner du? De har ganske bra andre vokaler, men A-er og Å-er var veldig ofte for flate, og da blir de for lave, og hvis man bare gir hverandre litt tips om det, så kan man rette på sånne ting (Norunn Illevold Giske, intervju).

Notar eller ikkje notar?

Prof. Tibor har ikkje noko nemneverdig imot notar, og det vart ikkje gjort noko trekk for det her. Det var midlertid fleire kor som nytta notar her, og dommar Illevold Giske var oppgitt over notebruken: ”Det er en sperre mellom sangeren og publikum, syns jeg da/.../ står man og leser noter, så blir det jo ikke det samme uttrykket som når man er avslappet og fri og synger utenat, for eksempel” (Norunn Illevold Giske, intervju). I tidlegare drøfting av notebruk, påpeikar fleire av dommarane at koret kan bli stivare utan notar enn med notar om dei ikkje kan musikken. Idealet må likevel vera å ha musikken på innsida av hovud og hjarte, og det var mange gode døme på det i Wien, sjølv hjå dei som stod med notar.

4.3.5 Vurderingskriterier under kunstnarleg innhald

Tabell 6: Schubertkonkurransen, kunstnarlege kriterier

Vurderingskriterier	Szabô Tibor	Norunn Illevold Giske	Dommarkommentar til GAK	Totalt
Formidlingsevne, attitude	2	2		4
Klang		1		1
Utstråling	1	2		3
Kommunikasjon	1		1	2
Tekstformidling		1		1
Presisjon		1		1
Stemningsformidling		1		1
Musikalsk oppleving	1	1	1	3
”Feeling”	5			5
Total heilskap	1	1	1	3

Formidlingsevne

Dei to dommarane eg intervjuar i Wien hadde hovudvekta på formidlingsbiten:

Det jeg legger mest vekt på, det er jo formidlingen. Og veldig mange kor tenker ikke over den tekstlige formidlingen, og den er jeg veldig opptatt av. Selvfølgelig at man samtidig har utstrålingen og at man på en måte gir publikum noe (Norunn Illevold Giske, intervju).

Sometimes choirs can make good impression without being very precise or being very exact or something like that. So, the impression, the feeling of music, I think this is the most for me (Prof. Szabó Tibor, intervju).

Sidan eg ikkje har fleire korkommentarar frå konkurransen som grunnlag å uttala meg på, kan eg ikkje seie om dommarane sine utsegner strid mot det dei skriv til GAK. Eg har heller ikkje intervjuet Prof. Dallinger, dommarane som skreiv kommentarane, og kan difor ikkje vurdere om hans stemme vert sterkast i bedøminga av kora, i og med at det er han som fører penn og språk.

Kor-medlemmene i GAK har eit stort fokus på å formidla musikk og er generelt svært opptekne av at formidlingsbiten er viktig. Dei ynskjer å gje noko av seg sjølv i den forstand at dei evnar å begeistra publikum. Det ligg til og med nedfelt i strategiplanen deira, seier tidlegare formann i koret, Einar Arreberg:

...Guldberg skal gi sangselskabelige opplevelser. Publikum skal få en opplevelse når de møter Sangselskabet, så derfor betyr formidlingen eller det kunstneriske og veldig mye for måten vi ønsker å synge på. Altså, vi er ikke... jeg er ikke så veldig metrisk opptatt (Einar Arreberg, intervju).

Kor-medlem Morten Johansen oppfatar seg sjølv som ekstrem på at det kun er formidlinga (i form av heilskapen) som er interessant, trass i at han ser at teknikk spelar ei viss rolle:

Men det er jo klart at, sitter ikke det formelle, det tekniske også, så ødelegger det formidlingen. Hvis det ikke gjør det, så har det ikke noe betydning /.../ jeg syns et dommerskjema for så vidt kunne kutte ut den tekniske siden og ikke holdt på å si la dommerne få anledning til å fokusere på de tinga (Morten Johansen, intervju).

Andre kor-medlemmer syner eit meir nyansert medvit kring vurderingssituasjonen og dommarane sin subjektivitet:

... jeg tror det er viktig at en dommer, hvis han blir begeistret for et kor, kan det variere fra dommer til dommer hva som en syns er viktig. Hvis en dommer er veldig opptatt av det tekniske, vil et teknisk kor vinne den konkurransen hos den dommeren. Og det blir jo ikke feil fordi folk har jo forskjellig oppfatning om hva som er viktig. Og det med å dele opp vurderingen i forskjellige kriterier, skulle gjerne vært flere og enn to, en som er formidling, en som er teknikk, da får man i alle fall gjort en bedre jobb (Nils Christian Lærdal, intervju).

Kanskje det kunne tent Guldbergarane å ha eit oppdelt skjema i konkurransen i Wien? Å fira på uttrykket er uansett ikkje noko alternativ for songarane i GAK.

Tekstforståing og interpretasjon

I ein Schubertkonkurranse i Wien er det sjølvsagt spanande å sjå kven som får prisen for den beste tolking av Schubert. I forhold til problemstillinga om dømninga varierer ut frå kultur, så får eg eit slags svar på dette hjå Prof. Szabó Tibor:

There are different ways of performing choir pieces, for example Schubertpieces. So we heard a lot of different Schubert performances here in this choir competition, and nobody can really tell you what is really the best one. What is really original Schubert? Even the Austrians don't know very precise, and here is a Slovenian choir, and this is the best Schubert interpretation! And I think this proves that there is not an especially Austrian, but a Middle European interpretation of this music. And I believe this is the key, so there is a bigger community of middle european nations, and these nations has somehow a little bit common culture. So basically the same culture, not too different in the different countries, and it is always very important to come together and listen to the other people and develop this common culture in Middle European nations (Prof. Szabó Tibor, intervju).

Han meiner altså at den mellomeuropeiske (klassiske) korkulturen har så mykje felles at det er naudsynt for musikarar og songarar å komma saman og lytta til kvarandre for å utvikla denne. Om han også inkluderer nordiske, baltiske, søreuropeiske, anglikanske og asiatiske kortradisjonar i dette seier han ingenting om. Eit samarbeid kring utviklinga av den fellesmusikalske kulturen i Mellom-Europa er kanskje ein tanke som ikkje har vore til stades så lenge? Norunn Illevold Giske har lang erfaring både som dirigent for deltakande kor, og som dommar i korkonkurransar både i Noreg og internasjonalt. Ho meiner at det var større kulturelle variasjonar i kordømming i Europa før. Det har blitt mindre av kulturkollisjonane etter at jernteppet forsvann:

Det var nok det før, det var det nok (kulturelle skilnadar i bedøminga, mi anm). Men det er blitt veldig mye utjevnet. Fordi at før så var det jo øst og vest, da. Og hvis det var en dommer fra Bulgaria for eksempel, som dømte vestlige kor, så var det tommelen ned. Og motsatt hvis det var jurydommere fra vest som dømte de som kom fra Balkan, eller Øst-Europa, da. Med de store vibratoene og kjempetrykk på stemmen, så var det topp for de fra Bulgaria og Romania og disse her. Mens for vestlige dommere så var det da tommelen ned, skjønner du, så det er absolutt kulturkollisjoner, men det er ikke så mye av det nå. Det er mye mindre, fordi at de i øst har gått mer over til vår syngestil (den "nordiske", slanke lette: mi anm.). For eksempel i de baltiske korene så synger de nesten likedan som oss (Norunn Illevold Giske, intervju).

Even Ruud refererar til Fink som seier at ei forestilling om objektive eller absolutte verdiar alltid vil vera eit ideologisk forsøk frå visse grupper på å overta makta på alles vegne ved å fastlegge kva som er verdifullt, som krever respekt og som er bevaringsverdig. ”Spørsmål om verdi er alltid et spørsmål om makt, heter det hos Fink” (Ruud 1996:143). Eg er inne på maktdimensjonen i kap.2.3 om vurdering, og i henhold til at vurdering er ei sensitiv sak for mange, er det nok ikkje rart at så mange av dommarane vil hevda at dei er objektive i bedøminga, for kanskje å kunne seie i frå seg noko av ansvaret for ein eventuell påstått

maktbruk. Men egentleg er det arrangøren som set standarden, og avgjer om konkurransen skal ha ein "globalt" tenkjande jury, eller om det blir ein "lokal" standard for kvalitet, alt etter kven som sit der. Og sjølv om Prof. Tibor seier at ".../here is a Slovenian choir, and this is the best Schubert interpretation!" så stadfestar han heller maktposisjonen til det europeiske idealet, og utelukkar eit større, globalt perspektiv i det han seier ovanfor "I think this proves that there is not an especially Austrian, but a Middle European interpretation of this music".

I denne oppgåva har eg teke utgangspunkt i at vurdering i korkonkurransar handlar om musikk. Men musikk er eit sosialkulturelt fenomen, og den kulturelle veven som omgjer oss er med og påverkar oss i våre vurderingar. Kulturell kontekst er ei føresetnad for musikkforståing, seier Gary Tomlinson i artikkelen "The web of culture: A context for Musicology". I den kulturelle konteksten ligg ikkjemusikalske kriterier som påverkar vurdering av musikk: kulturpolitiske og økonomiske hensyn, nasjonale hensyn, personlege samband osv. Mange av konkurransearrangørane er reiseselskap, og i slike konkurransar kan ein gjerne oppleve at det ikkje berre er dei musikalske kriterier som tel med når ein kjem til prisutdelinga. Spesialprisar vert delt ut med tanke på politiske hensyn kanskje vel så mykje som dei musikalske føresetnadene. Internasjonal goodwill er ein del av gamet. Det er ikkje desto mindre viktigare å gå inn for at det er musikken som må stå i høgsetet. Konkurransvinnarane er stort sett i tråd med dei musikalske vurderingskriteria, men eg vert ikkje forundra om prestisje, trynefaktor og politikk spelar ei rolle i korkonkurransar, meir eller mindre bevisst. Eg får mine mistankar bekrefta av intervjupersonane: ".../det ble ikke noe prestisje eller politisk dømming eller noe sånt, og det...kan jeg si at det forekommer nok av og til" (Thor Skott Hansen, intervju).

Repertoar og repertoarval

Tidlegare ser me at nokre av dommarane legg stor vekt på at dirigenten vel rett repertoar til koret. Repertoarval var ikkje så veldig vektlagd i Wien, seier Illevold Giske, såframt at koret ikkje tok minste motstands veg og valde eit enkelt stykke som ikkje lot dei visa potencialet i koret. Juryen vil heller ha eit enkelt stykke enn at koret knekker nakken på avanserte ting:

...hvis det blir for enkelt og i alle fall hvis det ikke blir gjort bra, så trekker det jo ganske ned. Men hvis det er enkle ting som blir gjort veldig bra, så mener jo jeg at det ikke er noe drawback. Det er bedre det, å gjøre en ting som er ganske enkel og gjøre den veldig bra, enn å ta et vanskelig stykke (Norunn Illevold Giske, intervju).

Dirigenten for GAK nytta mykje tid og ressursar på repertoarvalet i forkant av konkurransen. I dommarkommentaren får GAK pepper for å velgja Minnelied av Max Reger, men Margrethe Ek var bevisst på at Max Reger var eit val med ein kalkulert risk, fordi det er svært høg vanskegrad

på stykket, og klangane hadde nok ikkje fått den tida som trengtest til å ”setja seg”. Minnelied av Max Reger krev alle ressursar eit godt mannskor skal ha. Tydelegvis hadde ikkje juryen ei oppfatning av at GAK hadde desse ressursane, det er ikkje vanskeleg å sjå. I dette tilfellet hadde dei nok vunne på å ta eit mindre vanskeleg stykke, men det er lett å vera etterpåklok. Ut frå si eiga ”mugge” kunne ikkje koret gjort songen så veldig mykje betre der og då, med omsyn til kor langt dei var komne i prosessen og ut frå mannskapet som var med på turen. Men som nemnt, så er ikkje kringliggande faktorar med i juryen si vurdering. Det kunne vera eit feilval, men så lenge det var eit vel gjennomtenkt val frå dirigenten si side, er det ikkje anna å gjera enn å jobba vidare med det.

Dei fleste internasjonale korkonkurransane legg stor vekt på breidde i repertoaret og har retningslinjer og obligatoriske nummer for at kora skal kunne bryna seg på musikk frå ulike tidsepokar og stilartar. I Wien kan ein sjekka ut det obligatoriske repertoaret frå tidlegare år på internett. Det var ein noko ny kormusikk å høyra, sjølv om programma spente over dei fleste epokane i musikkhistoria. Mange kor hadde repertoar frå nasjonale komponistar. Kvar konkurranse har sitt musikalske særpreg, og deltek du i ein Schubert-konkurranse, er det sjølvsagt at Schubert står på repertoaret. Det var mest for lite av Schubert i denne konkurransen, meiner kormedlem Andersen:

.../ på en Schubertfestival så burde det være mer Schubert, synes jeg altså, så man kunne framelske den sida, men det var ikke kriteriene for denne konkurransen, da... men det bør nok være sånn at festivaler og konkurranser bør ha et varierende innhold, at en får fram kor som legger vekt på forskjellige ting. Jeg tror korbevegelsen vi trives med mangfoldet og at det er forskjellige typer kor isteden for at alle kor er like, med postordredresser og hvite luer. Det trur jeg ikke gagnar bevegelsen, da danner det stereotypier som vil gjøre at ungdom ikke vil tiltrekkes av det. Det må være lov å prøve nye ting.

Det gjeld å vera bevisst på kva koret ynskjer og kva ambisjonsnivå ein vil leggja seg på. Vil ein på festival eller konkurranse, så finst alltid noko for einkvar smak og eitkvart nivå.

Musikalsk forming og heilskap

Intervjuet av Prof. Szabó Tibor gav eit fyrsteintrykk av ei mest ekstrem fokusering på den heilskaplege musikalske opplevinga. Av ulike grunnar måtte eg intervjuja han på ulike stader under ukurante intervjuforhold, og eg fekk ikkje den same strukturen på dette intervjuet som dei andre, også pga språklege barrierar. Men han kom stadig tilbake til ”the feeling”. Den umiddelbare, musiske, spontane ryggradskjensla var grunnleggjande for han, inkludert måla for kva som er teknisk tolererbart for middels og høgt nivå på korsongen. Illevold Giske er også

formidlingsorientert. Kropp og stemme, musikalsk og visuell formidling heng saman, påpeikar ho. I likskap med dommarane i Llangollen ynskjer ho at musikken finn vegen til hjarta:

Men du vet når man får sånne stykker som er så komplisert sånn som disse her fra Japan og til dels også Kina, så blir det på en måte...altså for meg så blir ikke det... det blir jo perfekt og det blir liksom så utrolig bra, men det blir ikke det som går til hjertet mitt, altså. Skjønner du hva jeg mener (lattermildt) (Norunn Illevold Giske, intervju).

Berre for å illustrera kor subjektiv ei musikalsk oppleving er, hadde eg ei diametralt motsett oppleving av dei japanske perfektjonistane. I sitt sjølvvalde program song dei eit modernistisk stykke som gjenspeglar tankar om krig, i stor kontrast til eit påfølgjande lyrisk stykke. Alt saman lytefritt framført, og kontrastane slo meg rett ut. Ei for meg utruleg sterk oppleving som sette meg fullstendig ut av det analytiske moduset. Under avsnittet *Subjekt eller objekt?* i boka *Skilpaddens sang* skriv Jon-Roar Bjørkvold:

Ikke to mennesker er like. Alle har ulike stemmer, ulike måter å bevege seg på, ulike måter å snakke på, ulike temperament, ulike livserfaringer lagret i kropp og psyke. Alle er makeløse. Derfor er også nøklene inn til Meg'ets irrganger ulike, de nøklene som kan åpne for uttrykk som flytter erkjennelsegrenser forbi gårsdagen og inn i nye øyeblikk du selv bebor: Canto – ergo sum! Jeg synger – altså lever jeg! (Bjørkvold 1998:111).

4.3.6 Vektlegging ved visuelt uttrykk

I Syng For Oss-konkurransen er dommar Caplin talsmann for ei linje som ser ei musikalsk framføring som både visuell og auditiv: ”de to samspiller jo hele tiden, men det er spørsmål om hvilke av disse to som på en måte får mest av min bevisste eller ubevisste oppmerksomhet” (Thomas Caplin, intervju). Men han understrekar at som dommar lyttar han mest, og dommarformularet er basert på det. Dommar Illevold Giske har også eit syn som går i denne retninga: ”.../for at en skal formidle bra musikk, så må du også ha en formidling i uttrykket”.

Ho legg vekt på ei fri og avslappa haldning:

Jeg legger vekt på kanskje først og fremst ansiktsuttrykket, øynene og ansiktsuttrykket, hvordan de lever seg inn i musikken. Og så legger man jo litt...ja kanskje ikke så stor vekt på det, men kanskje littegrann om dem står sånn (visar ei forknytt kroppshaldning) og på en måte ikke lar musikken komme ut innenfra. Skjønner du? Og så den spontane musikkleden, sangleden, da! (Norunn Illevold Giske, intervju).

Det fyrste som vert presisert i GAK si framføring av pliktprogrammet, er forholdet som fleire dommarar peikar på i dei to andre konkurransane, nemlig korleis dirigenten kommuniserer med koret. Dommarane som ikkje legg særleg vekt på det visuelle ved koret ellers, legg likevel merke til kommunikasjonen mellom kor og dirigent:

There are many interesting experiences this time. For example, many conductors try to give short but...so the conductors want to give more information, more conducting information,

so that's why they'd like to keep everything in your hands, in your conducting hands. And it's not always the best way to express the real musical...content of the music piece. So the technique is a very important thing I mean (Prof. Szabó Tibor, intervju).

Som sagt jobbar Margrethe Ek mykje med GAK og formidlingsevne. Eg observerte nitid arbeid med det tekstlege på prøvene, både når det gjaldt vektlegging av uttale og vokalbruk, det viktige i å læra det utanåt og ikkje minst det å forstå kva dei syng om. Ein må ta tak i det uforutsette, seier ho. Ek nyttar mange metodar for å arbeida med stoffet: dramaøvingar, omrokking på plassane, stemmetrening og gehørtrening for å oppna einskap i teknikken, og tryggleik og sjølvtilit i gruppene, og kormedlemmene vert oppfordra til å ta individuelle songtimar for å få bli meir bevisste på eigen stemmebruk. Formidlingsevne er ei merkevare for GAK som kor, seier Knut J. Andersen:

Veldig ofte så synger vi i settinger hvor det er om å gjøre å underholde, men det er jo om å gjøre at underholdningen skal være av en musikalsk kvalitet, så det går på å synge bra, selvfølgelig, men beholde smilet og intensiteten og prøve og være med publikum. Det er egentlig alfa og omega for oss. Vi satser på det, det er det som er vår markedsmedfører (Knut J. Andersen, intervju).

Og når kormedlemmene tenkjer formidling, tenkjer dei visuelt. ”Hvis du synger med et smil, så synger du noe helt annet enn hvis du står og skuler med sinte øyenbryn. Det blir måten å formidle på (Einar Arreberg, intervju).

4.3.7 Dirigentvurdering

Direksjonsteknikk er eit av vurderingskriteria Prof. Tibor nevner og utdjupar. Når eg spør han om noko spesielt som gjorde inntrykk i akkurat denne konkurransen, var det nettopp dirigenten sitt arbeid som vart nevnt:

...for example the Slovenian Choir, which was very musical! The conductor was very loose, conducted very loosely, ach so, not very strictly, but very precise. Things was very musical because it was relaxed a little bit, and he had a very good contact with the choir. A two-way communication between the choir and the conductor, and this was the most impressive for me. The same was, almost the same was, perhaps not on as high level as the slovenian case, the Polish choir (Szabó Tibor, intervju).

Dirigenten frå GAK får også kreditt for måten ho kommuniserer med koret på:

Basicly, for example the norwegian male choir was also very good, it was very nice. The contact was very close between the choir and the conductor /.../(s.person).

Margrethe Ek vil som dirigent ha tilbakemelding på ”heile pakka”, seier ho i intervjuet. Det kjem litt an på dommaren, men ein poengsum er mest betre enn opplysningar om enkeltdetaljar. Det som er verdifullt for ho som dirigent er å få opplysningar om kva utviklingspotensiale dommarane ser at koret har, seier Margrethe Ek. Ho nevner stort sett dei same kriteria som har

kome fram i dommarintervjua: intonasjon, klang, tekst, songteknikk, formidling, tolkning, scenisk beredskap. Ek er oppteken av det å vera på scena, at koret skal ha ei audmjuk haldning til at det skal vera ei oppleving. Heile instrumentet skal nyttast i songen: kropp og tanke. Eit godt kor for Ek er dei som vil noko og som har føresetnader for å klara det.

4.3.8 Konsekvensar av deltaking i ein konkurranse

Ei god plassering vil sjølvsagt heva koret, seier Illevold Giske, men ho er redd for dei som havnar på sistede plass hvis dei ikkje sjølv veit kva dei har gjort. Som dommar er ho svært gjerne tilgjengeleg for dirigentane i etterkant for å snakka med dei og tipsa dei om kva som går an å endra på:

En ting er jo å skrive det, men å få si det muntlig og kanskje demonstrere littegrann hva som gjør at dem...at det ikke blir så bra./.../ i Norge så sier jeg at du må bare ringe for jeg har jo skrevet veldig mye og jeg kan gi deg mer tips hvis du ringer til meg og... eller sender mail eller hva som helst, men det er jo litt vanskelig i internasjonale konkurranser da, hvor dem kanskje ikke snakker annet enn sitt eget språk. Så da kan man ikke si så mye direkte til dirigentene, da (Norunn Illevold Giske, intervju).

Under dette punktet vil eg drøfta GAK spesielt. No i etterkant, eitt år etter konkurransen i Wien, kan ein seie meir om konsekvensane deltakinga fekk for GAK og sjå det i ein større heilskap. For å få dei lange linjene vil eg ta inn eit kort resymè av GAK sin historie, med fokuset på deira deltaking i konkurransar.

Ein diskontinuerleg prosess

Guldbergs Akademiske Kor vart i utgangspunktet starta i 1917 av Ansgar Guldberg fordi det skulle vera eit alternativ til ein ”koseklubb”, som i den tida var Studentersangforeningen. Dette var ei musikkhistorisk hending:

...for ham var det nødvendig å danne konkurransedyktige elitekor som satset på å synge *godt* stoff *godt*. Tidligere vektla man at folk sang, nå kom det i sterkere grad an på *hvordan* det ble sunget./.../Tanken om en profesjonalisering av musikklivet var blitt mer fremherskende enn den demokratiske, romantiske forestillingen om kultur, menneske og samfunn som preget sanghistoriens første fase og som vitterlig bar korsangen ut over i landet./.../ Guldbergs akademiske kor fremtrådte ikke som et representasjonsorgan for studenter og akademikere, men som et profesjonelt arbeidende sangselskap som ønsket å lansere norsk musikk i inn- og utland og stimulere til nyskaping. Dette lyktes han i høy grad med" (Aschehoug og Co (2000), 1870-1910:171).

Etter endt konsert på Kristiania Stadion som avslutning på Europaturneen i 1920, kunne ein lesa i Morgenbladet: ”Saa mange hadde møtt frem at man skulde tro sig hensat til en fotballkamp, og begeistringen var næsten likesaa stor” (Andersen 1991:44). Sidan har det gått opp og ned med både medlemstal og musikalsk kvalitet. Etter ein bølgedal i koraktiviteten, tok det seg opp att på

slutten av 1970-talet, under Hans M. Borchgrevink som dirigent. I 1978 deltek dei i konkurransen i Llangollen i Wales:

Da var Brudeferden obligatorisk nummer, så da var vi sikre på å vinne, og vi sang jo den desidert riktigst av alle, ikke sant. Men dommerne den gangen, de skjønte ikke filla av den. Da var det et sånt studentkor som vant på rølpesang, og GAK fikk som kritikk at vi kunne ikke ha forstått hva a "bridal party" var for noe, for "a bridal party" det betyr fyll og fest det, på alle andre nivåer. Men Brudeferd er det bildet av Tidemand og Gude, ikke sant! Så der kom GAK helt gærnt ut i forhold til forventningene og tapte for det greske jernbanekoret, og det var de veldig bitre for. Men igjen så vant de banketten, ikke sant. Vi har jo alltid tatt sikte på å vinne banketten, og det så du at det fikk vi til nå også (Knut J. Andersen, intervju).

Nils Olav Aanonsen tek over som dirigent, og koret syng vidare av hjartans lyst, om enn ikkje med same bravur som i fordums tider. Neste internasjonale konkurransedeltaking var i Italia ti år seinare:

I januar 1989 sendte GAK et lydbandopptak fra julekonserten til arrangementskomiteen i den internasjonale korkonkurransen i Arezzo, Guido d'Arezzo, med ansøking om deltagelse. GAK ble akseptert. Koret dro med fireogtyve mann, sang seg inn i hjertene og vant ikke. GAK kvalifiserte seg ikke engang til den endelige konkurransen (i likhet med halvparten av de deltagende kor, og tre firedeler av mannskorene). GAK mottok imidlertid deltagerdiplom! Korene holdt et meget høyt nivå og bestod delvis av utvalgte sangere fra andre kor, mange av sangerne var musikkstudenter, sangpedagoger etc. og enkelte kor var halvprofesjonelle instituttkor. GAK's deltagelse induserte imidlertid snarere entusiasme enn skuffelse: vi er de eneste skikkelige amatører her! (Andersen 1991:86)

Sitatet ovanfor er nokså paradoksalt i forhold til koret som ein gong stod for profesjonalisering og høgt kunstnarleg nivå i si tid, men så har det då også gått eit halvt hundre år. Det verkar likevel som om det at GAK ein gong var Norges mannskor nr.1 ikkje heilt vil sleppa taket i identiteten som er knytta til koret si fortid:

...vi har hatt en korkonkurranse bak oss oppe i Bergen, på Landssangerstevne der. Og hvor vi trodde og mente at vi desidert det beste koret, og fikk en tredje plass som vi synes var veldig ufortjent. Men da var vi i ferd med å lave en strategiplan for Guldberg, og hvor vi kanskje kom til erkjennelse av at oppfatningen av oss blant medlemmene, altså vi som var Guldberg, kanskje ikke var i samsvar med omverdenens, at vi ikke *var* så gode som vi var. Så vi satte en del mål i denne strategiplanen som gikk blant annet på å høyne korets sangfaglige nivå, og satte i verk en rekke tiltak (Einar Arreberg, intervju).

Dirigenten sin versjon frå konkurransen under songarstevnet i Bergen kan kanskje nyansera biletet noko:

...den brydde vi oss ikke noe om. Fordi vi skulle gjøre Missa con Jubilo av Duruflè. Og jeg synes at det var mye viktigere. Skjønner du. Så jeg øvde på det jeg. Missa con Jubilo øvde vi på. Vi hadde stor konsert i Bergen, vi. Og så var vi innom den konkurransen, og vi gikk videre og jajaja, og så øvde vi mer på Missa og hadde konsert og jeg brydde meg ikke om det, visste ikke hva det var, jeg (Margrethe Ek, intervju).

Uansett oppfatning: resultatet var iverksettning av ein langsiktig strategiplan, og eit av delmåla er blant anna å vinna konkurransar. Som dirigent for GAK gjennom seks år (i 2001) jobbar Margrethe Ek svært målbevisst i samarbeid med koret i forhold til strategiplanen. Konkurransen i Wien skal gjennomførast med seriøsitet, og ho har førebudd seg gjennom eit år i forkant. Det har vore å leita etter passende sjølvvald repertoar og lytta til tips frå andre dirigentar med konkurranseerfaring. Koret har sendt ho på studieturar til korkonkurransar i Bergen og ved Gardasjøen i Italia. På sistnemnte stad fylgde ho kurset ”Hemmeligheten ved den gode prestasjonen”, noko som skulle leggja eit godt grunnlag for ein god innsats. Denne gongen skal det gjerast skikkeleg, og alle ting vert nøye gjennomtenkt. Det er førebuing mentalt, musikalsk og praktisk. Hemmeligheten er at ein aldri kan få førebudd seg nok.

/.../ jeg ser på dette som min første konkurranse, hadde jeg hatt denne erfaringen så hadde jeg gjort disse her to siste ukene da, de hadde jeg gjort for en måned siden, så hadde jeg tre uker før vi reiste på konserter. For eksempel. Da hadde jeg forberedt meg hardere tidligere. Blitt ferdig tidligere. Men jeg ser den greia som jeg har gjort nå...nei...Jeg har lært mye! Jeg har lært mye på det kurset og jeg har veldig mye av den bevisstgjøringsprosessen/.../ (Margrethe Ek, intervju).

At ein dirigent er bevisst og førebudd er viktig, men jobben er ikkje fullgod før koret har gjort sin del. Eg spurde kormedlemmene korleis dei førebudde seg, og utsegna deira vil nok kunne spegla koret generelt:

”Jeg har vært mye flinkere til å jobbe selvstendig. Pugge tekster og øve sjøl enn det jeg vanligvis har kapasitet til eller vanligvis prioriterer i en ellers hektisk hverdag. Nå må jeg!” (Morten Johansen, intervju).

”Jeg har jo tatt opp stort sett alle øvelsene, jeg hører på de etterpå siden jeg kjører bil. Det eneste problemet er at jeg kan ikke pugge så godt på tekst...og jeg har møtt opp på stort sett alle øvelsene, og fått med meg det som har vært nødvendig der. Vi har hatt litt for dårlig tid, og siden vi har øvd på så mye over så kort tid, så har vi ikke hatt så mye gruppeøvelser...” (Nils Christian Lærdal, intervju).

”Jeg...deltok på alle obligatoriske øvelser, og vi la opp stemmeøvelser som var frivillig. Pluss at jeg brukte vel en to timer, to kvelder i uken alene, på å gå igjennom stoff og prøve meg selv...” (Einar Aarreberg, intervju).

”Altfor dårlig... jeg klarer aldri få somla meg til å øve hjemme. Det er en generell svakhet i koret at gutta øver ikke hjemme. Så jeg lærte mest på de øvelsene vi hadde nede i Wien. Og så de to samlingene med han svenske instruktøren” (Knut J. Andersen, intervju).

Gode øvingsrutinar er noko dei fleste dirigentar bør streva etter om dei skal ha høve til å få ei god utvikling. På lengre sikt kan konkurransedeltaking mobilisera og bevisstgjera korsongarane, og me skal sjå nedanfor at konsekvensane peikar i den retninga for GAK. Men det finnest haker ved det å skulle bli betre. Enkelte i GAK er redde for at seriøsiteten på det musikalske skal kvela

det sosiale fellesskapet. Det ikkje høg musikalsk kvalitet, men tradisjonar, samhald og det sosiale som gjer at koret framleis lever. Er det mogleg å halda på begge deler?

Mine ”briller” for dette GAK-observasjonen har vore: ein konkurranse er naudsynt i ei forbetring av den musikalske kvaliteten i koret. Denne tesa er sett veldig på spissen. Ein konkurranse er sjølvstyk ikkje naudsynt i ei forbetring av den musikalske kvaliteten i koret. Det som derimot er naudsynt, er ein visjon eller eit mål om å bli betre, og ei felles vilje til å gjennomføra det, og desse elementa er til stades i GAK. Men kormedlemmene ser Schubertkonkurransen som berre eitt av mange middel til å nå eit langsiktig mål om å få eit enno betre nivå på det songfaglege, i tråd med opprinnelege mål i strategiplanen: ”korkonkurransen er et middel til å nå et mål, samtidig som det er et mål i seg selv. Så for oss er korkonkurransen og deltagelsen, den er todelt” (Einar Aarreberg, intervju). Kormedlemmene forventar ikkje førstepremie i utgangspunktet: ”uansett plassering, så er dette en meget, meget positiv opplevelse for koret”, seier Nils Christian Lærdal i forkant av konkurransen. Men alle ynskjer sjølvstyk å vinna, og GAK reiser med sikte på å vinna, sjølv om Lærdal understrekar at koret konkurrerer med seg sjølv. Dei vann ikkje, og i augneblinken resultatet vart ropt opp på ein delt tredjeplass, var det nok enkelte i koret som vart skuffa. Opplevinga av konkurransen som heilskap i ettertid er imidlertid positiv. Det verkar som om kormedlemmene har ei ny tru på koret: ”Det har gitt oss mersmak. Det har skjerpet konkurranseinstinkt vårt.../Vi vil ut og vise tenna mer, vi. Og vi vil strekke oss lengre” (Einar Aarreberg, intervju). Andre er meir tilbakehaldne, men like fullt positivt innstilt:

Den burde gjøre oss veldig stolte over at vi er så flinke. /.../ Vi bør absolutt si at nå tar vi en liten pust og si at nå var vi flinke, og så synes jeg vi må tenke oss veldig nøye om før vi eventuelt drar på en sånn konkurranse igjen. Kanskje ikke lurt å dra på en allerede neste år, ikke sant. Du ser at det ikke er bra hvis det blir sånn at de som har tid og råd drar på konkurranse og så blir en stor del av koret igjen. Og hvis det blir de samme folka, så vil det splitte koret. Så vi bør ha som konsekvens at nå gjør vi et eller annet som samler koret igjen (Knut J. Andersen, intervju).

4.3.9 Kva er eit godt kor?

I likskap med fleirtalet av dommarane i Syng For Oss-konkurransen og i Llangollen, er Wien-dommarane opptekne av fleire ting når dei vil skildra eit godt kor, men i botn ligg det hjå alle eit ynskje om å bli gripen.

/.../fra mitt synspunkt så er det et kor som, for å komme tilbake til det, som synger naturlig. Jeg er så lite begeistret for disse som synger unaturlig, altså. Det må jeg virkelig si. Som synger naturlig, og at dirigenten har latt koret forstå hva dem synger om. At dem formidler veldig mye det som forfatteren, eller det som står i teksten, ved siden av at dem da jobber med sine egne stemmer for å få det beste mulig resultat ut av sin egen stemme. Det henger jo

sammen med det der å synge naturlig. Så for meg er da et kor som synger... Om dem ikke synger så vanskelige ting, men enkle ting, om dem gjør det sånn at du nesten gråter, så syns jeg det er like bra som en sånn prestasjon som er bare teknisk, så du...og BARE teknisk. Som ikke kommer innenfra. Jeg vet ikke om du skjønner hva jeg mener...(Norunn Illevold Giske, intervju)

Prof. Tibor seier som Selvik og Skott Hansen (kap. 4.1.9), at kor kan vera gode sjølv om det ikkje er presist og perfekt til fingerspissane. Han grunnjev kvifor han ikkje vil nemna så mykje om det tekniske planet:

Sometimes choirs can make good impression without being very precise or being very exact or something like that. So the impression, the feeling of the music, I think this is the most for me. There are other jurymembers who are like Beckmesser in... Do you know Beckmesser in Wagners Opera in the Meistersinger von Nurnberg? There is Beckmesser who makes all the mistakes, who marks all the mistakes. One, two, there is a mistake, there is a mistake! So Beckmesser listen always for the mistakes, and I'm not always listening for the mistakes, but the general impression, the feeling of the musicproduction. This way it is important that in my school, for example, there are many many good instrumental players, and of course this is a school, so sometimes there are many technical problems in a certain stage of development. So that's why it's important to observe the feeling of the students, and not always the mistakes, the technical mistakes they are making (Prof. Szabó Tibor, intervju).

Eit godt kor er ikkje heilt det same for ein korsongar som det er for ein kordommar.

Et godt kor er et fellesskap. Som du kan gi noe og som gir deg noe i egenskap av medlemskap. Som bygger på felleskriterier som f.eks sangkvalitet innenfor et visst kvalitetsområde, men som likevel har friheten, eller storheten, åpenheten nok til å sette pris på de individuelle mennesker som alltid måtte være i en sånn sfære (Einar Aarreberg, intervju).

Songarane i GAK framhevar det viktige i at den sosiale dimensjonen i eit kor vert teken vare på i langt større grad enn det jurymedlemmene nemner. Dommarar og korsongarar har naturleg nok to ulike utgangspunkt å definera "eit godt kor" ut frå. Eg stiller spørsmålet til dommarane på slutten av eit intervju der musikalsk vurdering er hovudfokus. Det gjer eg for så vidt også med kormedlemmene, men dei tenkjer ut frå sin eigen ståstad i fellesskapet når dei svarar. For songarane i GAK skapar kombinasjonen av songen, tradisjonane og det sosiale fellesskapet ein eigen verdi. "The chief function of music is to involve people in shared experiences within the framework of their cultural experience", seier John Blacking (Blacking 2000:48). Han snakkar om Vendafolket i Sør-Afrika, men det stemmer også med forholda i eit norsk akademisk mannskor. Berre eit godt fellesskap kan gje ei heil oppleving, påstår Nils Christian Lærdal:

Et godt kor har like mye... altså, et kor som...jeg vet ikke om du har hørt om Pirum? Det er et Studentkor fra Trondhjemssamfunnet. Det er topp sangere som øver masse. Tar masse oppdrag, gjør plater og sånt. Når de er på scenen, så er sangen tilnærmet perfekt, men de har det gøy på scenen, de har show på scenen. De er såpass sikre på sin sang at de kan gå der og spille klovner og ha opptreden på scenen. De gir en *hel* opplevelse. Når du ser dem, da har du det virkelig gøy. Det er optimalt (Nils Christian Lærdal, intervju).

Heilskapsperspektivet hjå kormedlemmene omfattar også den sosiale konteksten, ikkje berre den musikalske framføringa, men det er fyrst når mannskolet syng gamle akademiske studentersongar og drikkeviser for dei andre kora på banketten, slik dei gjer det på "etterøvingsspilsen" på restauranten Håndverkeren i Oslo, at dette perspektivet verkeleg vert sanna.

4.3.10 Kva er viktig med korkonkurransar?

Det er delte meiningar både i jury og kor om kva som er viktig, eventuelt *om* det er viktig med korkonkurransar. Eg har nevnt at Illevold Giske er ambivalent og ikkje så veldig begeistra for korkonkurransar *eigentleg*. Ho er redd for den negative verknaden ved at det kan bli feil fokus, og at kor kan bli trykka ned om dei deltek på eit høgare nivå enn der dei høyrer heime. Men ho ser positive sider også:

Altså det viktige er hvis de korene som deltar, jobber fremover mot å høyne sitt nivå hvis de har ambisjoner om å bli bedre, og jobber for på en måte for å kunne løfte seg. Ikke bare for å kunne vinne i en korkonkurranse, men for kunne løfte seg og å kunne måle seg litt med andre kor og finne ut av av hvor de står, derfor synes jeg det er ganske viktig med korkonkurranser (Norunn Illevold Giske, intervju).

Fellesskapet er også det Prof. Tibor ser som viktig ved å konkurrera i korsong. At folk kan møtast kring det dei likar best, nemleg å synga i kor. Musikalsk er det viktig med internasjonale møtepunkt for å utvikla ein felles musikalsk kultur. "Man is man because of associations with other men", seier Venda-folket (Blacking 2000:107). Eg har berørt forholdet mellom kormusikk og nasjonal identitet ved å nevna det "nasjonale" som eit aspekt ved korklang. Det nasjonale kjensla kan lett forsterkast i internasjonale konkurransar. Når konkurranseperspektivet er der, vaknar "lag-lysta" og dermed eins nasjonale eigenart. Det treng ikkje naudsynleg vera negativt, tvert imot, men ein bevisst balanse er naudsynt. For å utvikla og samlast om ein felles musikkultur må ein kanskje leggja frå seg noko av det mest nasjonale heime, utan at ein gjev slepp på sin musikalske eigenart. Det er gjerne lettare å få til ei slik "ånd" på festivalar der det ikkje vert konkurrert? Uansett, eit overskyggande poeng i korkonkurransar er å komma saman for å høyra på kvarandre, seier Prof. Tibor, i likskap med dommarane i Bergen og Llangollen.

Det er delte meiningar hjå kormedlemmene om kva som er viktig med ein korkonkurranse: "Jeg synes egentlig ikke at det er så viktig, jeg" (Knut J. Andersen). Det er likevel stor semje om at det skjerpar innsatsen på å få opp kvaliteten på det musikalske. Den då nyvalde formannen, Nils Christian Lærdal, hadde ei formeining om at det gjev ein felles mal på eit felles mål. Ein konsert blir ikkje det same, sjølv om ein samanliknar det nettopp med ein konsert:

Tror det er viktig hvis man ønsker å ha nye målsettinger med et kor, og ønsker å fokusere på kvaliteten, så er det å ha korkonkurranse noe som får alle til å ha en helt klar målsetning på det å...ved å stå frem for en jury og et publikum som er kritisk, så vil koret kunne vise til hvilken grad hvor langt de ønsker å komme med utvikling av kvalitet og formidling av disse tingene som et kor kan bli god i... (Nils Christian Lærdal, intervju)

Eg har ikkje intervjuet kormedlemmer som ikkje vart med til Wien. Dette gjev eit skeivt materiale i forhold til å få ein generell stemningsrapport i heile koret. Det koret som var med på turen kan eg imidlertid skildra godt ut frå egne observasjonar. Enkelte har gitt uttrykk for at det har vore negativt at så mykje som 1/3 ikkje fekk del i ei såpass viktig oppleving som ein slik konkurransetur er. Det var ankepunktet til fleire eg prata med i forkant, men styret og formannen i koret var oppteken av å vera bevisst det problemet:

...Derfor er en sånn tur veldig nyttig for koret. Man får liksom alt i ett. Litt synd for de som ikke er med på turen. Det som er gledelig er at mange av de eldre i koret som kanskje ikke har de samme målsetningene til kvalitet, også er med på turen. Det ser jeg som meget positivt, de gjør sitt beste, og det gjør vi alle sammen, og det blir sånn samlet innsats, nettopp fordi de er med, så får vi brakt videre hele tradisjonen (Nils Christian Lærdal, intervju).

I oppkøringa før avreise vart det bestemt at dei som ikkje skulle vera med fekk ta seg fri frå øvinga. Dette vart merkbart i forhold til haldning og jobbemåte då dei skulle til å øva inn julekonsertstoffet etter at dei kom heimatt:

...det var altså en helt, helt annen mental innstilling til konkurransen enn til tidligere konserter. Og resultatet av det var jo at de tre ukene jeg hadde etter Wien til julekonserten, da jobbet jeg på samme måten med julekonserten. Og vi merket etter Wien at de som hadde vært i Wien hadde en helt annen holdning til julekonserten og det som krevdes da, enn de som ikke hadde vært der. Så det er en annen... det er blitt en mentalitetsendring, det er gått opp en del lys på hva det krever for å levere vakker mannssang (Einar Aarreberg, intervju).

I etterkant verkar det som om seriositeten i øvinga har gått opp eit hakk, og at det nettopp verkar som ein positiv faktor for den musikalske verksemda og opplevinga av kva som er kvalitet:

Konkurransen hadde veldig mye å si når det gjaldt opplevelsen av hva kvalitet innebærer. Både det å oppleve andres kvalitet var, hva det krevdes av oss å nå et kvalitetsnivå som vi begynte å føle oss komfortable med. For det er klart at den innøvingstiden vi har hatt har kanskje vært noe snaut i forhold til alt det vi har gjort tidligere på høsten. Så vi skulle nok kanskje ha vært der vi var i Wien en måned før vi var i konkurransen. Så du kan si at vi opplevde hva det egentlig innebærer, hva det krever og hva vi fikk til ved å intensivert jobbing i Wien. Og så fikk vi gleden av å oppleve når det først begynte å bli kvalitet, hvor mye morsommere det var å synge da (Einar Aarreberg, intervju).

Kvalitet er detaljar, og nitid jobbing med detaljar krev disiplin. Dirigenten er heilt klar i sitt syn på kva som forbetrar det musikalske og kva som er viktig for ho:

Jo, men det er vel derfor jeg på en måte er... ikke vet om jeg er for konkurranser. Men, den PROESSEN som jeg er inni nå, vil jeg ikke være foruten. Og den får jeg ikke uten konkurranser. Jeg får ikke den når vi er i konsert, for når du har en konsert, så er folk veldig ofte begeistret, fordi at det er menigheten som kommer, dvs. familie og venner. Mens en

konkurransen er noe helt annet. Så det tror jeg er mulig at er viktig. Den prosessen er i hvertfall råviktig (Margrethe Ek, intervju).

4.3.11 Ein kontinuerleg prosess?

Det har no gått ei stund sidan Wienturen, og ting kan sjåast i eit større perspektiv. ”Konkurransen har vært godt for mye, det”, sa Margrethe Ek då eg ringte ho for ei ”oppdatering” hausten 2002. Dei hadde hatt eit aktivt og vellukka song-år med mykje positiv tilbakemelding. Dei to årlege julekonsertane stod for tur, og på fellesmailen kunne eg lesa om ståande ovasjonar, fulle hus og nøgde songarar. Dei førebur seg for nok ein internasjonal konkurranse, i Budapest denne gongen. Koret blir 10 på kvar stemme på turen, og repertoaret har vore klart lenge. Høve til å ta med familie i forhold til at det skjer i tilknytning til ein ferie verkar positivt inn, og i og med at repertoaret er satt så lenge i forkant (bl.a. Minnelied av Max Reger), treng ikkje all tid gå med til øving der nede, slik det vart gjort i Wien. Alt skulle ligga til rette for ei god konkurranse-oppleving.

For å få ein fersk tilstandsrapport frå koret i avslutninga av oppgåva, sende eg ut to spørsmål angående konkurranseprosessen på koret sin fellesmail. Spørsmåla lydde slik:

1. Vile GAK hatt den same musikalske utviklinga utan korkonkurransar (forutsatt at de hadde ein strategiplan)?
2. Har konkurreringa og prosessen med å heva den musikalske kvaliteten gått på bekostning av andre ting (t.d. det sosiale livet i koret)?

17 kormedlemmer svarte på spørsmåla. På spørsmål 1 var dei relativt samde:

- 13 stk svarte: Nei, den musikalske utviklinga ville ikkje vore den same utan konkurranse. Nokre av grunngevingane for dei som svarte dette var t.d. at prosessen med eit musikalsk nivåheving ville gått langt seinare, og at eit heilt konkret mål er naudsynt for eit så grundig arbeid med musikken.
- 3 svarte: Ja, det hadde gått fint å heva kvaliteten med andre planar. Ein ambisiøs konsert kan gjera same nytta.
- Ein person svarte tja.

Med andre ord: Eit klart fleirtal av dei svarande ser korkonkurransar som eit effektivt (og positivt?) middel til ei musikalsk forbetring. Då medlemstalet i GAK er bortimot 40, kan eg ikkje slå fast at det speglar resten av opinionen, men det gjer eit bilete av dei som engasjerer seg og er bevisstgjorte i saken. Tekniske kriterier som klang og presisjon er t.d. element som opplevest som klart forbetra i arbeidsprosessen. Kormedlemmene var delte på spørsmål 2:

- 7 stk meinte nei, det har ikkje kosta mykje for koret, t.d. gått ut over det sosiale fellesskapet. Tvert imot, seier nokre: turane gjer koret meir samansveisa, og det å kunna ha høg musikalsk kvalitet er også ein trivselsfaktor.
- 9 stk meinte ja, det har gått ut over andre ting. Satsingsområde som t.d. songoppdrag er nedprioritert i oppkøyringsperioden, men det sosiale miljøet kan òg endra seg. Enkelte ser seg ekskluderte på grunn av for høge musikalske ambisjonar og har slutta av den grunn, andre kan ikkje vera med på konkurransen pga. økonomiske hensyn sjølv om dei gjerne vil. Nokre peikar på at det vart ei kunstig splitting etter forrige konkurranse ved at det vart permisjon for dei som ikkje skulle vera med i oppkøyringa til Wien. (Det har dei teke lærdom av: denne gongen er heile koret med i oppkøyringa, slik at det ikkje oppstår ei unaturleg sosial deling i koret i etterkant.)
- Ein svarte noko som minna mest om tja.

Kva som skal prioriterast- det sosiale eller det musikalske, er ein balansegang som er kontinuerleg under vurdering så lenge koret jobbar etter strategiplanar (noko dei har gjort dei siste 15 åra, ifølge Einar Aarreberg).

”Why bother to improve musical technique if the aim of performance is to share a social experience?” spør John Blacking (Blacking 2000:35). Godt spørsmål. Eit svar kan vera slik Grete Helgerød seier det: ”Jeg tror på å jobbe, på å foredle, på å pusse og så oppdage. Det er en enorm kraft i at mange mennesker er totalt fokusert på overgangen mellom takt 7 og 8. Samtidig er menneskene viktigere enn resultatet” (Sveen 2002:20). GAK er definitivt eit kor med sjel, og dei jobbar hardt for å oppnå det dei ynskjer: eit kor som er på topp både musikalsk og sosialt. ”Vi balanserer på en stram line i det å skulle bygge på nettopp disse to bjelkene i koret vårt. Hittil har det gått bra. Det akter vi å fortsette med” (Arnbjørn O. Lærdal, mail).

4.3.12 Oppsummering

Dommarkollegiet i denne konkurransen hadde den breiaste internasjonale samansetninga av dei tre konkurransane eg no har drøfta. Om det gjev eit større heilskapsperspektiv på bedøminga er vanskeleg å sei, men eit heilskapleg syn på vurdering ligg absolutt til grunn for vurderinga hjå dei to dommarane eg har intervjua. Kriteria Stimmkultur, Rythmik, Dynamik, Stilempfinden og allgemeiner Gesamtseindruck over GAK sin dommarkommentar frå Wien, og klang, intonasjon, formidlingsevne, utstråling og ”feeling” utgjer sentrale vurderingskriterier ut frå intervjua. Når det kjem til kva som er avgjerande for eit eventuelt skilje mellom to gode kor, ser det ut til at det er teknisk finish som veg tyngst både hjå dommarar og dirigent i GAK. Kormedlemmene i GAK

er delte på dette området. Dei nevner stort sett dei same tekniske kriteria som juryen: klang, intonasjon og vokalteknikk, og er klar over at det er det dei vert dømt etter, men dei ynskjer at publikum og jury skal leggja mest vekt på formidlingsbiten, det vil seie kommunikasjon, utstråling og totaloppleving.

Kulturell faktor spelar inn i vurderinga i ein konkurranse, og det *kan* opplevast som meir eller mindre ubevisst maktposisjonering, kanskje spesielt i forhold til utøving av enkelte stilartar og sjangrar.

I løpet av koret sin historie, har GAK vore med i tre ulike korkonkurransar utan nemneverdig suksess. Det har midlertid ikkje vore fokus i koret si drift. Det spesielle med Wien-konkurransen er at det no er nedfelt i koret sin strategiplan at konkurransar skal vera eit av fleire middel til høgare musikalsk nivå, og innsatsen skal gjerast så grundig og god som mogleg. GAK gjer ein god figur i Wien ut frå egne føresetnader. Denne måten å jobba på har gitt resultat, og både kor og dirigent var for så vidt nøgde med resultatet. Konkurrering har gitt meirsmak, men det kostar å jobba kvalitativt på denne måten, meiner fleire. Særskilt den sosiale delen kan bli nedprioritert i ein slik prosess. Å delta i internasjonale konkurransar er òg eit økonomisk spørsmål for enkeltmedlemmene i koret. Med litt meir erfaring i bagasjen, dreg GAK til Budapest påska 2003. Sannsynlegvis med eit mål om ein førstepris, men òg for å få ei god oppleving saman, og få ein ny dom over prosessen i å heile tida strekkja seg etter mål og visjonar om å stadig bli betre.

5 EI KONKLUDERANDE AVSLUTNING

Eg har gjennom denne oppgåva freista å få fram tankar og haldningar rundt vurdering av musikkformidling i internasjonale korkonkurransar. I dialog med musikalitetsteoriar frå 6 ulike forskarar har eg drøfta kordommarar sitt forhold til dimensjonen del og heilskap i vurderinga av ei musikalsk oppleving. I siste konkurranseanalyse har eg inkludert korsongarane i drøftinga og hatt eit skråblikk på prosessen som vert sett i gong når eit kor deltek i ein konkurranse. Inn under hovudfokuset har eg prøvd å gjera reie for tre påstandar som har vore ”briller” når eg har samla inn og gjennomarbeida empirien, og fylgjande kjem ei oppsummerande konklusjon av desse.

Det visuelle har innverknad på den musikalske vurderinga i korkonkurransar, men eg har fått forståing for at det visuelle ikkje er noko stort tema for juryane reint generelt. I Bergen var det stor variasjon i synspunktet på visuell vurdering: alt frå at det synlege ikkje tyder noko i det heile tatt, til ei haldning som set det visuelle saman med det auditive som to sider av same sak. I Wien er det òg sprik mellom desse synspunkta, medan eg oppfattar juryen i Llangollen som meir sams i oppfatninga av saken. Generelt presiserer dommarane at dei har svært lita tid til å observera koret sitt uttrykk, når dei i tillegg skal skriva notatar og fylgja med i partituret, men legg til at det ikkje tek mange sekundane å gjera seg opp ei oppfatning av heilskapsinntrykket, verken musikalsk eller visuelt. Juryen i Llangollen kommenterer t.d. visuelle effektar hjå kora, og i Bergen og Wien vektlegg dommarane korleis dei opplever kommunikasjonen songarane har med dirigenten og med publikum. Samla gjev dommarane uttrykk for at dette høyrer med i ei heilskapsvurdering. Når det gjeld notar, er ingen av dommarane særleg begeistra for notebruk på scena, men det er heller ingen som trekkjer for det. Det som er heilt klart er at det alltid er det musikalske som har hovudfokus i korkonkurransane.

Eg valde ut konkurransane med utgangspunkt i at det ville vera skilnader i vurderinga i juryane aust og vest, sør og nord i Europa. Ut frå dette prosjektet kan eg konstatera at det er mogleg å snakka om ”konstante” kriterierammer i vurdering av klassisk korsong. I hovudsak går det på element som i hovudsak dreier seg om intonasjon, klang, rytme, vokalteknikk, kommunikasjon, tolkning og formidlingsevne av tekst og musikk. Vurderingskriteria er stort sett dei same i dei 3 internasjonale konkurransane eg har analysert. Innhaldet i desse vurderingskriteria vil variera med kulturell faktor, t.d. frå land til land, kanskje spesielt med omsyn til sjanger og stil, men grunnlaget for min påstand går i oppløysing når juryen består av ei *internasjonal* samansetning

av korekspertar. Avhengig av arbeidsmåte kan det vera stemmer innanfor juryen som kan dominera meir enn andre, men det har eg ingen føresetnader for å seie noko om i denne samanhengen. Spennet i ulike musikksyn er like stort innanfor den norske juryen som det er mellom alle dei internasjonale konkurransane tilsaman. Eg har dermed ikkje grunnlag for å slå fast at vurderingskriteria for kormusikk vil variera nemneverdig med kulturell faktor. Det er ikkje berre lokale, men individuelle standardar på estetisk kvalitet i bedømming av kor.

Kva som er det beste koret av mange gode i ein korkonkurranse, kan vera tilfeldig. Det bør ikkje vera så farleg kva rekkjefylgja blir på resultatlista, seier dommarane. Vert det gjort med den rette haldninga, kan ei deltaking vera ei vinning for koret uansett resultat. Dei er ambivalente i sitt syn på konkurransane og redde for tanken på at dei kan skapa taparar. Dei ser at god musikk kan vera uavhengig av nivå og erfaring som musikal, når ein gjer det beste ein kan, kvar på sitt nivå. Like fullt er det visse kriterier som skal oppfyllest før det er mogleg å snakka om kunstnarleg kvalitet på korsong. Det vert forventa at dommarane, på vegne av musikken, skal krevja eit godt handverk. Det er likevel intensjonen og den indre nerva som ligg i deltakinga som er med og hevar ein prestasjon til det transcendent, påpeikar dei eg har intervjuet. Det er det som til sjuande og sist sit att etter ein lang dag med vurdering.

Dommarane er opptekne av å gjera ein god jobb, og legg stor vekt på at dette er ei vanskeleg oppgåve dei utfører med stor respekt for kora og situasjonen dei er i. Samstundes vil dei vera tru mot sine musikalske ideal. Eg har tidlegare sagt at dei norske dommarane kunne plasserast på heile linja på del-heilskapsfiguren, men alle er innanfor det ein kan kalla ei heilskapleg forståing av musikken ut frå musikalitetsteoriane eg har teke utgangspunkt i. Der er òg dei internasjonale representantane eg har intervjuet. Når det er sagt, så opplevest konkurransekonsepta eg har observert som svært del-orienterte. ”Et-skritt-videre”-tenkinga dei har i t.d. Tromsø Internasjonale Korfestival, der dei tek syn for at dette er vurdering av ein prosess meir enn eit produkt der og då, er eit meir heilskapleg alternativ i så måte. Eit einsidig fokus på ei vurdering i ein korkonkurranse er usunn tenking, påpeikar dommarane. Det er prosessen som er det viktige, og det er eigentleg hovudtanken eg kan destillera ut av dette prosjektet.

Eg har brukt ein del plass på å tilbakevisa at dommarane ikkje kan vera objektive i ordets eigentlege forstand, og at summen av ein subjektiv jury heller ikkje blir objektiv når dei samlar resultatet. Fleire dommarar uttrykkjer at ei estetisk vurdering aldri kan bli objektiv, og eg har sett

på utanforståande faktorar som kan vera med å påverka ei resultatliste. Like fullt, kormedlemmer i GAK oppfattar ein ekstern jury i ein konkurranse som ein objektiv instans.

GAK var ein del av observasjonsfeltet mitt i den siste konkurransen. Ein avsluttande spørjerunde på fellesmailen i koret eitt år etter Wien-turen viser at ein korkonkurranse er eit effektivt middel til å få jobba opp det musikalske nivået og få sett i gong ein positiv bevisstgjeringsprosess hjå songarane:

Fokus på kvalitet til konkurransen, mer enn ved andre anledninger, bevisstgjør oss også etter konkurransen. De som ikke deltok ble likevel "dradd med" av oss som deltok (Anders Hægeland, mail).

Gjennom konkurranseforberedelsene fokuserte vi veldig på ting som klang, dynamikk, tekstuttale osv. som er "konstante kvaliteter", altså som vi nå har liggende lenger fremme i vår bevissthet. Trolig ville det være vanskelig å fokusere på disse tingene om vi ikke jobbet mot et konkret mål/.../ (Rune Meier, mail)

Fleire i koret meiner at konkurranse går ut over fleire ting, men kanskje spesielt det sosiale i etterkant. "Konkurranse er heller ikke "tingen" for alle. Men alt sett under ett, har konkurransen (eller rettere sagt "turen") heller vært en sosial opptur enn det motsatte" (Nils Christian Lærdal, mail). Dirigent Margrethe Ek er klar på at den jobbeprosessen ei konkurransedeltaking medfører er unik og noko ho ikkje ville vore forutan.

Kor og kvalitet

Konkurranseprisar er eit teikn på kvalitet, seier president i Norges Korforbund, Einar Eriksen, i si oppsummering av kor-året 2002. Sjølv om det er ei relativt lita gruppe som vinn prisar i utlandet, framhevar han ringverknadane av slike aktivitetar: ".../når gruppen som markerer seg internasjonalt vitterlig er økende – og de gjør det så bra som de gjør – må vi ta det som tegn på at det også har vært framgang i det brede korlivet som disse korene er vokst frem av" (Einar Eriksen, Året 2002: Plattform for videre vekst, www.korforbundet.no). Kvalitet er det som gjev meining for det heile mennesket, seier den afrikanske musikkforskaren Anyanwu (Bjørkvold 194:62). Ein konkurranse var ikkje naudsynt for GAK for å gjera dei eller dirigent til heilare menneske:

Jeg har vunnet mange konkurranser når jeg tenker på de blickene fra disse gutta som...sier at "jeg har vunnet". For flere av dem har jo kommet og sagt liksom det her med at det er både vondt og godt å komme på korøvelse hvis de har det fælt... For de vet at de blir sett av meg, og det er på en måte sånn godt-vondt. Det er vondt å bli sett, å bli oppdaget. Men så kommer de og så sier de at det er godt å se at du ser, men du forteller det ikke til noen. Og da er det et godt sted å være, da er koret på en måte blitt den plassen som jeg vil at det skal være. /.../ Det er damene som kommer og takker meg, og de sier at det er så viktig at han får komme på

korøvelse og synge om hjerte og smerte, ikke sant. Her får de lov til å synge med den største stemmen de har, og få lov til å gi uttrykk. Og det er jo en stor greie. Det må jeg si. Altså dette er jo med det farger jo hele dagen, hele uka. Kor er så viktig del for dem, og det er en vinner. For hvis jeg jobber med en overtone, og skal ha fram den overtonen, og jobber med å forme munnen og vise ”ennå rundere”, og så plutselig, ”hører dere det, hører dere?” Og så kan jeg se på øynene når de hører det. Når mitt blikk møter blikket til den ene korsangeren som da har hørt det, så er jo det en uforutsagt, eller... det usagte ord som har vunnet (Margrethe Ek, intervju).

GAK var einige om å jobba med kvalitet, og ein god ”kvalitetsspiral” ser ut til å gje meining for kormedlemmene. ”Jeg opplever at bedre sang gir bedre trivsel” (Erik Magelsen, GAK, mail). Om prosessen får ein heldig gang, kan eit vaksenkor få reiskapar til ny erkjenning og nye perspektiv. Ikkje berre gje seg til det å skulle vinna, men til gleda over å syngja saman, og syngja godt saman. Meininga med å opptre er å knytta menneskelege relasjonar, seier Christopher Small. Han svarar på spørsmålet som eg sette meg føre å utforska i dette prosjektet, nemleg kva er ei god framføring?

The word well in this context is, of course, open to a number of interpretations. In the modern West it generally implies above all else a high degree of technical skill or virtuosity, but I suggest a different approach to the question of musical quality. If the function of musicking is to explore, affirm, and celebrate the concepts of ideal relationships of those taking part, then the best performance must be the one that empowers all participants to do this most comprehensively, subtly and clearly, at whatever level of technical accomplishment the performers have attained (Small 1998:214-215).

Small sine kvalitetskriterier kan knyttast opp mot Jon-Roar Bjørkvold sitt ngoma. Det musiske medvit, den barnlege, estetiske intelligens, vaknar når me oppdagar, stadfestar og feirar våre menneskelege relasjonar i musikalsk samhandling. Eg har tidlegare nemnt at å delta i ein konkurranse er ei søken etter å verta bekrefta og anerkjent. Kanskje aller mest for dirigenten, medgjev Margrethe Ek: ”/.../ å bli anerkjent er et mål. For da får jeg bekræftelse på at det jeg gjør er bra” (Margrethe Ek, intervju). Korarbeid handlar kanskje vel så mykje om å bli sett som å bli høyr. Mangersnes understrekar betydninga av det å bli sett i musikalske samanhengar:

Et vokalensemble, et kor, er bygget av levende mennesker. I amatør sammenheng av mennesker med en travel hverdag, det vil si med store forpliktelser i yrkes- og privatliv. I barne- og ungdomsmiljø er kampen om oppmerksomheten beinhard. I mitt korarbeid ønsker jeg derfor klar profilering og betoning: 1. enkeltmennesket, 2. menneskestemmen, 3. musikken (Mangersnes 2002:16).

Det er i siste instans menneske det handlar om i korarbeid. Heile menneske. Difor vil eg ikkje misse Berlevåggutta av syne for mitt indre auga og øyra. Fordi dette ngoma, det musiske imperativ, kan eg finna på alle musikalske nivå, frå det teknisk mest utsøkte, til ”trivselskoret” som syng saman mest for samværet si skuld. I konkurransane har eg sett den same strålande

gleda over å synga i klasse B blanda kor i Bergen, som i Choir of the world-finalen i Llangollen, og eg kan føya meg til fylgjande sitat:

For meg er musikken et genuint uttrykk for både det jeg skjønner og noe av det jeg ikke skjønner så mye av, sier Grete Pedersen Helgerød. – Musikk kan være med på å føre til erkjennelse om det å være menneske. Det handler om mye mer enn gjenkjennelse. Om nye perspektiv. Om å oppdage sammenhenger som vi ikke vet så mye om. Så lenge vi mennesker lever, er vi i forandring. Musikken og kunsten er med på å holde dette i gang (Sveen 2002: 20).

Eg har komme fram til at musikken ikkje misser si tyding, føremål og meining for meg, sjølv om den vert plassert i ein konkurransesituasjon. Det gjev meining når Nidarosdomens Pikekor stiller opp på scenen, formeleg struttande av spaning og livsglede, og syng så det nuppar seg i nakken. Det gjev meining når mannskoret Froncysyllte frå Wales, ein bataljon på 90 staute, musiserer vart, samstemt og dynamisk som om dei skulle vore eit kammerkor på 30. Det gjev meining når gutta i GAK legg frå seg kvardagen, rettar konsentrasjonen mot å vinna både konkurransen og banketten, og fyrste konkurransedag tek publikum på strak arm og syng stoffet det beste dei kan, så eg vert stolt på deira vegne.

Eg opplever at ngomabegrepet er levande i dei vurderande sine rekkjer, når dommar Szabô Tibor seier ”The first criteria is a feeling /.../the feeling of musical attitude to a certain performance, this is perhaps the most important” (Szabô Tibor, intervju). Det første vurderingskriteriet er ei haldning og ei vilje til å ville løfta musikken opp på eit anna nivå, til noko som blir meir enn berre korrekte tonar og skjønnsong for oss andre. Men alt heng saman. Blacking registrerer ei kvalitetsbevisst haldning hjå eit folk der musikktradisjonen absolutt ikkje er oppteken av skjønnsong: ”A sincere desire to express feeling is not accepted as an excuse for inaccurate or incompetent performance /.../ If a person wants to do this thing, he is expected to do it well (Blacking 2000:46). Den amerikanske komponisten Charles Ives hadde ein far som såg vidare enn ytre former:

Once when father was asked: “How can you stand it to hear old John Bell (who was the best stoneman in town) bellow off-key the way he does at camp meetings?” His answer was: “Old John is a supreme musician. Look into his face and hear the music of the ages. Don’t pay too much attention to the sounds. If you do, you may miss the music. You won’t get a heroic ride to heaven on pretty little sounds” (Bjørkvold 1994: 263).

Essensen frå desse utsegna vil kanskje enda opp i ein formulering som denne?: ”So if you ask me, What is good music? I can only reply, that it is music that is played and listened to with the utmost skill and devotion that players and listeners and dancers can bring to it, while bad music

is that which is not” (Small 1990:5). Eller sagt på ein annan måte: ”Surt, men sant” (Bjørkvold 2003).

6 KJELDER

Litteratur:

Andersen, Knut J. (red.) (1991): Sangselskabet Guldbergs Akademiske Kors Krønike, Oslo

Anvik, Elisabeth (2002): *Øyet som hører, Øret som ser*, Hovedoppgåve ved Universitet i Oslo

Anundsen, Tormod Wallum (1993): Amandla! Et prosjekt med Inkululeko Cultural Group, Hovedoppgåve ved Universitetet i Oslo

Bastian, Peter (1997): *Ind i musikken*, 4.utgave, 9.oplag, København: Gyldendal/Publimus

Blacking, John (1973): *How musical is man?* 6.utg., Seattle: University of Washington Press

Bjørkvold, Jon-Roar (1994): *Det musiske menneske*, 3.utg., Oslo: Freidig Forlag

Bjørkvold, Jon-Roar (1998): *Skilpaddens sang*, Oslo: Freidig Forlag

Bjørkvold, Jon-Roar (2003): "Vi er de tusener..." *Norske Musikkhistorier*, Oslo: Freidig Forlag (in press)

Caplin, Thomas (1997): *Fra teknikk til musikk – En bok om korledelse*, Oslo: Musikk-husets Forlag A/S

Dahl, Tone Bianca (2002): *Korkunst*, Stavanger: Cantando Musikkforlag A/S

Dyndahl, Petter/Varkøy, Øyvind (red.) (1994): *Musikkpedagogiske perspektiver*, Oslo: Ad Notam Gyldendal

Eriksen, Einar (2003): Året 2002: "Plattform for videre vekst" Artikkel for Norges Korforbund si heimeside (www.kor.no/index.cfm?cmd=nyheter&artid=541)

- Frith, Simon (1996): *Performing Rites. On the value of popular music*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press
- Hanken og Johansen (1998): *Musikkundervisningens didaktikk*, Oslo: Cappelen Akademisk Forlag
- Hellevik, Ottar (1999): *Forskningsmetode i sosiologi og statsvitenskap*, 6.utg, Oslo: Universitetsforlaget
- Hemsley, Thomas (1998): *Singing & Imagination*, Oxford: Oxford University Press
- Holme, Idar Magne/ Solvang, Bernt Krohn (1996): *Metodevalg og metodebruk*, 3. utg., Oslo: Tano
- Holmboe, Vagn (1968): *Mellemspil- tre musikalske aspekter*, København
- Gembris, Heiner/Kormann, Adam/Steinberg, Reinhard (1997): "Musikalität". I; *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG). Bind 6, 2.utgave, Stuttgart.
- Jourdain, Robert (1997): *Music, brain and ecstasy*. New York: Avon Books
- Jørgensen, Harald (1982): *Fire musikalitetsteorier*, Oslo
- Kjerschow, Peder Christian (1991): *Musikk og mening*, Oslo
- Kjerschow, Peder Christian (1993): *Tenkningen som deltagelse: Musikken som utfordring for tenkningens selvforståelse*, Oslo: Solum forlag
- Kjeldsen, Jens (1999): *Den klingende orden*, 1.utg, 1.opplag, Århus: Systime
- Kristiansen, Søren/Krogstrup, Hanne Kathrine (1999): *Deltagende observation*, København
- Kvale, Steinar (1997): *Det kvalitative forskningsintervju*, Oslo

- Mangersnes, Magnar (2002): "Kor og konkurranser", Artikkel i Korbladet Nr.5 – 2002, Oslo
- Mursell, James (1971): *The psychology of music*, New York: Greenwood Press
- Nesheim, Elef (1994): *Med publikum som mål*, Oslo: Norsk Musikkforlag
- Nielsen, Frede (1997): *Almen Musikdidaktik*, København: Akademisk Forlag
- Nørsett, Bodil Kvernenes (2000): *Finale i Landskonkurranse for kor i Trondheim 6.-7.oktober 2000. Eit kritisk blikk på vurdering i korkonkurransar* (Semesteroppgåve ved Institutt for Musikk og Teater, Universitetet i Oslo)
- Ruud, Even (1996): *Musikk og verdier*, Oslo: Universitetsforlaget
- Ruud, Even (2001): *Varme øyeblikk. Om musikk, helse og livskvalitet*. Oslo: Unipub Forlag
- Seashore, Carl E. (1941): *Why we love music*, Philadelphia, Ditson
- Seashore, Carl E. (1967): *The psychology of music*, New York: Dover Publications
- Small, Christopher (1990): "Whose music do we teach anyway?" Foredrag heldt på konferanse for Music Educators National Conference (MENC) Washington DC, 28.mars, 1990. Funne på internett, adresse www.musekids.org/whose.html
- Small, Christopher (1996): *Music, Society, Education*, Hanover and London: Wesleyan University Press
- Small, Christopher (1998): *Musicking- the Meaning of Performance and Listening*, Hanover and London: Wesleyan University Press
- Smith, Anthony (2002): "Konkurransetid" i Korbladet nr.4/2002
- Sparshott, F.E. (1980): Educational in Music, §VII: Conceptual aspects, *New Grove Dictionary for Music and Musicians*, London

Svanes, Ingvill Krogstad (2000): *Musikalitetssyn, pianoundervisning og pedagogisk praksis*, Hovedoppgåve ved Universitetet i Oslo.

Sveen, Amund Sjølie (2002): ”Hekta på menneskestemmen” i *Musikk-Kultur* 8-9/2002

Tomlinson, Gary (1984) : “The web of culture: A context of musicology”. I *19th Century Music* VII/3, University of California. S.350-362.

Ålvik, Trond (1993): *Skolebasert vurdering- en innføring*, 2.utg., Oslo

Oppslagsverk

Aschehoug og Gyldendahl (1997): *Store Norske Leksikon*, Oslo

Aschehoug og Co (2000): *Norges Musikkhistorie*, Oslo

Cappelen (1984): *Cappelens Leksikon*, Oslo

Cappelen (1979): *Cappelens Musikkleksikon*, Oslo

Kirkeby, Willy A. (2001): *Engelsk ordbok*, Oslo

Nynorskordboka: www.ordbok.no

Andre skriftlege kjelder

Program for 18.Internationaler Chorwettbewerb “Frans Schubert” 15.-18-November 2001, Wien

Program for Korkonkurransen Syng For Oss 15. og 16.juni 2001, Grieghallen, Bergen

Syllabus for The 55th Llangollen International Musical Eisteddfod, 2-8.july 2001

Korbladet Nr.3/ 2002

Korbladet Nr.5/2002

Retningslinjer for Landskonkurranse for kor i regi av Norges Korforbund (vedtatt 10.07.2002)

Internettsider:

www.kor.no

www.musica-mundi.com

www.musekids.org

www.msik.no

www.polifonico.org/GranPremioEuropeo/regoling.htm

www.international-eisteddfod.co.uk

www.schubertchoralfestival.at

Muntlege kjelder:

Andersen, Knut Johan, intervju, 21.11.01
Bennett, Ellinor, intervju 08.07.01
Caplin, Thomas, intervju 09.06.01
Dr. Thomas, Andrè, intervju 06.07.01
Eiksund, Svein, intervju 08.06.01
Ek, Margrethe, intervju 07.11.01
Giske, Norunn Illevold, intervju 18.11.01
Johansen, Morten, intervju 16.11.01
Lærdal, Nils Christian, intervju 15.11.01
Mangersnes, Magnar, intervju 12.06.01
Prof. Tibor, Szabó, intervju 17.11.01
Ramlo, Tove, intervju oktober 2000
Schei, Tiri Bergesen, intervju 17.06.01
Selvik, Espen, intervju 19.06.01
Skott Hansen, Thor, intervju 21.06.01
Øverby, Anne Randine, intervju 20.06.01
Aarreberg, Einar, intervju 20.12.01

APPENDIX

Internasjonale Korkonkurransar i Europa- eit utval

Lista er ikkje fullstendig og biletet over desse arrangementa er stadig i endring.

Noreg:

Syng for Oss-konkurransen i Bergen: www.kor.no

Tromsø Internasjonale Korfestival: www.msik.no

Internasjonale:

Finland: Harald Andersén Chamber Choir Competition: www2.siba.fi/competition.com

Litauen: International Stasys Shimkus Choir Competition, Klaipeda.

Estland: Internasjonale korfestival i Tallinn.

Korfestival i Pärnu. Konkurransar og konsertar.

Latvia: Internasjonale Ungdomskorfestival, Riga. Konkurransfestival.

Polen: International Recitals of Choir Hora Cantavi
Spiewajace Miedzyzdroje i nordre Polen

Nederland: International Choir Festival, Arnhem.

Belgia: Internationale Koorwedstrijd van Vlaanderen, Maasmecheln:
<http://users.skynet.be/ikv.vlaanderen/ned/main.html>

Storbritannia: Llangollen International Musical Eisteddfod: www.international-eisteddfod.co.uk

EBU- Let the peoples sing: www.bbc.co.uk/radio3/classical

Irland: Cork International Choral Festival : www.corkchoral.ie
Sligo International Choral Competition: www.sligochoralfest.org

Frankrike: 30th Florilège Vocal de Tours: www.florilege.vocal.free.fr
International Vocal Festival "Les Conviviales" i Bass- Normandie

Tyskland: Internationaler Kammerchorwettbewerb, Marktoberdorf: www.modmusik.de
Internationaler Johannes- Brahms Chorwettbewerb& Festival, Wernigerode:
www.musica-mundi.com

- Robert Schumann - korkonkurranse i Zwickau: www.musica-mundi.com
- Sveits: Recontres Chorales Internationales i Montreux.
International Choral Festival of Neuchatel
- Austerrike: Internationale Chorwettbewerb i Spittal an der Drau: www.sinkreis-porcja.com
Schubert Internationales Chorwettbewerb i Wien: www.schubertchoralfestival.at
Internasjonale musikkdagar i Bad Ischl
Vokal Total i Graz
- Ungarn: Nemzetközi Korusverseny, Budapest: www.musica-mundi.com
Bela Bartok i Debrecen (link frå www.polofonico.org)
- Tsjekkia: Festtage des Liedes. Internasjonal korfestival med konsertar og konkurransar.
International Festival of Romantic Music, Vlachovo Brezi.
- Slovenia: International Choral Competition Maribor
Ungdomskorkonkurranse i Celje: www.zkp-celje.si/mmpf
- Kroatia: International Choir Competition, Zadar.
- Slovakia: International Choral Competition Grand Prix Slovakia, Trenčianske Teplice
- Hellas: Internasjonale korfestival i Aten. "Polifonia Athenæum".
International Choir Festival of Preveza. Korkonkurranse i seks kategoriar.
Internasjonal korkonkurranse/musikkfestival på Rhodos.
- Israel: Internasjonal korkonkurranse Shirat Hayamim, Israel: www.musica-mundi.com
- Italia: Concorso Polifonica Cuido d'Arezzo, Arezzo: www.polofonico.org
Internasjonale festivalen Canto Sul Garda: www.musica-mundi.com
Internasjonale Korkonkurranse Riva del Garda: www.musica-mundi.com
Orlando di Lasso Internasjonale Festival i Roma.
Venezia in Musica: www.musica-mundi.com
International Choral Competition C.A.Seghizzi, Gorizia: www.seghizzi.it
Isola del Sole, Grado: www.musica-mundi.com
- Spania: Certamen Coral de Tolosa: www.cittolosa.com

Choir Olympics : www.musica-mundi.com

