



MASTEROPPGÅVE

Kortiming. Korleis forstå *timing* i kor?
Ein hermeneutisk studie av tre
kordirigentars utsegner om kortiming.

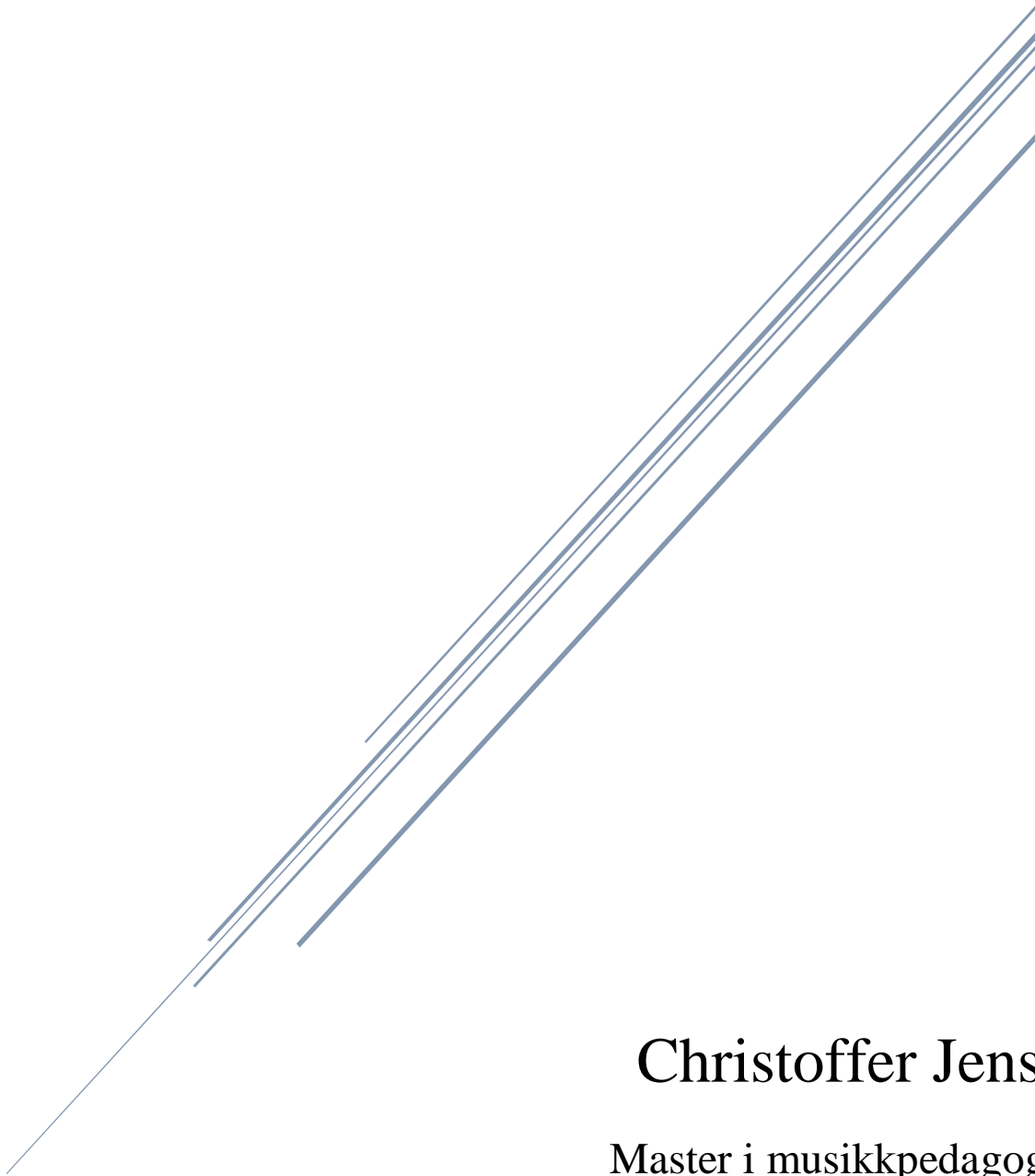
Choral timing. How to understand timing in choirs?
A hermeneutical study of three choral conductor's statements
about choral timing.

Christoffer Jensen

Master i musikkpedagogikk
Fakultet for lærarutdanning, kultur og idrett
Silje Valde Onsrud
15 mai 2019

KORTIMING

Korleis forstå *timing* i kor? Ein hermeneutisk studie av tre kordirigentars utsegner om kortiming.



Christoffer Jensen

Master i musikkpedagogikk

Høgskulen på Vestlandet

Våren 2019

Samandrag

Denne studien har hatt som formål å studere omgrepet *timing* i kor. Dette har blitt gjort ved å gjennomføre semistrukturerte intervju med tre profesjonelle kordirigentar: Eirik Kaasa, Marit Bodsberg Weyde og Kjetil Almenning. Transkripsjonar har så blitt analysert gjennom ei hermeneutisk tilnærming der fortolkingsteorien til Paul Ricœur har vore sentral. Dette prosjektet er difor eit kvalitativt bidrag til forskning på *timing*.

På grunn av mangelen på forskning som omhandlar *timing* i kor, er teorikapittelet basert på eksisterande forskning på *timing* i solistiske situasjonar og i andre ensemble. I tillegg er det inkludert teoretiske perspektiv på kommunikasjon, kognisjon og motorikk som har stått fram som relevante for det å forstå *timing* i kor.

Resultata frå fortolkinga av intervjuet i lys av eksisterande forskning og teori om *timing* viser at mykje av forskinga på *timing* som er knytt til andre ensemble også er relevant for kortiming. Kortiming skil seg frå andre ensemble ved at det er kroppen som er utgangspunktet for både igangsetting og produksjon av lyd. Ved å forstå kortiming på ulike nivå, kan det involvere element knytt til den individuelle korist og dirigent, kommunikasjonen mellom dei og korleis *timing* av organisatoriske prosessar kan vere viktig.

Medan *timing* oftast vert forstått som korrekt rytmisk plassering, kan *timing* i kor også omhandle korrekt toneproduksjon. Kombinerer ein dette med at ein skal synkronisere koristane, kan ein definere kortiming som kollektiv presisjon i toneproduksjon og rytmisk plassering basert på felles idear. Denne definisjonen kombinert med nivådelinga av *timing* står fram som ein mogleg konklusjon på korleis ein kan forstå *timing* i kor. Forsking på kortiming vert til slutt drøfta i lys av diskusjonar knytt til kor, musikkpedagogikk og musikalsk kvalitet.

Abstract

The aim of this study has been to investigate how to interpret the term timing in choirs. This was done by conducting semi-structured interviews with three professional choral conductors: Eirik Kaasa, Marit Bodsberg Weyde and Kjetil Almenning. Transcripts were analysed through a hermeneutical approach with the use of Paul Ricœur's theory of interpretation. As a result, this project serves as a qualitative contribution to the field of choral timing.

Due to the lack of research on choral timing, the theory chapter is based on research concerning soloist timing and timing in other ensembles. In addition, I have included theoretical perspectives on communication, cognition and motor skills that stands out as important for the understanding of choral timing.

Results from my interpretations of the interviews in relation to existing research and theory on timing shows that there are many similarities between timing-issues in instrumental ensembles and choirs. Choral timing differs from other ensembles in how the body and the voice is essential for both initiating and producing sound. By understanding choral timing at different levels, it involves elements concerning the individual chorister and choral conductor, the communication between them and how the timing of organizational processes might be important.

While timing often seems to be understood as the correct execution of rhythms, choral timing may also be about proper tone production. Combined with the work of synchronizing a choir, one might define choral timing as collective precision in tone production and rhythmical placement based on a common interpretation of the music. This definition and the three-level understanding of choral timing serves as a possible conclusion on how to understand choral timing. Finally, researching choral timing is discussed in the light of implications for the choral community, music education and musical quality.

Forord

Å skrive denne masteravhandlinga har vore både utfordrande, utviklande og spanande. Når den no er ferdigskriven sit eg att med ei kjensle av å ha fått eit godt innblikk i dei ulike delane av det å gjennomføre eit vitskapleg arbeid, og det å få bryne seg på å produsere og organisere så mykje tekst har vore lærerikt. Det at eg har fått forske på eit fenomen som er knytt til både det å undervise og å utøve musikk har gjort prosessen enda meir givande.

Det er også på sin plass å dele ut nokre takknemlege ord til dei som har bidrege til at prosjektet har blitt ferdig. Først ein stor takk til rettleiar Silje Valde Onsrud for alle gode råd og innspel undervegs i prosessen. Hennar kommentarar har vore både nyttige og heilt nødvendige. Eg vil også takke Tiri Bergesen Schei som var med å utforme ideen til dette prosjektet. Utan dykk hadde eg verken kome i gang eller kome i mål. Så vil eg takke dei tre informantane mine, Eirik Kaasa, Marit Bodsberg Weyde og Kjetil Almenning. Eg er så glad for at de ville stille opp og snakke om *timing*. Takk også til Eva Brune og Siv Kristin Aurdal for at de stilte opp heilt på tampen med gjennomlesing, korrektur og kommentarar.

Eg vil også takke for laget til mine flotte medstudentar på masterstudiet etter to fine år. Sjølv om eg ikkje har budd i Bergen dette siste året, har det vore kjekt å vende tilbake på mastersamlingane der det vore rom for å diskutere prosjekt og å ventilere om både skriveprosessen og livet som masterstudent.

Til sist vil eg nemne verdien av å ha musikalske aktivitetar å gå til for å kople av i ein slik skriveprosess. Å få møte opp på korøvingar og konsertar med STEM-T har vore ei regelmessig og kjærkomen frigjering frå både bøker og dataskjerm. Det siste halvåret har eg også fått undervist i song i kulturskulen, noko som også har bidrege til klingande musikk og fine augneblinkar som har lyst opp studiekvardagen.

Tusen takk!

Ørsta, 15 mai, 2019

Christoffer Jensen

Innhold

Samandrag	i
Abstract	ii
Forord	iii
1 Innleiing	1
1.1 Tema og formål	1
1.2 Bakgrunn og problemutvikling	1
1.3 Avklaringar	3
1.3.1 Kor og bakgrunnsvokal	3
1.3.2 Kordirigenten	3
1.3.3 Kortiming, <i>timing</i> og <i>time</i>	4
1.4 Musikkpedagogisk relevans	4
1.5 Oppbygging av oppgåva	4
2 Metodologi	6
2.1 Hermeneutikk	6
2.2 Ricœurs fortolkningsteori	9
2.2.1 Språk og diskurs	9
2.2.2 Diskurs som tale og tekst	10
2.2.3 Fortolkingsprosessen.....	10
2.1 Innsamling av data	12
2.2.1 Det kvalitative forskningsintervju	12
2.2.2 Utval, rekruttering og gjennomføring	12
2.2.3 Intervjuguide og endringar undervegs	13
2.2.4 Å namngje informantar	14
2.3 Fortolkingsprosessen	15
2.3.1 Transkripsjon	15
2.3.2 Kategorisering og naiv forståing	16
2.3.3 Fortolking og djup forståing	16
2.4 Etske refleksjonar, pålitelegheit og truverdigheit	17
2.4.1 Forskarrolla	17
2.4.2 Informantane	18
2.4.3 Truverdigheit og pålitelegheit	18

3 Tidlegare forskning på og teoriutvikling om <i>timing</i>	20
3.1 Kommunikative perspektiv	20
3.1.1 Solistisk, ekspressiv <i>timing</i>	20
3.1.2 Synkronisert ensemble- <i>timing</i>	21
3.1.3 Koristar som leiarar og følgjarar.....	24
3.1.4 Dirigentens kommunikasjon	25
3.1.4 Akustiske forhold.....	29
3.2 Kognitive perspektiv	30
3.2.1 Sensomotorisk synkronisering	31
3.2.2 Persepsjon av tid og rytme	32
3.2.3 <i>Grouping, meter</i> og underdeling.....	34
3.2.4 Eit nevropsykologisk perspektiv.....	36
3.2.5 Forholdet mellom persepsjon til motorikk.....	37
3.3 Motoriske perspektiv	37
3.3.1 Stemmeapparatet.....	37
3.3.2 Å bevege seg til musikk	43
3.4 Om val av teori og forskning	44
4 Tre kordirigentar om <i>timing</i>	45
4.1 Eirik Kaasa	45
4.1.1 <i>Timing</i> som rytmisk plassering	45
4.1.2 Gospel og bakpå <i>timing</i>	46
4.1.3 Rytmisk og klassisk musikk.....	47
4.1.4 Å arbeide med <i>timing</i>	47
4.1.5 Ytre faktorar og plassering.....	49
4.1.6 Dirigent, leiar og følgjar.....	50
4.1.7 Mikrofonbruk og innspeling	51
4.2 Marit Bodsberg Weyde	51
4.2.1 <i>Timing</i> som presisjon	52
4.2.2 Konsentrasjon og underdeling	52
4.2.3 Bakgrunn og flokkfenomen	53
4.2.4 Å dirigere <i>timing</i>	54
4.2.5 Akustikk.....	55
4.2.6 Pust og artikulasjon.....	55
4.3 Kjetil Almenning	56
4.3.1 <i>Timing</i> som felles idé.....	56
4.3.2 Pust og impuls.....	57
4.3.3 Teksting og like vokalar.....	59

4.3.4 Lokale og koroppstilling	60
4.3.5 Den enkelte korist	62
4.3.6 <i>Timing</i> av innstudering og informasjon	63
4.3.7 Å øve på <i>timing</i>	65
4.4 Oppsummering av kapitlet	66
5 Forsøk på djupare forståing av <i>timing</i> i kor	67
5.1 <i>Timing</i>-omgrepet.....	67
5.1.1 Frå <i>timing</i> til kortiming	67
5.1.2 Sjangerbasert <i>timing</i>	68
5.2 Individuell <i>timing</i>	69
5.2.1 Teknikk og <i>timing</i> av pust.....	69
5.2.2 Tekstarbeid: fonasjon, resonans og artikulasjon	70
5.2.3 Kroppsbruk og underdeling	71
5.2.4 Koristane sine tolkingar	72
5.2.4 Kan nevropsykologien bidra?	75
5.3 Synkronisering av <i>timing</i>.....	75
5.3.1 Leiarar og følgjarar i koret	75
5.3.2 Dirigentens arbeidsmåtar og verktøy	76
5.3.4 Samarbeid med orkester eller band	79
5.3.5 Korakustikk.....	80
5.5 Nye perspektiv som skil seg frå forskinga	82
5.5.1 <i>Timing</i> , mikrofon og opptak.....	82
5.5.2 <i>Timing</i> -evne basert på kjønn, alder, oppvekst og miljø	82
5.5.3 <i>Timing</i> av prosessen fram mot konsert	83
5.6 Oppsummering av kapitlet	83
6 Implikasjonar og avslutning.....	85
6.1 Kortiming – ei utfordring på ulike nivå?.....	85
6.2 Implikasjonar for kormiljøet.....	86
6.3 Musikkpedagogisk relevans	88
6.4 <i>Timing</i> for kvalitet og profesjonalitet.....	89
6.5 Avsluttande refleksjon og vegen vidare	92
Referansar	94
Vedlegg	101

1 Innleiing

1.1 Tema og formål

I denne masteroppgåva har eg valt å skrive om *timing* i kor. *Timing* er eit omgrep som blir brukt i mange ulike samanhengar, og kan såleis så fram som litt uklart. Måten det vert brukt på ser ut til å variere noko. Mitt inntrykk er at omgrepet i musikksamanheng er mest brukt i band og orkester. Eg saknar omtale av korleis *timing* vert forstått i ein korsamanheng, og har difor brukt masterarbeidet til å få sentrale aktørar i det norske korfeltet til å sette ord på dette fenomenet. Fokuset eg har valt ut er korleis kordirigentar forstår *timing*, både ordet i seg sjølv, kva klingande *timing* er og kva som påverkar det.

Formåla med denne tematikken er av både musikalsk og pedagogisk art. Først og fremst håpar eg at studien kan bidra som eit supplement i forståinga av *timing* som musikalsk fenomen til nytte for dei som arbeider med musikk, korleing og korsong. Vidare håpar eg at det som blir avdekt i studien kan hjelpe kordirigentar å arbeide fram betre *timing* i sine kor, i tillegg til at det kan informere korsongarar om korleis dei sjølve kan bidra til å betre eigen *timing*.

Fordelane med ei djupare forståing om *timing* er blant anna at det kan føre til auka musikalsk kvalitet i kora gjennom presise framføringar, og gjere det pedagogiske dirigentararbeidet tydlegare.

1.2 Bakgrunn og problemutvikling

Heilt sidan songen vart min inngangsport til musikken, har eg vore fascinert av og interessert i songarrolla, det vere seg som solist, bakgrunnsvokalist eller korist. I starten var det mest spanande å opptre som solist, men etter kvart har det å skulle smelte saman med andre stemmer blitt eit aukande interesseområde. Mykje av bakgrunnen for dette ligg i eigen musikksmak, og eg oppdagar stadig vekk at eg prioriterer å lytte til musikk og artistar som gjer bruk av bakgrunnsvokalistar eller større kor. Når bakgrunnsvokalen eller koret verkeleg er presist både rytmisk og klangleg, og i tillegg dannar spanande akkordar, så gir dette musikken ein ekstra dimensjon som verkeleg appellerer til meg.

Denne fascinasjonen for bakgrunnsvokal og kor vart også utgangspunktet for både det musikalske prosjektet og den skriftlege oppgåva i forbindelse med bachelorgraden min i musikk. Då skreiv eg om utforming av korstemmer for bakgrunnsvokal i jazz, R&B og soul

med utgangspunkt i dei korarrangementa mine eigne bakgrunnsvokalistar skulle synge på eksamenskonserten min. Medan bacheloroppgåva handla om typiske måtar å arrangere harmoniar og rytmar på, tenkte eg at det i masteroppgåva kunne vere spanande å flytte fokuset over på noko som omhandla sjølve arbeidet som ligg i det å utvikle klingande kormusikk.

Samstundes med denne masteroppgåva i musikkpedagogikk, så har eg starta på praktisk-pedagogisk utdanning med musikk. Målet mitt er altså å bli musikk lærar, og når songen er mitt utgangspunkt, er det ikkje utenkeleg at kor som aktivitet og undervisningsmetode vil verte ein del av min kvardag i framtida. Av den grunn er også mitt framtidige virke og min eigen trong etter å lære meir om song og korverksemd begge årsaker til at eg har valt å skrive om *timing* i dette prosjektet.

Prosessen fram mot det å lande på *timing* som tema var ganske utfordrande, ettersom det var vanskeleg å finne ei vinkling på kor som ikkje allereie var utforska og som samstundes var interessant for min eigen del. Eg var innom tema som intonasjon, klang og teknikk, men klarte ikkje å finne eit originalt fokus. Etter nesten eit år med grubling på moglege tema kom eg til å lese i masteroppgåva *It's about time* (Kleiven, 2016). Den oppgåva omhandlar songarar si øving på *time* og rytmikk i ein solistisk samanheng, og dette fekk meg over på ideen om å skrive ei oppgåve som kunne bidra til kunnskap om *timing* i kor.

Det viste seg fort at det eksisterte mykje forskning på *timing* både i musikk og i andre samanhengar. Forsking på *timing* i musikk er eksempelvis relatert til persepsjon av tid og rytme (Fraisie, 1984), *expressive timing* (Clarke, 1999) og *ensembletiming* (Rasch, 1988). Ofte er forskinga gjort i forbindelse med jazzgrupper (Wesolowski, 2014) og strykekvartettar (Timmers, Endo, Bradbury & Wing, 2014). Eksempel på forskingsfokus i kor er å sjå koret som læringsarena (Balsnes, 2009), synkronisering av koristar (D'Amario, Daffern & Bailes, 2018a, b, c) og kordirigentars arbeid (Jurström, 2009). Eg har ikkje funne forskning som direkte handlar om *timing* i kor. Av den grunn verkar det fornuftig å nytte masteroppgåva til å bidra til meir kunnskap om dette. I studien har eg valt følgande problemstilling:

Korleis kan ein forstå *timing* i kor ut frå tre kordirigentar sine utsegner om dette?

Problemstillinga vart så utgangspunktet for to forskingsspørsmål:

1. Kva kjenneteiknar god/dårleg *timing* i kor?
2. Kva forhold spelar inn på *timing* i kor?

Dette har eg valt å svare på gjennom eit kvalitativt forskingsdesign, eit design som i seg sjølv står fram som nyttig i og med at mykje av den tidlegare forskinga på *timing* i musikk er kvantitativ. I den anledning har eg valt ei hermeneutisk tilnærming der eg vil nytte individuelle intervju med tre kordirigentar som forskingsmetode og transkripsjonane av desse som datamateriale. Med dette som utgangspunkt håpar eg å nå fram til ei djupare forståing av *timing* i kor.

1.3 Avklaringar

1.3.1 Kor og bakgrunnsvokal

Sidan eg innleiingsvis har nemnt både kor og bakgrunnsvokal som interesseområde, vil eg presisere at denne oppgåva vil fokusere på større kor som kan opptre åleine eller i samarbeid med band og orkester. Bakgrunnsvokal er dermed ikkje eit fokusområde i denne oppgåva. Når det er sagt, så trur eg at den kunnskapen om *timing* i kor som kjem til uttrykk i oppgåva på mange vis vil ha overføringsverdi til arbeid med bakgrunnsvokal også.

1.3.2 Kordirigenten

I innsamlinga av datamateriale har eg valt å fokusere på kordirigenten si forståing av *timing* i kor. Her kunne ein sjølv sagt valt å prate med koristar, eventuelt lydteknikarar eller band- eller orkestermusikarar som samarbeider med kor. Likevel trur eg at kordirigentar, som står midt i korarbeidet både som instruktør og ivrig lyttar, er dei som har mest kunnskap om kva *timing* kan vere i ein korsamanheng og kva som fungerer og ikkje fungerer i arbeid med *timing* i kor.

Eg vil også presisere at kordirigentane eg har valt ut er erfarne og profesjonelle i sitt virke, og dette er eit bevisst val som er gjort for å sikre gjennomtenkte ytringar i høve tematikken.

Dette vil bli utdjupa i metodekapittelet.

1.3.3 Kortiming, *timing* og *time*

Som det kjem fram i tittelen på masteroppgåva vil eg gjere nytte av ordet kortiming. Dette er i utgangspunktet ikkje eit ord i norske ordbøker, men blir i munnleg samanheng brukt som ein kombinasjon av det norske ordet kor og det engelske *timing*. I så måte burde eg kanskje skrive det som kor-*timing*, og markere samanstillinga av to ord frå to ulike språk med bindestrek, i tillegg til å sette framandordet eller lånordet frå engelsk i kursiv. Eg har likevel valt å skrive det som eit samansett norsk ord, for å ha eit norsk namn på det fenomenet eg studerer. I tillegg vil eg gjere bruk av ordet *timing* i dei samanhengar der eg omtalar *timing* meir generelt. Ordet *time* vil også dukke opp, og dette har same meiningsinnhald som *timing*. Når desse låneorda blir brukt utan kor som prefiks, nyttar eg kursiv for å markere at det ikkje er vanlege norske ord.

1.4 Musikkpedagogisk relevans

Heilt overordna så meiner eg at tematikken som er valt for denne studien kan ha relevans for arbeid med kor og musikk lærarpraksis generelt, og begge desse er knytt til musikkpedagogikken på sine vis. Det å delta i kor, anten som korsongar eller kordirigent, er å delta i utvikling og læring av musikk gjennom song i fellesskap. Ved å kartlegge kva *timing* kan vere, kva det kan bety og korleis ein kan arbeide med det, håpar eg at kordirigentar og korsongarar kan hente ut kunnskap og verkty som kan bidra til å gjere deira korarbeid enklare og klarare. På den måten kan prosjektet potensielt bidra til ein enklare veg fram mot utvikling av høgare musikalsk kvalitet i kor.

Når det gjeld musikk lærarpraksisen, så ser eg denne studien som relevant fordi det bidreg til meir kunnskap om *timing* også utanfor koret. Vokalsolistar kan kanskje finne nye måtar å sjå *timing* på, og forståinga av *timing* i kor kan truleg ha overføringsverdi til andre ensemble også – og vice versa. Dei musikkpedagogiske implikasjonane dette prosjektet kan ha vil bli meir utdjupa i kapittel 6.

1.5 Oppbygging av oppgåva

Denne oppgåva er delt inn i seks kapittel. Kapittel 1 er brukt til presentasjon av tematikk og formål, bakgrunn og problemutvikling og musikkpedagogisk relevans. I tillegg har eg inkludert nokre avklaringar som kan vere nyttige.

Kapittel 2 utgjer oppgåva sitt metodekapittel. Her vil eg først skildre korleis hermeneutikken fungerer som eit relevant utgangspunkt for denne oppgåva og korleis Paul Ricœur sin fortolkningsteori vil fungere som metode i analyseprosessen. Deretter vil eg presentere intervju som forskingsmetode og korleis eg har gått fram i datainnsamlinga og tolkingsprosessen. Til sist vil eg kome inn på etikk, pålitelegheit og truverdigheit. Eg har kalla kapitlet metodologi fordi det viser korleis den vitenskapsteoretiske plasseringa av masterprosjektet i hermeneutikken får implikasjonar både for kva forskingsspørsmål som kan stillast, kva metodar som er relevante å bruke og kva for vitenskapleg status funna i studien har.

I kapittel 3 vil eg gå inn på eksisterande forskning på og teoriutvikling om *timing*. Den valte forskinga er organisert i kommunikative, kognitive og motoriske perspektiv. Dette inkluderer forskning på *timing* som eit solistisk fenomen, *timing* i ensemble, *timing* og dets relasjon til motorikk og persepsjon, og *timing* som avhengig av kommunikasjon mellom koristar og dirigentar. I tillegg vil forskning på ytre forhold som akustikk og lokale bli inkludert.

Kapittel 4 består av presentasjon av resultatata frå tolking og analyse av intervjua som eg gjennomførte med kordirigentane. Dette har eg gjort ved å presentere informantane kvar for seg. Fordelen med å gi informantane så god plass, er at det gir eit solid tolkingsgrunnlag for i det neste kapitlet å sjå dei tre informantane i lys av kvarandre.

I kapittel 5 vil eg forsøke å oppnå ei djupare forståing av *timing* i kor ved å sjå informantane i lys av kvarandre og dei presenterte forskingsperspektiva om *timing*. Dette kapitlet er gjennomført med utgangspunkt i Ricœur og hans fortolkningsteori. Eg vil også bruke dette kapitlet til å kome inn på kva forskjellar eller likskapar mellom empiri og teori kan ha å seie for forståinga av *timing* i kor.

Det siste kapitlet, kapittel 6, vil bli brukt til å summere opp korleis vi kan forstå *timing* basert på resultatata og drøftinga i kapittel 5. Deretter vil eg gå inn på korleis prosjektets innhald kan vere relevant for kormiljøet så vel som det musikkpedagogiske feltet. Avslutningsvis vil eg skrive om mi eiga forskarrolle, gjennomføringa av prosjektet, på kva område studien kjem til kort, i tillegg til forslag og ønsker for framtidig forskning på *timing* i kor.

2 Metodologi

I forsøket på å nå fram til ny kunnskap om *timing* og å finne ut av korleis ein kan forstå *timing* i kor, har eg valt ei hermeneutisk tilnærming. Valet falt på hermeneutikk fordi metodologien fokuserer på fortolking av tekst og gir rom for å nytte transkriberte intervju som utgangspunkt i fortolkingsprosessen. I tillegg legg hermeneutikken vekt på det å gå fleire rundar med materialet og å fortolke det både isolert sett og i lys av andre delar av datamaterialet eller eksisterande teori. Dette er ein måte eg har ønska å arbeide på, nettopp for å få ei djupare forståing av *timing*. Fordi hermeneutikken omfattar heile studien gjennom både teoribruk, datainnsamling og fortolking, vel eg å presentere metodologien så tidleg i oppgåva.

I det følgande vil eg skildre noko av historia til hermeneutikken gjennom å vise til viktige tenkarar, utfordringar og problem knytt til metodologien. Deretter vil eg trekke fram Ricœur og forklare kvifor eg har nytta meg av hans teoriar i dette prosjektet. Eg vil så presentere intervjuet som forskingsmetode, val som er gjort i forbindelse med informantar og anonymisering, og vise korleis denne metoden har produsert materiale som kan fortolkast. Vidare vil eg forklare måten eg har analysert på, før eg til slutt går inn på NESH sine retningslinjer, reliabilitet, validitet og etikk.

2.1 Hermeneutikk

Hermeneutikk handlar om fortolking, både i form av fortolkingspraksis og fortolkingsteori (Kjørup, 1996:265). Sjølv om ein ofte også fortolkar verbale utsegner, så er hermeneutikken si oppgåve å fortolke skrift (1996:266). Hermeneutikk er ein eldgamal tradisjon som har blitt praktisert og forstått litt ulikt gjennom historia. Den klassiske forståinga av dette var den allegoriske fortolkinga av tekst. Kjørup skildrar dette som det å ha fokus på at: «her *står* ét, men her *menes* noget andet» (1996:267). Denne fortolkingsforma vart særleg brukt av prestar og munkar som tolka bibelske tekstar. Ein meir utbreidd hermeneutisk teori delar fortolkinga i historisk, allegorisk, tropologisk og anagogisk fortolking. Historisk tolking handlar om å finne den bokstavelege tydinga, medan den allegoriske tolkinga vil finne den åndelege og biletlege tydinga. Tropologisk tolking søkjer den moralsk rettleiande tydinga og den anagogiske tolkinga peikar på kva teksta har å seie om det hinsidige (1996:267).

Fokuset på fortolking skyt deretter fart i forbindelse med reformasjonen, der prestane i den protestantiske kyrkja skal halde preiker med utgangspunkt i sine fortolkingar av heilage skrifter (1996:268). Dette førte til at ein måtte fortolke desse skriftene ut i frå den heilskapen dei kom i frå, men også med kjennskap til teksta si historie og forfattar. Andre meinte at ein også måtte skilje mellom teksta sitt *språk* og teksta sitt *innhald* (1996:268). Målet med å fortolke tekst har på si side vore lite prega av å finne skjulte meiningar. I staden har ein gjennom fortolking prøvd å finne ut av dei sanningane som er presentert i tekstane, spesielt i religiøse samanhengar (1996:269). Når det gjeld den hermeneutiske sirkel, det å forstå delar ut i frå heilskap og omvendt, så skriv Kjørup at denne tankegangen er gamal. Likevel trekker han fram denne definisjonen frå 1808 av Friedrich Ast:

Grundsætningen for enhver form for forståelse og erkendelse er at man må finde helhedens ånd i det enkelte og begribe det enkelte gennem helheden. [...] Altså kan vi ikke erkende den samlede oldtids ånd sandfærdigt hvis vi ikke begriber den i dens enkelte åbenbaringer i værker af oldtidens forfattere, og omvendt kan en forfatters ånd ikke opfattes uden den samlede oldtids ånd. (Gadamer og Boehm (1976:116) i Kjørup, 1996:270)

Kjørup påpeikar at Ast sitt mål er å forstå heilskapen si ånd, deretter forfattaren si ånd, og ikkje teksta ein tek utgangspunkt i. Vidare meinte han, i likskap med kollegaen Friedrich Wolf, at hermeneutikk var ein måte å forstå skjulte meiningar i tekstar på, og at teksta skulle vere mellomledd i forståinga av ein person og ein tidsalder (1996:271).

At dette skulle vere målet med hermeneutikken, vekte ein motreaksjon hos tenkaren Friedrich Schleiermacher, som meinte at hermeneutikk ikkje berre handla om korleis forklare tekst, men også om kva den menneskelege forståinga faktisk er, anten ein skal fortolke tekst eller tale (1996:271). I følge Kjørup forsto Schleiermacher den hermeneutiske sirkel på ein vidare måte enn slik Ast definerte det:

Det dialektiske spil mellem del og helhed angår ikke teksten men forholdet mellem teksten – eller et andet kulturelt udtryk – og dens ophavsmand og hans tid. Teksten udgør en slags detalje i ophavsmandens liv, en detalje hvorigennem vi kan nå frem til en forståelse af ophavsmanden, men omvendt må vi altså også forstå teksten ud fra vores helhedsforståelse af ophavsmandens hele liv, værk og tid. Tolkning av kulturelle udtrykk er en form for psykologisk tolkning inden for en kulturel ramme, og fordi vi kan have et bedre overblik over

denne ramme end ophavsmanden selv, kan vi (med en ældre topos) i bedste fald nå til en dypere forståelse af ophavsmanden end han selv var i stand til. (Kjørerup, 1996:272)

Arvtakaren til Schleiermacher var Wilhelm Dilthey, som også delte hermeneutikken inn i dei filologiske disiplinane som arbeida med språk og sjølve læra om forståing. I tillegg gjekk han så langt som å seie at hermeneutikk er det vitskapsteoretiske grunnlaget innan humaniora (1996:273). Medan Schleiermacher meinte at forståing av kulturelle ytringar var avhengig av innsikt i opphavsmannen og hans situasjon, meinte Dilthey at vi kan forstå andre sine ytringar ved å ta utgangspunkt i vår eiga oppleving og forståing av oss sjølve. Slik eg forstår Kjørerup, meinte Dilthey at dette er mogleg fordi mennesket har fellestrekk i sine bevisstheitliv, som både er utgangspunkt for ytringar og forståing (1996:274).

Den neste tenkaren i rekka er Martin Heidegger, som i tillegg til å vere elev av Dilthey også var elev hos Edmund Husserl. Heidegger sitt mål var å forstå kva menneskeleg eksistens er, og dette har han søkt etter både gjennom eksistensfilosofi, fenomenologi og hermeneutikk. I sitt arbeid kjem han også til å nemne forståing i samband med tekst, der han påpeikar at all forklaring av tekst kviler på forståing. Den hermeneutiske sirkel vert på den måte ein vond sirkel, der vår forforståing påverkar vår forståing av tekst. utfordringa vert så å finne ein måte å kome inn i den hermeneutiske sirkelen på, utan at våre tidlegare erfaringar får styre fortolkinga (Kjørerup, 1996:275-276). På den måten handlar ikkje den hermeneutiske sirkelen om del og heilskap i samband med det som skal bli forstått, men mellom det som skal bli forstått og den som vil forstå (Kjørerup, 1996).

Dette bana vegen for Hans-Georg Gadamer, som var elev av Heidegger. Han vidareutvikla dette med tidlegare erfaringar til å handle om vår forforståing, og at all forståing har utgangspunkt i ei tidlegare forforståing (Kjørerup, 1996:277). Gadamer si bok *Wahrheit und Methode* (1960) kan opne opp for å forstå han dit at ein skal søke sanne fortolkingar, men dette stemmer ikkje. Han meiner forståing handlar om innsikt i sanninga av ei oppfatning (1996:277). Vidare er ein av fordelane med uttrykket forforståing at det ikkje er like negativt som fordommar, og dette er viktig, for å fortolke med utgangspunkt i tidlegare forståingar treng ikkje vere negativt, det kan tvert imot vere heilt nødvendig (1996:277). Dette betyr likevel ikkje at ein bør halde fast på alle fordommar, og spesielt dei formeiningane som ikkje bidreg til ei overtlydande heilskapsforståing av teksta bør forkastast (1996:278). Dette leidar oss til Jürgen Habermas som i stor grad var einig med Gadamer, men som påpeika at han

sakna ei ideologikritisk lesing av tekstane i tilfelle tekstane bekreftar våre negative fordommar eller kommuniserer skjult innhald i til dømes former for maktspel (1996:280).

Dette opnar opp for å inkludere Paul Ricœur og hans introduksjon av termen «mistankens hermeneutikk», inspirert av Marx, Nietzsche og Freud (1996:280). Arbeidet deira dreier seg om at vi bør vere mistenkelege overfor vår bevisste tanke fordi vi eigentleg ikkje rår over den så mykje som vi trur (Scott-Baumann, 2009:45): «These three thinkers tell us that we are not in control of our thoughts and actions, nor are we virtuous, and that all is not what it seems. In fact, we are motivated by money, power and sex respectively and they also warn us against religion, particularly Christianity» (2009:46). Med dette vert Ricœur sitt mål i møte med tekst å «afsløre dens forklædte usandheder» (1996:281), i motsetting til Gadamer og hans like som ville nå fram til skjulte sanningar i tekstane.

Sjølv om mitt mål i denne masteroppgåva ikkje er å avsløre forklede usanningar i datamateriale, så vil eg likevel halde fast ved Paul Ricœur og hans fortolkingsteori som skisserer ei oppskrift på korleis fortolke materiale på ein transparent måte som andre kan gjenta. I det følgjande vil eg presentere denne fortolkingsteorien, og mot slutten av metodologikapittelet vil eg vise korleis eg har operasjonalisert denne teorien i mi eiga fortolking av datamaterialet.

2.2 Ricœurs fortolkingsteori

2.2.1 Språk og diskurs

Ricœur si forståing av språk og diskurs er noko av det som dannar grunnlaget i fortolkingsteorien han har utvikla. Ved å vise til Platon og Aristoteles si forståing av *logos* (Ricœur, 1976:1-2), Saussures *langue* og *parole* (1976:2-6) og Beneviste si forståing av *predikat* (1976:10-11), plasserer Ricœur seg ved lingvistikken i si forståing av diskurs – og slik eg les han, reknar han språket som diskurs fordi språklege ytringar har eit meiningsinnhald. Hans diskursomgrep må altså ikkje forvekslast med til dømes Michel Foucault som ser på diskurs som praksisar som systematisk formar subjekt eller objekt dei nemner eller omhandlar (Foucault, 1969/1972:54): at gjennom dei praksisane vi opptre i, så vert identiteten vår og meiningane våre forma, og at dei praksisane som har mest makt, på mange måtar definerer kva meiningar som er riktige og gale.

Ricœur trekker også fram forskjellen mellom semiotikk og semantikk (Ricœur, 1976:6-8), studien av teikn og studien av setningar. Han presiserer at desse to måtane å studere språk på ikkje kan bruke dei same metodane fordi teikn og setningar er forskjellige ting: «The sentence is not a larger or more complex word, it is a new entity (...) A sentence is a whole irreducible to the sum of its parts. It is made up of words, but it is not a derivative function of its words. A sentence is made up of signs, but is not itself a sign» (1976:7) .

Når Ricœur meiner at det er diskursen vi tek utgangspunkt i når vi skal fortolke, så er det altså meiningsinnhaldet som finst i dei kommuniserte setningane han refererer til. I mitt arbeid er det kordirigentane sine setningar og deira meiningsinnhald som skal undersøkast. Sidan hermeneutikken fokuserer på fortolking av tekst, er det transkripsjonane av desse intervju som vert utgangspunkt for fortolking, og det å gjere diskurs som tale (intervjusituasjonen) om til tekst (transkripsjon) medfører nokre endringar. Dette skal eg gå inn på i det følgjande.

2.2.2 Diskurs som tale og tekst

Med diskurs og språk som nært knytt saman, tek Ricœur fatt på forskjellen mellom diskurs som tale og som tekst, og skriv at «What happens in writing is the full manifestation of something that is in a virtual state, something nascent and inchoate, in living speech, namely the detachment of meaning from the event» (Ricœur, 1976:25). Eg forstår dette som at når ein person talar, så blir lyttaren si fortolking av diskursen/meiningsinnhaldet påverka av talaren sin posisjon, tonefall, gestar og liknande, i tillegg til kontekst, det miljø eller den situasjon ein er i. Når vi transkriberer utsegner, står vi igjen med eit «reinare» meiningsinnhald, der vi som lesar (i staden for lyttar) kan prøve å forstå utsegnene utan at fortolkinga vert påverka av sitt opphav og kontekst i like stor grad. Dette er også del av Ricœur-omgrepet «distansiering», som handlar om at forskaren skal distansere seg frå materialet, men også det å distansere materialet frå sitt opphav for å få ei mest mogleg objektiv forståing av innhaldet.

2.2.3 Fortolkingsprosessen

Ricœur skriv at fortolkingsprosessen handlar om å gå frå ei naiv forståing av teksta til ei djupare forståing (Ricœur, 1976:74-75). Den naive forståinga startar med gjetting av innhaldet i teksta som heilskap, og deretter å prøve å forstå det samla innhaldet gjennom å forklare akkurat kva som står i teksta. Denne subjektive gjettinga må så objektivt validerast, og målet er å finne kva for gjettingar som er meir sannsynlege enn andre (Ricœur, 1976:78). Validering er altså del av forklaringsprosessen, etterfølgt av strukturell analyse av teksta. Då

ser ein nærare på teksta sin struktur, korleis delane den består av heng saman og gir mening til kvarandre (Ricœur, 1976:81-82). Dette leier oss fram til teksta si indre verd, kva teksta seier. For å gå frå denne forklarande posisjonen til djupare forståing, må fokuset rettast mot kva teksta meiner, altså kva er det i teksta som peikar mot ein mogleg versjon av verda (Ricœur, 1976:87).

Meiningsinnhaldet i teksta må utviklast i samspelet mellom tekst og lesar. Appropriasjon er såleis den siste delen av fortolkingsprosessen der lesaren utviklar seg i møte med teksta si verd. Dette steget vert kritisert med tanke på at subjektet sjølv kan vere dominant og tvinge fram ei viss mening i teksta. Ricœur hevdar på si side at så lenge det vi skal appropriere er ei føreslått verd slik den ligg framfor oss i teksta, og ikkje noko mentalt, intendert eller skjult, så er det mogleg for subjektet å halde seg meir nøytralt (1981:192). Ricœur formulerer dette siste steget slik:

Far from saying that a subject, who already masters his own being-in-the-world, projects the *a priori* of his own understanding and interpolates this *a priori* in the text, I shall say that appropriation is the process by which revelation of new modes of being (...) gives the subject new capacities for knowing himself. If the reference of a text is the projection of a world, then it is not in the first instance the reader who projects himself. The reader is rather broadened in his capacity to project himself by receiving a new mode of being from the text itself (Ricœur, 1981:192).

Gjennom å sjå seg sjølv på ny gjennom dei forslaga som ligg i teksta, har fortolkinga skjedd og ny forståing ligg føre oss, klar for å vere utgangspunktet for nye fortolkingsprosessar. Dette har skjedd ved bruk av det subjektive i gjettingsfasa og i appropriasjonen, men også objektivt gjennom validering av gjettingar og strukturell analyse av tekst. Fordi forklaring og forståing er to sider av fortolkingsprosessen, introduserer Ricœur den *hermeneutiske ark* (Tan, Wilson & Olver, 2009:9). Her plasserer han forklaring og forståing på kvar si side med den intensjon at ein skal bevege seg mellom desse.

Når eg har valt ei hermeneutisk tilnærming til å få kunnskap om kva *timing* kan vere i kor, så tek eg altså stilling til ein fortolkingstradisjon med lange røter og ulike retningar. Eg har valt Paul Ricœur si tilnærming til tekst som eit verktøy i mine analyser av datamaterialet eg har samla inn i form av intervju med tre kordirigentar. I det følgjande skal eg gå nærmare inn på

korleis sjølve datainnsamlinga har gått føre seg, kva val som er tatt og kva som har vore grunnlaget for dette.

2.1 Innsamling av data

2.2.1 Det kvalitative forskingsintervju

Sidan eg har valt å gjennomføre ein kvalitativ studie, vart det naturleg å nytte det kvalitative forskingsintervjuet som metode. Dette er også ei metode som høver med hermeneutikken, så lenge ein er open for at transkriberte intervju er å rekne som tekst. I den anledning har eg teke utgangspunkt i Kvale og Brinkmann (2015), med spesielt fokus på det *semistrukturerte livsverdsintervjuet*. Denne typen intervju har som formål å «å innhente beskrivelser av intervjupersonens livsverden, og særlig fortolkninger av meningen med fenomenene som blir beskrevet» (2015:46). Dette opnar for å undersøke kordirigentar sine skildringar og måtar å forstå *timing* på. Det at intervjuet er semistrukturert betyr også at intervjuet er ein mellomting av «åpen samtale eller en lukket spørreskjemasamtale» (2015:46), og at eg i større grad er fri til å gå vidare på interessante ting som dukkar opp, sjølv om det ikkje er notert i ein intervjuguide eller liknande.

I forbindelse med det kvalitative forskingsintervju skriv Kvale og Brinkmann (2015:44-50) om korleis intervjuet har fellestrekk med fenomenologien gjennom datainnsamling og datamaterialets art. Desse fellestrekka står fram i form av fokus på menneskets livsverden, det å finne og skape mening i det som vert sagt, at datamaterialet er av kvalitativ og deskriptiv art, fokus på spesifikke situasjonar, ei open og medviten naiv haldning til informanten, fokus på eit avgrensa tema med opne spørsmål, og refleksjonar knytt til fortolking av svar, forandring hos intervjuar/informant og at intervjuet er ein mellommenneskeleg situasjon som helst skal bidra til ei positiv oppleving (2015:44-50). Dette er aspekt som har vore nyttige å ha i mente når eg skulle forme intervjuguiden, gjere meg tankar knytt til etiske perspektiv, og ikkje minst for den praktiske gjennomføringa av intervjuet.

2.2.2 Utval, rekruttering og gjennomføring

I forsøk på å nå fram til data med ei viss tyngde, har eg valt å intervju kordirigentar som er å rekne som profesjonelle. Det vil seie at informantane bør ha mykje erfaring eller høgare utdanning som kordirigentar og gjerne lengre fartstid i sitt virke som kordirigent. Dette var med på å avgrense omfanget av aktuelle informantar. Invitasjonar til å delta vart sendt til

personar som eg såg som passande for oppgåva, og i samarbeid med rettleiar kom vi fram til at litt ulike arbeids- og sjangerbakgrunnar kunne vere nyttig for å sjå fleire sider av *timing* i kor. I utvalet var eg ikkje oppteken av geografisk spreining. I staden var fokuset å finne kvalifiserte informantar som eg kunne oppsøke utan å lide for mykje økonomisk.

Eg sendte ut seks invitasjonar og fekk svar frå fire. Dette vart hovudsakleg gjort via e-post, men også Facebook når eg ikkje fann noka e-postadresse. Ved interesse sendte eg informasjonsskriv og samtykkeskjema. Ein av dei fire som først var interessert ombestemte seg, og eg sat då att med dei tre informantane som eg har intervjuet: Eirik Kaasa, Marit Bodsberg Weyde og Kjetil Almenning. Dei samtykka ved å anten skrive under på skjemaet før intervjuet eller å sende ei skanning av skjemaet med underskrift.

Gjennomføringa av intervjuet skjedde ved at eg reiste til Oslo og Bergen dei dagane det passa for informantane å stille til intervju. Dette skjedde i løpet av oktober 2018. På reisa til Oslo skulle eg eigentleg intervjuet to av informantane, men den eine kunne ikkje stille denne dagen likevel. På grunn av min eigen økonomi vart dette intervjuet gjort seinare over telefon der samtalen vart teken opp. Dette gjorde eg ved å nytte eit lydandrop i programmet FaceTime frå min MacBook og å ta opp samtalen ved hjelp av programmet QuickTime på same maskin. Dei to andre intervjuet vart gjort på deira arbeidsplass. Opptaka vart gjort i programmet Garageband på min MacBook Pro og i appen Taleopptak på min iPhone X som reserve.

2.2.3 Intervjuguide og endringar undervegs

Kvale og Brinkmann (2015:162) skriv at «En intervjuguide er et manuskript som strukturerer intervjuforløpet mer eller mindre stramt. (...) Når det dreier seg om det semistrukturerte intervjuet (...), vil guiden inneholde en oversikt over emner som skal dekkes, og forslag til spørsmål». Denne framstillinga blei også utgangspunktet for min intervjuguide. Først delte eg intervjuet inn i to delar: 1) *timing*-omgrepet og 2) arbeid med *timing* i kor. Deretter skreiv eg opp undertema som eg visste at eg ville gå inn på, og nokre ekstra vinklingar som kunne vere interessante å få med. Vidare skisserte eg nokre spørsmål som kunne vere nyttige å bruke dersom det vart nødvendig – og desse var av både tematisk og dynamisk art (2015:163).

Eg hadde også planar om å gjennomføre eit pilotintervju for å teste intervjuguiden, men fordi eine informanten kunne stille på kort frist, rakk eg ikkje å gjere det før det første intervjuet. Det første intervjuet fekk på den måten også status som pilotintervju, og gjorde meg merksam

på nye perspektiv eg kunne spørje om i det neste intervjuet. Likevel syntest eg at intervjuguiden fungerte og at eg hadde gjort rett i å ha opne spørsmål som fekk fram nettopp informantens sine syn på temaa som vart tekne opp. I tillegg vart eg klar over eigen tendens til å supplere med «ja» og «mhm», noko som eg prøvde å plukke vekk i dei andre intervju. Det vart også nokre små justeringar i intervjuguiden mellom det andre og tredje intervjuet, så intervjuprosessen var dynamisk frå start til slutt.

I ettertid ser eg at eg kunne formulert spørsmåla enda meir opne, og på den måten vere mindre leiande når det gjaldt tematikken vi var inne på. Det kan også nemnast at min eigen musikkbakgrunn var ein fordel for flyten i samtalen, ved at eg forsto dei musikkuttrykka som vart brukt. Hadde eg vore ein intervjuar utan musikkbakgrunn kunne mykje av tida gått med til å forklare kva ulike omgrep betyr.

2.2.4 Å namngje informantar

I utgangspunktet er det mest vanleg at informantar som deltek i prosjekt som dette vert anonymiserte som ein del av det å behandle datamaterialet og informantane konfidensielt (Kvale & Brinkmann, 2015:106). Dette er ein måte å arbeide på som skal auke personvernet, spesielt i samband med studiar der informasjonen som blir gitt kan vere sensitive og i verste fall skadeleg for informantane dersom dei blir offentleggjorde (Kvale & Brinkmann, 2015:107).

Etter å ha lese andre masteroppgåver som ikkje anonymiserte sine informantar, innsåg eg at dette kunne gjerast i mitt prosjekt også. Fordelane med dette er at informantane sin identitet og bakgrunn kan gi enda meir tyngde til datamateriale, i tillegg til å gjere prosjektet enda meir transparent. Eg vurderte det også dit at informasjonen som informantane gav ikkje sette dei i fare på nokon måte, sidan samtalan handla om deira oppleving og forståing av *timing* i kor.

Dette førte til at eg tok kontakt med kvar enkelt informant og innhenta samtykke til å bruke deira ekte namn i samband med framstilling av datamateriale, noko også Kvale og Brinkmann (2015:106) påpeikar viktigheita av. Alle informantane gav samtykke til dette, og endringane i prosjektet vart meldt inn til og godkjent av Norsk senter for forskningsdata (NSD). I det vidare arbeid vil De nasjonale forskningsetiske komiteene (NESH) sine forskningsetiske retningslinjer ligge til grunn og bli tatt nøye omsyn til når eg presenterer informantane og

refererer intervjuet med dei. Eg kjem nærmare inn på delar av desse retningslinjene sist i kapitlet.

2.3 Fortolkingsprosessen

I arbeidet med å fortolke intervjuet som tekst, har eg som nemnt valt å ta utgangspunkt i Paul Ricœur sin fortolkningsteori. Fordelane med dette er at alle prosessane frå intervjusituasjonen til ferdige fortolkingar er delt inn i steg som både eg og andre forskarar kan følge. Dette styrkar oppgåva med tanke på transparens og moglegheit for andre til å gjennomføre liknande fortolkingar av det same innhenta materialet. Vidare vil eg presentere fortolkingsprosessen steg for steg med utgangspunkt i både Ricœur sjølv og anna litteratur som viser relevante måtar å forstå Ricœur sin teori på.

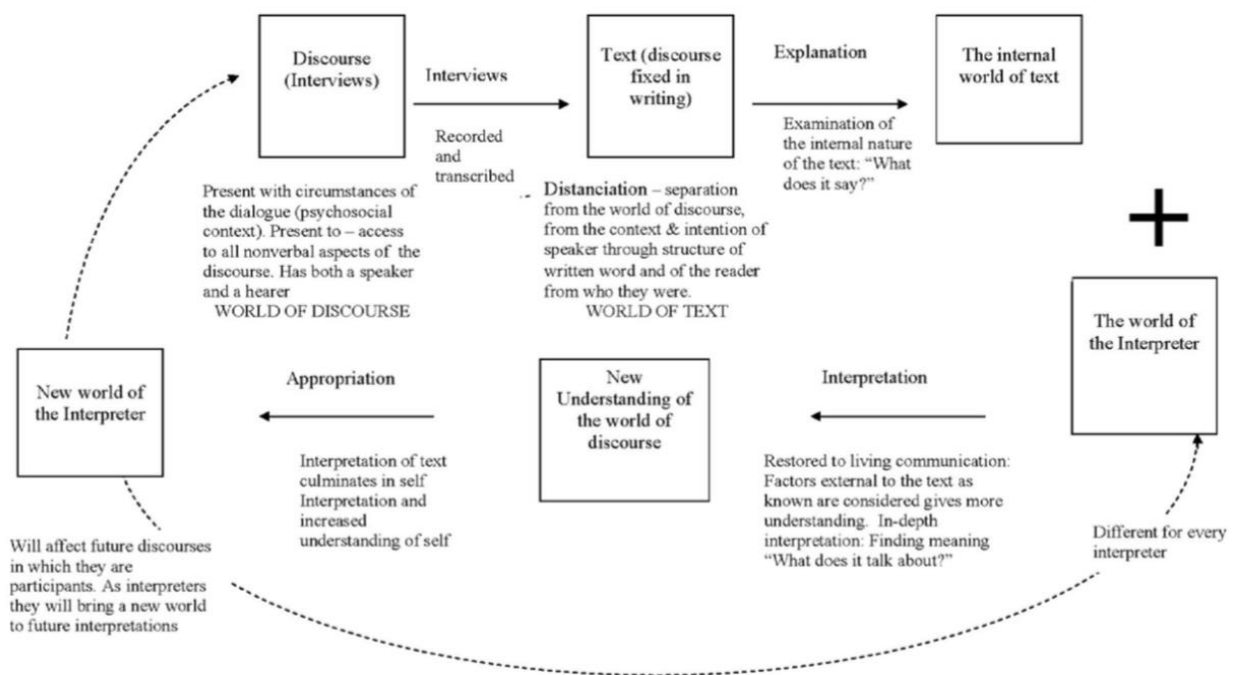
2.3.1 Transkripsjon

«Å transkribere betyr å transformere, skifte fra en form til annen» (Kvale & Brinkmann, 2015:205) og i dette tilfellet handlar det om å gjere ein samtale om til skrift. Sjølve transkripsjonsarbeidet skjedde ved at eg importerte opptaksfilene inn i programmet NVivo 12, slik at eg kunne lytte og transkribere i same program. Dette gjorde prosessen meir effektiv, og opna for bruk av hurtigtastar for å spole og pause i lydfile. Her var også ei kolonne som viste cirka tidsperiode på alle spørsmål og svar, og ei tredje kolonne der ein kunne skrive inn namn på den som snakka. Dette vart så eksportert som eit Microsoft Word-dokument.

I dette arbeidet fann eg fort ut at eg måtte luke ut enkelte ting for å gjere dokumentet enklare å lese. Dette innebar ei fjerning av bekreftande smålydar frå mi side å erstatte tenkelydar med «...», i tillegg til å kutte små ord eller setningar som ikkje var viktige eller som vart formulert annleis like etter. Der andre lydar (til dømes knipsing, klapping) var av betydning, vart dette skildra i ein parentes. Tomme parentesar (Kvale & Brinkmann, 2015:209) vart så nytta når eg ikkje klarte å fange opp kva som vart sagt. Sidan det ikkje er språket i seg sjølv som er i fokus i denne studien, men kunnskapen som blir produsert gjennom språk, har eg ikkje nytta andre transkripsjonskonvensjonar som til dømes understreking, store bokstavar og liknande (2015:209). Eg har også bytta mellom nynorsk og bokmål, alt etter kva som ligg nærast dialekta til informantane.

2.3.2 Kategorisering og naiv forståing

For å starte fortolingsprosessen (Ricœur, 1976) og å kome fram til den innleiande, naive forståinga av intervjutranskripsjonane, gjekk eg i gang med å kategorisere kvart enkelt intervju. Ved å fortolke intervjuet isolert frå kvarandre, opplevde eg fridom til å gå mest mogleg inn i kva kunnskap kvart enkelt intervju formidla. Målet var å vere så objektiv som mogleg, og å berre fokusere på kva tekstane fortalte på papiret. Likevel er dei kategoriane eg laga ut i frå dette å rekne som innleiande fortolking. Følgande måte å operasjonalisere Ricœur sin teori på er henta frå Tan et al. (2009) og deira modell:



Figur 1, Tan, Wilson & Olver (2009:6)

2.3.3 Fortolking og djup forståing

I tråd med modellen (Tan et al., 2009:6), vart neste steg å forstå desse tekstane i lys av kvarandre, mi eiga forståing av temaet og verda temaet opptrer i, eksisterande forskning og teoriar på feltet, i tillegg til inntrykka av informantane. Innhaldet i teksta skal altså bli forstått ut i frå den verda som den i første omgang vart tatt ut frå, og dette er fortolking. Ved å bevege seg frå den naive forståinga av eit tema i teksta, til å fortolke dette ut i frå ytre faktorar, vil ein få ei djupare forståing av nemnte tema (Ricœur, 1976:74-75). Deretter må ein gå tilbake til neste tekstdel, finne ny naiv forståing, for så å gjenta prosedyren. Dette fører til slutt til ei djupare forståing av teksta i sin heilskap, nettopp ved å fortolke og bevege seg fram og tilbake mellom naiv og djup forståing. Denne prosessen kallar Ricœur for den hermeneutiske ark.

Når fortolkinga er over, vil ein sitte att med ei ny forståing av tematikken i innhaldet. Dette kan så påverke forskaren sjølv eller forskaren si forståing av verda, ved at fortolkinga blir ein del av forskaren. Denne avsluttande prosessen, som legg føringane for fortolkingar fram i tid, er det som vert kalla *appropriasjon*.

2.4 Ethiske refleksjonar, pålitelegheit og truverdighet

Som avslutning på metodologikapittelet vil eg no vise til etiske refleksjonar, pålitelegheit og truverdighet. NESH (2016:5) skriv at «Begrepet forskningsetikk viser til et mangfold av verdier, normer og institusjonelle ordningar som bidrar til å konstituere og regulere vitenskapelig virksomhet. (...) Forskningsetiske retningslinjer er konkretiseringer av forskersamfunnets grunnleggende normer og verdier». Dei fleste retningslinjene som dei har utarbeida er relevante, men eg vil utdjupe litt om forskarrolla i prosjektet og omsyn til informantane.

2.4.1 Forskarrolla

I følge NESH (2016:9-10) skal forskning utførast i samsvar med forskningsetiske normer, då desse er «retningsgivende og regulerende både for forskerens sannferdighet og forskersamfunnets sannhetssøken» (2016:9). I dette ligg tanken om at ein bør reflektere over eigne haldningar og verdiar, og vere ærlege om korleis dette kan påverke vala forskaren gjer, noko som er spesielt viktig i forskning der deltaking og tolking er viktig (NESH, 2016:10).

Sjølv om eg har valt *timing* i kor som tema for denne oppgåva, så er eg ikkje spesielt oppdatert når det gjeld *timing* og eg har heller ingen sterke meiningar om kva dette er eller bør vere i ulike settingar. Likevel er eg som korsongar interessert i det arbeidet som ligg til grunn for å få eit kor presist. På den måten vil eg kunne ha ein viss distanse til det som vert sagt, noko som Ricœur som nemnt påpeikar som ei nødvendighet i arbeid med fortolking og distansiering. Samstundes vil eg ha eigne tankar om *timing* og kva som påverkar min *timing* når eg syng i kor basert på tidlegare erfaringar, altså ei forforståing for temaet som Gadamer kallar det. Dette vil forhåpentlegvis bidra mest til sjølve spørsmåla til dirigentane, og i mindre grad arbeidet med fortolkinga av datamaterialet.

2.4.2 Informantane

Når det gjeld omsyn til informantar, skriv NESH (2016:12) ein først og fremst skal arbeide utifrå respekt for menneskeverdet. Noko av det ein også må ta omsyn til er personvern, informere og innhente samtykke, vere konfidensiell, lagre personopplysningar forsvarleg, unngå skade og ta omsyn til tredjepartar (2016:12-19).

Å arbeide med respekt for menneskeverdet vil for min del bety å ta omsyn til informantane sine «interesser og integritet» (2016:12), difor må til dømes det tema eg skal forske på ikkje vere trugande for informantane, spesielt når eg har valt å namngje dei. Eg ser som sagt ikkje på *timing* som eit tema som er verken trugande for informantane eller spesielt utleverande, så reint tematisk meiner eg at informantane er i trygge hender. Likevel må ein tenke på at integriteten til informantane må behaldast. Difor må transkripsjonar gjerast korrekt og presentasjonen av utsegner og meiningar i oppgåva må gjerast smakfullt og på ein slik måte at informantane sin ekspertkunnskap faktisk kjem til uttrykk.

2.4.3 Truverdigheit og pålitelegheit

Validitet i kvalitativ forskning kan bli forstått som «i hvilke grad en metode undersøker det den er ment å undersøke» (Kvale & Brinkmann, 2015:276). I ein kvalitativ samanheng kan dette omsetjast til truverdighet. Mi problemstilling er ute etter å undersøke korleis kordirigentar definerer *timing* og korleis dei meiner *timing* i kor vert påverka. Eg er altså ute etter dirigentane sine meiningar og erfaringar. Dette kan eg få innsikt i gjennom å snakke med kordirigentane, og difor står intervjuet fram som ein metode som høver for dette prosjektet.

Som nemnt kunne eg ha observert dirigentane i deira faktiske arbeid med kora sine for å undersøke korleis dei arbeida med *timing*, då dette kanskje skil seg frå det som kjem fram i samtale om arbeid med kor. Ei kombinert metode ville på si side kunne gi eit meir utfyllande datamateriale, men på grunn av tid, økonomi og tilgjengelegheit har eg valt å avgrense oppgåva til det deltakarane seier om *timing* i intervjuprosessen.

Pålitelegheita eller prosjektets reliabilitet (Kvale & Brinkmann, 2015:211) går ut på om det er mogleg for andre å nå fram til dei same resultata. Dette er det vanskeleg å seie så mykje om i kvalitativ forskning med så få informantar, då det er vanskeleg å vite på førehand kva meiningar som finnast hos andre dirigentar. På den andre sida kan ein framleis kalle forskinga

påliteleg dersom metoden høver med prosjektets formål og ved å gi ei transparent framstilling av fortolkings- og analyseprosessen, i tillegg til bruk av direkte sitat og parafraseringar. Det å følge Ricœur sin fortolkingsprosess opnar også for at andre kan arbeide på same måte. Til sist vil eg ikkje kunne konkludere med at resultata i dette prosjektet kan vere generelle for alle dirigentar ettersom utvalet er ganske lite.

3 Tidlegare forskning på og teoriutvikling om *timing*

Som nemnt innleiingsvis har eg funne lite forskning på *timing* i kor. For å kunne svare på problemstillinga om korleis forstå *timing* i kor, vart det difor nødvendig å finne forskning på *timing* i andre musikalske samanhengar. I søket etter relevant forskning på *timing*, vart det raskt tydeleg at *timing* er eit fenomen som er forska på i fleire samanhengar enn musikk, til dømes dans og rørsler, dyreriket, tale og språk (Ravignani, Honing & Kotz, 2018). Dette er altså eit fenomen som kan relaterast til mange disiplinær og tema, og dermed er det rett og rimeleg at *timing* kan bli definert så generelt som «the ability to select the precise moment for doing something for optimum effect» (Merriam-Webster, 2018). Denne definisjonen av *timing* som ei evne gjer det naturleg at både musikk, psykologi og hjerneforskning viser interesse for nettopp *timing*.

Å skulle legge fram tidlegare forskning og relevant teori på ein organisert og ryddig måte har vore ei utfordring nettopp på grunn av dei ulike måtane forskarar frå dei ulike felta har undersøkt *timing* på gjennom tidene. Valet mitt falt på å organisere dette kapittelet i kommunikative, kognitive og motoriske perspektiv. Dei kommunikative perspektiva vil handle om både kva type *timing* ein vil kommunisere og korleis kommunikasjon mellom musikarar (koristar og dirigent) kan påverke *timing*en. Her vil effekten av akustikk også bli nemnt. Dei kognitive perspektiva vil vise ulike syn på korleis vi prosesserer den informasjonen som vert kommunisert til oss og korleis dette har effekt på den individuelle *timing*en vår. I så måte er det persepsjonen som hovudsakleg er i fokus, og tema som sensomotorisk synkronisering og *grouping* vil bli utdjupa i relasjon til *timing*. Dei motoriske perspektiva vil handle om korleis eit instrument i seg sjølv kan påverke *timing*, og i den anledning vil stemma som instrument bli presentert med fokus på korleis bruken av stemmeapparatet vil kunne påverke *timing*. Her vil eg også ta inn forskning om det å bevege seg til musikk og kva effekt dette har.

3.1 Kommunikative perspektiv

3.1.1 Solistisk, ekspressiv *timing*

Før fokuset rettar seg mot *timing* i ensemble, vil eg først vie litt tid til det å gjere bevisste, solistiske val av *timing* og korleis dette vert arbeida med. Forskarar har kopla solistiske val til ekspressivitet, og fenomenet går gjerne under namnet *expressive timing* (Berndt & Hähnel,

2009:1; Clarke, 1999:489; Colley, Keller & Halpern, 2018:1781; Honing, 2001; Honing & Ladinig, 2009; Iyer, 2002:396; Todd, 1985:33). Dette uttrykket har sitt opphav i tanken om at dei einaste musikalske aspekta ein utøvar verkeleg har fullt eigarskap over er varigheit og intensitet (Todd, 1985:33), medan intonasjon, rytmar og toneval eigentleg er svært påverka av komponisten. Slik eg les dette, handlar ekspressiv *timing* om å kommunisere eigne tolkingar og val ved å plassere seg slik ein sjølv kjenner det riktig i ein musikalsk kontekst. Som vi snart skal sjå vert ensemble-*timing* det motsette, der ein gjerne skal ta like, synkroniserte, gjennomtenkte val.

Solistperspektivet er også utgangspunktet til Silje Kleiven (2016), der ho ser på korleis songarar øver på rytmisk *time*. Ho definerer *time* og *god time* som det å kunne spele eller synge innanfor eit rytmisk rammeverk i rett tempo (2016:10). Resultata hennar viste at profesjonelle instrumentalistar og songarar øvde på *time* ved hjelp av reiskapar som metronom, loopmaskin, lydopptak tidlegare innspelningar av musikk, musikkprogrammering og i lag med andre musikarar (2016:75-83). Songarane hadde så eit tekstleg fokus, der fonetikk, lyd, tekst og uttale vart rekna som gode framgangsmåtar (2016:82-85). Det siste punktet var å føle seg fram med kropp og rørsler gjennom dans, kjenne på indre puls og å utforske ulike tempo Kleiven (2016:85-88). Sjølv om hennar prosjekt er retta mot solistar, ser eg funna som relevante for seinare drøftingar i forbindelse med korleis den enkelte songarar øver på det å synge i kor.

3.1.2 Synkronisert ensemble-*timing*

I dette delkapittelet vil eg presentere forskning på synkronisering av *timing* både innan klassisk musikk og jazz basert på forskning gjort på duettar, kvartettar og større ensemble. Det meste av forskinga er gjort på stryk og piano, men noko er også gjort på song og kor. Forskinga eg viser til fokuserer på det kommunikative ved *timing* i ensemble, eit stort tema som resulterer i fleire ulike perspektiv.

Ein som var tidleg ute med å forske på *timing* mellom to pianospelarar var Shaffer (1984:592), og han kom fram til at dei synkroniserte tempoet sitt samstundes som dei framførte stykka med ein viss ekspressivitet. Ut i frå dette kom han fram til at ein kanskje har to indre klokker der den eine hjelper oss å halde tempoet ut i frå det metriske i musikken, samstundes som den andre klokka er meir fokusert på toneproduksjon i det aktuelle tempoet.

Dette arbeidet er med på å inkludere teorien om indre klokker i *timing*-forskninga.

Rudolph Rasch (1988) fokuserte så på *timing* i større ensemble, der han først og fremst konkluderer med at perfekt synkronitet ikkje er mogleg på grunn av menneskeleg svikt av ulik art (1988:71). Dette arbeidet er hyppig sitert av andre forskarar på *timing*, og sjølv om ein ikkje kan oppnå fullstendig synkronitet så kan lyttaren persipere musikken som heilt synkron dersom ensemblet faktisk er ganske presist (1988:80). Vidare konkluderer han med at dirigentar er nødvendige i større ensemble for å kunne gi visuell input som alle kan følge, medan dette er mindre viktig i mindre ensemble (1988:86-87).

Timing i ensemble har også blitt forska på med utgangspunkt i forskjellar mellom sjantrar. Friberg og Battel (2002:10-11) fann i si forskning tendensar til at instrumentet som har melodi i klassisk musikk ofte ligg rundt 20ms framfor resten, medan det motsette var tendensen i jazzmusikk. Innan jazz og swing er der også tendensar til ulik swing-rate mellom solist og akkompagnement, der solisten ofte spelar annleis enn resten på on-beat, men likt med resten på off-beat, noko som resulterer i ei kjensle av å spele litt etter samstundes som ein er synkrone (Friberg & Sundström, 2002:333). Dette vitnar om at forholdet mellom ensemble og solist/melodiinneharar kan variere mellom sjantrar.

Når det gjeld forseinkingar i ensemble, valte Schuett (2002:2) å undersøke latens og korleis dette påverka ensemblets synkronitet. Han kom fram til at forseinkingar på rundt 30ms kunne føre til sakking i ensemblet, og at dersom det utvikla seg til 50-70ms, så oppstod det leiar-følgjar-forhold i ensemblet der leiarane held oppe tempoet utan å ta omsyn til følgjarane som ligg etter. Dette skapar asynkronitet. Forseinkingar på 10-20ms kunne ha ein stabiliserande effekt på det felles tempoet. Han presiserer også at desse sekund-resultata kan variere ut i frå sjanger og type ensemble. Liknande funn indikerer at 11.5 ms er den beste tidslatensen, og der latens over 11.5 ms fører til at ensemblet aukar og latens under fører til sakking (Chafe, Gurevich, Leslie & Tyan, 2004:4).

Ser ein på korleis ensemblet operere i forhold til dirigenten så viser det seg at ensemble ofte ligg litt etter dirigenten i klassiske settingar (Luck & Toiviainen, 2006:196), og at dei musikarane som har trening i eller erfaring med å dirigere på enklare vis klarer å forstå dirigenten. Dette kan tyde på at dirigentopplæring gir større evne til å tolke kinematisk

informasjon (Luck, 2008:95) og dermed større kapasitet til å synkronisere eigen *timing* med dirigenten. Å gi koristar erfaring i direksjonsverksemda kan altså vere av verdi.

Eksempel på forskning i forbindelse med song og kor er D'Amario et al. (2018a, 2018b, 2018c) som i si forskning utvikla ein å måte å måle ansatsar og avslutningar hos songarar på. Ut i frå dette fann dei tendensar til leiarar og følgjarar i kor og vokalensemble, men at desse varierer frå øving til øving. Forskinga deira indikerer også at øving fører med seg betre synkronitet spesielt i dei meir komplekse musikkstykkene (2018a:11). Synkronitet heilt i starten av ei låt er i sin tur rekna som avhengig av gode visuelle teikn, ettersom auditiv informasjon ikkje eksisterer før låta er i gang (2018c:1). Dette stemmer med forskninga til Bishop og Goebel (2018:103) som fann ut at synkroniteten var dårlegast i byrjinga av ei låt fordi ein berre har visuell kommunikasjon å handle ut i frå. Dette kan i seg sjølv vise til at auditiv informasjon gir betre impulsar enn visuell informasjon i forbindelse med ensemble-*timing*.

Eit anna element som ser ut til å ha effekt på synkronitet i ensemble er å ha felles forståing for korleis ein skal forstå ulike teikn. Dette vert gjort gjennom å avtale forma på låta, korleis ein skal frasere og korleis ein vil gjennomføre kadensar i fellesskap (Ginsborg, 2006:189). Den same forskingsartikkelen peikar på at artikulasjonen hos songarar er spesielt viktig, ettersom artikulasjon i seg sjølv kan fungere som *cue*¹ (2006:190).

Til sist vil eg trekke fram Thuerauf (2010) som i si avhandling skriv om artikulasjon i kor og attack-synkronitet. Dei største funna her var at stemmegruppe og kjønn såg ut til å avgjere personens attack: Tenorar, etterfølgt av bassar, har tidleg attack, medan sopranar, etterfølgt av altar var dei stemmene som var seinast ute. I tillegg var attacket, uavhengig av stemmegruppe, tidlegare i dei første akkordane i ei frase (2010:iii-iv). Dette kan indikere at kjønn og attack-synkronitet heng saman, sjølv om det truleg også kan dreie seg om til dømes dei register eller klangar som stemmegruppene opererer i og det fysiske arbeidet som er involvert.

Som vist kan ein sjå synkronitet i ensemble og kor frå fleire sider. Samanfatinga av denne vesle gjennomgangen er at sjanger, persepsjon, latens, dirigenterfaring, leiarar og følgjarar, visuell eller auditiv informasjon, felles forståing av låta, og kjønn er alle moglege

¹ *Cue* er omgrep for teikn/handling/impuls som skal føre til noko anna.

utgangspunkt for ulike måtar å forstå *timing* i ensemble og kor på. Eg vil no gå inn på nettopp leiar-følgjar-tematikken, som dukkar opp i ganske mykje av forskning på synkronitet i ensemble.

3.1.3 Koristar som leiarar og følgjarar

Fleire av forskingsprosjekta som omhandlar synkronitet i ensemble finn fram til at leiarar og følgjarar i ensemblet påverkar ensemblets totale *timing*. Goebel og Palmer (2009:435-437) studerte *timing* av notar mellom to pianospelarar, og fann ut at når ein var i følgjarposisjon så var *timing*en dårlegare enn i leiarposisjon, dessutan var auditiv feedback viktig for at synkroniteten mellom dei skulle bli god. Tendensar til leiarar og følgjarar er også funne i strykekvartettar der førstefiolin utmerkar seg som tempoindikator som resten synkroniserer seg etter (Timmers et al., 2014:7) og i jazzensemble der trommene, etterfølgt av bass, ofte legg dei rytmiske føringane som dei andre må ta stilling til (Wesolowski, 2014:85).

Wesolowski (2014:89) kallar også ensemble-*timing* for *vertical timing*, medan forholda mellom fleire tonar er rekna som *horisontal timing*. I sistnemnte tilfelle, vart artikulasjon og tidsintervalla både før og etter eit toneforhold rekna som viktige for kor lenge ein 8-delsnote varer (2014:85). Det kan bety at ein ikkje kan forstå *timing*en ut i frå kvar enkelt tone, men samansettinga eller grupperinga av dei (meir om *grouping* i kapittel 3.2.3.)

Sverker Zadig (2017) har i si doktorgrad undersøkt det musikalske samarbeidet mellom korsongarar med eit fokus på førekomsten av uformelle leiarar i dei ulike stemmegruppene (2017:17). Tekstane i avhandlinga viser at han først har skaffa seg innsikt i kordirigentar sine erfaringar og opplevingar med dette. Deretter har han prøvd å finne ut av om det er mogleg å finne dei uformelle leiarane gjennom innspeling og grafiske bilete av korsong. Vidare har han oppsøkt koristane og undersøkt om dei er klar over at enkelte får roller som uformelle leiarar i sine kor og stemmegrupper, og kva dei eventuelt tenker om det.

I oppsummeringa av resultatata kjem det fram at dei fleste kordirigentane hadde opplevd at det var musikalske leiarar i koret, og dersom desse ikkje deltok på øvinga, så var det oftast nokon andre som tok ansvar. Oppgåvene desse leiarane tok dreia seg hovudsakleg om å leie an i gangen eller klangen i musikken (2017:60). Når det gjeld koristane sjølve, så var dei i ulik grad klar over sine roller som leiarar eller følgjarar i koret. Dei fleste hadde ein idé om kven som var uformell leiar, og nokre visste ingenting om si eiga rolle som leiar. Det kom også

fram at følgjarar endrar seg og kan ende opp som leiarar etter kvart. I slutten av oppsummeringa av resultat, skriv Zadig at å skape bevisstheit rundt musikalske leiarar i koret kan vere positivt både for presisjon, artikulasjon og klang, ettersom dette er aspekt som den uformelle musikalske leiaren kan styre (2017:63).

I sine avsluttande drøftingar knytt til dei ulike resultata og deldiskusjonane, kjem Zadig fram til at sjølv om det er mogleg å konstatere at eit kor består av både leiarar og følgjarar, så er det framleis vanskeleg å forstå korleis og kvifor den enkelte korist handlar som han gjer (2017:81). I tillegg meiner han det kan oppstå problem dersom to leiarar står for nær kvarandre, at det nesten blir konkurranse. Difor bør kordirigenten tenke over plasseringa av desse songarane (2017:85).

I sum så kan det altså vere nyttig for dirigentar å vere bevisste om det at leiar-og-følgjarforhold eksisterer i både kor og andre ensemble, og det å gjere koristane merksame på det same kan hjelpe dei i å innsjå kva rolle dei sjølv har. Desse forholda kan vere gunstige for koret dersom leiarane faktisk er gode førebilete, og problematiske dersom dei som tek leiarposisjon kommuniserer noko anna enn dirigenten. I så måte kan dirigenten vie merksemd til dei tydelige leiarane for å få dei til å yte det dirigenten ynskjer, noko som igjen kan smitte over på følgjarane. Medan dette illustrerer noko av det som utgjer samarbeidet mellom koristane, vil eg i det følgjande kapittelet gå inn på kva verkty dirigenten har å nytte seg av i arbeidet med å samle koristane i koret om det musikalske arbeidet.

3.1.4 Dirigentens kommunikasjon

Dirigentens arbeidsmåtar

I sitt doktorgradsarbeid rettar Pia Bygdéus (2015) forskinga si mot leiarskap i kor gjennom å undersøke kordirigentars arbeid med born og unge. Forskingsspørsmåla hennar handlar om å finne ut av arbeidsmåtar og medierande verkty kordirigentar nyttar seg av, og korleis desse vert brukt i praksis (2015:5). Dette har ho gjennomført ved å observere, skrive porteføljar, individuelle intervju, fokussamtalar og individuelle ettersamtalar. (2015:65-69).

Arbeidsmåtene vart delt i åtte kategoriar:

- 1) *Lyssnande attityd*; kontakt, kommunisera, respekt, körledarens och med en tro på barnens/människans förmågor; på att barn kan och vill, musiken i fokus. 2) *Prövande av metoder*; variera i metodik. Text, noter, piano, röst, rörelse och tavla används. 3) *Musikaliska rutiner*;

regelbundenhet, igenkännande, progression, att vidareutvecklas. 4) *Förebildande*; körledaren förebildande genom sin egen kropp och genom yttre verktyg såsom pianot, körledaren förebildar det hon/han på olika sätt vill, för att forma musikaliska uttryck med gruppen. 5) *Koncentrerade uttryck*; korta och instruktiva uttryck, målfokuserat, ökat samarbete med gruppen. 6) *Refleksjon i praktiken*; arbetstempo, koncentration, planering, metodik och självvärdering. 7) *Historieberättande*; minnesträning, stimulera fantasin, gemensamma opplevelser, stärka jag-/vi-/gruppkänsla. 8) *Målbilder*; visioner, små/stora mål, gemensamt uttalade, kommuniserade mål. (2015:126-127)

Når det gjeld dei kulturelle verktya som vert identifiserte innan dei ulike arbeidsmåtane, er dei inndelt slik: 1) *blicken/seendet och lyssnande*, 2) *tal- och sångrösten*, 3) *musicerande och musikalisk variation*, 4) *gestik, respekt, återkoppling och dialog*, 5) *vision och målformulering*, 6) *piano och rytminstrument*, 7) *Noter och papper*, 8) *tavlan, bilden, dator och skivor*, 9) *pärmen, notstället och stolen* (2015:129-144).

Desse verktya og arbeidsmåtane utgjer størsteparten av dei moglegheitene ein kordirigent har til å påverke koret i retning av sine egne ambisjonar. Dette er eit perspektiv på dirigentens virke som vil bli tatt opp att i kapittel 5 i forbindelse med *timing*-arbeid.

Multimodal kommunikasjon

Ragnhild Jurström (2009:1296) har også skrive doktoravhandlinga si med utgangspunkt i kor, og ho ser nærare på kordirigenten sin multimodale kommunikasjon. Målet med hennar arbeid var å identifisere og beskrive korleis musikalsk forming vert designa semiotisk og realisert av kordirigenten i arbeid med kor, i tillegg til korleis analysere og skildre desse handlingane (2009:28). Dette har ho gjort med eit sosialemiotisk utgangspunkt gjennom transkripsjon av videoopptak.

Resultata frå hennar studie er samla i seks ulike typar handlingsrepertoar, a) *pantomimisk*, b) *performativ*, c) *prototypisk*, d) *appellerande/associerande*, e) *konseptuell* og f) *evaluativ* (2009:108). Det pantomimiske repertoaret handlar om dramatiserte, førestillande og lydlause representasjonar av korleis dirigenten ønsker at det musikalske uttrykket skal formast. Her er det mest hand- og armrørsler som er i sving og bruk av teikn for å uttrykke det figurative, ekspressive og/eller rytmiske i musikken (2009:109). I forbindelse med det rytmiske seier ho dette:

Dessa tecken synliggör och förevisar såväl puls, rytmer samt betoningar i olika ord och melodier med hackiga och slagliknande kroppsliga rörelser. Rörelserna blir en pantomimiskt dramatiserad illustration av ett rytmiskt förlopp i musiken. De är indirekt föreställande i den meningen att rytmiska rörelser inte är en sorts direktavbildning av hur själva sångrösten ska utföra rytmerna (Jurström, 2009:122).

För att illustrera olika rytmiska förlopp använder körledarna fingerknäpp, rytmiska hand- och armrörelser, slag mot kroppen, huvudnickningar, fotstamp, höftgungningar samt snirkliga gestiska rörelser i händer och armar. Dessa rörelser förstärks och accentueras ibland verbalt genom exempelvis inräkning vid sång samt räkning av taktslag under pågående sång. Körledarna använder sig även av uppåtgående rörelser i arm och hand med tillhörande vidgning av bröstkorgen på ny takt del eller ny insats (Jurström, 2009:123) .

Det pantomimiske repertoaret står med dette fram som svært relevant for *timing* forstått som det å plassere rytmar til rett tid. Går vi vidare til det performative repertoaret, så handlar dette om å bruke teikn eller teiknsystem som er auditivt figurative, med andre ord å gjere sine musikalske gestar høyrlege for koristane gjennom til dømes song og pianospel (2009:125). Det prototypiske repertoaret går ut på at kordirigenten nyttar seg sjølv til å formidle korleis songarane sjølve kan synge og agere. Då får koristane både auditiv og visuell informasjon om korleis løyse oppgåvene, både gjennom songens lydlege karakter og kroppens posisjon (2009:129). Å arbeide med det assosierende repertoaret vil seie å bruke assosiasjonar til andre ikkje-musikalske ting for å formidle den musikalske meininga. Det kan vere å assosiere seg fram til kroppsbruk, klangdanning eller kjensler og stemning (2009:135). Den konseptuelle måten å formidle sine musikalske intensjonar på, handlar om at kordirigenten kommuniserer ved hjelp av musikalske fagtermar og på eit analytisk plan med utgangspunkt i det materialet ein arbeider med (2009:143). Til sist dreier det evaluerande handlingsrepertoaret seg om å bruke ros og stadfesting, vurdering og korrigerings i sitt arbeide for å anerkjenne kva koristane gjer, og for å vise korleis dei eventuelt kan gjere ting annleis (2009:150).

Desse handlingsrepertoara vert så samla i tre ulike design som kan ligge til grunn for det musikalske arbeidet. Her har eg valt å bruke tre ganske omfattande sitat av Jurström sine forklaringar av dei ulike designa for å unngå at viktige element fell vekk.

I design for pragmatiska förklaringar är funktionen att, utifrån ett musikmaterial och en musikalisk begreppsapparat, forma en miljö för nyttobetonad och saklig information avsedd

att översättas till praktisk handling i form av körsångarnas sång och eventuella kroppsörelser. Pragmatiska förklaringar i detta sammanhang innebär att det i körverksamheterna sker en företrädesvis verbal information till körsångarna om musikens olika element med användning av musikaliska vedertagna begrepp. Informationen sker också via stödjande illustrationer i form av gestik, kroppsörelser, sång eller pianospel (Jurström, 2009:195).

Funktionen hos *design för figurativt förevisande* är istället att skapa en miljö där ett praktiskt förevisande av hur musiken ska utföras är i fokus. Genom användning av olika såväl ljudande som synliga resurser, auditiva som visuella, med syfte att i praktiskt görande förevisa musikaliska uttryck samt utifrån körledarnas dominanta positioneringar av tolkningsföreträde och beslutsfattande, skapas en miljö där det är nästan uteslutande körledarna som tolkar, översätter och illustrerar olika strukturer och former i musikstycket, direkt med hjälp av sin egen sångröst och kropp samt indirekt via gestik, blickar och pianospel (Jurström, 2009:198).

I *design för expressiva vädjanden* är funktionen att forma en miljö, där körledarna med hjälp av verbala och kroppsliga associationer tolkar och översätter musikmaterialet till musikaliska uttryck som är känslomässigt och upplevelsemässigt berörande och som också är möjliga att utvecklas eller omskapas för ytterligare tolkningar och gestaltningar. Det sker i den bemärkelsen att körledarna, utifrån sina implicita tolkningar med metaforiska, vädjande och associerande beskrivningar och kroppsliga handlingar, skapar utrymme för körsångarna att forma egna upplevelser och engagemang utifrån de uttryck som körledarna förmedlar (Jurström, 2009:201).

Både Bygdéus og Jurström bidreg her med to måtar å organisere dei mange måtane ein kan utføre dirigentarbeidet på. Sjølv om dei to prosjekta ved første augekast kan verke ganske like, er Bygdéus sin studie fokusert rundt kva indre og ytre ressursar dirigenten kan nytte seg av, medan Jurström ser på kva måtar dirigenten kommuniserer på og kva kommunikasjonsformene faktisk bidreg til. Begge prosjekta er gjort på eit ganske generelt plan, og implikasjonane desse har for arbeid med *timing* vil bli tatt opp seinare i oppgåva. Fordi dei to studiane er omfattande og står fram som gode arbeid, vel eg å ikkje inkludere fleire perspektiv på akkurat dirigentens kommunikasjon og verkty. Eg vil no gå vidare til korleis ytre forhold kan vere relevant for *timing* i kor, og då med fokus på akustikk i forbindelse med rom og koroppstilling.

3.1.4 Akustiske forhold

Romakustikk

I *The Oxford Handbook of Music Education* skriv Ternström, Jers og Nix (2012:581-593) om vokalmusikk i grupper og i ensemble der dei går inn på både romakustikkens betydning og koroppstilling. Dei delar lyden inn i direktelyd, tidlege refleksjonar og det diffuse felt. Direktelyd er den lyden som går rett frå songar til mottakar, tidlege refleksjonar er refleksjonane frå veggjar og andre objekt som skjer i løpet av cirka 50ms, medan det diffuse feltet er etterklngen i rommet. Medan intensiteten til direktelyden vert påverka av avstand, er intensiteten til etterklngen jamn i eit rom, og den avstanden der intensiteten til direktelyden samsvarar med intensiteten i rommet vert kalla etterklngsradius (Ternström et al., 2012:585). Denne radiusen er med på å påverke korleis koristane høyrer kvarandre, og står koristane innanfor denne radiusen vil songaren høyre naboens lyd meir enn den totale korklngen, medan utanfor radiusen vil ein oppleve totalen omtrent på lik linje med publikum. I den anledning er anbefalt avstand i tørre rom (lite etterklng) ein meter eller meir mellom koristane, medan i kyrkjer og liknande med mykje etterklng bør ein halde seg til ein meter eller mindre (Ternström et al., 2012:586). På grunn av sin effekt på korleis koristane høyrer kvarandre, antek eg at bevisstheit rundt dette kan assistere ulike kor sine lytteforhold til det betre. Som vi skal sjå heng lytteforhold, persepsjon og motorikk sterkt saman, og lytteforhold vert difor sjølve utgangspunktet for dei seinare prosessane som utgjer *timing*.

Eit anna fenomen som er tilknytt etterklng er *delayed auditory feedback*, som blant anna Pfordresher og Palmer (2002) har undersøkt. Dette går ut på ei forseinking mellom toneproduksjon og klingande lyd. Nemnte forskarar fann ut at meir forseinking fører til dårlegare rytmisk *timing*, men at dersom den klingande lyden hamnar på ei underdeling, så kan *timing*en bli redda. I tillegg kunne teljing av underdeling ha effekt på *timing*en i eksperimenta med forseinkingar (2002:77). Sjølv om forseinkingar ikkje er det mest relevante i kor, så kan det tenkast at lytteforholda i veldig våte rom kan opplevast på same måte – at ting går skjer seinare enn dei eigentleg gjer. I så fall er det mogleg at mykje etterklng kan ha liknande effekt på *timing*, og kanskje også bli løyst på same vis.

Koroppstilling

Når det gjeld koroppstilling presenterer Ternström et al. (2012:588) ein tabell med tre oppstillingar og effekten desse har. Her er ein forenkla kopi av den skjematiska framstillinga av koroppstillingane:

Blokkoppstilling	Søyleformasjon	Miks
SSAATTBB	TTTTBBBB	SATBSATBSATB
SSAATTBB	TTTTBBBB	BTASBTASBTAS
SSAATTBB	SSSSAAAA	SATBSATBSATB
SSAATTBB	SSSSAAAA	BTASBTASBTAS

Den positive effekten av blokkoppstillinga er sterk og god lyd frå kvar stemme, både damestemmene og herrestemmene kan hjelpe kvarandre, samstundes som alt og tenor enkelt kan samarbeide. Det negative er at dei som står ytst kan miste kontakt med eiga stemme og at dei som står i midten kan ha vanskar med å høyre seg sjølve. Søyleformasjonen er spesielt god for balansen, men nokre av stemmegruppene må stå langt frå kvarandre. Å stå i miks skal hjelpe på intonasjonen og føre til at stemmene høyre kvarandre og at totalklang blir meir blanda. Fordi songarar kan kjenne seg åleine i slik oppstilling, bør songarane vere trene og komfortable med å stå åleine. Dessutan kan det vere vanskeleg for dirigenten å gi beskjedar i ein slik setting (Ternström et al., 2012:588).

Dei ulike oppstillingane eller organiseringane av stemmer ser altså ut til å påverke både lytteforholda til den enkelte korist, men også det klingande resultatet i form av både presise grupper, god balanse og intonasjon. Koroppstilling med fokus på stemmegrupper og ut i frå lokalets eigen akustikk er altså begge avgjerande faktorar for lytteforholda til koristane. Seinare i oppgåva vil dette bli drøfta i lys av persepsjon av lyd og korleis felles persepsjon kan vere nødvendig for synkronisert *timing*. I det neste delkapittelet vil eg gå inn på kognitive perspektiv der det nettopp er forskning på persepsjonens rolle om er hovudfokuset.

3.2 Kognitive perspektiv

I søket etter forskning og teori om *timing* i ein musikalsk samanheng kom eg fram til at ein av dei mest utbreidde måtane å undersøke *timing* på er gjennom menneskets persepsjon av både tid og rytmar då dette ser ut til å bli rekna som grunnlaget for *timing*. Persepsjon kan forklarast som «experience that is initiated by sensory information, which may originate inside or outside the body» (Clarke, 1987:228). Dette har eg valt å ta med i teoridelen fordi det står fram som ein prosess som forklarar både korleis vi oppfattar kommunisert informasjon og korleis vi handlar ut i frå den. Dette ser eg som relevant både for individuell *timing* og det å oppnå synkronisert *timing* i kor. Slik eg forstår persepsjon, så handlar det om å

ta i mot sensorisk informasjon og å prosessere dette for å forstå eller agere ut i frå det.

Spørsmåla som dukkar opp i forbindelse med persepsjon av tid og rytme blir då kva delar av informasjonen vi tek i mot som er viktig og kva implikasjonar dette kan ha for *timing*. Eg vil igjen påpeike at også dette feltet sprikar i mange retningar, og at det har vore ei utfordring å velje ut kva forskning som er mest hensiktsmessig å ta med her.

Før eg går inn på dei ulike perspektiva vil eg nemne antesipasjon. I musikk er antesipasjon tradisjonelt sett forstått som akkordframande tonar som opptre før den akkorden dei høyrer heime i (Tveit, 2008:161). I forbindelse med rytmisk *timing* vert antesipasjon forstått som det å synkronisere seg til rytmar ved å føresjå det komande basert på det førre. Slik eg forstår Fraise og Repp (2012:91) er antesipasjon viktig i forbindelse med presis synkronisering både i starten av ei låt og ved eventuelle endringar i tempo eller taktart ut i låta. Dette er eit tema som vil bli nærare forklart i forbindelse med persepsjon og korleis vi tolkar kommunisert informasjon av auditiv eller visuell art.

3.2.1 Sensomotorisk synkronisering

Eit perspektiv som står fram som spesielt utforska innan *timing* i musikk er sensorimotorisk synkronisering (SMS), og her har Bruno Repp utmerka seg i samarbeid med fleire andre forskarar (Repp, 2006; Repp, 2010, 2011; Repp, London & Keller, 2008; Repp & Su, 2013). SMS er definert som «the coordination of rhythmic movement with rhythmic sensori stimuli» (Repp, 2006:55). Her er *error correction* nemnt som ein grunnleggande eigenskap som kan delast inn i *phase correction* og *period correction*. Førstnemnte handlar om ein viss automatikk i korleis musikarar justerer seg til dei rammene ein opererer innanfor, medan den andre handlar om å tilpasse seg bevisst (Repp, 2010:201). I den anledning kjem det også fram tendensar til at trena musikarar har ein raskare *phase correction* enn utrena musikarar (Repp, 2010:210-211). Denne todelinga av måtar å korrigere seg på vert også relatert til tanken om at vi har ein *two-level timing* der det eine nivået held tempo og det andre styrer handlingane våre relatert til det opplevde tempoet (Praamstra, Turgeon, Hesse, Wing & Perryer, 2003:1284). I forbindelse med SMS undersøkte Bialunska og Bella (2017:3630) korleis musikarar og ikkje-musikarar reagerte på rytmiske forstyrringar både i form av musikk og tale. Resultata viser at trena musikarar i mindre grad vert forstyrra, noko som kan henge saman med tidlegare nemnte funn der trena musikarar scorar høgare på evnene til å halde seg synkroniserte.

Wing, Endo, Bradbury og Vorberg (2014:8) fann også bruk av *phase correction* i strykekvartett. Dei problematiserer dette ved å spørje kva for teikn deltakarane i kvartetten faktisk agerer ut i frå – kva for informasjon som bidrog til musikarane sine justeringar. Sjølv om artikkelen ikkje nødvendigvis bidreg til ei djupare forståing av *timing*, så kastar den lys på ei problemstilling som kan vere vel så interessant å undersøke i kor, nemleg kva informasjon koristane faktisk nyttar seg av.

Medan sensomotorisk synkronisering står fram som anten *phase* eller *period correction* i forbindelse med rytmisk plassering, vil eg påpeike at det også kan vere spanande å sjå på kva mekanismar som er i sving når ein tilpassar seg klang eller intensitet. Kan ein i så fall snakke om automatiske eller bevisste justeringar på same måte? Uansett korleis kroppen vår vel å justere seg, så står måten vi persiperer på fram som fundamental. I den anledning vil eg no gå vidare til forskning på persepsjon av tid og rytme. Dette feltet har vore utforska lenge, og det står fram som eit vektlagt fokus i innan *timing*.

3.2.2 Persepsjon av tid og rytme

I forskning på persepsjon av tid ser det ut til at forskarar som Carl Emil Seashore og Paul Fraisse er viktige å nemne. Dette ser ut til å vere store namn, og medan Seashore var tidleg ute med forskning på psykologiske perspektiv i musikk var Fraisse på bana med forskning på psykologi og tid, eit tema som seinare utvikla seg til å omhandle musikk også. Dei har vore ganske opptekne av tidsfølelse som viktig for persepsjon av rytmar, og dette har av andre forskarar blitt rekna som viktig for *timing*.

Seashore (1919:104) viste tidleg til at vår oppfatning av kortare tidsintervall er basert på persepsjon medan lengre intervall vert estimerte, noko som Fraisse (1984:9) også konkluderer med. Fraisse er likevel meir konkret og dreg eit skilje mellom persepsjon og estimering ved varigheiter på 2-3 sekund (1984:10). Vidare hevda Fraisse at rytmar er konstruert av mønster knytt til tempo og intensitet (1982:175), noko som også samsvarar med Seashore (1919:117). Når det gjeld utsegner som kan knytast direkte til *timing* som ein evne, skriv Seashore (1919) om *timed action* som handlar om å agere i eit tidsrom. Dette er så avhengig av både tidsfølelse og motorikk: «The capacity for keeping time manifestly rests upon the capacity for sensing time, but it also posits other powers, such as motor control and motor impulse» (1919:103). Seinare skriv Seashore (1938:92) om tid på omtrent same måte, men i staden for *timed action*,

skriv han om *motility* som handlar om musikalsk hastigheit og presisjon. Når det gjeld oppleving og gjennomføring av rytmar, meiner han at individuelle forskjellar er basert på 1) rytmiske impulsar og handling, 2) kognitiv kapasitet og 3) motorisk kapasitet (1938:145). Seashore er altså tidleg ute med å også inkludere både det motoriske og det kommunikative perspektivet i tillegg til persepsjon/kognisjon.

På grunn av at musikk gjerne utgjer sitt eige tidsrom, må det også vere musikalske, temporale strukturar som ligg til grunn for at vi kan persipere musikalsk tid. Clarke (1987:213) nemner i den anledning 1) tempo, 2) forholda mellom varigheitene av musikalske hendingar og pausar, 3) forholda mellom grupperingar (til dømes bindebogar) og 4) det metriske rammeverket (taktart, puls, underdelingar, aksentar o.l.). Dette kan vi rekne som referansestrukturar, eit omgrep Anne Danielsen her skriv i forbindelse med persepsjon av rytme:

...disse strukturelle aspektene ved musikken kaller jeg for referansestrukturer: de ligger til grunn for forståelsen av hvordan forløpet er organisert og genererer forventninger om hva som vil komme. Det er viktig å presisere at disse referansestrukturene omfatter mye mer enn pulsnivåer i et tradisjonelt metrisk rammeverk. Prinsipielt omfatter referansestrukturene alt som brukes for å strukturere det musikalske forløpet og man kan godt tenke seg at kroppsgester, for eksempel, fungerer som referansestruktur (Danielsen, 2017:2).

Dette opnar opp for at vi kan rekne med både visuell, auditiv (og eventuelt haptisk/taktil) informasjon når vi skal persipere både tid og rytme – og kanskje er det overflødig å skilje mellom tid og rytme i musikk, ettersom dei verkar å vere tett knytt saman.

Ein anna teori om følelsen av tid er at vi har indre klokker som held styr på tidsfølelsen og som hjelp oss å agere ut i frå den. Shaffer (1982:109; 1984:577) meiner at vi kanskje har to klokker der den eine fokuserer på takt og taktart (*meter*), medan den andre styrer motorikken til å plassere dei enkelte notane, basert på den første klokka. Clarke (1987:223) meiner at dersom desse to eigenskapane er samla i ei og same klokke, så kan det tyde på at måten vi forstår tid- og tempo på blir avgjort av korleis vi opplever slaga eller pulsen i låta, som ein mellomting av takt og notar. Fraisse (1984:30) tenkte på si side at dette var vågale teoriar å kome med på grunn av det er vanskeleg å bevise.

Persepsjon av rytmar er blitt forska på og diskutert av fleire hald (Clarke, 1999; Deutsch, 1999; Fraisse, 1982; Honing, 2001; McAuley, 2010), og tema som *grouping*, *meter* og *beat*

dukkar opp. Dette handlar om oppleving av rytmiske grupperingar og om på kva for nivå vi opplever organiseringa av musikken. Persepsjon av *meter* og *beat* går ut på korleis vi opplever musikkens struktur, underdeling og liknande (McAuley, 2010:166-168). Med dette i bakhand, kan ein kanskje snakke om persepsjon av rytmar som eit ledd i persepsjon av tid.

3.2.3 *Grouping, meter* og underdeling

Grouping i musikk er tanken om at vi grupperer tonar basert på ulike kvalitetar som tonane innehar, og at dette i seg sjølv kan ha ein effekt på måten vi opplever musikken. Diana Deutsch (1999) skriv om dette, og ser først på korleis vi grupperer tonar som skjer på same tid. Her kan harmonikk påverke korleis vi grupperer etter intonasjon, og ho viser til forskning som seier at dersom ei stemme eller eit instrument er 3% ustemt frå resten, så vil ein framleis bli gruppert som del av totalen, men når ein kjem opp i 8% ustemt så vil ein ikkje bli medrekna med resten (Deutsch, 1999:302-303). Eit anna element er synkronitet og ansats, der graden av synkronitet påverkar grupperinga vår. Her blir oppleving av klang brukt som eksempel, der forskarar kom fram til at gruppeklangen vart reinare ved lik synkronisering av ansats (Deutsch, 1999:305).

Det neste steget er å forstå korleis vi grupperer tonar som skjer i rekkefølge. Her er det funne ut at nærleik i tonehøgd er ein måte å gruppere på, at tonar som ligg nær kvarandre vert oppfatta som å høyre saman. Eit anna aspekt er temporal nærleik, der pausane dreg skiljet mellom grupperingane vi gjer oss. Her kjem også klangen inn, der instrument med lik klang vert gruppert i lag (Deutsch, 1999:313). I ein ensemblesituasjon er det gjerne fleire tonar som opptrer i fleire rekkefølger samstundes. Her finn Deutsch (1999:322) ut at gruppering etter nærleik i tonehøgd står så sterkt at vi omorganiserer retninga tonane kjem frå for å få det til å passe. Deutsch gjennomførte eit eksperiment der den øvste notasjonen i illustrasjonen på neste side vart spelt av i eit head-set:



FIGURE 11 The pattern that produces the scale illusion, and the percept most commonly obtained. When this pattern is played through stereo headphones, most listeners hear two melodic lines that move in contrary motion. The higher tones all appear to be coming from one earphone, and the lower tones from the other, regardless of where each tone is coming from.

Figur 2: Henta frå Deutsch (1999:322)

Notasjonen viser store sprang i både høgre og venstre melodi, men dei som lytta til dette opplevde musikken slik som den nedste notasjonen viser det. Altså vart retninga tonane kom frå flytta i anledning gruppering ut i frå tonehøgde. Dette kallar ho også for skalaillusjon, og denne type gruppering ser ut til å vere avhengig av at tonane opptre samstundes. Dersom tonane kjem på forskjellige tidspunkt ser det ut til at vi i staden grupperer etter kvar tonane kjem frå i rommet (Deutsch, 1999:327). Eit fenomen som liknar skalaillusjonen er oktavillusjonen, som handlar om at dersom vi høyrer eit oktavintervall samstundes så reagerer det eine øyret på den lyse tonen og det andre øret den låge tonen (Deutsch, 1999:332).

Ser vi nærare på korleis vi grupperer rytme, viser Eric Clarke (1999) til to måtar å forstå rytmepersepsjon på – den eine gjennom *grouping* og den andre gjennom *meter*. *Grouping*, som vi allereie har vore innom, handlar som sagt om å gruppere etter kva som er likt, om det så er tonehøgde eller tidsavstand. *Meter* er på si side rekna som dei tunge og svake partia i musikken, som også kan reknast som ein del av *grouping*-tenkinga (Clarke, 1999:478). I arbeidet med *meter* vert det trekt fram tre typar aksentar, fenomenale aksentar (lokal intensivering på grunn av klang, intensitet, varigheit o.l.), strukturelle aksentar (aksentar basert på musikkens struktur, som frasestart- og slutt) og metriske aksentar (tidspunkt som står fram som aksenterte på grunn av plasseringa, kva slag eller puls ein impuls hamnar på)

(Clarke, 1999:482). Persepsjon av *meter* er definert slik «a process of detecting and filtering phenomenal and structural accents so as to discover underlying periodicities» (Clarke, 1999:482). *Meter* ser derfor ut til å vere ein måte å gruppere på som handlar om å organisere musikken basert på tunge og svake slag.

Grunnen til at eg tek med perspektiva på *grouping* og *meter* er at det har overføringsverdi til underdeling, som står fram som eit godt verkty i arbeid med *timing* både av solistisk art og i ensemble. James E. Major (1982) er ein av dei som har forska på rytmikk i kor og han fann ut at øving på underdeling førte til at songarane vart flinkare til å synge rytmar enn gjennom repetitiv og memorerande innøving av det same materialet. Rytmisk underdeling var i denne samanheng å tappe, klappe eller synge underdelingane. Ser vi på underdeling og *grouping* som to sider av same sak, kan forståing for ulike måtar å gruppere på vere nyttig i utvikling av nye typar øvingar som kan bidra til ein betre evne til underdeling og dermed også utvikling av rytmisk *timing*.

3.2.4 Eit nevropsykologisk perspektiv

Ser vi tilbake på teoriane om at vi har ulike klokker i kroppen som hjelper oss i forbindelse med *timing*, tid og rytmar, så har forskning på hjernen funne tendensar til at dette stemmer. Buhusi og Meck (2005:756) viser til at vår generelle *timing* og tidsforståing kan delast inn i circadian (døgn), intervall (sekund – timar) og millisekund (sub-sekund), og at desse blir styrt av ulike område i hjernen. Både intervall- og millisekund-*timing* kan vere relevant i ein musikalsk samanheng, men sistnemnte er rekna for å vere den viktigaste. Artikkelen viser også kvar forskarar har lokalisert desse klokkene: den circadiane klokka er identifisert som suprachiasmatic nucleus (SCN) som ligg i hypothalamus, cerebellum (veslehjernen) fungerer som klokke i forbindelse med millisekund, medan intervalltider vert forstått gjennom eit meir komplekst nettverk i hjernen der spesielt basalgangliane er viktig (Buhusi & Meck, 2005:763).

Cerebellum si rolle vert støtta frå fleire hald, blant anna av Ivry og Spencer (2004:228-229) og Garraux et al. (2005:5296), og seinare har det blitt utgitt ein konsensusartikkel om nettopp moglege samanhengar mellom cerebellum og persepsjon (Baumann et al., 2014). Dette er i seg sjølv ikkje nødvendigvis det viktigaste elementet å ta med i denne oppgåva, men dersom

det etter kvart blir konstatert at *timing* blir påverka av desse delane i hjernen, kan problem med *timing* bli knytt til eventuelle feil ein kan ha i desse områda i hjernen.

3.2.5 Forholdet mellom persepsjon til motorikk

Penel og Drake (2004) presenterer i sitt arbeid tre moglege måtar å forstå variasjonar i *timing* på, og dei undersøker om det kan handle om musikalsk kommunikasjon, perseptuell kompensasjon og/eller motorikk/motorisk kontroll. Hypotesen som omhandlar musikalsk kommunikasjon, går ut på at *timing*en heng saman med utøvaren sin interpretasjon av musikkens struktur og korleis det kommuniserer til lyttaren (2004:545) (jf. Ekspressiv *timing*). Tanken om at perseptuell kompensasjon spelar ei rolle, handlar om at feilkjelder i persepsjonen vår kan vere årsaka til *timing*-variasjonar, og at tonar som vert persiperte som kortare eller lengre enn dei er også blir spelt slik. Her meiner dei at til dømes psykoakustiske forhold eller perseptuell organisering (til dømes *grouping*) kan vere feilkjelder (2004:246). Her viser dei til forskning som seier at intonasjon ikkje påverkar persepsjon av tid, men at både rytmisk gruppering og intensitet kan gjere det. Motorikkhypotesen tek utgangspunkt i at biomekaniske og instrumentrelaterte avgrensingar kan vere kjelder til systematiske variasjonar (2004:547).

Slik eg forstår Penel and Drake, kan altså persepsjonen påverke motorikken ved at impulsar vert persiperte feil, at det er i persepsjonsevna at feilen ligg – som igjen fører til motoriske handlingar som ikkje er rette. Motorikken er i så fall avhengig av at vi persiperer riktig i tillegg til det som Penel og Drake legg i omgrepet motorisk kontroll, nemleg at det kan vere biomekaniske (og instrument-relaterte) aspekt som ligg i vegen.

I ein korsamheng kan det difor vere nyttig å inkludere informasjon om korleis kroppen fungerer i ein korsamheng, spesielt når kroppen faktisk er instrumentet. I det følgjande vil eg difor gå inn på motoriske perspektiv med utgangspunkt i stemmeapparatet og kroppen i si heilheit.

3.3 Motoriske perspektiv

3.3.1 Stemmeapparatet

I James McKinney (2005) sin gjennomgang av produksjonen av vokallyd, delar han prosessen inn i *respirasjon, fonasjon, resonans og artikulasjon* (2005:27). Respirasjon refererer til inn-

og utanding, fonasjon til produksjonen av lyd i strupehovudet (larynx) ved at stemmebanda blir sett i sving, resonnering til korleis lydens klang og intensitet vert utvikla på vegen frå stemmeband til munn, og artikulasjon til korleis opphavelig lyd og resonans vert forma til talespråk. Med utgangspunkt i desse fire prosessane listar han opp korleis vi bør stille inn kroppen og stemmeapparatet for å synge sunnast mogleg. I tillegg presenterer han motoriske feilkjelder som kan kome i vegen for produksjonen av tonar – som han definerer som ein blanding av varigheit, intensitet, intonasjon, klangfarge og *sonance*² (McKinney, 2005:21). Dette vil eg no vise til fordi eg er av det inntrykk at dette også kan vere relevant for kortiming.

Kroppshaldning

I si skildring av god kroppshaldning, går McKinney (2005:36-40) inn på fleire kroppsdelar frå topp til tå. Ideelt sett skal ein ha lik vekt mellom beina (både føter, leggar og hofter). Den eine foten kan stå litt framfor den andre, og balansen bør ligge nærare tåballane. Ein skal så tenke at ein skal stå vertikalt, slik at bein, rumpe og rygg er på linje. Nedre del av magen (frå midje til bekken) skal haldast litt inne, men på komfortabelt vis, medan øvre del (frå midje til ribbekasse) skal vere fri og fleksibel. Han påpeikar at øvre del av magen er spesielt viktig for god pust. Ryggen skal ein så prøve å strekke ved å gjere seg sjølv så høg så mogleg. Dette gir oss også eit løft i brystkassa medan, rumpa blir flytta innover slik at vi blir meir vertikale i haldninga. Brystkassa skal vere høg, men komfortabel, og følast utvida og romsleg. Skuldrane skal vere låge og trekt litt bakover. Armar og hender skal henge så naturleg som mogleg, medan hovudet skal vere på linje med resten av kroppen og sentrert mellom skuldrane. Nakken skal vere naturleg utstrekt, og kjeven skal ikkje flyttast oppover då dette påverkar nakken sin posisjon.

Dei feila som kan oppstå her, delar McKinney (2005:40) inn i justeringsfeil og spenningsfeil. Justeringsfeila er knytt til den visuelle plasseringa av kroppsdelar, og typiske feil er å strekke kjeven for høgt eller for lågt, hovudet på skakke, høge skuldrar, låg brystkasse, utstående mage eller rumpe, for mykje svai i ryggen og låste kne. Problemet med desse feilkjeldene er at dei bidreg til andre problem, og då spesielt relatert til unødvendig spenning. Desse er i tur enkle å justere fordi dei er godt synlege. Spenningsproblem er her relatert til muskelarbeidet i dei ulike kroppsdelane, og visuelle teikn på unødvendig spenning er risting, skjelving eller

² *Sonance* – mønster av endringar i intonasjon, intensitet og klangfarge, og miks av støy i tonen. Bruk av vibrato er rekna som ein viktig del av dette (McKinney, 2005:25).

stivheit (McKinney, 2005:43). Spesielt risting og skjelving er eit resultat av at musklane har blitt spente for lenge eller fordi ein utsett musklane for meir arbeid enn dei er trena til. Desse spenningsproblema kan oppstå i delar av beina, hovudet, brystkassa, magen, hendene, leppene, kjeven, tunga og på framsida av strupen (2005:44), og måtar å betre dette på kan vere fokus på avspenning, oppvarming og fleksibilitet i kroppen

Respirasjon

Pusteprosessen skildrar McKinney via overskriftene inhalering, suspensjon, kontrollert uthalering og avspenning. Inhaleringa bør skje gjennom nasa ved lange nok pausar, eller ved bruk av munn og nase samstundes for å få inn mest mogleg luft på kortast tid i ein musikalsk samanheng. Inhaleringa skal så kjennast ut som at pusten går inn i kroppen, ned til lungene og ut og rundt midten av kroppen (McKinney, 2005:48-49). Denne ideelle måten å inhalere på skjer ved at mellomgolvet (diafragma) flyttar seg nedover, eit arbeid som utvidar kroppen i alle retningar og gir lungene plass til å ta inn mest mogleg luft (McKinney, 2005:50).

Suspensjon handlar om det vesle stoppet i pusteprosessen som eksisterer i song. Dette stoppet oppstår i det inhaleringa er ferdig, og bidreg til å aktivere pustestøtta (det muskulære samspelet mellom in- og uthalering (McKinney, 2005:53)) før fonasjonen går i gang (McKinney, 2005:50). Sidan dette ikkje er ein naturleg prosess, må stoppet eller holdet i pusten bevisst gjennomførast. Den kontrollerte uthaleringa er det som, i samspel med stemmebanda, produserer fonasjonen. I motsetning til normal, relativt rask uthalering, handlar song ofte om ei kontrollert porsjonering av luft basert på dei enkelte musikalske frasene (McKinney, 2005:51). Avspenninga er her rekna som den augneblinken når utpusten er ferdig der alle musklane som er involverte i respirasjonen slappar av. For lite tid til avspenning av pustemusklane kan så føre til spenningar som over tid kan forplante seg til resten av stemmeapparatet (McKinney, 2005).

Sjølv om alle måtar å puste på involverer mellomgolvet og ribbene, er det måtar å puste på som er rekna som mindre hensiktsmessige (McKinney, 2005:56-60; Rørbech, 2009:42-44), og dette handlar mykje om kvar ein let pusten gå. Ved å rette pusten mest mot kragebeina, ribbene eller ryggen, så hindrar ein diafragma i å bevege seg nedover, i tillegg til at det krev meir energi og kan gi fleire spenningar som kan forplante seg til nakke og stemmeapparat. Å tenke at ein skal puste med magen kjem på si side ikkje i vegen for diafragma på veg nedover,

men hindrar diafragmaens tilbakeveg og dermed også utpusten vår. Dette hindrar også pustestøtta som igjen kan påverke lyden vår.

Elles kan feil relatert til hypofunksjonell eller hyperfunksjonell pust og pustestøtte påverke stemmeproduksjonen vår. Hypofunksjonell pust svarar til det å krevje for lite energi frå pusteapparatet ved å ikkje ta inn så djup og stor pust som synging krev, medan hyperfunksjonell pust handlar om å ta inn for mykje luft i kroppen som igjen fører til meir press på pustemusklane og strupehovudet (McKinney, 2005:60-61). Når det kjem til pustestøtta, så kan denne også vere prega av hypo- eller hyperfunksjonalitet. For lite aktivitet i støttemusklane kan vere resultat av mangel på suspensjon i pust, feilaktige tankar om at ein syng for høgt og mål om å skape svake/smale tonar. For mykje aktivitet påverkar fonasjon, resonans og artikulasjon ved at for mykje lufttrykk vert lagt på strupehovudet. Dette kan kome av at ein prøver å gjere stemmen større enn den er, inndraging av øvre del av magen og for mykje muskelbruk.

Fonasjon

Etter gjennomgangen av pust vil eg no gå inn på sjølve fonasjonen der lufta blir til lyd. Her vil eg ta utgangspunkt i toneproduksjonens attack, hald og avslutning og utfordringar som ligg her, slik McKinney (2005:78-81) skisserer det ³. Først og fremst er tonens oppstart eller attack rekna som det aller viktigaste fordi det også har betydning for korleis vi held og avsluttar tonen. McKinney seier det slik:

A good attack originates in the mind of the singer before the physical act takes place; it includes preparation for the correct pitch, the correct tonequality, and the correct dynamic level. The pitch must be attacked cleanly, without scooping up to it or sliding down to it. In order to do this the singer must form the habit of hearing the pitch mentally *before* the attack, not during it. A good attack must be prepared physically as well as mentally. A perfect attack occurs when the breath support mechanism and the vocal folds are brought to action simultaneously and efficiently, without unnecessary tension or wasted breath (McKinney, 2005:78).

³ Sjå også McKinney (2005) for ein grundig gjennomgang av dei delar av stemmeapparatet som støttar fonasjonen. Ophaug (2010) og Rørbech (2010) går også inn på temaet.

Attaket i fonasjonen er altså basert på samspelet mellom vår eigen mentalitet i høve dei musikalske rammene vi opptre i, i tillegg til våre fysiske eigenskapar og motorikk i forbindelse med respirasjonsprosessen. Å oppretthalde tonen frå attack til avslutning handlar om å halde tonen gåande med lik klang, intensitet og intonasjon, og å gjere dette ved bruk av fysisk støtte – jamn luftstrøm, jamn utpust. Her legg McKinney (2005:80) vekt på at artikulatorane tunge, kjeve og lepper ikkje skal bevege seg medan ein held ein tone, ettersom dei berre er aktive i tonens attack og slepp. Det ideelle sleppet av ein tone skal så vere bestemt og presist. Dette gjer ein ved å halde tonen støtta heilt til den er vekke, noko som hindrar endringar i tonehøgde og tonens kvalitet.

Dei problema som vert løfta fram i forbindelse med fonasjon er også her delt inn i hypofunksjonell og hyperfunksjonell fonasjon, og det er snakk om for lite eller for mykje aktivitet i strupehovudet. Eit typisk eksempel her er for stor opning i glottis (mellomrommet mellom stemmebanda) slik at meir luft enn det som er nødvendig går gjennom. Dette gir større lufttap og ei luftig stemme (McKinney, 2005:82). Hyperfunksjonalitet handlar om for mykje spenning i delar av strupehovudet, som gir ei pressa stemme.

Fonasjon åleine gir likevel ikkje den endelege lyden og dei orda som ein songar formidlar. Lyden skal gå gjennom fleire delar av stemma, og der skal lyden som stemmebanda produserer resonere og endre karakter. Dette tek oss til resonans.

Resonans

Stemmas resonans er først og fremst avhengig av korleis den enkelte kropp er bygd opp, men dei områda som stemma i all hovudsak resonerer i er brystkasse, luftrør, strupehovudet, svelget, munnhola, nasehola og biholene (McKinney, 2005:123-128). Når det gjeld å prøve å justere desse resonansromma, løftar McKinney fram at strupehovudets posisjon (2005:129-130) kan ha effekt, der lågt strupehovud er rekna som hensiktsmessig, medan høgt strupehovud gir mindre plass til resonans i svelget og kan føre til ein pressa lyd. Følelsen av å ha eit ope svelg er også rekna som bra for god resonans, og denne innstillinga kan ein ikkje tvinge fram med muskelarbeid av den grunn at musklane som er aktive her berre kan løfte strupehovudet og snevre inn områda i svelget. Musklar som ikkje er spente er difor vegen å gå for å oppnå dette opne rommet, og eit nesten-gjesp kan også hjelpe oss til denne opninga (McKinney, 2005:131). Når ein gjespar får ein også større plass i munnhola fordi ganeseplet blir løfta opp, noko som gir meir rom enn den vanlege posisjonen til ganeseplet der det ligg

rett over tunga. Til sist er leppene rekna som svært viktig for resonansen og det endelege toneproduktet, og det beste er at leppene er avslappa og at munnen er open (McKinney, 2005).

Dei feila som McKinney presenterer i forbindelse med resonans delar han inn i nasalresonans og klangfarge. Den nasale resonansen er også delt inn i hyponasalitet og hypernasalitet og omhandlar for mykje eller for lite bruk av nasalresonans. Hypernasalitet skjer når ein let lyden i all hovudsak gå til nasehola slik at dette resonansområdet vert dominerande. Dette vert også kalla ekte nasalitet og må ikkje forvekslast med nasal *twang* som gir ein skarp lyd, men som eigentleg er effekten av at rommet i svelget vert snevra inn. Hyponasalitet opptretr sjeldan som eit problem med mindre ein er sjuk på ulike vis, og lyden blir som ved ei forkjøling og med tett nase – lite nasal resonans (McKinney, 2005:134-135). Når det gjeld feil i forbindelse med klangfarge, handlar dette om for mørk eller for lys farge på tonen. Veldig lys klangfarge er ofte eit resultat av for mykje resonans i munn og mindre i svelget, medan den mørkare klangfargen er eit resultat av det motsette (McKinney, 2005:138-139). Dette er ikkje feil i seg sjølv, og både sjanger og preferanse krev ulike klangfargar, men det blir feil så snart det blir for mykje av det gode, uansett om tonen er farga for mørkt eller lyst.

Artikulasjon

Dette er det siste steget i lydproduksjonen, og det er også her at orda vert forma ved hjelp av artikulatorane. Dei primære, rørlege artikulatorane er tunga, leppene, kjeven og ganeseglet, og i mindre grad, glottis, epiglottis⁴ og strupehovudet. Deretter er tenner, gommar, den harde gane og veggane i svelget med på å forme lydane våre (McKinney, 2005:143). Igjen er det for lite eller for mykje arbeid i desse artikulatorane som kan vere feilkjelder i toneproduksjonen. Hypofunksjonelle lepper, kjeve eller tunge gir dårleg diksjon og ei oppleving av mumling, medan hyperfunksjonell bruk generelt sett gir for mykje unødvendig spenning som forplantar seg til resten av stemmeapparatet og gir pressa tonar (McKinney, 2005:160-163).

I sin gjennomgang nemner han også fenomenet vokalmødifikasjon. Han påpeikar at når vi skal synge tonar i den øvre delen av registeret vårt, så vil det vere vanskeleg å halde på dei vanlige vokalane. I staden blir alle vokalane likare i kvalitet og dette er heilt nødvendig, ettersom å tvihalde på den normale forminga av vokalar kolliderer med toneproduksjonen og

⁴ *Epiglottis* – strupelokket, vev som dekker strupehovudet slik at til dømes mat ikkje går i luftrøret (Davids & LaTour, 2012:65)

gir høgt strupehovud, spenningar og pressa lyd. Eit eksempel på vokalmodifikasjon er å forsøke synge den norske vokalen I med opninga ein brukar på vokalen A, og det er spesielt bruken av open artikulasjon i forbindelse med tronge vokalar som utgjer vokalmodifikasjon (Ophaug, 2010:158).

Vi kan altså rekne både haldning, respirasjon, fonasjon, resonans og artikulasjon som årsakar til både sunn og usunn song. Gjennomgang av korleis dette er relevant for *timing* vil kome i kapittel 5 der samanhengar mellom desse perspektiva og informantane vil bli løfta fram.

3.3.2 Å bevege seg til musikk

Som nemnt tidlegare, viste Kleiven (2016) sine resultat at å bevege seg til musikken var ein måte som musikarar arbeidde på for å utvikle eigen *timing*. Eit anna forskarpar som fokuserer på kropp og rytme er Su og Poppel (2012), og dei summerer sine funn slik:

Overall our study demonstrated that overt body movement assisted the extraction of the underlying pulse in a non-isochronous sequence. It also led to better tuning to the sequence tempo and better synchronization to the sequence. The results provide empirical evidence of body movement as being a useful strategy especially for untrained listeners to approach auditory rhythms, and when musicians intuitively move their head or tap their feet while playing an instrument, it could help them keep up a stable tempo (Su & Poppel, 2012:381).

Før eg går vidare vil eg påpeike at omgrepet *isochronous* handlar om slag (eventuelt sekvensar) med like tidsmellomrom (Polak, London & Jacoby, 2016:1). Med andre ord repeterande, faste rytmesekvensar. Funna til Su og Poppel viser i så måte at kroppsbevegelsar kan hjelpe oss å finne pulsen i ikkje-isokrone sekvensar. Manning og Schutz (2013) fann på si side ut at det same gjeld isokrone sekvensar. I sin artikkel konkluderer dei slik:

...we conclude that movement can objectively improve our sensitivity to timing, suggesting that one reason we “move to the beat” while listening to music is to help us understand its structure. We suspect that more consistent movement enables a greater improvement in performance; a question we plan to address in future studies (Manning & Schutz, 2013:1138).

Sjølv om dette også er eit felt eg kunne ha via mykje meir fokus, så viser den presenterte forskinga ein samanheng mellom rørsler og forståing av puls og rytmisk struktur. I denne anledning er det også verdt å trekke fram underdeling som ei bru mellom bevegelse og *timing*.

3.4 Om val av teori og forskning

Dette teorikapitlet består av mange teori- og forskingsperspektiv som kan relaterast til *timing* både i og utanfor ein korsamanheng. Sjølv om ikkje alt er relatert direkte til kor, så er mykje av det retta mot ensemble. Difor ser eg likevel forskinga som er brukt i dette kapitlet som relevant for den seinare gjennomgangen av korleis presentert teori og innhenta empiri heng saman. Eg vil også påpeike at det kunne vore fornuftig å berre gå inn på korleis nokre få av desse perspektiva har betydning for *timing*, men eg tenker at fleire ulike perspektiv kan vere nyttig når det er nettopp ei djupare, meir omfattande forståing av *timing* som er målet.

4 Tre kordirigentar om *timing*

Med utgangspunkt i problemstillinga som baserer seg på å forstå *timing* ut i frå tre kordirigentars utsegner, vil eg no presentere mi fortolking av dei tre intervju og transkripsjonane av desse. For å følge Ricœurs fortolkingsteori, har eg valt å både fortolke og presentere dei individuelt for å kunne gå i djupna på kvar enkelt sine utsegner. Eg vil kome med ei innleiande samanlikning i slutten av kapittelet, som seinare vil bli utvida i kapittel 5.

4.1 Eirik Kaasa

Eirik Kaasa er musikalsk leiar for gospelkoret Safari, eit kor som er stasjonert i Oslo bestående av fleire profesjonelle songarar. Han arbeider også som songar, korist og songpedagog. Kaasa stifta Safari tilbake i 1997, og har i følge nettstaden til Safari vore ”spelande trenar” sidan korets oppstart. Koret har hittil gitt ut to plater, der Kaasa har skrive og arrangert fleire av låtane. Koret har mellom anna vore med på TV-sendingar som Melodi Grand Prix, The Voice og Stjernekamp, og har medverka på innspelningar og konsertar med blant andre Ylvis og Solveig Slettahjell. I denne oppgåva er Kaasa ein høgst relevant representant for rytmisk kormusikk, spesielt når det kjem til arbeide med gospel og soulmusikk både med og utan band.

4.1.1 *Timing* som rytmisk plassering

For Kaasa er *timing* eit omgrep som kan relaterast til stand-up, plassering av vitsar eller plassering av låtar i rekkefølge, til dømes ei ballade etter ei lystig, rask låt. Han forstår likevel ordet *timing* som rytmisk plassering, sjølv om han i utgangspunktet brukar ordet *time* i staden. Han meiner at det har skjedd eit skifte i hans omgangskrets når det kjem til å bruke *timing* i staden for *time*. Den rytmiske plasseringa handlar på si side om å treffe på ein god måte, og ikkje nødvendigvis det å synge heilt som notert:

I et litt større bilde så opplever jeg at det sjelden handler om å synge som en datamaskin, men at det er en god blanding av betoning og historiefortelling, og at sangeren på en eller annen måte har forholdt seg godt til resten av bandet eller resten av musikken. I en programmeringsverden så vil det jo ofte handle om kun det vertikale, men for en sanger som ofte er bærer av linjene da, så blir det jo møtetpunktet mellom det vertikale og horisontale....Ofte så handler det om å bomme litt riktig, mer enn at man treffer spot on.

Vidare påpeikar han at forståinga av *timing* varierer mellom til dømes songarar, trommeslagarar og produsentar, og spesielt dette med vertikalt versus horisontalt fokus ⁵. Songarar bør likevel, i følge Kaasa, ha horisontalt fokus på gode linjer, der det å vere bakpå ikkje er rekna som problematisk.

4.1.2 Gospel og bakpå *timing*

Når det gjeld å få god *timing* i kor, refererer Kaasa til gospel og sitt gospelkor Safari. Han meiner at viss det er god spreining i den rytmiske *timing*en mellom songarane, så kan det fungere, men dersom heile koret syng likt og éin songar ligg bak eller «tuppar» (ligg frampå), så vil det øydelegge for resten. Her tek han fram konsonantane som eit eksempel, spesielt fordi koristane hans ofte arbeider med kvar sine mikrofonar, noko som gjer at konsonantar vert ekstra tydelege. Dersom konsonantane kjem på riktig plass, så er noko av oppgåva gjort, og viss ikkje så har ein noko å jobbe med.

Likevel meiner han at dette har lite med *timing*-omgrepet å gjere med tanke på opplevinga av *timing*, fordi koret kan låte rytmisk dårleg sjølv om konsonantane er på riktig plass. For hans eigen del er oppgåva løyst godt når ein finn roa i koret, og ikkje «tuppar» - altså at ein unngår at ein hastar, aukar tempo og ligg framfor akkompagnementet. Dette kan fort skje i ei energitett låt der folk vert ivrige. Dette varierer frå sjanger til sjanger, men i gospel er det om å gjere å ta seg tid:

Sånn som det stort sett er i soul og gospel og den verden jeg opererer i, så er det jo ofte det å ligge litt bakpå som er det "coole" da, at man ikke jager.

Her kan det bli utfordringar i kor når nokre har god forståing for den type *timing* og andre ikkje. Kaasa meiner at nokre har det medfødt, andre arbeider som metronomar, andre jagar. Derfor vert oppgåva hans som dirigent å finne ein mellomting der folk ikkje er for langt i frå kvarandre og å prøve å få ting til å opplevast som ein total. Han refererer så til ein jobb han gjorde der den eine songaren alltid låg ein 16-del framfor. «Kortanken» vart då å tette igjen mellomrommet for at ingen skulle merke det. Men Kaasa meiner eigentleg at det er feil at eit heilt kor skal kompensere for at ein songar skil seg ut, og at det er den enkelte songaren som

⁵ Horisontal *timing* er forstått som linjene i musikken, det vertikale som dei delane i linjene som skjer samstundes. (Wesolowski, 2014).

syng annleis som skal korrigerer seg. Dersom koret samarbeider med band, så blir ofte diskusjonane om *timing* tatt mellom kor og band, meir enn i koret sjølv. Koristane tilpassar seg kvarandre, men vil ofte ha litt anna *timing* enn bandet.

4.1.3 Rytmask og klassisk musikk

Kaasa meiner så at *timing* er relevant både for rytmisk og klassisk musikk. Han seier at *timing*-biten ofte blir lenka til betoning, som igjen er lenka til formidling, og at det også finst i klassisk musikk. Han påpeikar også at klassisk musikk har mange fleire temposkifter: «De har jo en dimensjon som vi tok vekk på et eller annet tidspunkt». Han nyttar temposkifte sjølv når det passar seg, til dømes for å tilpasse tempo og teksttettleik, og han meiner elles at det er viktigare å matche kjensla av BPM enn det som er rekna som den «korrekte» BPM'en (beats-per-minute, slag i minuttet).

Kaasa hevdar at klassisk musikk sjeldan er veldig teksttett og konsonanthardt, sjølv om det finst unntak som til dømes moderne musikk der ein leikar med det ekstreme. Då handlar det ofte om å treffe med ein perfekt rytmisk *timing* der og då slik at ikkje stykket ramlar saman. Han seier at slike *timing*-oppgåver i størst grad kan relaterast til trommeslagarane som tenker underdeling, i motsetning til stryk som ofte tenker linjer.

Altså, stryken i et orkester trenger ikke å tenke på underdelingene på samme måte, oppgaven deres er å sveve under noe annet – som et klassisk kontrapunkt. Noe går og noe ligger. Og veldig ofte i rytmisk eller popmusikk, så er det nettopp vokalisten, vokalistene eller koret som har den liggeoppgaven da. Da er det bandet som trenger å ha det vertikale fokuset.

4.1.4 Å arbeide med *timing*

Tekst, betoning og linjer

I arbeid med *timing*, ser det ut til at Kaasa har erfart flest problem knytt til tekst, og at behandling av tekst difor også er løysinga på mykje.

Hvis det er et parti hvor summen blir «tapping», så kan vi være konkrete på det og prøve å analysere hva som gjør det. Da kan det være betoning som løser det, ta seg bedre tid på andre stavelse i tredje ord for det er der gruppa kollektivt løper av gårde. Ofte så blir det å ta et skritt tilbake, gå tilbake til teksten og uttalen og se på hvorfor løper jeg av gårde her, hvor har vi bedre tid enn vi kollektivt konkluderer med.

Slike problem meiner Kaasa er av kollektiv art, at koret som fellesskap tolkar noko feil. Dette fordi koristane tilpassar seg kvarandre dersom noko ikkje skulle stemme i mellom dei. Det kan også handle om vanskeleg uttale av ord eller setningar med høgt tempo som ein angrip så hardt at ein hastar av garde, i tillegg til kollektiv tenking om at ein har dårlegare tid enn ein har.

Det kan likevel vere forskjellar blant stemmegruppene i koret dersom dei har ulike linjer. Dersom sopranane ligg på ein lang tone, medan tenor og alt har rørsler, så ser Kaasa det som ganske vanleg at sopranane gir seg lenge før dei skal. Dette kan føre til jaging i rørslene i tenor og alt for å rekke å bli ferdig før sopranane gir seg. Dette har også overføringsverdi til forholdet mellom akkompagnement og kor, der koret ofte gir seg før akkompagnementet.

Nå er det ikke så ofte vi har individuelle linjer, men der sopranene ligger på en lang tone, mens tenorer og alter har en bevegelse for eksempel, det er et sånt typisk sted hvor man vil bli ferdig fort. Erfaringsmessig så kommer sopranene til å gi seg lenge før de egentlig skal, fordi de ikke forholder seg til at andre skal bli ferdig med oppgavene sine akkurat da. Oppgaven tar egentlig fem fjerdedeler å fullføre, sopranen pleier å gi seg etter fire, for da kommer det en taktstrek, og da kan andre stemmegrupper stresse fordi de må rekke å gjøre ferdig hele bevegelsen. Og i en sånn setting, så er det ofte slik at koret kollektivt ikke forholder seg til det som skjer i kompet, for der er det også ofte en bevegelse som leder til ny akkord for eksempel. Men fordi at man føler at man har dårlig tid, så gjør man ferdig oppgaven før kompet har kommet dit.

Likevel er det sjeldan berre ein korist som gjer feil, fordi koret, truleg av høflegheit, har lyst å gjere summen bra:

Da kan ofte behovet for å maskere en som løper av gårde være mye større enn hva som er riktig da, *timing*-messig eller harmonisk eller noe sånt. Så viss en løper av gårde, så hiver de andre seg på for å pakke inn den enkelte

Teknikk og dynamikk

Fysiske lover kan også påverke *timing*, i følge Kaasa. Når noko blir vanskeleg og tungt, kan ein trenge meir pust og dette kan igjen føre til sacking fordi ein ynskjer seg ein ekstra 8del til å puste. I tillegg kan koristane tenke at ting er vanskelegare enn dei er, som kan føre til at ein angrip med for mykje energi, som fører til jaging. Dersom noko er lett eller keisamt, så kan

ein bli ukonsentrert og uengasjert, noko som kan føre til slurving på *timing*. Kaasa løfter igjen fram problemet med at koret «pakkar kvarandre inn», altså at koristane tettar ulikheitene mellom kvarandre for at ting skal opplevast som likt. Her kan til dømes konsentrasjonsnivået smitte, noko kan verke både positivt og negativt. Når det gjeld det tekniske aspektet, kan det å kunne ting utanåt vere med å gi meir overskot til å gjennomføre det fysiske arbeidet.

Dynamikk kan også vere med å påverke *timing*en gjennom den energien det vert lagt opp til både i koret og i bandet:

Hvis de kollektivt går ut litt svakere enn vi har øvd på, så blir det også ofte en kollektiv oppfattelse av lavere energi, også havner vi bakpå. Da kan det, i stedet for å vifte og knipse eller sånt for å få opp tempo, så kan det være vel så effektivt å få opp volumet, rett og slett. Da kjenner de seg mer igjen i versjonen og energien, noe som kan føre til at det lander *timing*-messig. I min gjeng er det vanskelig å få snudd tempo, og det er også vanskelig med kompet, for viss du setter av gårde i et tempo så ligger det i ryggraden i rytmiske band at tempoet skal holdes. Men da kan jo også dynamikk redde det da, for viss det er en skjev balanse mellom opplevd energi og ønsket energi, så kan man jo justere det begge veier .

Metaforbruk

Kaasa meiner også at det å snakke om betoning og formidling er meir hensiktsmessig enn *timing* fordi det er lettare å hugse på i konsertsituasjonen. Han går så langt som at ein nesten kan snakke om sinnstillstand i staden for *timing*. Fordelen med dette er at ein sparar koret for mykje å hugse:

Det å ha hundre oppgaver i løpet av et vers, og vi har også vert der og sittet med superavanserte noter med masse kruseduller og betoningstegn og sånn, men det blir for mye informasjon å huske på ofte. I stedet kan man si "husk å være glad, men hold igjen litt". Så kan man jo finne ut at vi kollektivt sakker ned likevel, så da tolket de det ikke sånn som intensjonen var. Da må man finne nye metaforer, nye versjoner, for å prøve å løse det da. Så det er kanskje et sted jeg jobber med *timing* vel så mye som konkret på underdeling og sånt.

4.1.5 Ytre faktorar og plassering

Lokale vert løfta fram som noko som kan påverke *timing*en i koret gjennom sin akustikk. På utescener, der det slår lite tilbake, kan ting opplevast som saktare, sjølv om trommeslagaren har metronom. Difor kan koret ofte skru opp tempo for å kompensere for den følelsen. Det

motsette kan skje dersom ein får for mykje tilbakemelding, noko som kan føre til at ein stressar.

For eksempel en utescene hvor det slår veldig lite tilbake, lyden bare renner fra deg, så oppleves ting ofte saktere. Så selv om trommisen sitter med metronom på øret, så er det noe som ikke stemmer. Da begynner ting å snuble, og det er ofte i slike situasjoner at vi velger å skru opp tempoet. Og det kan jo gå andre veien og, at viss du er tett på for mye tilbakemelding, så kan ting oppleves stresset. Dette handler også om energi og følelse, hvor mye energi renner over scenekanten og hvor mye energi slår tilbake fra publikum.

Dersom publikum begynner å klappe, så kan ein holde igjen ettersom klapping ofte aukar tempoet, men Kaasa meiner det kan vere kjekkare å følge opp energien i augneblinken, å auke tempoet reelt. Han meiner også at live-versjonar kan vere ulike på grunn av publikumet, til dømes at ein gjestesolist gjer ting annleis der og då på grunn av eventuell respons frå salen. Elles varierer det ofte frå band til band når det kjem til å samarbeide om *timing*:

Noen band er kjempelette å få god *timing* med, mens andre...selv om de spiller fullstendig på klikk, så er det kanskje noe med betoningen hos for eksempel trommisen som gjør at koret ikke låter så bra som de kan. Også er det tidvis mye lyd med fullt band, og da kan plassering være viktig. Lytteforhold kan ha enorm innvirkning, ikke nødvendigvis for at du ikke hører den informasjonen du skal, men at noen blir så overdøvende at du glemmer å høre etter det du skal. Så da kommer PA-biten inn også, og det første vi ber om på lydprøve er high-hat, for etter lang erfaring så er det god sjanse for å få til noe bra viss vi har det. Og piano da. Så viss vi har noe *pitch*-relevant og noe *time*-relevant så holder det egentlig med det.

Når det gjeld plassering koristane mellom så er Kaasa av det inntrykk at dette er veldig individuelt . Nokre koristar fungerer godt saman, andre ikkje. Dersom dei til dømes tolkar informasjonen frå bandet ulikt og får kvarandre på øyret, så kan det sette dei ut. Men til vanleg står Safari stemmevis og i fast oppstilling.

4.1.6 Dirigent, leiar og følgjar

Kaasa seier at han sjølv dirigerer lite rytmefigurar, unntatt under innøving. På konsert gir han meir *cue* der det trengst, og dirigerer mest dei gongane koret vil synge saktare enn kompet. Frasesluttar og plassering av konsonantar er også prioritert, i tillegg dynamikk. Men på grunn

av kompet så får koret den underdelinga dei treng rett på øyret, og Kaasa treng ikkje å dirigere på same måte som i klassiske samanhengar.

I tillegg til dirigenten, er det også tendensar til leiarar og følgjarar blant koristane. Her handlar det ikkje nødvendigvis om at nokre koristar har meir talent eller erfaring enn andre, i staden handlar det om kven som fungerer godt i ulike situasjonar. Difor kan desse leiar-følgjar-forholda variere ut i frå låt og setting, tendensar som også er nemnt i teorikapittelet.

4.1.7 Mikrofonbruk og innspeling

I innspeling arbeider Kaasa ofte linje for linje nettopp for å få god *timing* gjennom til dømes konsonantar og betoning. Med mikrofonbruk i innspelingar blir mange konsonantar og frasesluttar ofte meir upresise enn ønska, men dette kan han redigerast. I etterkant kan han også finne på å flytte det innspelte materialet til høgre for å få det enda litt meir bakpå i forhold til bandet. Den ferdige innspelinga vert så utgangspunktet for vidare innøving, slik at ein får lytta seg til korleis ting eigentleg skal vere.

Men jeg redigerer jo ikke det på notene, så viss det er en sang vi skal angripe enerene på, hvor det ikke er en synkope, men skal likevel bite litt tidlig, men ikke som et forslag – hvor det er en ren *timing*-ting, så blir jo ikke det notert noe sted, og det er jo kanskje midt i kjernen av det her med *timing*.

For å finne *timing* som ligg midt mellom notane, handlar det for Kaasa om å finne dei tidlegare nemnte ledarane, dei som forstår der og då korleis ting skal låte, for så å få andre til å følge det. Her er faren at formidlinga kan forsvinne dersom folk berre står og hermar, så Kaasa påpeikar at ein må vere obs ved å arbeide slik.

4.2 Marit Bodsberg Weyde

Marit Bodsberg Weyde er valt som informant til dette prosjektet på grunn av si omfattande erfaring innan kor, då spesielt innan klassisk musikk. I tillegg til å ha utdanning i kordireksjon og kyrkjemusikk ved Norges Musikkhøgskole, er ho også utdanna songar og fløytist. Weyde dirigerer både blandakoret Vestoppland Kammerkor, damekoret Kvindelige Studenters Sangforening og mannskoret Den Norske Studentersangforening. Ho har også vore involvert i kor og undervising i kordireksjon ved Viken Folkehøgskule og ho har arbeidd med kor i

Ringsakeroperaen. Ho driv også dirigentopplæring i regi av Noregs Korforbund. Med sine erfaringar reknar eg Weyde som ein god representant for det klassiske kormiljøet og som ei truverdig kjelde til informasjon om det å operere i kor, anten som dirigent eller korist.

4.2.1 *Timing* som presisjon

Weyde si overordna forståing av *timing*-omgrepet er at det handlar om presisjon. Presisjon kan i så måte handle både om rytmikk, tekst og klang. Ho presiserte at ho ikkje brukar ordet *timing*, men at ho likar å halde seg til norske uttrykk som nettopp presisjon. Ho kan likevel finne på å bruke ordet *time* når kora ho arbeider med skal gjere ting i lag – å vere i *time*. *Timing* vart difor forstått som presisjon vidare i samtalen vår, og i det følgande går vi inn på element som Weyde meiner kan ha noko å seie for korleis presisjonen eller *timing*en er i dei kora som ho sjølv opptre som dirigent i.

4.2.2 Konsentrasjon og underdeling

Weyde opnar med at songarane sin konsentrasjon og kor godt dei kan ting kan vere viktig for presisjonen. Dersom songarane er i modus og kan materialet dei arbeider med så godt at dei kan følge med på Weyde i staden for notane, meiner ho at presisjonen i koret generelt blir betre. Eg antek at denne meininga ikkje er eineståande, men stadfestinga av at *timing*en blir betre når songarane har overskot nok til å følge med på Weyde sine instruksar er likevel viktig. Det vitnar om at dirigenten sine beskjedar til koristane, det vere i form av mimikk, gestikk eller lyd, har ein effekt. Det opnar også for spørsmål knytt til kva informasjon koristane har mest nytte av i denne samanhengen, det visuelle eller det auditive.

Det beste verktøyet for å klare å bli meir rytmisk sikker, er i følge Weyde å trene på det å underdele. Dette meiner ho er spesielt nyttig når ein arbeider med musikk som går langsamt, der følelsen av puls kan bli viska ut, eller når musikken består av meir perkussive stemmer. Hennar erfaringar viser at mange koristar ikkje nyttar seg av strategiar som underdeling. I staden kjem dei inn på tilfeldige stadar:

Altså, erfaringsmessig er det mange som sitter og gjetter. Når det er for eksempel et notebilde som ikke har en melodilinje, men bare rytmiske pling-plong, så sitter de og gjetter i stedet for å liksom bare "en to og tre og –" - ja.

Fokuset på underdelinga er noko ho formidlar til koristane eksplisitt, og ho gir dei til dømes oppgåver der koristane skal gå 8-delar medan ho sjølv klappar 4-delar. Weyde meiner at dette er øvingar som gjer at ein kan føle underdelinga på kroppen, og eg tolkar ho dit at dette er nyttige erfaringar for koristane og den rytmiske forståinga. Etter å ha vore instruktør på fleire seminar for koristar og dirigentar, får ho bekrefta inntrykket av at mange ikkje forstår underdeling i det heile:

Altså de skjønner ikke det her med underdeling, og at alle må ha felles oppfatning av puls. Og det der med å sitte å innstudere ting også, når du står foran der og holder et tempo, så har du alltid en gjøk som sitter og tramper takten, som da er helt annerledes enn det tempo du gir.

4.2.3 Bakgrunn og flokkfenomen

Undervegs i samtalen kom vi inn på alder, kjønn og bakgrunn, og om dette kanskje er med på å utgjere eit grunnlag for korleis vi forstår rytmar og rytmisk presisjon. Først og fremst går Weyde inn på forskjellen mellom damekor og mannskor:

Damekor er jo ganske mye mer rytmisk tight enn mannskor som ofte er veldig mye stivere. Det er vanskelig å få de til å skjønne at "her er det rytmisk utfordrende, så da må dere...». Jeg vet ikke om det er fordi de er så veldig vant til den her nasjonalromantiske tradisjonen, at de ikke er vandt til synge rytmisk musikk. Burde ha forsket på det, men det er ganske påfallende hvor damekoret... De er jo samme aldersgruppe og, mannskoret og damekoret, de er unge folk. Men damene er bedre enn herrene. Tydelig bedre.

For å prøve å hjelpe mannskoret på vegen, går ho tilbake til dette med underdeling og å føle puls og rytmar på kroppen.

Nei, de er ofte oppe og går, og prøver å liksom kjenne på det selv, at de er nødt til å kjenne at de har en groove i kroppen. Det er det som ofte er utfordring med blandakor, eller sånne klassiske kor, at de er litt stive. De er så vandt til at de skal stå rett opp ned og synge, også at de ikke helt klarer å kjenne på alt som skjer av rytmiske og klanglige ting, det å være i det i kroppen. Ikke være ansent, men groove med.

Ho undrar seg også over om det miljøet ein har vokse opp i, eller om dei tidlege musikalske erfaringane ein har gjort seg, kan ha noko å seie for korleis ein forstår rytmar.

Ja, altså de som for eksempel ikke har vokst opp i et bygdemiljø da...at de som ofte er vokst opp på bygda har gått på dans eller på gammeldans, eller har liksom en annen kroppslig tilnærming til rytme enn hva folk i kanskje veldig konservative kristne miljø har, som aldri har rørt på kroppen sin. Sånne ting er ganske interessant å undersøke altså.

Det at det er forskjellar mellom kjønn sjølv om dei er i same aldersgruppe kan indikere ulikheiter mellom menn og kvinner, men som Weyde også påpeikar kan det like godt handle om repertoar og tidlegare musikalske erfaringar.

Ho seier også at dersom det er feil i koret, eller upresise ting, så er det ofte eit flokkfenomen. Det er sjeldan enkeltstemmer som er kjelda til feila, og som ho seier: «Folk i flokk er jo ikke spesielt glupe». Her legg Weyde til at det kunne ha vore spanande å forske på om talet på folk i flokk påverkar presisjonen i tillegg til personane sin bakgrunn.

4.2.4 Å dirigere *timing*

I forbindelse med spørsmål kring dirigentrolla, spurte eg om Weyde hadde nokre spesielle gestar som ho nytta seg av for å få koret (eller koret og orkesteret) meir synkront.

Nja, viss ting er ute av *time*, så er jeg veldig opptatt av å være litt sånn veldig ryddig, nesten litt sånn klinisk i dirigeringa. Ryddig rett og slett i måten å dirigere de forskjellige taktus på, og ikke konsentrere meg så mye om å vise fraser eller vise andre ting. At jeg ser på hånda mi, og gjør sånne tikk-takkbevegelser med hånda, sånn her "nå er dere ute av *time*" og da skjønner de det viss de ikke hører det. (...) Ja, også lukker jeg øynene ofte for å liksom bare "nå må jeg prøve å holde tempo selv, for at nå øker alle sammen".

Ho presiserer så at ho er heldig som arbeider med så gode kor som ho gjer, og at det antakelig er meir vanleg med *timing*-relaterte problem i mindre profesjonelle kor. Etter fleire år som kursleiar ytrar ho at mange kordirigentar ofte ikkje er så opptekne av presisjon:

En del kordirigenter jobber ofte ikke så veldig mye med presisjon heller. Altså, de jobber mye mer med lange linjer og – du ser jo det ofte på kordirigenter at de liksom bare drar hånda sånn. Frase og klang er viktigere enn presisjon kanskje. (...) Det er veldig mange dirigenter rundt omkring som fordummer koret, som velger å ikke ta tak i rytmiske ting, og så er det veldig mange kordirigenter som ikke er spesielt god på rytme heller.

Undervegs undrar ho også over om kanskje dirigenten sin bakgrunn kan ha noko å seie for om han klarer eller prioriterer å formidle presisjon til koristane, for så å avslutte med at det viktigaste er å vere bevisst sjølv, og å gjere koristane bevisste.

4.2.5 Akustikk

På spørsmål om korleis lokale forhold og oppstilling kan påverke *timing*, sette Weyde akustikk på dagsorden:

Lokale...Forskjellig akustikk gir forskjellig presisjon. Og oppstilling, viss de står spredt, da jobber vi veldig ofte med at de må synge på slaget og ikke det de hører. For lyden blir jo forsinket og, viss det er lange avstander mellom koristene. Og med orkester, så er det jo fint at ikke nødvendigvis bassene står med continuogruppa, men at bassene ser continuogruppa sånn at bassene kan synge etter det som skjer med buen – at de må bruke øynene mer enn ørene, for eksempel.

Eg tolkar henne dit at det er dei lokala med lang etterklang som, til liks med lange avstandar mellom koristane, kan føre til forseinkingar og andre kjelder til feil i *timing*en. I tillegg er det nok ei stadfesting av at *timing* både handlar om å agere ut i frå både det visuelle og det auditive, der mangelen på god direktelyd gjer at vi bør fokusere på det visuelle, og omvendt. For det kan tenkast at forholda ikkje ligg til rette for god visuell kommunikasjon også, og då må ein i større grad lite på det auditive.

4.2.6 Pust og artikulasjon

Når samtalen gikk over til å handle om pust, spurte eg om dette kan påverke *timing*en, om for eksempel fysisk krevjande låtar fører til at songarane brukar lenger tid på å puste enn dei egentleg har tid til. Weyde såg dette som mindre problematisk, og mykje av grunnen til det er at det materialet som ho arbeider med er av klassisk karakter. I den type musikk kan man ofte gi rom for nettopp nok pust dersom krevjande delar av musikken krev ei litt lenger pause. Ho skildrar klassisk musikk som meir levande enn til dømes gospel som ofte har ein fast *time*. Den klassiske musikken er såleis meir fleksibel både i frasering og i form:

Det er litt mer plastisk forming ofte, av rytmer, selv om understrømmen ligger der for å hjelpe oss å komme fremover.

Ser vi så på korleis koret tekstar, så handlar mykje av arbeidet om å skape lik klang hos koristane. Ho seier også at dette er noko som kan påverke følelsen av *timing* i koret. Fokus på lik forming og plassering av vokalane er også noko ho prioriterer på korøvingane.

4.3 Kjetil Almenning

Kjetil Almenning er utdanna kyrkjemusikar frå Norges Musikkhøgskole og kordirigent frå Kungliga Musikhögskolan i Stockholm. Han er tilsett som domkantor i Bergen, dirigerer Bergen Domkor og har vore involvert i blant anna Det Norske Solistkor, Ensemble 96, Vestoppland Kammerkor og vokalgruppene Ginnungagap og Vocal Art. Almenning driv også dirigentopplæring i regi av Norges Korforbund, og med sin breie bakgrunn innan ulike typar klassisk kormusikk og formidling av dirigentgjerninga, står han fram som ein relevant informant for denne oppgåva.

4.3.1 *Timing* som felles idé

Almenning er den som dreg *timing*-omgrepet lengst ved å tenke *timing* som felles idé. I dette ligg både ein felles idé om sjølv musikken, men også om alt det som koret må gjennom frå innøving av materiale til ferdig konsert:

God *timing* er når ein treff ein felles idé, på eit overordna plan. I praksis eit felles tempo, eller eit felles volum, eller ein klang eller ein felles idé, og at det oppstår i dette magiske "saman", dette "felles", som jo gjer kor til noko anna enn solo.

Sjølv om Almenning har ei formeining om ordet *timing*, så er det ikkje eit ord han nyttar seg noko særleg av. Dette seier han kan ha noko med at ordet er litt unorsk, sjølv om ordet *timing* er mykje brukt spesielt i forbindelse med teater og humor.

Han meiner at det å skulle oppnå ein felles idé i kor blir vanskelegare dess fleire enn blir, ettersom det er fleire som skal arbeide i lag. Når det gjeld å analysere *timing*, så meiner han at det er enklare å kommentere dårleg *timing* enn god *timing*, for god *timing* handlar som regel om at alt fungerer. Dårleg *timing* er enklare å få med seg, som ulikheiter i tekstplasseringar, i intonasjon, i dynamikk og liknande.

4.3.2 Pust og impuls

I forbindelse med kva som påverkar *timing*en i sjølve kormusikken, så trekker Almenning først og fremst fram det å puste. Då handlar det om å få ein felles idé av kor tid ein skal puste i musikken, kor lang tid ein har til å puste, og å disponere pusten sin i løpet av ei frase. I den anledning spelar dirigentar eller andre musikalske leiarar ei stor rolle, og for å få songarane til å puste til rett tid, så må dei også få dei rette impulsane:

Ta yrket mitt då, organist, altså du skal spele ein salmesong. Du kan tenke deg sjølv, viss organisten begynner å, unnskyld meg, kødde, med pusten, og løfter litt for lenge, ventar på neste vers for eksempel - plutselig har nokre begynt å synge, også blei det pinlig fordi organisten hadde ikkje begynt. Då stolar ikkje songarane på organisten i neste vers. Eller omvendt viss ein begynner for tidlig, begynner før songarane har fått pusta ferdig. Så det er kanskje det aller næraste eg ville tenkt på med *timing*, at pusten passar.

Viss du spelar på eit instrument som ikkje pustar, så må du puste sjølv, og igjen er det då enkelt å overføre til kor, men der pustar instrumentet. Som dirigent merkar du fort om du har trykt for tidlig eller for seint, og dei gode kordirigentane evner å bruke gestikken sin sånn at *timing*, forholdet mellom tempo og volum og behovspust og alt det der, klaffar. Sånn at songarane føler seg trygge og komfortable til å synge heilt naturleg akkurat i lag med naboen, utan at dei eigentleg tenkte på at det skulle vere akkurat sånn.

Det ser ut til at det kan vere ein fordel å synge eller spele eit instrument som er avhengig av pust for å verkeleg forstå korleis eit kor arbeider. Her dreg han også inn dette med gestikk, og at det ikkje berre handlar om å gi impulsar om å puste, men at gestikken bør innehalde meir informasjon også, som viser nettopp kor sterkt, kor raskt vi skal puste og deretter synge.

Sjølv om mykje ligg på dirigenten, meiner Almenning at ein må gi koristane ein felles idé om pusten allereie i innøvingsfasa:

Undervegs i innøvingsfasen så er det viktig at ein samlar alle desse ulike individa til å tenke likt om det, for nokre tar seg tid til å puste litt meir enn dei kanskje får akkurat i den musikalske frasen, eller nokre pustar grunnare enn dei eigentleg må. Dei har hatt ei takt pause og skal kome inn på "en og", eller noko, også tek nokre ein kort pust, sjølv om dei kunne ha tatt ein lang pust.

Vidare er det forskjellige måtar å møte pusteproblematikk på, alt etter kva materiale ein arbeider med. Er musikken mindre avhengig av eit fast tempo, så kan ein tilpasse seg, medan så snart ein har fast tempo, så må ein avfrasere naturleg slik at ein får tid til å puste:

Det er mange kor som er flinke og held ut, og så gjer dei ei avslutning som kanskje er litt brå, men presis, også gir dei seg sjølv ganske lite rom for pust, med det resultat at neste innsats kjem litt seint. Og er ein berre kor som skal gjere ei eller anna fleksibel låt, så gjer det ingenting, for då tek ein den pusten i lag, også begynner ein i lag igjen. Men skal ein gjere det med stort orkester for eksempel, eller noko som gjer at ein må ta stilling til eit rigid tempo i ei eller anna stemme, så må ein tenke veldig aktivt på det og øve på det, nettopp for å kome i mål med god *timing*.

I forbindelse med ein artikkel om horisontal og vertikal *timing* (Wesolowski, 2014) som eg las før intervjuet, spurte eg om Almenning sine tankar om dette, og svaret hans dreia seg også om luft og pust.

Dei aller fleste situasjonar i kor har godt av å tenke horisontalt, fordi det er den vegen *flowen* går. Det bør vere forankra horisontalt, sånn at ein veit kvar ein skal og kvar ein kjem frå. Det er igjen forankra i luftdisponeringa, altså *flowen*, og er du god å disponere luft og sånt, så er det noko av det vi snakka om i stad: då tenker dei ikkje på det, då berre let det bra. Så ein må prøve å kombinere horisontal synging med vertikal lytting av og til slik at ein veit kva som føregår opp og ned, og at det er meir ei form for *timing*-lytting, for at ein så skal kunne plassere *flowen* sin inn i den *time*, så det er ja takk begge deler heile tida.

Viss eg er ute etter å jobbe vertikalt for å lytte på ein akkord som skal stablast sånn og sånn eller stemmast sånn og sånn, eller volum eller kva det måtte vere, så kan eg velje å berre ta det heilt ut av *flow*. Altså stoppe heilt opp, ta akkord for akkord utan *time*, saman, men utan felles rytme. Eg kan og gjere det i felles rytme, men viss ein likevel er ute etter å lytte den vertikale vegen, så kan ein jo berre viske ut all rytme, og flytte akkorden medan ein dirigerer, berre tenke fermate på kvar. Og då har ein tid til å synge vanleg, fordi ein produserer berre ein tone, prøve å ikkje lage ei linje, og då er øyrene heilt opne for å tenke plassering. Men du spurte meir om saman med instrument og sånn, så tenker eg meir horisontalt enn vertikalt, ja.

4.3.3 Teksting og like vokalar

Almenning seier at det ofte er teksta og frasene, koret i seg sjølv og rommet ein opptrer i som i størst grad styrer musikken. Sjølv om han prøver å følge det som står i partituret, vel han likevel å tilpasse musikken ved behov, rett og slett for å få det til å låte så bra som mogleg ut i frå kva type tekst, rom eller kor ein arbeider med.

Ein må ofte ha ei ganske pragmatisk tilnærming altså, kva er det som let best, og kvifor? Men eg prøver å vere tru mot partituret først og ha den tiltrua til komponisten som regissør for det han eller ho har skrive. Står der eit metronomtal så har jo vedkomande meint noko med det, og då må eg gå fleire rundar for å velje noko anna enn det der står. Så må eg rettferdiggjere det både for meg sjølv og for koristane, og seie at no tek vi dette aktive valet. Eg treng ikkje nødvendigvis stå å halde ei forsvarstale for koristane, men på dette nivået så brukar eg ofte å nemne det sånn at dei ikkje observerer metronomtalet og synast at eg er litt freidig.

Endringane kan ha med at mindre god *timing* på grunn av avstand til orgelet, størrelse på orkesteret, klangen i rommet, plassering av koret eller ei frase som vart akkurat litt for lang sånn at koristane ikkje klarte det i ein pust, men ved å ta det litt fortare så rekk vi det. Mange slike typar parameter som ein tek med seg undervegs. Men dei beste stykka, dei beste komponistane, dei har jo ofte få sånne utfordringar fordi dei nettopp klaffar, dei stemmer, og du kan gjere det i same tempo, i ulike rom. Frasane stemmer med alle sin pust, ikkje berre nokre sin, og orda fell lett, du slepp å snuble. Der er det veldig forskjell på litteraturen, rett og slett.

Når det gjeld måten koret formar vokalane på, så meiner Almenning at dette er ei god kjelde til god *timing* og felles klang, i tillegg til god intonasjon. Men dette er noko ein må arbeide med slik at koristane får nettopp ein felles idé om korleis dei skal forme vokalane sine:

Det er veldig stor forskjell på folk sine oppfatningar av korleis ein A skal låte, korleis den formast, korleis den blir sunge. Det same gjeld kunnskapen om korleis A'en let ut i rommet. Vi har jo så mykje resonans i skallen, du veit jo korleis det er når du har høyrte deg sjølv på opptak, du kjenner deg ikkje igjen, og der er det mange øvingar ein kan gjere. Ein kan til dømes be folk fiske fram mobilen og synge inn, og så høyre på. Då er det mange som får seg ei overrasking, og ein kan gjere fysiske øvingar med å halde for øyrene, eller lage ei trakt framfor øyrene for å omgå skjelllettyden og det indre øyret. Men vokalane er eit veldig vesentleg poeng for min del - ei felles vokalforståing som alle kan vere einige i. Og vi jobbar med det faktisk kvar einaste oppvarming, kvar start av prøvene har ei eller anna form for vokaletyde, eller vokalrekke, eller

noko som vi gjentek. Og det nettopp for å opne øyret deira, og står det to eller tre attmed kvarandre og syng ulike vokalar, så kan dei prøve å synge same tone så mykje dei vil, men det vil låte sprikande. Så vokalegalitet er ein stor nøkkel til god *timing* og felles klang, ein av hovudnøklane faktisk.

Vidare seier han seg einig i at songtekniske utfordringar kan vere noko av det som avgjer god eller dårleg *timing*. Dette gjeld begge kjønn, der dei djupe tonane i bassen og alten kan vere utfordrande å produsere, noko som kan føre til sakking, eller høge tonar som ein prøvar å springe forbi kan føre til auking av tempo. For Almenning handlar det mykje om å skape tryggheit og tillit til at ein får det til med øving, og han presiserer at lette løysingar ikkje fungerer:

Ein må gjere det skikkeleg, ein må stå i det og eige det. Undervegs i øvingsperioden kan ein gjerne undervise litt i korleis ein teknisk kan løyse det. Få bassane til å la ver å grave, få tenorane til å flyte gjennom, få sopranane til å finne sånn og sånn klang, og der trur eg at kordirigentar som er gode til å synge og som har evner til å formidle ein viss grad av vokalpedagogikk, utan at dei nødvendigvis treng å vere vokalpedagogar, kjem langt.

Dei som ikkje kan synge noko særleg må finne eit omgrepsapparat og ei forståing for koristane sine behov som gjer at koristane heile tida får den hjelpa dei treng. Det handlar også litt om nivå: Solistkoret treng ikkje nødvendigvis vokalteknisk hjelp, men dei kan trenge kommentarar på vokalane sine, eller på *timing*, tekstplassering, språk eller note. Men det er ikkje nødvendig å seie til sopranane at "no må de tenke sånn og sånn songteknikk» for det er dei gode nok til å fikse sjølv. Så dette er meir relevant nedover på nivåa då.

Når det gjeld å synge svakt i kor, så påpeikar han at dette kan vere utfordrande fordi det krev eit anna type arbeid enn elles. Mange songarar tenker at dei skal skru ned volumet, med det resultat at dei skrur av kroppen som igjen påverkar til dømes intonasjon. Å synge svakt og bra er difor utfordrande, og Almenning meiner dette er noko dirigenten må arbeide med dersom koret skal synge bra og presist både innan raske og langsame låtar og uansett styrkegrad.

4.3.4 Lokale og koroppstilling

På spørsmål om korleis lokalets akustikk kan arbeide med eller mot eit kor, svarer Almenning at så lenge koret er bra, så kan ein våge å synge omtrent alle tempi i same rom. Likevel

vedgår han at det kan vere ei løysing å synge ei låt raskare i eit tørt rom og seinare i eit langt rom, men at dette ikkje alltid er beste løysinga:

Ein skal hugse på at i dei roma med veldig mykje akustikk, så blir det ikkje nødvendigvis vakrare av at det går seint, for det vil uansett drive å blande seg, det vil uansett vere mykje som går i kvarandre. Ein får heller ta igjen litt på fermatar eller mellom satsar, eller avdelingar eller deler i stykket, så kan ein la det ringe litt, og så går ein i gang igjen. Då handlar det like mykje om kor hen publikum sit, kor nær dei sit, men vi har gjort ein del konsertar nedover i Europa i desse gigankatedralane, og det er alltid ei utfordring, og ein blir ofte leda til å gjere litt langsamare for at alt skal med, men det er ikkje alltid løysinga.

Vidare har Almenning mange meiningar om korets oppstilling. Ser ein vekk i frå størrelsen på koret og eventuelt andre grupper som skal samarbeide, anbefaler Almenning generelt ei oppstilling som er hesteskoforma – ein open U – slik at avstanden mellom korist og dirigent er omtrent lik over alt, ein jamn halvsirkel. På den andre sida er ein lukka U eller ei veldig flat eller open oppstilling lite føremålstenleg.

Almenning refererer så til det korakustiske feltet som har forska seg fram til at cirka 40 cm høgdeforskjell mellom to rekker gir dei beste forholda. Han presiserer at då har ein ikkje rekna med at karane ofte er høgare enn damene, så det treng ikkje alltid å vere 40 cm forskjell på sjølve podiet. Når det gjeld avstand mellom, så meiner han at det er anbefalt rundt 15 – 30 cm mellom koristane slik at dei har armslag.

Står ein for lavt bak kvarandre, så syng ein berre inn i ryggen på den framom, og då ber ikkje lyden nokon veg. Og står ein for tett til neste, så er det òg mykje klang som blir stoppa i naboen sin lyd, i staden for å få plass til å blande seg. Så er det mange som står altfor trongt, også trur dei at no må vi stå kjempevidt, men då kan det bli akkurat så langt at ein ikkje høyrer naboen heilt, også begynner ein å dempe seg, så begynner alle å dempe seg, så begynner ein å vente også har ein det gåande. Så der må ein finne litt ut av det.

Det at korets oppstilling kan føre til at ein ikkje høyrer kvarandre, er noko eg vil kome inn på seinare, då dette kan relaterast til lytteforhold, det å ta i mot musikalske impulsar og korleis ein handlar ut i frå dei.

Når det kjem til om ein skal stå stemmevis eller ikkje, så føretrekk Almenning at stemmegruppene står samla. Dette gjer gruppene meir presise, og det er lettare å seie at dei enkelte blokkene må fikse ulike ting. Nokre av fordelane han trekk fram ved å stå blanda er at ein oppnår harmonisk *blending*, og at koristar må forholde seg til andre stemmegrupper:

Det positive med å spreie koristane er jo at dei som syng lange tonar står attmed ein som syng raske, og veit kor tid ein må skifte for å komme saman med den som syng raskt. Det er jo oftast dei som syng lange tonar som kjem seinare enn dei som syng raske.

Ei anna ulempe med å stå blanda er at ein mister gruppeklngen når alle stemmer kjem frå alle kantar. Likevel vert det ofte meir presist og fint når ein blandar fordi ein må forholde seg til kvarandre på ein annan måte. Ein unngår også at stemmegruppene sklir frå kvarandre i tempo – noko som kan ta tid å ordne opp i dersom koret er stort. Eg forstår Almenning dit at dette med oppstilling også kan relaterast til det å vere litt pragmatisk i musikkframføringa, og igjen skal det vere ein grunn bak dei vala ein gjer:

Ein må ta nokre kvalitative val utifrå kva kor ein har og kva repertoar ein har og kva rom det er. Og nokre synast det er gøy å gjere sånn at dei får ha det gøy, men eg er blitt meir og meir tilhengar av at oppstillinga må ha ein openbar positiv effekt i ei eller anna retning. Enten det å stå mixed eller stå rundt publikum, eller flytte sånn og sånn, det må gjerast fordi det faktisk blir til det betre, ikkje berre for at det er ein gimmick.

4.3.5 Den enkelte korist

I ein *timing*-samanheng, meiner Almenning at mykje kan handle om den enkelte korist og blant anna vedkomande sin konsentrasjon, tidsforståing og evner. Likevel meiner han at ein feil i kor sjeldan opptrer åleine: «Dersom ein sopran syng feil så kan du banne på at dei to attmed syng akkurat same feil og på same tid. Det er ein merkeleg observasjon, for eg trur likevel at det handlar mest om enkeltpersonar».

Det er interessant at enkeltpersonar ofte gjere dei same feila på same tid, utan at det er øvd inn eller planlagt, og det er viktig å spørje seg kva som gjer det. Det kan hende dei reagerer likt på dei unike forholda dei opptrer under eller det kan vere ei lik oppfatning av dirigenten sine teikn, men som skil seg frå resten av koristane si forståing akkurat der og då.

Vidare snakkar Almenning om dette med bjøllesauar og følgjarar i koret, og at dette kan påverke *timingen* både positivt og negativt. Positivt ved at dei som kavar med *timingen* får nokre stødige som dei kan følge etter, negativt ved at spriket mellom bjøllesau og følgjar vert for stort, slik at det blir skeivheit i *timingen*.

På spørsmål om der er ein samanheng mellom *timing* og kjønn, svarar Almenning at det er lett å generalisere mot at menn er dårlegare på *timing* enn kvinner, og at dette igjen kan vere sjølvforsterkande. Difor fokuserer han på gruppedynamikk, prøve å vekke folk sine konkurranseinstinkt og å få folk til å ville meistre, ville få det til. Dette gjer han blant anna ved å ha forventningar til koristane om at dei må øve og arbeide, både for sin eigen del og ut av respekt for resten. Han påpeikar at det ofte er ressurssterke folk som er med i kor som har eit ønske om å skape noko, og at ein difor kan nå langt dersom ein arbeider for det.

Når det gjeld den rytmiske forståinga til koristane, så viser Almenning til at ein ofte ser ein samanheng mellom alder og rytmisk *timing*. Likevel er det ikkje alderen i seg sjølv Almenning løftar fram som årsak, men kva musikk ein er vand med, kva musikk ein har eit forhold til elles:

Det er jo òg kor med høgare alder som finn synkoper mykje vanskelegare. Og det er jo eit eige studium i seg sjølv, det handlar jo mest om kva musikk ein er vande med, trur eg, sånn grovt sett. Kva høyrde dei på radio når dei vaks opp. Og vi har jo synkope inn med morsmelka, så det er ikkje så umulig å få til. Men klart dess meir komplisert det blir, dess dyktigare koristar må du ha, og vi gjer stadig saker som mange her inne må trene skikkelig for å få til. Men det er ikkje umulig, det handlar berre om trening.

Høgare alder er altså ikkje problemet i seg sjølv, men at dei eldre har vakse opp med ein annan type musikk, og kjenner seg difor mindre att i dei meir rytmisk kompliserte stykka. Og som Almenning seier, så handlar det sjølvsagt også om kor kompetent ein er på dei ulike områda.

4.3.6 *Timing* av innstudering og informasjon

Almenning er den informant som strekk *timing*-omgrepet til å også omhandle det å gjere ting til rett tid når det gjeld førebuingar fram mot det å skulle presentere eit klingande

materiale. Han startar allereie med innøving av låtar, og kor tid i øvingsprosessen den enkelte korist treng å vere trygg på materialet:

Der er koristane veldig ulike og har ulike behov. Nokre treng å verkeleg kunne det i månadsvis, medan andre mister piffen og blir mindre gira viss dei kan det litt for godt litt for tidleg. Dei må ha ein liten bit som dei må konsentrere seg om på konserten. Dei må vere på, og kan dei det for godt, så blir det nesten passiviserande. Igjen er folk veldig ulike, men eg snakkar ut i frå mine erfaringar på mitt nivå, og på Domkoret sitt nivå og oppover sidan eg har jobba med ein del profesjonelle grupper òg. På det nivået er det siste viktig, eigentleg, at ein ikkje øver ting i hel, men at der ligg ein rest som då alle er observante på at dei må ta hand om. At ikkje alt er så innøvd og terpa at ein berre går og lirer av seg noko ein har lært, men at det skjer mykje i stunda.

Når ein så kjem til konsertdagen, nemner Almenning at til dømes *timing* i forbindelse med generalprøva kan vere viktig, både i form av kor lenge og kva ein arbeider med i generalprøva og kor lenge det er frå generalprøve til konsert. Vidare kan *timing* av ulike oppgåver i pausane påverke koret: kor tid skal dei konsentrere seg, kor tid dirigenten pratar med koristane og kor tid gir han eller ho beskjed om viktige ting.

Dette òg syns eg er uhyre vanskeleg *timing*, all den tid dei individuelt eigentleg treng ulike beskjedar. Men du kan jo ikkje seie 32 beskjedar for å preppe vedkomande nok. Men så lenge ein treff majoriteten og dei fleste er med på den same kanalen, då har ein funne god *timing*. Og dess betre koristane kjenner kvarandre, dess betre samhandlinga er i gruppa og den indre forståinga av kven vi er, då er det enda enklare å bygge denne *timing*en.

Han avsluttar akkurat dette emnet med at denne type *timing* kanskje er med på å påverke sjølvtilitten til koristane, tillita koristane seg i mellom og til dirigenten, og dirigenten til koristane. Når tillit og oppleving av at ting går bra, så kjennast det trygt å synge og då har ein, i følge Almenning, også eit ensemble som syng godt.

4.3.7 Å øve på *timing*

Folk har ulike indre grunnpulsar, folk blir i ulik grad stressa, fulle av adrenalin i konsertsituasjon, eller dei kan stoffet ulikt, tolkar dirigenten ulikt, eller kva det måtte vere. Alle desse tinga er jo med på å gjere *timing*en til eit veldig variabelt element.

Dette svarar Almenning på i forbindelse med kva som kan vere med på å avgjere rytmisk *timing* i eit kor, om det er knytt til koret generelt eller den enkelte korist. Han meiner altså at det kan handle om den enkelte korist og korleis den opplever situasjonen ut i frå sitt utgangspunkt. I den anledning meiner han at dirigentar kan både ha positiv og negativ effekt, alt etter om han eller ho bidreg til god *timing* eller ei.

Vidare seier Almenning at musikk med langsamt tempo gir større rom for tolking, noko som kan medverke til ulik *timing* hjå koristane. Då kan underdeling vere ein av måtane å prøve å løyse det på, sjølv om det ikkje nødvendigvis alltid er det rette verktøyet:

Underdeling er eit lurt omgrep, for det kan fort hjelpe, men igjen: det handlar òg om *feeling* og *timing*, viss ein på død og liv underdeler og tel ein kvintol og prøver å få med seg alle 16-delane og det skal klaffe sånn og sånn, så er det ikkje alltid det har ein misjon. Ofte har komponisten tenkt at det berre skal følast fleksibelt, du ser gjerne utifrå låtane eller konteksten kva det er komponisten er ute etter og korleis ein då skal jakte etter det.

Han meiner også at det ofte handlar om grundig innøving av materialet med jamn og god *timing* heilt i frå den første gongen ein møter utfordringar og fram til ein er ferdig med låta. Då kan ein til dømes starte i eit lågare tempo, men framleis halde på ein stram *timing* slik at låta ikkje vert fleksibel. Det handlar om å få koristane til å forstå musikken nesten som eit byggverk. Der må ein prøve seg fram til kva som fungerer:

Få koristane trygge på sin eigen pusslespelbit, og så sette pusslespelet saman på ulike måtar, altså sitte i mix, flytte seg rundt, arbeide ei pluss ei stemme, eller ei pluss ei anna stemme, eller vere tre i staden for fem, eller alle fem. Veksle litt i mellom sånn at ein får meir og meir eit bilde av kvar ein høyrer i hop i samanhengen, og det finst fleire rytmeleikar ein gjere for å jobbe med dette.

Få dei til å lytte til dei ulike delane av byggverket, så går det seg ofte fint saman. Men igjen, god *timing* frå starten av, at ein tek seg tolmodigheit til å vere skikkeleg stram i dei langsamare tempi, for eksempel. Så om du øver seint, så få det til å swinge likevel, då kan du berre skru opp tempoet, så swingar det heile tida. I staden for at du øver det keisamt og rigid, så skal du skru opp og legge på musikk, då fungerer det ikkje, trur eg.

Å arbeide med *timing* kan altså sjå ut som eit komplekst arbeid, fordi ein skal prøve å stimulere kvar korist og deira måte å tolke musikk på. Difor kan det vere lurt å variere metodar for å finne fram til dei øvingane og eller dei gestane som fungerer i det enkelte koret.

4.4 Oppsummering av kapitlet

Dette kapitlet representerer no dei samtalaneg har gjennomført med informantane. Det er ikkje til å unngå at prosessen med å gjere transkripsjonar om til tekst til dels er prega av mine egne tolkingar av kva som er viktigast å få med. For å bøte på dette har eg nytta ein del sitat for å vise at samtalaneg våre faktisk har handla om dei aktuelle tematikkane.

Skal ein summere opp kva desse informantane har bidrege med, så ser det ut til at dei er ganske einige om det som er typisk for kor, nemleg pust og stemmebruk. I tillegg er akustiske forhold og lokale er rekna som viktige, i tillegg til det å få rett informasjon til rett tid slik at ein som korist kan gjennomføre jobben sin presist. Likevel løftar kvar informant fram nye måtar å undersøke og forstå *timing* på, og det ser også ut til at ulike sjantrar kan ha ulik forståing av *timing*. Meir om dette i neste kapittel, der eg vil sjå dei fortolka intervjuane i lys av kvarandre og dei teoriane og den forskinga som eg har vist til tidlegare.

5 Forsøk på djupare forståing av *timing* i kor

I dette kapittelet vil eg forsøke å sjå dei moglege samanhengane mellom perspektiva på *timing* som er presenterte i både teori og empiri. På den måten vil eg prøve å nærme meg nokre punkt som kan vere relevante for problemstillinga:

Korleis kan ein forstå *timing* i kor ut frå tre kordirigentar sine utsegner om dette?

I denne delen av prosessen vil eg også kome inn på tematikkar som kan vere med på å svare dei forskingsspørsmåla eg utforma i forbindelse med problemstillinga:

1. Kva kjenneteiknar god/dårleg *timing* i kor?
2. Kva forhold spelar inn på *timing* i kor?

Undervegs vil eg også drøfte kva effekt dei ulike måtane å forstå *timing* på kan ha å seie for arbeidet med *timing*. Eg vil også minne om at mykje av teorien som er presentert ikkje nødvendigvis er henta frå forskning på kor. Difor er det verdt å merke seg at fellestrekk mellom empirien om kor og teori med utgangspunkt i andre ensemble kan vitne om at forskning gjort på andre ensemble faktisk har overføringsverdi til kor, og at det kanskje eksisterer ei slags generell ensembleforståing av dei aktuelle temaa.

Det å sjå samanhengane mellom empiri og teori er det steget i Ricœur sin fortolkingsteori som skal føre til ei djupare forståing av det ein undersøker. Ricœur skriv om å sjå det skriftlege materialet i lys av omverda, og det er omverdast forståing av *timing* den presenterte teorien skal representere. Med teori og empiri allereie presentert, vil dette steget gå ut på å samanlikne informantar og forskning for å finne ut kva som er felles og kva som er ulikt – og begge delar ser eg som like nyttige å ta med i forståinga av *timing*.

5.1 *Timing*-omgrepet

5.1.1 Frå *timing* til kortiming

Som vi såg i kapittel 3, er *timing* eit omgrep som i dei fleste forskingssamanhengar vert forstått som evna til å gjere ei riktig rytmisk handling innanfor rytmiske rammer som taktart, puls og tempo. Dette samsvarer med Kaasa sin definisjon av *timing* som det å plassere rytmar.

Ved første augekast kan det verke som ein veldig snever definisjon, men trekker ein inn alle elementa som er nemnt i forbindelse med dette, så endrar biletet seg. Sidan element som tekstuttale, betoning og dynamikk er trekt fram i forbindelse med rytmisk plassering, så tolkar eg dette dit at *timing* handlar om riktig rytmisk plassering av riktige typar tonar. Altså at *timing* rører ved både kvaliteten på den musikalske impulsen og den rytmiske plasseringa. I så måte vil Weyde sin definisjon kunne passe her, nemleg *timing* som presisjon. I ein korsamheng vil også Almenning sin tanke om *timing* som felles idé vere relevant. Kombinert vil kortiming kanskje kunne definerast som kollektiv presisjon i toneproduksjon og rytmisk plassering basert på felles idear.

5.1.2 Sjangerbasert *timing*

Det meste av eksisterande forskning på *timing* er gjort med utgangspunkt i ensemble av klassisk art: duettar mellom pianospelarar (Shaffer, 1984), strykekvartettar (kjelde), orkester (kjelde) og kor (D'Amario et al., 2018a). På den andre sida er forskinga innan jazz gjort med ulike jazzensemble (Friberg & Sundström, 2002; Wesolowski, 2014). Desse studiane viser også at måten *timing* vert forska på varierer, der klassisk musikk er retta mot synkronisering mellom ensemblespelarar og dirigent, medan jazzensemble gjerne rettar seg mot ulikheiter knytt til *swing-ratio* og forhold mellom solistar og akkompagnement.

Ser ein på Kaasa sine utsegner om gospelmusikk, som kan relaterast til jazz gjennom å omtale det som rytmisk musikk, så er ikkje nødvendigvis *timing* forstått som synkronitet. I staden handla det om å skape dei gode linjene og å ligge litt etter. Likevel er synkronitet viktig, ettersom han meiner at éin person kan øydelegge det totale biletet av *timing* i gospel, med mindre det er så mange i eit kor at det er gjennomgåande sprikande synkronitet, då kan ein sleppe unna med det. I den klassiske samanhengen, representert av Weyde og Almenning, kan ein summere *timing* som fokus på homogenitet, egalitet og synkronitet, noko som også er felles for forskinga på klassisk musikk som ikkje omhandlar kor.

Med tanke på at musikarar innan rytmisk og klassisk musikk ser ut til å ha litt ulike oppfatningar av kva som er god *timing*, så kan det tenkast at *timing* er eit omgrep som får meining ut i frå sjanger meir enn type ensemble. I staden kan ulike ensemble krevje ulike arbeidsmåtar. Fordi kormusikk kan operere både innanfor klassisk og rytmisk musikk, kan ulike kor også operere med ulike *timing*-omgrep.

Eg vil no gå vekk i frå sjangerperspektivet og vidare inn på kva som ser ut til å utgjere dei individuelle mekanismane av *timing* slik samanfatninga av teori og empiri framstiller det.

5.2 Individuell *timing*

5.2.1 Teknikk og *timing* av pust

I snakk om pust og luftdisponering, så meiner Kaasa at repertoar som er fysisk krevjande kan føre til at songarane brukar lengre tid til å puste enn dei eigentleg har tid til, nettopp for å få dekke luftbehovet sitt. Dette heng saman med sjanger og repertoar, ettersom gospelmusikken Kaasa og Safari opererer med ofte har eit fast tempo som ein må ta stilling til. Sjølv om ein kan fikse dette ved å til dømes avfrasere tidlegare, så forstår eg dette som eit teikn på at øving eller fokus på riktig innpust og luftdisponering i den aktuelle situasjonen også kan løyse slike problem. Almenning har opplevd det same i sine klassiske kor når dei opptrer i eit fast tempo, og han peikar også på at ein felles idé om kor tid og kor lenge ein kan puste inn er viktig. Det same gjeld luftdisponeringa, og her ser han det som dirigenten si oppgåve å formidle dei optimale pustane til koret både under innøving og gjennom gestikken sin i ei framsyning. Dersom musikken er fleksibel, meiner han at ein i større grad kan skape rom for dei gode pustane der det i utgangspunktet er kortare tid, og dette meiner også Weyde som ser klassisk musikk som meir plastisk når det kjem til form og frasering.

Som nemnt i teorikapittelet, skriv McKinney (2005) at riktig pust, den som i størst grad involvere diafragma og dei nedre ribbene både på inn og utpust, er viktig for god respirasjon. Dette gir mest mogleg luft på kortast mogleg tid og det gir nok luft og pustestøtte til å kunne disponere luft over lengre fraser. Sjølv om denne føretrekte pusten er god, så kan den ta for lang tid i nettopp situasjonar som gospel, og her nyttar McKinney (2005:53) uttrykket *catch breath* som handlar om å sleppe kjeven og å puste inn som om ein blir skremt eller overraska. Då opnar vi opp for ein del luft og vi trekker den inn raskt, sjølv om den ikkje nødvendigvis er like god som den førre pusten. Ser vi på dei feila som kan oppstå i forbindelse med pust, så handlar desse mest om måtar å ta inn luft på som gir lite luft og mykje spenningar. Dette kan også skape problem med å halde fraser eller tonar lenge nok, i tillegg til å påverke vidare fonasjon, resonans og artikulasjon gjennom hyperfunksjonell eller hypofunksjonell pust og pustestøtte (McKinney, 2005:60-61).

Pusten står altså fram som viktig for toneproduksjon og det å halde ut, og med ei forståing for *timing* som presisjon relatert til både rytme og klang, så har også pusten effekt på begge sider av *timing*. Det rytmiske ved å puste riktig til riktig tid, ved å disponere luft og det å halde tonar lenge nok. Det klanglege ved at for lite eller for mykje luft påverkar korleis resten av stemmeapparatet fungerer og korleis den totale klangen blir. Dette tyder på at fokus på pust ikkje berre kan vere nødvendig for utvikling av *timing* uansett korleis ein definerer det, men det kan også vere det grunnleggande utgangspunktet for å utvikle *timing* med utgangspunkt i fonasjon, resonans og artikulasjon.

Dette arbeidet bør i så fall starte med å skape god haldning og trening på å puste djupt ved hjelp av diafragma, skal vi tru McKinney (2005). Fokus på suspensjon mellom in- og uthalering i tillegg til tid til avspenning i pustemusklane er gode verkty for å aktivere pustestøtte og å halde musklane avslappa. God pust kan altså reknast som føremålstenleg for *timing* i seg sjølv, men også fordi det har innverknad på resten av stemma.

5.2.2 Tekstarbeid: fonasjon, resonans og artikulasjon

Tekstarbeid vert trekt fram hos alle informantane, og medan Kaasa har sitt hovudfokus på korleis betoning av tekst og konsonantar kan påverke *timing*, er Weyde og Almenning meir innom det å skape lik klang eller vokalegalitet. Dette kan i seg sjølv vitne om at ulike sjangrar har ulike fokus også i kor, sjølv om konsonantar og vokalar er det som utgjer all korsong. Fordi konsonantar ikkje kan haldast, kan dei i størst grad relaterast til fonasjonens attack og avslutning, medan vokalar kan bli forstått både i attack, hold og avslutning. I fonasjonen reknar McKinney (2005:78) attacket som det viktigaste steget. Han legg vekt på at attacket både er relatert til mentaliteten vår og fysiske førebuingar. Slik eg forstår dette kan fonasjonens attack vere eit resultat av persepsjon og kommunikasjon, vår respons på dette og dei umiddelbare motoriske førebuingane som legg grunnlaget for toneproduksjonen. Å halde tonen, som er avhengig av vokalar, handlar om ein jamn strøm av luft som held tonens klang og kvalitet stabil. Dette er eit arbeid som krev luftdisponering og pustestøtte, og denne bør haldast heilt til ein har avslutta tonen. Slepp ein støtta for tidleg, vil tonens kvalitet og intonasjon kunne bli dårleg (McKinney, 2005:79-81).

Det er altså ein balansegang som er viktig her, akkurat nok luft til å utføre det ein ønsker. Problem oppstår når ein slepp for lite luft i gjennom (hypofunksjonell fonasjon) eller for mykje (hyperfunksjonell fonasjon), der førstnemnte gir ei luftig stemme og stort lufttap,

medan sistnemnte gir ei pressa stemme og spenningar i strupehovudet og områda rundt. Tekstinga må altså starte med balansert fonasjon som handlar om å ikkje gå for svakt eller for hardt ut i produksjonen av tonen.

Går vi tilbake til Weyde og Almenning sitt fokus på lik klang og vokalegalitet, kan dette handle om både resonans og artikulasjon. Resonans handlar om kvar vi let lyden utvikle seg, og ekstremitetane ligg i svært lys og skarp klang gjennom nasalresonans eller mjuk og mørk klang ved mykje resonans i svelg og strupehovud. Relasjonen til *timing* ligg så i at sprikande klang i koret gir ei oppleving av ulikheit mellom koristane i tillegg til å skape ulikheiter i tekstuttale og i intonasjon. Det har altså mindre å seie for dei rytmiske aspekta, men er viktig for den totale opplevinga.

Artikulasjon handlar om lik uttale, og dette er som vist tidlegare relatert til bruken av spesielt tunge, lepper, kjeve og ganesegl. Medan konsonantar gjerne vert produsert på sine normale vis, kan vokalane modifierast på fleire ulike måtar, også kalla vokalmodifikasjon. Dette er ikkje berre ei moglegheit, det er også ei nødvendighet når ein skal synge i øvre register. Då blir målet, som Weyde påpeikar, å opprette ei felles vokalplassering for å få lik uttale og lik klang. Konsonantar er på si side ikkje så viktige for klangen, men det gir fort ei oppfatning av rytmisk presisjon, i følge Kaasa. Spesielt tonar som endar på konsonantar kan gi eit bilete av korets *timing*, der ulik plassering kan verke rotete og lik plassering presist.

Dersom ein gjer for lite eller for mykje bruk av artikulatorane (altså tunge, leppe, gane m.m.) kan dette føre til feil anten i form av mumling og dårleg diksjon eller gjennom ugunstige spenningar i stemmeapparatet. Tekstarbeidet er altså samspelet mellom pust, fonasjon, resonans og artikulasjon, og medan fonasjonens tyding for *timing* ligg i både mentalitet/persepsjon og motorikk, verkar resonans og artikulasjon inn på *timing* ut i frå koristane si oppfatning av korleis dei skal forme lyden sin.

5.2.3 Kroppsbruk og underdeling

I tillegg til at stemmeapparatets motorikk ser ut til å kunne påverke individuell *timing* i kor, er det også naturleg å snakke om korleis vi nyttar kroppen i si heilheit i forbindelse med *timing*. Medan det kanskje er mest naturleg å tenke at kroppen elles er viktig for det rytmiske ved musikken, så kan det i song vere like viktig for tonekvalitet. Dette grunngir eg med at heile kroppen er involvert i toneproduksjonen ved bruk av stemme (McKinney, 2005), og at dårleg

eller feil haldning truleg kan påverke toneproduksjonen på same måte som stivheit kan ha effekt på korleis vi evnar å forstå rytmar.

Weyde ser på den kroppslege tilnærminga til rytme som ein god framgangsmåte, både gjennom å underdele og å røre seg til musikken, gjerne i kombinasjon. Denne måten å nærme seg rytmisk *timing* på er ikkje ny, men det understrekar i alle fall at effekten av underdeling er gjeldande både i og utanfor kor og både i klassisk og rytmisk musikk. Almenning meiner også at underdeling kan vere ein lur framgangsmåte, men at det ikkje nødvendigvis er hensiktsmessig i møte med kvintolar og liknande. Ein kan heller snakke om ei form for *feeling* for korleis det skal høyrast ut. Kaasa ser på underdeling som ein vesentleg faktor, men i koret han arbeider i så slepp dei å gjere dette arbeidet på eiga hand fordi dei får det gjennom bandet. For Kaasa handlar det då meir om å lage dei gode linjene over dei pulsane som finst i akkompagnementet, og desse skal gjerne vere bakpå. Dette er ofte ikkje notert, og noko som kanskje best kan relaterast til Almenning sitt *feeling*-omgrep.

Bruk av kroppsleg tilnærming til rytme vart også løfta fram av Kleiven (2016) i ein solistisk samanheng, både i form av fonasjon og teksting, dans og rørsler og å kjenne etter den indre pulsen. Det er difor naturleg å forstå dette som generelt for songarar, uavhengig av om dei er solistar eller koristar. I tillegg viser både Su og Poppel (2012) og Manning og Schutz (2013) at kroppsørslar har positiv effekt på den rytmiske *timing*en vår i musikk med både repeterande og varierende pulsar.

Eit anna perspektiv på korleis kroppen kan arbeide med oss eller mot oss, er adrenalinnivå og konsertpuls. Almenning nemner dette som eit eksempel på kva som kan påverke *timing*en i eit kor gjennom at den indre pulsen vert forstyrra av stress. Sjølv om dette ikkje vert nemnt eksplisitt i forkinga eg har teke med, så kan det implementerast i korleis hormon påverkar stemmebruk (Davids & Latour, 2012:239).

5.2.4 Koristane sine tolkingar

Når det gjeld individuelle skilnader mellom koristane, så er alle tre informantane inne på at ulike menneske tolkar musikalske impulsar ulikt. Kaasa meiner at nokre koristar har ein medfødt *timing* som gjer dei i stand til å lage dei gode linjene i gospel, då gjerne litt bakpå, andre er veldig metriske, medan andre igjen hastar av garde.

Weyde seier også at der er skilnadar mellom koristane, og fortel at det kan handle om både alder, kjønn og bakgrunn. Som dirigent i både mannskor og damekor, meiner ho at mannskoret er mindre rytmisk samstemte enn damene, sjølv om songarane er i same aldersgruppe. Her trekker ho inn bakgrunn, og hevdar at kanskje årsaken til at mannskoret er mindre rytmiske ligg i at songarane er så godt oppdregne i nasjonalromantisk musikk, som ikkje nødvendigvis byr på dei store rytmiske utfordringane. I tillegg meiner ho at miljøet ein har vakse opp i kan vere av tyding, der for eksempel bygdemiljø og gamaldanskultur kan ha gitt ei meir kroppslig tilnærming til musikken enn dei som veks opp i konservative kristne miljø der ein ikkje rører seg like mykje.

Når Almenning reflekterte rundt den enkelte korist, kom han fram til at konsentrasjon, tidsforståing og evner kan vere avgjerande. Vidare nemner han også flokk-fenomenet der koristar gjer same feil på same tid utan at det er innøvd, og at dette kan tyde på kollektive feiltolkingar i dei unike situasjonane. Han trekk også inn aldersperspektivet, men påpeikar at det truleg ikkje er alderen i seg sjølv som er problemet, men kva alderen har å seie for kva musikk ein har vakse opp med og som ein har eit forhold til. I tillegg nemner han opparbeidd kompetanse på ulike område som viktig, og det faktum at folk har ulike indre grunnpulsar.

Dersom eg skal summere dirigentane sine utsegner om koristane sin individuelle *timing*, så kan den ha rot i sjangerforståing, alder, kjønn, bakgrunn, miljø, konsentrasjonsevne og musikalske evner så vel som tidsforståing. Verken dirigentar eller koristar rår over alder, kjønn, bakgrunn og miljø, men medvit om at desse elementa potensielt påverkar *timing*, gjer at ein kan diagnostisere moglege opphav til utfordringane, og så forsøke å utvikle skreddarsydd måtar å løyse dei på. Konsentrasjon, sjangerforståing, tidsoppfatning og musikalske evner er derimot noko både dirigentar og koristar kan ta ansvar for å utvikle, og det er også desse perspektiva på *timing* som har fått mest plass i tidlegare forskning.

Tidsoppfatning er det temaet som er mest utforska, og dei utvalte perspektiva som eg presenterte i teorikapittelet (sensomotorisk synkronisering (Repp, 2006) og persepsjon av tid (Fraisse, 1984; Seashore, 1919)) viser til rytmisk antesipasjon som viktig, forventningane om rytmiske impulsar og handlingane ut i frå den gitte impulsen. Dette legg opp til at dirigentens tydelegheit og fokus på lik tolking av impulsar kan vere avgjerande for korleis koristane forstår tidskjensla i den enkelte låten. Øving på lik tolking kan altså vere nødvendig.

Som både Fraisse (1984) og Seashore (1919) har hevda, kan ulik tonelengde føre til at vi både persiperer og estimerer tid. Persepsjonen er i aktivitet ved varigheiter opp mot 2-3 sekund, medan estimering, som er basert på hukommelse vert nytta ved lengre varigheiter. Persepsjon er riktig nok det mest anvendte i musikk, fordi pausane mellom impulsar sjeldan går over 3 sekund. Persepsjonen av rytme i musikk kan så bli påverka av stykkets tempo, tidsforhold mellom klingande lyd og pausar, forholdet mellom grupperingar, og metriske rammeverk (Clarke, 1987), der sistnemnte kan reknast som formar for referansestrukturar (Danielsen, 2017).

Eit anna aspekt som kan påverke tidsforståinga i musikken er korleis vi grupperer det vi sansar, altså *grouping*. I den anledning viser Deutsch (1999) at tonar som ligg nær kvarandre i det musikalske tidsrommet kan gjere at vi grupperer dei i lag, medan Clarke (1999) viser til korleis aksentar i musikken også kan fungere som grupperande, anten gjennom fenomenale aksentar (ulike intensiveringar), strukturelle aksentar (frasestartar og avslutningar) og metriske aksentar (aksentar som oppstår i forbindelse med tunge og lette slag og underliggande pulsar). Medan det musikalske materialet ein arbeider med gjerne avgjer nærleiken mellom tonar og strukturelle aksentar, kan ein i utforminga påverke dei fenomenale og dei metriske aksentane. Her kan dei fenomenale aksentane relaterast til dynamikk og klang, og dei metriske aksentane til underdeling. Medan ein kan nytte høyrsele til å undersøke korleis folk arbeider dynamisk, ser eg det som meir problematisk å finne fram til korleis koristar underdeler. Følger dei dirigentens direksjon eller underdelingar, eller opererer dei ut i frå ei eiga gruppering eller organisering av musikken? Her vert bevisstgjerig igjen ein potensiell nøkkel, og i følge Major (1982) kan fokus på lik underdeling hjå koristane føre til at dei tolkar likare også.

Her ser eg det som naturleg å nemne korleis musikk med rytmikk som fyl den naturlege underdelinga gjer det enklare å ha god, rytmisk *timing*. Eit eksempel her er Pfordresher og Palmer (2002) si forskning som viste at forseinkingar fører til dårlegare *timing*, men at dersom forseinkingane i musikken hamna på underdelingar, så vart *timing*en betre. Det å trene musikarar og koristar i å finne ei underdeling som samsvarar godt med det rytmiske arbeidet dei skal gjennomføre kan altså føre til betre *timing*, og dette kan som tidlegare nemnt då gjerne gjerast gjennom ei kroppsleg tilnærming.

For å auke kapasiteten til å tolke ein dirigentens beskjedar, viser Luck og Toiviainen (2006) at å trene musikarar eller koristar kan ha positiv effekt. Dette vil i så måte vere knytt til det å tolke teikn, som tek meg vidare til forholdet mellom auditiv og visuell informasjon. Her kan visuell informasjon bli rekna som mindre effektivt, ettersom synkronitet ofte er dårlegast i starten av låtar der ein berre har visuelle teikn å ta utgangspunkt i (Bishop & Goebel, 2018). Dette kan også sjåast i forbindelse med antesipasjon (Fraisse & Repp, 1966/2012), og at dette også fungerer betre ved hjelp av auditiv informasjon.

5.2.4 Kan nevropsykologien bidra?

Sjølv om nevropsykologiske perspektiv ikkje vart nemnt av informantane, vil eg trekke det fram som eit teoretisk perspektiv som likevel kan vere av verdi for musikk og *timing*. Først og fremst er det som vist ei omfattande semje om at cerebellum er viktig for persepsjon og timing i varigheiter mellom millisekund og sekund (Baumann et al., 2014; Buhusi & Meck, 2005; Garraux et al., 2005; Ivry & Spencer, 2004). Dette stemmer overeins med både Seashore (1919) og Fraisse (1984) sine tidlege teoriar om at slike varigheiter faktisk vert persipert. Det som hadde vore interessant var om framtidig forskning på cerebellum si rolle som ledd mellom persepsjon og motorikk vart utvikla. På den måten kunne vi fått meir innsikt i dei mekanismane som gjer at både stemmeapparatet og kroppen i si heilheit faktisk er i stand til å førebu seg agere på riktig måte på riktig tidspunkt i ein musikalsk samanheng. Det som nevropsykologien faktisk bidreg til i denne oppgåva er å stadfeste ei kopling mellom det ein persiperer og det ein utøver motorisk ved å forankre det i hjerneaktivitet sentrert i cerebellum. Meir konkrete funn har eg ikkje funne fram til, og eg overlét det feltet til framtidige forskarar.

5.3 Synkronisering av *timing*

5.3.1 Leiarar og følgjarar i koret

Eit anna aspekt som både tidlegare forskning og innhenta empiri har til felles, er fokuset på leiarar og følgjarar. Desse rollene er hevda å vere til stades i både kor (Zadig, 2017), strykekvartettar (Timmers et al., 2014), pianoduettar (Goebel & Palmer, 2009) og jazzensemble (Wesolowski, 2014). Dette ser også Kaasa som eit fenomen i ensemble, men i staden for å tenke at det handlar om erfaring eller talent, så handlar det om kven av koristane som fungerer best i dei ulike låtane eller situasjonane. På den måten varierer forholdet mellom kven som er leiar og kven som er følgjar. Dette tok også Almenning opp, og han meiner leiar-

og følgjarforhold både kan vere positivt ved at dei som kavar med *timing* får nokre stødige å følge, men negativt dersom avstanden blir for stor og forholdet vert skeivt.

Ser vi på Goebel og Palmer (2009) sine resultat der pianistane hadde betre *timing* i leiarposisjon enn i følgjarposisjon, kan dette stemme overeins med Kaasa sine erfaringar, der nokre fungerer betre i enkelte situasjonar og vert leiarar av den grunn. Timmers et al. (2014) fann ut at førstefiolin ofte er leiar og tempoindikator for resten av ensemblet, og dette kan vere eit resultat av det Friberg og Battel (2002) fann fram til i si forskning, nemleg at fordi førstefiolin ofte har melodi så ligg den også framfor resten. Det kan også tenkast at akkompagnerande stemmer ofte følger melodien, og at melodistemmer sånn sett får ei ufrivillig rolle som leiar. Wesolowski (2014) sine funn i band er kanskje vanskeleg å direkte overføre til kor, men i gospelkor der ein samarbeider med band, kan det hende at trommeslagaren utgjer ein viktig leiarposisjon når det kjem til rytmar.

5.3.2 Dirigentens arbeidsmåtar og verkty

Sidan dirigenten oftast er den samlande krafta i eit kor, er det rett og rimeleg å vende fokuset mot denne leiarposisjonen igjen. Dei åtte arbeidsmåtane som Pia Bygdéus (2015) fann fram til i sin studie gjer seg aktuelle her. Desse var å ha ei lyttande haldning, utprøving av metodar, musikalske rutinar, vere førebilete, konsentrerte uttrykk/instruksjonar, refleksjon, historiefortelling og målbilete.

Fleire av dei arbeidsmåtane som Kaasa, Weyde og Almenning nemner hamnar under desse kategoriane. Kaasa sitt fokus på å bruke bilete og metaforar for å få til dei linjene, den *timing* han er ute etter, kan koplant til arbeidsmåten historiefortelling. Almenning sitt fokus på å vurdere prosessen og korleis ein skal arbeide fram mot konsert kan plasserast innan det å nytte refleksjon og målbilete. Når han også nemner at kvar øving inneheld øvingar som går på det å bruke like vokalar, så er han inne på det å nytte musikalske rutinar. Weyde er på si side inne på arbeidsmåtane utprøving av metodar og det å vere førebilete når ho arbeider med å få mannskoret til å bli rytmisk presise ved å bruke seg sjølv som metronom medan koret underdelar. Bruken av lyttande haldning kan til dømes koplant til det å lytte på spesifikke akkordar og rytmar, slik som Almenning kom inn på. Konsentrerte uttrykk kan på si side handle om bruk av enkle beskjedar i staden for kompliserte instruksjonar, slik Kaasa nemner i forbindelse med metaforbruk.

Ragnhild Jurström (2009), som på si side har sett på dirigentars handlingsrepertoar, delte desse inn i performative (å dramatisere eller vise gjennom song eller piano), prototypiske (å modellere ved hjelp av seg sjølv), assosierende (å assosiere til ikkje-musikalske ting), konseptuelle (å bruke fagtermar og å analysere musikken) og evaluative (å rose, stadfeste, vurdere, anerkjenne).

Ser ein korleis informantane arbeider med *timing*, kan også dei plasserast inn i desse repertoara. Først og fremst antek eg at alle tre nyttar det performative repertoaret, ettersom alle informantane er songarar og pianistar/organistar.

Når Kaasa arbeider med tekst, og det er ulikheiter i dette, prøver han å analysere og konkretisere problema som kan relaterast til det evaluative repertoaret. Han seier også at det er nyttig å kommunisere betoning og formidling meir enn *timing*, fordi det er enklare å hugse i ein konsertsituasjon. I så måte kan betoningsfokus og formidling reknast som eit performativt repertoar som kan føre til *timing*. Metaforbruken hans, som ikkje går på det musikalske, kan reknast som eit assosierende handlingsrepertoar.

Weyde ytrar at det å kunne ting nesten utanåt, vere konsentrert og ha overskot til å sjå opp på henne fører til betre presisjon i koret, både rytmisk og klangleg. Hennar beste verkty i arbeid med rytmiske utfordringar er som nemnt trening på underdeling og aller helst gjennom ei kroppsleg tilnærming. Denne måten å arbeide på kan potensielt koplast til det konseptuelle handlingsrepertoaret, då underdeling av musikk også kan reknast som ei rytmisk analyse av musikk. I ein konsertsituasjon der den rytmiske presisjonen er på veg vekk, brukar Weyde å bli ryddig og klinisk i dirigeringa, der fokus på fraser og liknanden må vike. Ho konsentrerer seg om å halde tempo sjølv og gjer tikk-takk-rørsler mot armen for å kommunisere at koret faktisk er ute av *time*, og dette kan også lenkjast til det performative repertoaret.

Etter å ha arbeidd med dirigentopplæring, nemner Weyde også at kordirigentar som arbeider på lågare nivå ikkje nødvendigvis er så opptatt av presisjon, men at fraser og klang er viktigare. Her kan det handle om at dirigentane ikkje er så rytmisk gode i utgangspunktet, som igjen kan relaterast til alder og miljø. Bevisste dirigentar og bevisstgjerjing av koret er viktig, meiner ho.

Almenning nemner det som ein potensiell styrke hos dirigentane å kunne synge eller spele eit instrument som er avhengig av pust for å forstå korleis eit kor fungerer. Gestikk er også eit nøkkelord, og han meiner gestikken ikkje berre bør formidle impulsar om å puste, men korleis og kor lenge ein bør puste, i tillegg til dynamikk og tempo. Dette er i så fall visuelle representasjonar av lydproduksjonen, som kan koplatt til Jurström (2009) sine performative repertoar. I arbeid med tekst og homogen klang, meiner Almenning at ein må aktivt hjelpe koristane sine dersom dei strevar, drive litt vokalpedagogikk for å hjelpe dei framover. Dette krev teknisk arbeid på fleire hald, og her kan ein truleg trekke inn det prototypiske repertoaret, dersom dirigentar brukar seg sjølv til å vise type klang og type rytme ein er ute etter. Når det gjeld å øve på timing, ser han faste rammer og stødige tempo som viktige for at ein skal få ein klarare oversikt over materialet frå starten. Underdeling er rekna som eit godt verkty, men ikkje nødvendigvis i situasjonar med kvintolar og liknande. I dei tilfella er det viktigare å føle det, men konkrete øvingar vert ikkje tatt opp. Likevel er underdeling framleis noko eg tolkar mot det konseptuelle handlingsrepertoaret.

Jurström (2009) samla så desse arbeidsmåtar i tre design: 1) pragmatiske forklaringar, 2) figurativt visning og 3) uttrykksfulle appeller. Det første designet handla om å lage musikk med utgangspunkt i eit musikkmateriale, sakleg informasjon og illustrasjon gjennom kropp, gestikk, song og piano. Det andre designet fokuserer på praktisk framvising av korleis musikken skal låte gjennom både lydlege og visuelle grep. Her er det kordirigenten som er førebilete og som gjer det meste av tolkinga og viser korleis han vil ha det. Det tredje designet går ut på at kordirigenten omset materialet til musikalske uttrykk basert på eigne tolkingar og skildringar, men som samstundes gir rom for tolking og eigne opplevingar hjå koristane.

Mitt inntrykk er at alle tre designa, som inneheld ulike kombinasjonar av arbeidsmåtar, på kvar sine vis kan vere viktige i samanheng med *timing* i kor – og informantane sine måtar å arbeide på kan på si side inkluderas i dei respektive designa. Jurström (2009) sine tre design viser oss tre måtar dirigentar kan nytte eigen kommunikasjon på for å formidle ei felles forståing av *timing*. Bygdéus (2015) sine måtar å organisere dirigentars arbeid på, kan på si side illustrere kva ressursar dirigenten faktisk kan nytte i sitt arbeid med å oppnå *timing* i sitt kor. Dette vert også stadfesta i utsegnene til informantane mine, der deira måtar å nærme seg *timing* på også kan organiserast ut i frå Bygdéus og Jurström sine studiar.

5.3.4 Samarbeid med orkester eller band

Eit tema som kom opp hjå begge informantane var korleis *timing* i kor blir påverka av orkester eller band. Dette er eit tema som eg ikkje har funne att i forskinga, kanskje på grunn av at *timing* i kor er lite representert, og dermed også kor i forhold til orkester og band. Det er også mi oppfatning at kor er underordna eventuelle band og orkester, og slik sett tilpassar seg desse.

I klassiske kor er det orkester som vert nemnt hos Weyde og Almenning, medan i gospelkor er det rytmiske band som er normalen, ifølge Kaasa. I Kaasa sine tilfelle bidreg samarbeid med band til at *timing*-diskusjonar flyttar seg vekk frå sjølve i koret og over til korets samla *timing* i forhold til bandets *timing*. Vidare er det ulikt frå band til band korleis *timing*en vert. I samarbeid med band vert plassering av koristar og lytteforhold viktig, både ved at lyden generelt kan bli for høg eller for låg, men også så detaljert som kor godt ein høyrer dei impulsane i bandet som er viktige. Her trekk Kaasa fram high-hat som viktig for den rytmiske presisjonen både i band og kor.

Ved samarbeid med orkester, påpeikar Weyde at ho må få orkesteret til å følge henne på slaget, slik at dei arbeider samstundes med koret, trass at det tradisjonelt sett er vanleg at orkesteret ligg litt etter dirigenten. Det fine med orkester og kor i lag, er at dersom dei akustiske forholda er vanskelege, så kan den visuelle spelinga i orkesteret verke som impulsar for koret slik at *timing*en kan bli betre. Almenning skriv at orkesteret kan vere med på å gi koret eit rigid tempo, noko som både kan verke strukturerande, men også avgrensande i det å kunne ta lengre pausar for å puste.

Sjølv om orkester og band på sett og vis vert rekna som rammer som kan verke strukturerande og til hjelp, så må det påpeikast at den forskinga som eg har nytta, som har relevans for kor, i stor grad er basert på nettopp band (Friberg & Sundström, 2002; Sogorski, Geisel & Priesemann, 2018; Wesolowski, 2014) og orkester (Rasch, 1988; Timmers et al., 2014; Wing et al., 2014). Det betyr at der ligg feil og utfordringar også i band og orkester, som kanskje kor kan påverke i positiv eller negativ grad. I så måte er nok samspelet mellom kor og band/orkester viktig for kvart delensemble sin *timing*.

5.3.5 Korakustikk

Som vist tidlegare kan akustikk i kor omhandle både romakustikk og koroppstilling.

Ternström et al. (2012) fortel oss at etterklngen i rommet har ein jamn intensitet, og at direktelydens intensitet vert påverka av avstand mellom korist og publikum. Der intensiteten på direktelyden og etterklngen er lik, utgjer det dei kallar etterklngsradius. Denne påverkar korleis koristane høyrer seg sjølve og korets totale lyd. Står ein innanfor radiusen høyrer ein seg sjølv betre og dei stemmene ein står saman med, medan utanfor radiusen får ein inn meir av heile lydbiletet, nesten slik som publikum. Tørre rom kan difor ha nytte av større avstand mellom songarane, medan dei i rom med mykje etterklng kan stå tettare.

I følge Weyde gir ulik rom forskjellig etterklng, der lang etterklng kan skape forseinkingar i det ein høyrer, slik at *timing*en blir verre. Det ho påpeikar er at dersom det er lange avstandar, spesielt i samarbeid med orkester, og der det er lite direktelyd og mest etterklng, så må koristane prøve å fokusere på det visuelle meir enn det auditive. Dirigenten er ofte det naturlege valet å rette blikket mot, men i samarbeid med orkester kan ein også agere ut i frå det ein ser skjer på instrumenta.

Almenning sin første respons på korleis romakustikk påverkar koret, er at det ofte handlar om tempi, og at gode kor klarer å synge i alle tempi uavhengig av rom. Likevel kan det vere ei løysing å synge raske låtar i tørre rom og langsame i låtar i rom med mykje etterklng, men i sitt eige virke forstår eg han slik at han ønsker å halde normale tempi uavhengig av etterklngen i rommet.

I Kaasa sitt tilfelle stiller saken seg litt annleis, då koret hans arbeider både med fullt band, PA og mikrofonar til kvar songar. Han seier også at utescener, der musikken i liten grad slår tilbake, kan føre til at ting vert opplevd som saktare sjølv om trommespelaren nyttar metronom. Då kompenserer han, koret og bandet med å skru opp tempo for å få den riktige følelsen som krevjast for å gjennomføre den enkelte låt. I motsett tilfelle, dersom koret får for mykje tilbakemelding, så startar dei gjerne å stresse eller «tuppe».

Når det gjeld korets plassering, så meiner Kaasa at det er veldig individuelt korleis kvar korist fungerer i ulike settingar, og at nokre tåler mykje lyd medan andre ikkje. Ofte handlar det om at lyden blir så høg at ein ikkje klarer å fokusere på den rette informasjonen som er nødvendig for å utføre det ein skal. Her har Kaasa etter mange år i bransjen funne ut at high-hat er det

mest nødvendige for å ha noko rytmisk å halde seg til, medan piano fungerer godt som tonal referanse. Oppstillinga som dei opererer med er som regel stemmevis og fast, og oppstilling for Safari sin del handlar mykje om at nokre koristar fungerer godt saman og andre ikkje, og dersom to koristar tolkar informasjon frå band ulikt og i tillegg står ved sidan av kvarandre, så kan dette verke forvirrande.

I ein klassisk samanheng meiner Weyde at veldig spreidd oppstilling gjerne kan føre til forseinkingar, som igjen krev meir fokus på det visuelle enn det auditive dersom ein skal redde *timing*en. Når det gjeld val knytt til oppstilling, er Almenning opptatt av at oppstillinga skal ha ein misjon. Han føretrekker ei oppstilling som er forma som ein open U, slik at avstandane mellom han og koristane er jamn. Dette kan truleg relaterast til at koristane tolkar meir likt dersom lyden som treffer dei også er lik, og avstanden til dirigentens teikn og impulsar er like. Han føretrekker også at stemmegruppene står samla, då dette er føremålstenleg for stemmegruppenes presisjon, i tillegg til at beskjedar er enklare å gi. Dette bevarer også gruppeklngen i stemmene. Likevel vedgår han at ei blanda oppstilling kan vere positivt for harmonikken og den totale presisjonen fordi ein står saman med andre stemmer og difor også må ta omsyn til resten av koristane. Ternström et al. (2012) deler også tanken om at blanda oppstilling er bra for harmonikken fordi intonasjonen blir betra, og ser ein på Ternström et al. (2012) sin gjennomgang av blokkoppstilling og søyleformasjon, finn ein likskapar med Almenning sine utsegner om gruppevis oppstilling. Eg veit ikkje om Almenning meiner gruppevis oppstilling som blokkoppstilling eller søyleformasjon, men felles for desse er balanse mellom stemmene og god lyd.

I forbindelse med koroppstilling vil eg igjen dra fram *grouping*-omgrepet (Clarke, 1999; Deutsch, 1999). Grupperingane vi gjer varierer, men kan ta utgangspunkt i tonehøgder, tidsavstandar og svake og sterke parti i musikken. Når tonar opptrer samstundes, er grupperingsevna vår så sterkt knytt til nærleikar i tonehøgde at tonane si retning kan bli oversett. Slik sett kan ei blanda oppstilling føre til at vi persiperer andre stemmeføringar enn det som står på papiret, eit fenomen som potensielt kan påverke tolkinga av musikken og dermed måten ein utøver eiga stemme på også.

Korakustikk, forstått som kombinasjonen av romakustikk og koroppstilling, er altså eit fenomen som påverkar lytteforholda. Lytteforholda har så effekt på både den rytmiske presisjonen, men også intonasjonen, noko som opnar opp for at akustikken påverkar

kortiming både i snever og vid forstand. Dette er ikkje revolusjonerande funn, men det viser samsvar mellom informantane og eksisterande forskning. Mengda etterklang som vert nemnt i klassiske settingar samsvarar med det det rytmiske feltet opplever som *feedback* eller lyd som slår tilbake. *Timing* er altså eit fenomen som kan verte påverka av både orkester, band, rom, oppstilling og plassering. Dersom ein er medviten om kva effekt ulike løysingar gir, kan ein tilpasse lytteforholda slik at dei fremjar god *timing* i tillegg til intonasjon.

5.5 Nye perspektiv som skil seg frå forskinga

5.5.1 *Timing*, mikrofon og opptak

Kaasa, som ofte arbeider med mikrofonar, ser ut til å ha kome med eit nytt perspektiv på *timing* og kor. Han ytrar at mikrofonbruk påverkar den opplevde *timing*en. Han presiserer at alt blir tydelegare i ein slik situasjon, spesielt når alle koristane har sine egne mikrofonar. I ein konsertsituasjon kan det difor tenkast at ein må ha terpa ekstra på å få både rytmar og toneproduksjon like. Det kan likevel hende at ein i ein slik situasjon kan hente assistanse hjå lydfolk som kan justere klang, volum og generelt arbeide for eit meir homogent lydbilete frå koret. Bruk av mikrofonar gir også rom for opptak, og som Kaasa sjølv seier, så kan ein i ved opptak gjere endringar som gjer at det endelege resultatet let som ønska. I så måte kan Kaasa finne på å flytte koret til venstre slik at dei let meir bakpå. I tillegg kan ein kutte spesielt avslutningskonsonantar som kjem på ulike stadar.

5.5.2 *Timing*-evne basert på kjønn, alder, oppvekst og miljø

Sjølv om forskinga til dels har nemnt ulikheiter i *timing* mellom kjønn og stemmegrupper i kor (Thuerauf, 2010) så ser det ikkje ut til å vere eit hovudfokus i *timing*-forskning. Weyde har heller ikkje forska på dette, men ho meiner det kan ha noko føre seg. Eg ser dette temaet som eit nyttig fokus i vidare forskning, fordi det kan seie noko om nettopp kva genar eller langvarige erfaringar kan ha å seie for eventuelt rytmisk eller musikalsk forståing generelt. Ser vi dette i lys av sensomotorisk synkronisering og korleis trenar musikarar hadde ein større evne til å automatisk justere eventuelle feil, *phase correction* (Repp et al., 2008), så tyder det på at musikalsk erfaring kan vere nøkkelen. I så fall treng ein ikkje å snakke om berre musikalsk oppvekst og erfaringar over tid, ein kan like godt snakke om musikalsk trening.

Ser ein på aldersperspektivet så kan dette spele ei rolle, men som Almenning påpeika så handlar det truleg om kva musikk ein er vand med. Likevel kan ein trekke inn hormon-

perspektivet på nytt i ein korsamanheng, nettopp fordi musikken blir skapt av kroppen. Eit eksempel her er korleis hormonelle forandringar kan auke tjukkelsen på stemmebanda slik at ein får endra register (Davids & Latour, 2012:240). Utan bevisstheit kring dette kan aldrande songarar synge i ei stemmegruppe som ikkje lenger passar dei, noko som gjer det fysiske arbeidet tyngre, som igjen kan påverke alle delane av kortiming.

5.5.3 *Timing* av prosessen fram mot konsert

Under samtalen vår kom Almenning inn på *timing* i kor sett frå eit slags metaperspektiv, at *timing* ikkje berre kan handle om den klingande lyden, men at det kan handle om alle prosessane som eit kor går gjennom frå nye innøvingar til nye konsertar. Dette skil seg kanskje mest frå den eksisterande forskinga på *timing* i musikk, men det er nok ikkje eineståande i ein generell samanheng der *timing* kan bli forstått som det å gjere rett ting til rett tid. Vidare fokus på dette i ein musikalsk samanheng kunne vore nyttig for å rettleie dirigentar og andre musikalske leiarar i deira arbeid med å lose ei heil besetning eller eit heilt kor gjennom musikalske arbeid frå start til slutt.

Det interessante her er kva effekt ein slik overordna *timing* har på koret. Som Almenning sjølv seier, kan det å ha alt innøvd tidleg i prosessen verke hemmande på nokon fordi dei startar å kjede seg og å miste fokus. Samstundes kan det motsette skje slik at ein ikkje kjenner seg trygg på eiga oppgåve når ein kjem til konsertdato. Forstår ein *timing* som rekkefølge på låtane i konserten, kan dette påverke den totale konsertopplevinga til publikum, men det kan like gjerne påverke koristane sine prestasjonar dersom ein til dømes har fleire svært krevjande låtar etter kvarandre. *Timing* av pausar vart også nemnt, der kanskje spesielt tida mellom generalprøve og konsert kan vere avgjerande for kor klar ein er når ein går på scena.

5.6 Oppsummering av kapitlet

Dette kapitlet har synt at mykje av den erfaringsbaserte kunnskapen som informantane sit inne med har fellestrekk med eksisterande forskning frå både kor og andre ensemble. Dette kan tyde på at til dømes forskning på *timing* i kor kan ha overføringsverdi til andre former for ensemble og omvendt.

På lik linje med andre ensemble, vert *timing* i kor påverka av dei indre prosessane i menneskekroppen, og det å synkronisere fleire menneske sin *timing* handlar i stor grad om kommunikasjon og felles tolking av informasjon, eit område som også er avhengig av

akustiske forhold. Likevel skil korsong seg frå andre ensemble gjennom måten kroppen er involvert i sjølve toneproduksjonen og den rytmiske plasseringa, og dette opnar for perspektiv som er eineståande for kor og vokalensemble, nettopp på grunn av korleis alle dei små delane av stemmen kan arbeide for eller mot songaren.

Kaasa, Weyde og Almenning bidrog så med sine synspunkt på *timing* i forbindelse med mikrofon og opptak, menneskets erfaringar, i tillegg til prosessar i korverksemda. Dette er perspektiv på kor som eg ikkje har funne forskning på frå før av, og som kan reknast som nye bidrag til korleis ein kan forstå og forske på *timing* i kor.

I det neste kapitlet vil eg gå inn på ei meir overordna drøfting av korleis *timing* i kor kan bli forstått og kva denne djupare forståinga av *timing* i kor kan bidra med både innanfor kor- og songfeltet, men også innan musikkpedagogikk generelt. Eg vil også løfte fram nokre debattar innanfor kormiljøet der den kvalitetsmessige effekten av *timing* i kor kan vere relevant.

6 Implikasjonar og avslutning

I dette kapittelet skal eg summere opp oppgåva i si heilheit med fokus på kva som har blitt gjort, kva ein kan hente ut i frå prosjektet og kva implikasjonar dette kan ha. Eg vil først summere opp den kunnskapen om kortiming som har kome fram gjennom den hermeneutiske analysen eg har gjort i denne oppgåva. Slik eg tolkar det, blir det snakka om kortiming på tre ulike nivå. Desse nivåa vil eg gjere greie for før eg går inn på kva dette kan ha å seie for korfeltet og for musikkpedagogikk-feltet generelt. I tillegg vil eg fokusere på kva slags rolle *timing* kan spele i for den kunstnarisk kvaliteten, og korleis omgrepet heng saman med andre syn på nettopp dette. Med dette utover-blikket vert det også naturleg å trekke inn noko ny litteratur som kan belyse dette. Til sist vil eg fortelle om mi eiga forskarrolle i lys av det hermeneutiske utgangspunktet og gjennomføring av prosjektet, i tillegg til kva arbeidsmåtar og vinklingar eg ikkje har gjort bruk av og som kan vere nyttig i utvikling av nye prosjekt på vegen vidare mot enda meir kunnskap om *timing* både i og utanfor ein korsamheng.

6.1 Kortiming – ei utfordring på ulike nivå?

Eg vil no summere kva analysearbeidet som fann stad i kapittel 5 faktisk har bidrege med til forståinga av *timing*. Problemstillinga var:

Korleis kan vi forstå *timing* i kor ut i frå tre kordirigentars utsegner om dette?

Forståinga for *timing* i kor kan strukturerast gjennom følgande nivå: (1) det individuelle nivå, (2) det relasjonelle nivå og (3) det organisatoriske nivået. På det individuelle nivået kan *timing* bli forstått som kvar enkelt korist sin evne til å gjennomføre musikken på riktig måte og til riktig tid. For å forstå denne evna kan ein ta utgangspunkt i koristens kjønn, alder, bakgrunn/erfaring, persepsjon og motorikk. Kjønn, alder og oppvekst er element som koristen ikkje rår over, og den eventuelle innverknaden desse har på koristars *timing* må undersøkjast nærare. Likevel har vi sett at både kjønn og alder potensielt sett kan spele ei rolle (jf. både dirigent Weyde og forskar (Thuerauf, 2010)). Medan musikalske erfaringar i forbindelse med oppvekst ikkje er nemnt eksplisitt i forskinga, så har det overføringsverdi til forskning på musikalsk trening. Som vi har sett kan musikalsk trening gi betre føresetnadar for *timing*-arbeid og dermed kan erfaringar i løpet av oppveksten også spele ei rolle. Musikalsk erfaring

og forståing vert så lenka til koristens persepsjon ved at det ser ut til å påverke måten koristen tolkar informasjon på. Persepsjonen er så utgangspunktet for kor tid ein korist finn det fornuftig å utøve sin musikk gjennom eigen motorikk. I ein korsamheng vil det handle om kroppsarbeid og stemmebruk i form av pust, fonasjon og tekstarbeid. Det individuelle nivået er med andre ord eit ganske komplekst nivå å forstå *timing* ut i frå, men med meir inngående forskning på dei ulike delane av dette nivået, så kan det verte nyttig for arbeid med enkeltpersonar i kor og i arbeid med solistar elles.

Det relasjonelle nivået omfattar samarbeidet mellom koristar, mellom kor og dirigent og eventuelt mellom kor, dirigent og samarbeidspartnarar (andre ensemble eller musikarar). Her kan *timing* bli forstått som synkronisering av *timing*-evna. I den anledning er auditiv og visuell informasjon rekna som viktige, i tillegg til dei formene for kommunikasjon som formidlar informasjonen på ein slik måte at koristane tolkar musikken likt. Mykje av arbeidet ligg her hos dirigenten, og her har vedkomande mange arbeidsmåtar og kommunikasjonsformer å nytte seg av (jf. Jurstrøm og Bygdeus). Likevel kan korets oppstilling og lytteforhold vere vel så viktige i tillegg til interne leiar-følgjar-relasjonar i koret. Eventuelle samarbeid med eksterne aktørar vil også kunne påverke lytteforholda ved at det blir eit nytt element å tolke og ta stilling til. Ved bruk av mikrofonar anten på konsert eller ved innspeling, vil også det å oppnå synkronitet bli utfordra fordi eventuelle feil kan bli meir tydelege.

Det organisatoriske nivået er i stor grad inspirert av Almenning sitt syn på korleis *timing* også kan bli forstått som eit overordna fenomen knytt til dei ulike vala og prosessane som eit kor må igjennom heilt frå innøving til konsert. Fordi dette er ei veldig brei forståing av *timing*, vil rekkefølga på låtar kunne gjelde her, i tillegg til val av musikalsk materiale og sjanger i forhold til korets nivå, val av lokale og romakustiske forhold og plassering av aktørar.

Med denne oppsummeringa av korleis kortiming kan bli forstått både som noko individuelt, noko relasjonelt og noko organisatorisk, vil eg no gå vidare til korleis dette prosjektets utforsking av *timing* kan bidra i ein større kontekst.

6.2 Implikasjonar for kormiljøet

Kortiming er som nemnt forstått som kollektiv presisjon i toneproduksjon og rytmisk plassering basert på felles idear. Problemet med denne definisjonen er at det organisatoriske

nivået ikkje er særleg representert. Likevel kan det organisatoriske nivået påverke både det individuelle og relasjonelle arbeidet, og kan slik sett også vere ein merkelapp på dei ytre faktorane som påverkar kortiming. Denne måten å definere og nivådele kortiming på, kan bidra til å strukturere og kartlegge mykje av det arbeidet som leiing av og deltaking i kor kan medføre.

Innsikter frå denne studien kan vere med å bidra til eit større fokus på kortiming som kan vere nyttig i utviklinga av dirigentar fordi det kan klargjere dei mange oppgåvene som fyller dirigentgjerninga. Først og fremst kan det vekke bevisstheit om at *timing* i form av presis rytmisk plassering faktisk er noko å strekke seg etter, og at det krev tydeleg kommunikasjon og gode lytteforhold for at dirigentens informasjon skal treffe koristane på same tid og på ein slik måte at koristane også tolkar likt. Dette baserer eg på Weyde sin kommentar om at mange dirigentar ikkje fokuserer på rytmisk presisjon i det heile

Vidare kan studien bidra til å klargjere eit skilje mellom *choral blend* og kortiming. Dersom ein ser kortiming som både presisjon i rytmisk plassering og toneproduksjon, kan omgrepet fort hamne i same gate som omgrepet *choral blend* (Davids & Latour, 2012:191-199) – som handlar om å oppnå homogenitet i koret gjennom element som klang, intonasjon, dynamikk og rytmisk presisjon. Likevel vil eg påstå at kortiming skil seg frå dette, ved at det ikkje berre omfattar korets klingande lyd, men er med på å forklare prosessane til dei ulike aktørane i kormusikken, nettopp fordi *timing* er ein menneskeleg evne på fleire plan. Blend kan difor reknast meir som eit resultat av godt *timing*-arbeid, og kan eventuelt nyttast som eit synonym til god, klingande kortiming.

Forståing av *timing* på individnivå kan så vere bevisstgjerande og nyttig for kordirigentar, i og med at det kan forklare kvifor enkeltpersonar har god eller dårleg evne til *timing*. Som vist fleire gongar er det persepsjon og motorikk som står fram som dei viktige prosessane. Det utfordrar dirigenten til å tenke over og teste ut sin kommunikasjon for å bidra til best mogleg persepsjon hos koristane, men også til å hjelpe koristane med dei songtekniske sidene og å eventuelt føle rytmar og stemming i kroppen nettopp for å hjelpe eller aktivere motorikken til koristane. Det relasjonelle nivået opnar på si side opp for at dirigenten må opptre samlande og finne måtar å samle koret på for å nå ein felles idé. Det kan bety å anten lære koristane å tolke dirigenten riktig, eller å finne verkty som alle forstår. Uansett handlar det om å finne dei gode

måtane å kommunisere intensjonane sine på, i tillegg til å legge til rette for at koristane (eller orkester/band) får den nødvendige informasjonen.

6.3 Musikkpedagogisk relevans

Kortiming og *timing* er tema som kan bidra til det musikkpedagogiske feltet på fleire måtar. Generelt sett så ser eg *timing* som eit fenomen tilhøyrande det musikkvitskaplege feltet, mykje på grunn av at det er eit musikalsk fenomen som går i så mange retningar. Likevel vert både den individuelle og den relasjonelle *timing* avhengig av musikkpsykologiske prosessar, medan ei forståing av *timing* basert på kjønn, alder og miljø på si side kan relaterast til det musikk sosiologiske feltet. Ser ein på *timing* i relasjon til motorikk, spesielt i song, men også i spel på instrument, kan ein også snakke om musikkfysiologi som eit relevant felt. Viktigheita av å snakke om *timing* i ein musikkpedagogisk samanheng oppstår så snart ein skal prøve å oppnå, formidle eller lære vekk *timing* i ulike musikalske kontekstar. Sjølv om musikkpedagogikken ofte ligg svært tett på andre musikkdisiplinar, så er det nettopp dette som gjer musikkpedagogikken spesiell, nemleg at den skal forsøke vise til korleis ein kan formidle forskjellige former for kunnskap om musikk. Å forske på *timing* vert difor relevant for musikkpedagogikken først og fremst fordi det illustrerer viktigheita av å sjå ulike musikkdisiplinar i samanheng. *Timing* kan i så måte bli rekna som eit interdisiplinært fenomen.

Med kortiming forstått som det å oppnå likskap mellom koristar på fleire plan, kan ein rekne kortiming, eventuelt ensemble-*timing*, som ein vesentleg del av det å vere ensemblemusikar. Medan solistane kan nytte seg av den ekspressive *timing*en (Clarke, 1999) og gjere solistiske val, må ensemblemusikarane utføre musikken i eit presist fellesskap. Eg tenker at det å generelt bruke meir ressursar på å undersøke ensemblemusikk og å utbrodere korleis musikalske fenomen opptrer i desse, potensielt kan vere med på å løfte statusen til det å vere ensemblemusikar, ettersom dei gjerne kjem i skuggen av solistgjerninga (Welle, 2017:71). Det kan også tenkast at det å ha evna til å vere solistisk god på *timing* står sterkare enn det å ha evna til å synkronisere sin eigen *timing* med andre, og om dette er tilfellet så vil eg påstå at ein bør arbeide fram mot ei likestilling av desse. Her kan det nemnast at Universitetet i Agder har lansert ei masterutdanning i ensemblesong innan klassisk musikk, og det er den første utdanninga av sitt slag i Noreg (UiA, 2018). Dei mange solistisk utøvande musikkstudia i

Noreg, vitnar om at korfeltet har vore noko nedprioritert i høgare utdanning når det kjem ei utdanning i ensemblesong først i 2019.

Eit anna perspektiv eg vil dra fram i forbindelse med musikkpedagogikk er ein mogleg forbindelse mellom kortiming og *literacy* i musikk og i ensemble. For sjølv om *timing* gjerne kan omtalast som ein evne, kan denne evna bli påverka av korleis vi forstår notar og kva det kan ha å seie for samarbeidet mellom koristar og dirigent. Musikkforskaren Hilde Synnøve Blix (2012) definerer musikk-*literacy* som «evnen til å identifisere, forstå, reflektere, tolke, skape og kommunisere musikk ved hjelp av konvensjonelle noter i forskjellige kontekster» (2012:10). Musikk-*literacy* vert relevant for kortiming i måten dirigenten og kvar enkelt korist les til dømes rytmar, dynamikk og fraseringar ut i frå notane. Eit høgare nivå av musikk-*literacy* vil kunne effektivisere arbeidet med innøving av stemmer både på korøving og ved eigenøving. Dersom koristane jamt over har god musikk-*literacy*, vil den felles forståinga for til dømes dynamikk og rytmikk truleg starte på eit høgare plan enn utan musikk-*literacy*. Likevel, uavhengig av musikk-*literacy*, må ein bruke tid på å skape ei felles forståing av alt det som utgjør kortiming. Lesinga av notar er tross alt basert på tolking, og då kan fokus på felles tolking igjen vere nødvendig for å få det presist.

Literacy i forbindelse med musikk har også blitt forska på av Siv Kristin Aurdal (2017) som i si masteravhandling undersøkte kva *literacy* i ensembleleiingsfaget kan vere. Her vart bruk av verbalspråk, kroppsspråk, tekstar og praktiske dugleikar løfta fram som eksempel på *literacy* i ensembleleiing (2017:73). Samanhengen mellom dette og *timing* eller kortiming ligg i måten ein som dirigent kan kommunisere *timing* til koristane – i likskap med forskinga til Jurström (2009) og Bygdéus (2015). Effekten av å snakke om *literacy* i denne samheng ligg i at ein ikkje berre fokuserer på korleis ulike dirigentar arbeider, men kva som kan vere med å utgjere ensembleleiingsfaget. Slik eg ser det, kan dette prosjektet om *timing* i kor bidra til kunnskapar om det pedagogiske arbeidet med kor som kan reknast som del av ein slik type *literacy*.

6.4 *Timing* for kvalitet og profesjonalitet

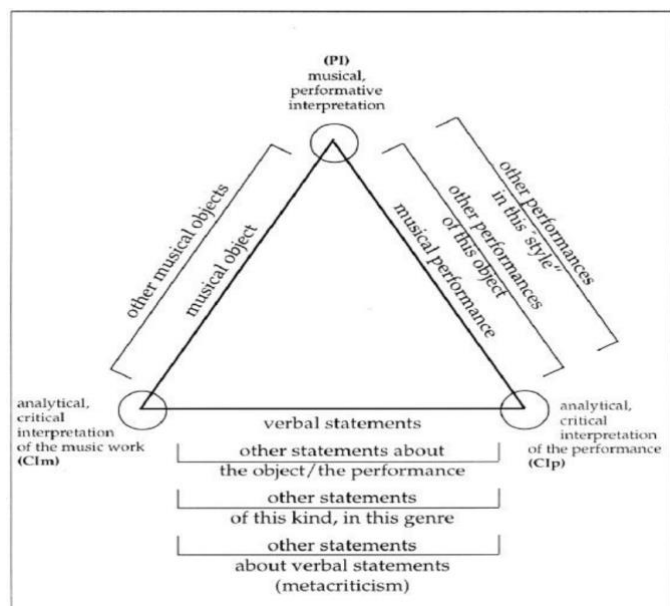
Hittil har skildringa av kortiming og *timing* vore teoretisk og nært knytt til det å tenke musikk som vitskap. I den anledning vil eg no vie rom til å fokusere på *timing* og relasjonen til den kunstnarlege dimensjonen av musikken og musikkfaget. Dette vert gjort med inspirasjon frå Frede V. Nielsen (1998:115) som påpeikte at vitskapsdelen av musikken ikkje hadde eksistert

utan det kunstnarlege. Sjølv om *timing* i seg sjølv ikkje er eit klingande materiale, men måten tonar blir produsert og plassert på, vert *timing* relevant i måten det påverkar kvalitetar ved det kunstnariske produktet. Kvaliteten vil så kunne bli auka gjennom god *timing*, som handlar om presis plassering og produksjon av lyd ut i frå konteksten ein arbeider i, slik eg har vist i forbindelse med *timing* i ulike sjangrar. I eit kor vil dette handle om at dei med felles oppgåver gjer desse på same måte, ein tanke som er heilt i tråd med *blending*-omgrepet der rytmar og toneproduksjon er like (Davids & Latour, 2012:191-199).

Øivind Varkøy (2017:51) skriv at diskusjonar rundt kunst og kvalitet balanserer mellom to posisjonar, den universalistisk-normative posisjonen og den relativistisk-normative posisjonen. Førstnemnte handlar om at ei gruppe skaper normer for kva kvalitetar som er av verdi, medan sistnemnte baserer seg på at kvalitet i musikk er relativt, basert på sjangrar og mottakarar, meir enn ei universell oppfatning. Med utgangspunkt i Nielsen (2002) går Varkøy (2017:56) vidare til den partikularistisk-normative posisjonen som fungerer som ein mellomting av dei førre posisjonane. Her er tanken at ein kan snakke om fleire avgrensa musikalske univers der ein har sine måtar å vurdere både musikkens kvalitet og verdi på. Varkøy skriv dette:

Ut fra en partikularistisk posisjon er det imidlertid et faktum at ikke all musikk tilbyr det samme til enhver tid – og at dette er et viktig moment i mange musikkpedagogiske og -didaktiske sammenhenger. Derfor er det ikke likegyldig hvilke musikk som brukes *når* og til *hva* i undervisningen (Varkøy, 2017:56).

Denne måten å forstå kvalitet på vil nok vere den mest naturlege, då ein også i kor kan snakke om ulike musikalske univers. Vidare vil eg trekke fram Nielsen (2002) sin modell over moglege måtar å forstå kvalitet i musikk på, og han løftar fram det musikalske objektet, den musikalske framføringa og ytringar om desse som viktige. Med utgangspunkt i dette kan ein rekne *timing* som viktig for musikalsk kvalitet



Figur 3 Frede V. Nielsen (2002:9)

gjennom kva det kan gjere med interpretasjonen av musikalske objekt og framføringa av desse. Kvaliteten på *timing* kan så bli forstått ut i frå andre framføringar og tolkingar av same låt eller i liknande stil. Dermed vert det igjen tydeleg at *timing* fort er sjangerbestemt og at det påverkar kvaliteten positivt dersom den er i tråd med eller er betre enn det som allereie er rekna som god *timing* i den aktuelle låta eller sjangeren.

Dette forskingsprosjektet om *timing* i korsamheng vert også relevant for musikkens kunstnarlege kvalitet gjennom at eventuelle lesarar (det vere seg korist eller dirigent) kan oppnå ei djupare forståing av kva *timing* kan vere, men også korleis ein kan arbeide for å forbetre *timing*en. Den kunstnarlege effekten av studien vert altså først synleg når nokon nyttar kunnskapen i kor og hevar kvaliteten på korets musikk. Av denne grunnen vil eg plassere *timing* som eit musikalsk fenomen som ligg midt i mellom vitskap og kunst, og i ein korsamheng ligg det også mellom musikkpedagogikk og musikkvitskap.

Musikkpedagogikken opnar for fokus på korleis ein kan lære vekk eller trene opp *timing*, medan musikkvitskapen går på kva *timing* i musikk eigentleg er eller kan vere.

Auka musikalsk kvalitet i kor i form av gode, klingande produkt vert også trekt fram som viktig for det totale fellesskapet i kor. Øyvind Johan Eiksund (2019), som har forska på kormiljøet på Søre Sunnmøre, fann blant anna ut at i tillegg til sosiale og musikalske opplevingar, så var det musikalske arbeidet og kvalitetsheving også ein viktig ingrediens for å binde eit kor saman (Eiksund, 2019:233-234). For mykje fokus på kvalitet kan på den andre sida opplevast som øydeleggande for det sosiale fellesskapet, ifølge forskar og dirigent Anne Balsnes (2009:165). Dette grunnir ho med at dei som ikkje er «flinke» nok føler seg ekskludert. Her kjem viktigheita av å kommunisere *timing* på ein inkluderande og pedagogisk måte fram. Samstundes viser det at ein ikkje kan fokusere på *timing*-evne og kvalitet i kor utan å ta omsyn til kva type songarar ein faktisk har å gjere med.

Ei anna vinkling på kvalitet er korleis det kan fungere som parameter for å måle eit kors profesjonalitet. Cesilie Welle (2017) diskuterer i si mastergradsoppgåve kor i Noreg og profesjonalitet, og sjølv om ho skriv med utgangspunkt i utdanningsnivå og arbeidsforhold, refererer ho til Kulturdepartementet (2016) som også inkluderer kvalitet i rangeringa av kor. Kvalitet er i så måte det elementet som skil amatørkor og semi-profesjonelle kor, medan tilsettingsforhold og honorar er definisjonen på profesjonelle kor (Welle, 2017:11).

Kvalitetsheving basert på betre *timing* i eit kor er altså ikkje eit aspekt som kan revolusjonere

statusen til koret og gjere det profesjonelt, men det kan vere eit ledd i det å kome nærare denne semi-profesjonelle statusen som også kan føre til at ein kan søke meir støtte til korverksemda (Kulturdepartementet, 2016:28). Sidan mykje av hensikta med å skrive om *timing* i kor var å nettopp finne fram til kunnskap som kan heve kvaliteten, vil eg med dette seie at formåla med denne studien på mange vis er oppnådd.

6.5 Avsluttande refleksjon og vegen vidare

Med denne oppgåva gjennomført, vil eg avslutningsvis slutte sirkelen ved å kommentere korleis mine eigne tankar og haldningar har spelt ei rolle i prosjektet. Med hermeneutikken som utgangspunkt, vart det tidleg klart at mi forskarrolle aldri kan vere heilt objektiv og at mi forforståing og mine tankar alltid vil spele inn når det gjeld til dømes val av teoretiske perspektiv og val av informantar og intervju spørsmål. Mi forforståing har også vore med i måten eg har kategorisert og sett samanhengar på, og dermed er det også mine inntrykk som har styrt denne teksta si utvikling. Dette betyr at dersom ein annan forskar skulle ha gjennomført dette prosjektet, så ville vedkomande kunne avdekka andre sider ved *timing*-omgrepet nettopp ved at vedkomande si forforståing kunne ha ført til eit anna utval av teori, andre informantar, andre spørsmåla og ei annleis samanlikning og tolking av materiale.

I anledning kva som kunne ha styrka denne oppgåva enda meir, så ser eg det empiriske materialet og forskingsutvalet som relevant å nemne. Når det gjeld empiri så kunne eg ha intervjua fleire kordirigentar innan fleire sjangrar. I tillegg kunne det vore interessant å intervjuje koristar. Det å observere kordirigentane i tillegg til intervju ville kunne ha gitt kunnskap om korleis dei arbeider med sine kor i praksis, noko som kunne ha bidrege til eit rikare datamateriale.

Når det gjeld val av teori, så måtte eg foreta meg ei avgrensing, noko som betyr at det finst teori der ute som eg kunne ha brukt, men som eg har valt å utelate for å halde meg til nokre avgrensa fokusområde. Medan teori på *timing* i kor er vanskeleg å oppdrive, så finst der eit hav av forskning og teoretiske perspektiv på kva *timing* som ein menneskeleg evne faktisk er. Eg skulle gjerne ha teke med enda meir forskning på korleis det kroppslege er viktig for *timing*, men fordi kortiming står fram også som ei relasjonell evne, fann eg det mest hensiktsmessig å ta med meir av dei kognitive aspekta som nettopp utgjer måten vi forstår kommunisert informasjon på. Likevel vil eg påstå at prosjektet kan bidra til ei djupare forståing av *timing* i kor slik det faktisk er gjennomført – til nytte for både kordirigentar og andre interesserte.

Dermed er mykje av målet nådd, sjølv om andre forskarar kan kome etter med nye synspunkt ved seinare høve basert på anna empiri og anna forskning.

Dette leiar meg så til idear om vegen vidare innan dette feltet. Eg håpar at det i framtida kan bli forska meir på dirigentars praktiske metodar i forbindelse med kortiming, og at det nemnte kroppsaspektet, som er forska på i andre samanhengar, i større grad vert utforska i det å oppnå synkronisert *timing* i kor. Dette heng saman med eit ønske om enda meir kunnskap om korleis dei indre prosessane til mennesket spelar inn på korleis ein forstår og agerer musikk, og korleis dette påverkar *timing* også. Eg håpar også at vidare forskning kan bygge vidare på nokre av dei nye innsiktene som denne oppgåva har bidrege til, som kva tyding alder, kjønn, miljø og erfaring kan ha å seie for evna til *timing* i kor, korleis mikrofonbruk påverkar synkronisering, og eit større fokus på kva den organisatoriske delen av *timing* kan ha å seie i praksis.

Referansar

- Aurdal, S. K. (2017). *Literacy og ensembleleiing. Korleis kan ein forstå literacy i ensembleleiing? Perspektiv frå teori og praksis.* (Masteravhandling, Norges musikkhøgskole, Oslo). Henta frå <https://nmh.brage.unit.no/nmh-xmlui/handle/11250/2469086>
- Balsnes, A. H. (2009). *Å lære i kor: Belcanto som praksisfellesskap* (Doktoravhandling, Norges musikkhøgskole, Oslo). Henta frå <https://nmh.brage.unit.no/nmh-xmlui/handle/11250/172411>
- Baumann, O., Borra, R. J., Bower, J. M., Cullen, K. E., Habas, C., Ivry, R. B., ... Sokolov, A. A. (2014). Consensus Paper: The Role of the Cerebellum in Perceptual Processes. *Cerebellum*, 14, 197-220. doi:<http://dx.doi.org/10.1007/s12311-014-0627-7>
- Berndt, A. & Hähnel, T. (2009). Expressive Musical Timing. Proceedings of Audio Mostly 2009 - A Conference on Interaction with Sound. Henta frå http://isg.cs.uni-magdeburg.de/visual/files/publications/2009/Berndt_2009_Mostly.pdf
- Bialunska, A. & Bella, S. D. (2017). Music and speech distractors disrupt sensorimotor synchronization: Effects of musical training. *Experimental Brain Research*, 235(12), 3619-3630. doi:<http://dx.doi.org/10.1007/s00221-017-5080-7>
- Bishop, L. & Goebel, W. (2018). Beating time: How ensemble musicians' cueing gestures communicate beat position and tempo. *Psychology Music*, 46(1), 84-106. doi:<http://dx.doi.org/10.1177/0305735617702971>
- Blix, H. S. (2012). *Gryende musikkliteracy* (Doktoravhandling, Norges musikkhøgskole, Oslo). Henta frå <https://nmh.brage.unit.no/nmh-xmlui/handle/11250/172440>
- Buhusi, C. V. & Meck, W. H. (2005). What makes us tick? Functional and neural mechanisms of interval timing. *Nature Reviews Neuroscience*, 6(10), 755-765. doi:<http://dx.doi.org/10.1038/nrn1764>
- Bygdéus, P. (2015). *Medierande verktyg i körledarpraktik - en studie av arbetssätt och handling i körledning med barn och unga* (Doktoravhandling, Lund universitet, Sverige). Henta frå <https://portal.research.lu.se/ws/files/3846198/8166401.pdf>
- Chafe, C., Gurevich, M., Leslie, G. & Tyan, S. (2004). Effects of Time Delay on Ensemble Accuracy. Proceedings of the International Symposium on Musical Acoustics. Henta frå

https://www.researchgate.net/publication/244459562_Effect_of_Time_Delay_on_Ensemble_Accuracy

- Clarke, E. (1987). Levels of structure in the organization of musical time. *Contemporary Music Review*. doi:<http://dx.doi.org/10.1080/07494468708567059>
- Clarke, E. (1999). Rhythm and Timing in Music. I D. Deutsch (Red.), *The psychology of music* (2. utg., s. 473-500). San Diego: Academic Press.
- Colley, I. D., Keller, P. E. & Halpern, A. R. (2018). Working memory and auditory imagery predict sensorimotor synchronization with expressively timed music. *Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 7(8), 1781-1796. doi:<https://doi.org/10.1080/17470218.2017.1366531>
- D'Amario, S., Daffern, H. & Bailes, F. (2018a). A Longitudinal Study Investigating Synchronization in a Singing Quintet. *Journal of Voice*. doi:<http://dx.doi.org/10.1016/j.jvoice.2018.06.011>
- D'Amario, S., Daffern, H. & Bailes, F. (2018b). A new method of onset and offset detection in ensemble singing. *Logopedics Phoniatrics Vocology*, 1-16. doi:<http://dx.doi.org/10.1080/14015439.2018.1452977>
- D'Amario, S., Daffern, H. & Bailes, F. (2018c). Synchronization in Singing Duo Performances: The Roles of Visual Contact and Leadership Instruction. *Frontiers in Psychology*, 9, 1208. doi:<http://dx.doi.org/10.3389/fpsyg.2018.01208>
- Danielsen, A. (2017). Struktur og performativitet: Mikrorytmikk i afroamerikansk populærmusikk. *STM-SJM*, 99, 3-19. Henta frå <http://urn.nb.no/URN:NBN:no-65548>
- Davids, J. & Latour, S. (2012). *Vocal Technique: A Guide for Conductors, Teachers, and Singers*. Long Grove, Illinois: Waveland Press, Inc.
- Deutsch, D. (1999). Grouping Mechanisms in Music. I D. Deutsch (Red.), *The psychology of music* (2. utg.). San Diego: Academic Press.
- Eiksund, Ø. J. (2019). *Koret som spenningsfelt: Mellom det små og det store* (Doktoravhandling, Norges musikkhøgskole, Oslo). Henta frå <https://nmh.brage.unit.no/nmh-xmlui/handle/11250/2590585>
- Foucault, M. (1972). *The Archeology of Knowledge*. New York: Pantheon Books. (Opphaveleg publisert 1969)
- Fraisse, P. (1982). Rhythm and tempo. I D. Deutsch (Red.), *The psychology of music* (1. utg., s. 149-180). New York: Academic Press.
- Fraisse, P. (1984). Perception and Estimation of Time. *Annual review of psychology*, 35, 1-36. doi:<https://doi.org/10.1146/annurev.ps.35.020184.000245>

- Fraïsse, P. & Repp, B. H. (2012). Anticipation of rhythmic stimuli: Speed of establishment and precision of synchronization (1966). *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain*, 22(1), 84-93. doi:<http://dx.doi.org/10.1037/a0028758>
- Friberg, A. & Battel, G. U. (2002). Structural Communication. I R. Parncutt & G. E. McPherson (Red.), *The Science and Psychology of Music Performance: Creative strategies for Teaching and Learning*. New York: Oxford University Press.
- Friberg, A. & Sundström, A. (2002). Swing Ratios and Ensemble Timing in Jazz Performance: Evidence for a Common Rhythmic Pattern. *Music Perception*, 19(3), 333-349. doi:<http://dx.doi.org/10.1525/mp.2002.19.3.333>
- Garraux, G., McKinney, C., Wu, T., Kansaku, K., Nolte, G. & Hallett, M. (2005). Shared brain areas but not functional connections controlling movement timing and order. *The Journal of Neuroscience*, 25(22), 5290-5297. doi:<http://dx.doi.org/10.1523/JNEUROSCI.0340-05.2005>
- Ginsborg, J. (2006). Shared performance cues in singing and conducting: a content analysis of talk during practice *Psychology of Music*, 34(2), 167-194. doi:<http://dx.doi.org/10.1177/0305735606061851>
- Goebel, W. & Palmer, C. (2009). Synchronization of Timing and Motion Among Performing Musicians. *Music Perception*, 26(5), 427-438. doi:<http://dx.doi.org/10.1525/mp.2009.26.5.427>
- Honing, H. (2001). From Time to Time: The Representation of Timing and Tempo. *Computer Music Journal*, 25(3), 50-61. Henta frå https://www-jstor-org.galanga.hvl.no/stable/3681429?seq=1#metadata_info_tab_contents
- Honing, H. & Ladinig, O. (2009). Exposure Influences Expressive Timing Judgments in Music. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception & Performance*, 35(1), 281-288. doi:<http://dx.doi.org/10.1037/a0012732.supp>
- Ivry, R. B. & Spencer, R. M. C. (2004). The neural representation of time. *Current Opinion in Neurobiology*, 14(2), 225-232. doi:<http://dx.doi.org/10.1016/j.conb.2004.03.013>
- Iyer, V. (2002). Embodied Mind, Situated Cognition, and Expressive Microtiming in African-American Music. *Music Perception: An interdisciplinary Journal*, 19(3), 387-414. doi:<http://dx.doi.org/10.1525/mp.2002.19.3.387>
- Jurström, R. S. (2009). *Att ge form åt musikaliska gestaltningar* (Doktoravhandling, Göteborgs universitet). Henta frå https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/20893/1/gupea_2077_20893_1.pdf

- Kjørup, S. (1996). *Menneskevidenskabene: Problemer og traditioner i humanioras videnskapsteori* (1. utg.). Frederiksberg C: Roskilde Universitetsforlag.
- Kleiven, S. W. Ø. (2016). *It's about time: Om sangere og øving på rytmiske områder* (Masteravhandling, Norges musikkhøgskole, Oslo). Henta frå <https://nmh.brage.unit.no/nmh-xmlui/handle/11250/2411176>
- Kulturdepartementet. (2016). *Fleirstemt: Strategi for korutvikling i Noreg* Henta frå <https://www.regjeringen.no/contentassets/d8acf76100904e7ba0056a9fc3085083/korstrategi-2016.pdf>
- Kvale, S. & Brinkmann, S. (2015). *Det kvalitative forskningsintervju* (3. utg.). Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Luck, G. (2008). An investigation of conductors' temporal gestures and conductor-musician synchronization, and a first experiment. *Psychology of Music*, 36(1), 81-99. doi:<http://dx.doi.org/10.1177/0305735607080832>
- Luck, G. & Toiviainen, P. (2006). Ensemble Musicians' Synchronization with Conductors' Gestures: An Automated Feature-Extraction Analysis. *Music Perception*, 24(2), 189-200. doi:<http://dx.doi.org/10.1525/mp.2006.24.2.189>
- Major, J. E. (1982). The Effect of Subdivision Activity on Rhythmic Performance Skills in High School Mixed Choirs. *Journal of Research in Music Education*, 30(1), 31-47. doi:<https://doi.org/10.2307/3344865>
- Manning, F. & Schutz, M. (2013). "Moving to the beat" improves timing perception. *Psychonomic Bulletin & Review*, 20(6), 1133-1139. doi:<http://dx.doi.org/10.3758/s13423-013-0439-7>
- McAuley, J. (2010). Tempo and Rhythm. I M. R. Jones, R. R. Fay & A. N. Popper (Red.), *Music Perception* (s. 165-199). doi: http://dx.doi.org/10.1007/978-1-4419-6114-3_6
- McKinney, J. C. (2005). *The Diagnosis & Correction of Vocal Faults: a manual for teachers of singing & for choir directors* Long Grove, Illinois: Waveland Press, Inc. .
- Merriam-Webster. (2018). Timing. Henta frå <https://www.merriam-webster.com/dictionary/timing>
- NESH. (2016). Forskningsetiske retningslinjer for samfunnsvitenskap, humaniora, juss og teologi. Henta frå https://www.etikkom.no/globalassets/documents/publikasjoner-som-pdf/60125_fek_retningslinjer_nesh_digital.pdf
- Nielsen, F. V. (1998). *Almen Musikkdidaktikk* (2. utg.). København K: Akademisk Forlag.
- Nielsen, F. V. (2002). Quality and Value in Interpretation of Music from a Phenomenological Point of View - a Draft. Henta frå www.zfkm.org/02-nielsen.pdf

- Ophaug, W. (2010). *Sangfonetikk*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Penel, A. & Drake, C. (2004). Timing variations in music performance: Musical communication, perceptual compensation, and/or motor control? *Perception & Psychophysics*, 66(4), 545-562. doi:<http://dx.doi.org/10.3758/BF03194900>
- Pfordresher, P. & Palmer, C. (2002). Effects of delayed auditory feedback on timing of music performance. *Psychological Research*, 66(1), 71-79. doi:<http://dx.doi.org/10.1007/s004260100075>
- Polak, R., London, J. & Jacoby, N. (2016). Both Isochronous and Non-Isochronous Metrical Subdivision Afford Precise and Stable Ensemble Entrainment: A Corpus Study of Malian Jembe Drumming. *Frontiers in Neuroscience*, 10, 285. doi:<http://dx.doi.org/10.3389/fnins.2016.00285>
- Praamstra, P., Turgeon, M., Hesse, C. W., Wing, A. M. & Perryer, L. (2003). Neurophysiological correlates of error correction in sensorimotor-synchronization. *NeuroImage*, 20(2), 1283-1297. doi:[http://dx.doi.org/10.1016/s1053-8119\(03\)00351-3](http://dx.doi.org/10.1016/s1053-8119(03)00351-3)
- Rasch, R. A. (1988). Timing and synchronization in ensemble performance. I J. A. Sloboda (Red.), *Generative Processes in Music* (s. 70-90). New York: Oxford University Press.
- Ravignani, A., Honing, H. & Kotz, S. A. (2018). The Evolution of Rhythm Cognition: Timing in Music and Speech. *Frontiers in Human Neuroscience*. doi:<http://dx.doi.org/10.3389/978-2-88945-500-3>
- Repp, B. H. (2006). Musical synchronization. I E. Altenmuller, M. Wiesendanger & J. Kesselring (Red.), *Music, Motor Control and the Brain*. Oxford University Press.
- Repp, B. H. (2010). Sensorimotor synchronization and perception of timing: Effects of music training and task experience. *Human Movement Science*. doi:<http://dx.doi.org/10.1016/j.humov.2009.08.002>
- Repp, B. H. (2011). Temporal evolution of the phase correction response in synchronization of taps with perturbed two-interval rhythms. *Experimental Brain Research*, 208(1), 89-101. doi:<http://dx.doi.org/10.1007/s00221-010-2462-5>
- Repp, B. H., London, J. & Keller, P. E. (2008). Phase Correction in Sensorimotor Synchronization with Nonisochronous Sequences. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 26(2), 171-175. doi:<http://dx.doi.org/10.1525/mp.2008.26.2.171>
- Repp, B. H. & Su, Y. H. (2013). Sensorimotor synchronization: a review of recent research (2006-2012). *Psychonomic Bulletin Review*, 20(3), 403-452. doi:<http://dx.doi.org/10.3758/s13423-012-0371-2>

- Ricœur, P. (1976). *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning*. Texas: Texas Christian University Press.
- Ricœur, P. (1981). Appropriation (J. B. Thompson, Oms.). I J. B. Thompson (Red.), *Hermeneutics and the human sciences: Essays on language, action and interpretation* (s. 182-193). Cambridge: Cambridge University Press.
- Rørbech, L. (2009). *Stemmebrugslære* (5. udgave. utg.). Danmark: Special-pædagogisk forlag.
- Schuett, N. (2002). *The Effects of Latency on Ensemble Performance* (Bacheloravhandling, Stanford University). Henta frå https://ccrma.stanford.edu/groups/soundwire/publications/papers/schuett_honorThesis2002.pdf
- Scott-Baumann, A. (2009). *Ricoeur Hermeneutics Suspicion*. London, United Kingdom: Bloomsbury Publishing PLC.
- Seashore, C. E. (1919). *The Psychology of Musical Talent*. Henta frå <https://archive.org/details/psychologymusic02seasgoog>
- Seashore, C. E. (1938). *The Psychology of Music*. Henta frå <https://archive.org/details/psychologyofmusi030417mbp>
- Shaffer, L. H. (1982). Rhythm and Timing in Skill. *Psychological Review*, 89, 109-122. doi:<http://dx.doi.org/10.1037/0033-295X.89.2.109>
- Shaffer, L. H. (1984). Timing in Solo and Duet Piano Performances. *The Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 577-595. doi:<https://doi.org/10.1080/14640748408402180>
- Sogorski, M., Geisel, T. & Priesemann, V. (2018). Correlated microtiming deviations in jazz and rock music. *PLoS One*, 13(1). doi:<http://doi.org/10.1371/journal.pone.0186361>
- Su, Y. H. & Poppel, E. (2012). Body movement enhances the extraction of temporal structures in auditory sequences. *Psychological Research*, 76(3), 373-382. doi:<http://doi.org/10.1007/s00426-011-0346-3>
- Tan, H., Wilson, A. & Olver, I. (2009). Ricoeur's Theory of Interpretation: An Instrument for Data Interpretation in Hermeneutic Phenomenology. *International Journal of Qualitative Methods*. doi:<http://doi.org/10.1177/160940690900800401>
- Ternström, S., Jers, H. & Nix, J. (2012). Group and Ensemble Vocal Music. I G. E. McPherson & G. F. Welch (Red.), *The Oxford Handbook Of Music Education* (s. 581-593). New York: Oxford University Press.
- Thuerauf, J. P. (2010). *Articulation in Choral Ensembles: Attack Synchronization* (Doktoravhandling, Arizona State University). Henta frå

<https://search.proquest.com/openview/850205813723a85c1918e77138928df9/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>

- Timmers, R., Endo, S., Bradbury, A. & Wing, A. M. (2014). Synchronization and leadership in string quartet performance: a case study of auditory and visual cues. *Frontiers in Psychology*, 5, 645. doi:<http://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.00645>
- Todd, N. (1985). A Model of Expressive Timing in Tonal Music. *Music Perception*. doi:<http://doi.org/10.2307/40285321>
- Tveit, S. (2008). *Harmonilære*. Oslo: Universitetsforlaget AS.
- UiA. (2018, 1.05.2019). UiA i forkant med ny spesialisering i ensemblesang. Henta frå <https://www.uia.no/om-uia/fakultet/fakultet-for-kunsthogskolen-og-utdanningstjenestene/flere-nyheter-fra-kunsthogskolen-og-utdanningstjenestene/2019/05/01/2019-05-01-UiA-i-forkant-med-ny-spesialisering-i-ensemblesang>
- Varkøy, Ø. (2017). La oss snakke om kvalitet. Et forsøk. I S. G. Nielsen & Ø. R. Varkøy (Red.), *Utdanningsforskning i musikk – didaktiske, sosiologiske og filosofiske perspektiver* (s. 49-58). Oslo: Norges musikkhøgskole.
- Welle, C. (2017). *Synger du i kor? Så hyggelig. Men hva gjør du egentlig?* (Masteravhandling, NTNU, Trondheim). Henta frå <https://ntnuopen.ntnu.no/ntnu-xmlui/handle/11250/2487516>
- Wesolowski, B. C. (2014). Timing deviations in jazz performance: The relationships of selected musical variables on horizontal and vertical timing relations: A case study. *Psychology of Music*, 44(1), 75-94. doi:<http://doi.org/10.1177/0305735614555790>
- Wing, A. M., Endo, S., Bradbury, A. & Vorberg, D. (2014). Optimal feedback correction in string quartet synchronization. *Journal of the Royal Society Interface*, 11(93), 20131125. doi:<http://doi.org/10.1098/rsif.2013.1125>
- Zadig, S. (2017). *Ledarna i kören: Vokala samarbeten mellan körsångare* (Doktoravhandling, Lund universitet, Sverige). Henta frå https://portal.research.lu.se/portal/files/21811410/e_spiknings_PDF_Zadig.pdf

Vedlegg

1. Førespurnad om deltaking og samtykkeskjema
2. Intervjuguide
3. Godkjenning frå NSD

Førespurnad om deltaking i forskingsprosjekt om timing i kor

Kva går prosjektet ut på?

Dette prosjektet har som mål å undersøke korleis kordirigentar definerer timing i ein korsamanheng og kva dei meiner påverkar timing i kor. Dette håpar eg kan resultere i kunnskap om timing i ein korkontekst til hjelp for andre kordirigentar, lærarar og musikarar som er interesserte i dette. I den anledning ønsker eg å kome i kontakt med den profesjonelle kordirigenten med utdanning og/eller lengre fartstid i sitt virke

Prosjektet er knytt til masterstudiet i musikkpedagogikk ved Høgskulen på Vestlandet, og det er koret som læringsarena som knyt prosjektet til det musikkpedagogiske feltet i dette tilfellet. Denne førespurnaden er sendt ut til kordirigentar som eg reknar som passande for dette prosjektet.

Kva er di rolle i prosjektet?

Ved å delta som informant i prosjektet må du stille til eit individuelt intervju med ei tidsramme på omtrent 45-60 minutt. Det er dine erfaringar og refleksjonar knytt til timing som er i fokus. Eg vil stille med ein intervjuguide som utgangspunkt, men intervjuet vil vere semistrukturert og dermed opent for å ta uventa retningar. Spørsmåla vil til dømes dreie seg om korleis du definerer timing, korleis du arbeider med timing i ditt kor, korleis du løyser eventuelle utfordringar og liknande. Opptak av intervjuet vil skje med opptakar og iPad/iPhone. I tillegg vert det gjort notatar.

Kva skjer med opplysningane om deg?

Det er i utgangspunktet berre eg og min rettleiar som har innsyn i personopplysningane, og desse vil bli behandla konfidensielt. Ved å skilje namn og intervjuopptak, samt bruk av pseudonym, vil anonymiteten verte oppretthaldt. Dersom ein ikkje ønsker å vere anonym, vil ein bli presentert med fullt namn i oppgåva. Likevel har ingen andre enn eg og rettleiar tilgang til opptaka og transkripsjonane av intervjuet i si heilheit. Du vel sjølv korleis du vil bli behandla i samtykkedelen nedst på arket. Opptaka vert lagra på min private datamaskin, sikra med passord. Prosjektet er venta å verte avslutta 15.05.2019, og etter dette vert opptak og koplingsnøklar sletta.

Frivillig deltaking

Deltaking i dette prosjektet er frivillig, og du kan når som helst velje å trekke deg frå studien utan å gi nokon grunn. Då vil intervjuet og alle opplysningar om deg verte sletta. Du har rett til innsyn og å be om retting eller endring av opplysningane du gir. Du har også rett til å få utlevert ein kopi av dine personopplysningar (dataportabilitet) og å klage til Datatilsynet. Studien er meld til NSD – Norsk senter for forskingsdata, kor dette informasjonsskrivet også er sendt inn.

Ved spørsmål, ta kontakt med Christoffer Jensen, chrj@online.no eller telefon 46 65 07 27
Rettleiar til prosjekteter Silje Valde Onsrud, silje.valde.onsrud@hvl.no, telefon 55 58 57 84

Samtykke til deltaking i studien

Eg har motteke informasjon om studien, og er villig til å delta

- Eg vil vere anonym
- Eg vil delta med fullt namn

(Signert av prosjektdeltakar, dato)

Intervjuguide

Om timing-omgrepet

Kva meining legg du i ordet timing?

Kva handlar timing om i ein korsamheng?

Er arbeid med timing i kor nødvendig?

Er timing eit omgrep som vert nytta i din korpraksis, eller brukar du andre ord?

Opplev du at kva som er god eller dårlig timing varierer frå sjanger til sjanger?

Om arbeid med timing

Korleis arbeider du med timing?

Kva påverkar timing positivt?

Kva fører til eventuelle problem med timing?

Moglege tema:

- Tekst – betoning – artikulasjon – korleis jobbar du?
- Rytmar – synkoper, – korleis jobbar du?
- Høgt eller lavt tempo – eventuelt temposkifter?
- Pust, fysiske krav/songteknikk
Formasjon/Akustikk
- Dynamikk/Klang
- Dirigenten si rolle
- Mengdetrening og underdeling

Har du reflektert over timing i andre samanhengar?

Kva synast du om å setje ord på timing?

NSD sin vurdering

Prosjekttittel

Timing i kor

Referansenummer

318130

Registrert

09.08.2018 av Christoffer Jensen - 574189@stud.hvl.no

Behandlingsansvarlig institusjon

Høgskulen på Vestlandet / Senter for kunstfag, kultur og kommunikasjon

Prosjektansvarlig (vitenskapelig ansatt/veileder eller stipendiat)

Silje Valde Onsrud, Silje.Valde.Onsrud@hvl.no, tlf: 55585784

Type prosjekt

Studentprosjekt, masterstudium

Kontaktinformasjon, student

Christoffer Jensen, 574189@stud.hvl.no, tlf: 46650727

Prosjektperiode

15.08.2018 - 15.05.2019

Status

11.01.2019 - Vurdert

Vurdering (2)

11.01.2019 - Vurdert

Endringsvurdering

Den 09.01.19 ble det lagt inn endringer i skjema. Endringen består i at informantene ikke vil anonymiseres i publikasjon, men fremstå med navn. Student Christoffer Jensen opplyser at det foreligger samtykke fra den enkelte. NSD finner derfor endringen kurant. Informantene skal ha anledning til sitatsjekk. For øvrig gjelder vår vurdering av 27.08.18.

27.08.2018 - Vurdert

Det er vår vurdering at den innmeldte behandlingen av personopplysninger i prosjektet vil være i samsvar med personvernlovgivningen, så fremt behandlingen gjennomføres i tråd med det som er dokumentert i

meldeskjemaet med vedlegg, samt i meldingsdialogen mellom innmelder og NSD. Behandlingen kan gjennomføres.

MELD ENDRINGER

Dersom behandlingen av personopplysninger endrer seg, kan det være nødvendig å melde dette til NSD ved å oppdatere meldeskjemaet. På våre nettsider informerer vi om hvilke endringer som må meldes. Vent på svar før endringen gjennomføres.

TYPE OPPLYSNINGER OG VARIGHET

Prosjektet vil behandle alminnelige kategorier av personopplysninger frem til 15.05.19.

LOVLIG GRUNNLAG

Prosjektet vil innhente samtykke fra de registrerte til behandlingen av personopplysninger. Vår vurdering er at prosjektet legger opp til et samtykke i samsvar med kravene i art. 4 og 7, ved at det er en frivillig, spesifikk, informert og utvetydig bekreftelse som kan dokumenteres, og som den registrerte kan trekke tilbake. Lovlig grunnlag for behandlingen vil dermed være de registrertes samtykke, jf. personvernforordningen art. 6 nr. 1 bokstav a.

PERSONVERNPRINSIPPER

NSD finner at den planlagte behandlingen av personopplysninger vil følge prinsippene i personvernforordningen om:

- lovlighet, rettferdighet og åpenhet (art. 5.1 a), ved at de registrerte får tilfredsstillende informasjon om og samtykker til behandlingen.
- formålsbegrensning (art. 5.1 b), ved at personopplysninger samles inn for spesifikke, uttrykkelig angitte og berettigede formål, og ikke behandles til nye, uforenelige formål.
- dataminimering (art. 5.1 c), ved at det kun behandles opplysninger som er adekvate, relevante og nødvendige for formålet med prosjektet.
- lagringsbegrensning (art. 5.1 e), ved at personopplysningene ikke lagres lengre enn nødvendig for å oppfylle formålet.

DE REGISTRERTES RETTIGHETER

De registrerte vil ha følgende rettigheter i prosjektet informasjon, innsyn, retting, sletting, underretning og dataportabilitet, jf. art. 12,13,15-17,19 og 20. Disse rettighetene gjelder så lenge den registrerte er mulig å identifisere i datamaterialet.

NSD vurderer at informasjonen om behandlingen som de registrerte vil motta oppfyller lovens krav til form og innhold, jf. art. 12.1 og art. 13.

Vi minner om at hvis en registrert tar kontakt om sine rettigheter, har behandlingsansvarlig institusjon plikt til å svare innen en måned.

FØLG DIN INSTITUSJONS RETNINGSLINJER

NSD legger til grunn at behandlingen oppfyller kravene i personvernforordningen om riktighet (art. 5.1 d), integritet og konfidensialitet (art. 5.1. f) og sikkerhet (art. 32).

For å forsikre dere om at kravene oppfylles, må dere følge interne retningslinjer og/eller rådføre dere med behandlingsansvarlig institusjon.

OPPFØLGING AV PROSJEKTET

NSD vil følge opp behandlingen av personopplysninger ved planlagt avslutning for å avklare om behandlingen er avsluttet i tråd med den behandlingen som er dokumentert.

Vi ønsker lykke til med prosjektet!

Kontaktperson hos NSD: Kjersti Haugstvedt

Tlf. Personverntjenester: 55 58 21 17 (tast 1)