



It's about time

Om sangere og øving på rytmiske områder

Silje Worquenesh Østby Kleiven

Mastergradsoppgave i Musikkpedagogikk
Norges Musikkhøgskole, våren 2016

1.0. INNLEDNING

Det fascinerer meg hvordan noe musikk nærmest forlanger bevegelse. Ikke sjelden kan det skje mens jeg stanger i bilkøen på vei hjem fra jobben. Plutselig strømmer yndlingslåta ut fra radioen, og før jeg vet ordet av det er hender, hode og føtter i gang med sitt eget danseshow, mens jeg strever med å holde gasspedalen i ro – og tar meg selv i å gaule med. Hva er det som skaper denne effekten? Hva er det egentlig som gjør at en ettåring som såvidt kan gå, spontant begynner å danse til Elvis, Stevie Wonder eller Michael Jackson, uten å ha hørt det før?

Ti år av barndommen min var jeg så heldig å få ha i Etiopia. Her fikk jeg være en del av en kultur der sang og bevegelse er nært tilknyttet hverandre, med overflod av swingende, groovy musikk. Fascinert så jeg på hvordan dansere ristet løs til vanvittig energiske trommegroover, hvordan kroppene var i ett med musikken, hvordan de fulgte rytmenes krumspring, og kjente selv hvordan dette smittet hver fiber i kroppen. Når ulike sanger eller dansetrinn ble forsøkt lært bort til mine venner og meg, ble dette vist oss og gjort sammen med oss i fellesskap. Det ble klappet aktivt som for å markere pauser og rytmiske finurligheter, og vi forsøkte å herme så godt vi kunne. Det var tydelig at bevegelser, sang og rytmer var tett knyttet til hverandre. Dette fokuset var også tydelig på ulike vis i den etiopiske kunstmusikken, den etiopiske jazzen, i folketonene, kirkemusikken i bygd og i byer, og ikke minst i reggae. Disse ti årene ga meg en helt annen musikalsk oppvekst enn vennene mine i Norge fikk. Da jeg som tenåring kom tilbake til Norge og etter hvert begynte på musikklinja, var det sterke fokuset på notert musikk (stort sett vestlig kunstmusikk) uvant for meg. Jeg hadde store musikalske hull og få referanser til denne musikken innledningsvis, men det bedret seg utover i studieløpet. Verre var det da vi skulle spille reggae i samspillstimene, for denne musikken jeg hadde hørt swinge skikkelig før, låt nå så fremmed. Bandet spilte ”for riktig”, eller ”for pent”, ingen av lærerne tok tak i det, jeg hadde ikke språk for å kommunisere hva jeg mente var ”feil”, men det hele opplevdes stivt, flaut og tilgjort. For hva er det egentlig som gjør musikken og sangen ”levende” og ”riktig”? Da jeg senere begynte å studere sang som fag, meldte disse spørsmålene seg på nytt. Hvorfor fungerte det ikke å høre Kiri Te Kanawa gjøre Cole Porter? Hvorfor kunne jeg høre på ulike sangere gjøre låter av Dolly Parton, Elvis Presley, Frank Sinatra og Stevie Wonder, men allikevel få følelsen av at de bommet helt på målet, til tross for at melodien og teksten i høyeste grad var gjenkjennelig og riktig? Det handlet om *time*.

1.1. Tema for oppgaven

Jeg har i denne mastergradsoppgaven valgt å fordype meg innenfor et område i sang jeg ikke har funnet mye litteratur om, men der jeg tror mye taus kunnskap råder; *time* og *rytmisk feel*.¹ Dette er begreper som er inneforstått og kjent for de aller fleste musikere innenfor jazz og rytmiske sjangre, og som danner mye av grunnlaget for godt samspill. Den amerikanske saxofonisten David Liebman (2016) hevder at følelsen for *time* er det som definerer en jazzmusikers unike sound, og bestemmer hvordan musikken oppleves.² Hvordan en musiker fraserer rytme er i enda større grad avslørende, og i følge ham viktigere enn hva som spilles av melodi eller hvordan en jobber med klanger. Det samsvarer med følgende sitat av musikkforskeren Paul F. Berliner (1997):

"Perhaps the most fundamental approach to improvisation emphasizes rhythm, commonly known as time or time-feel" (Berliner 1997, s. 147)

Han siterer videre jazztrompetisten Tommy Turrentine:

"In improvisation you've got to have a melodic concept and a harmonic concept and a rhythmic concept especially" (Berliner 1997, s. 147)

Med andre ord tilhører rytme, i følge Liebman og Berliner, noe av de mest kraftfulle elementene vi har for å kunne uttrykke oss musikalsk. Temaet for oppgaven er sang og rytmikk, og jeg søker å finne svar på hvordan en sanger kan gå frem for å styrke sine ferdigheter på området.

1.2. Bakgrunn for valg av tema

For en del sangere kan det virke som at begrepene *time* og *rytmisk feel* fremstår som noe udefinerbart og vanskelig å ta tak i, i alle fall i en øvingsammenheng. Jeg har erfart i en del samspills-situasjoner at sangere ofte kan bli anklaget for å ha dårlig *time*, eller for å ha lite fokus på dette. Joni Mitchell, sanger og låtskriver, sier i et intervju med Elio Iannacci fra 22.11.14 ;³

"In jazz circles, the girl singer was tolerated and called «the chirp».⁴ For the most part, these women were accused of having bad timing and not being able to spontaneously compose."

¹ Begrepene anføres i kursiv frem til de defineres i kapittel 1.5, for å tydeliggjøre at det er musikalske begreper jeg her benevner.

² Fra David Liebmans hjemmeside (http://davidliebman.com/home/ed_articles/jazz-rhythm/)

³ (<http://www.macleans.ca/i/?ap=http%3A/www.macleans.ca/society/the-interview-joni-mitchell/&ac=houseinter&aa=%2Frogers.publishing%2FMacleans.CPGBusiness&at=10>)

⁴ "The Chirp" oversettes direkte til "to speak in a lively fashion" (<http://www.thefreedictionary.com/chirp>), og henviser til et noe nedlatende syn på sangere som noe en *måtte* ha med i et band fordi en trengte noen som sang og kunne se pene ut i front. De ble ikke regnet som musikere på linje med bandet (jamfør Billie Holiday- dokumentar <https://tv.nrk.no/program/koid20009615/sensasjonen-billie-holiday>)

Mitchell setter her ord på det jeg også har hørt fra flere sangere, gjerne yngre, som opplever seg definert ut av bandet fordi de ikke forstår hva instrumentalistene snakker om når det kommer til *time* og rytmiske aspekter ved musikken som spilles. Kan det tenkes at det egentlig dreier seg om ulike utgangspunkt for å snakke om det samme? Eller at det i en del sammenhenger dreier seg om å få et større fokus på hvordan en kan øve på time og andre rytmiske aspekter også i sang? Jeg håper at jeg med denne oppgaven kan bidra til et fokus på rytmikk som et bevisst øveområde i sang.

1.2.1. Egen erfaring

Til tross for min etter hvert mangeårige utdannelse fra videregående og ulike høyskoler som sanger (og jazzsanger), har jeg følt på at en stor del av undervisningen i sang fortsatt er sterkt preget av klassisk sangteknikk. Særlig tydelig var dette tidlig i studieløpet, da jeg hadde ulike pedagoger med klassisk bakgrunn. Fokuset var på klang, klangfarge, intonasjon, toneplassering, pust og støtte, hvordan en kan jobbe for å gjøre tonen mer stabil og synge sunt, og sanglærerne hadde en sterk tillit til den klassiske sangteknikkens universalitet. Jeg fikk gjerne synge rytmisk musikk, men problemet var at jeg ofte ble hindret i å bruke en klang eller fraserings som passet meg og det materialet jeg ønsket å synge, da det ganske konsekvent ble avfeid som ”usunt”. Fokuset i sangtimene var stort sett å få på plass teknikken, og siden lære teksten og formidle den. Formidling ble her satt i sammenheng med å jobbe med undertekst, ha en historie å fortelle, bruke ansiktet og mimikk for å få frem den. Jeg, som var vant til å kjenne rytmen i kroppen og bruke den, fikk klar beskjed om å bevege meg mindre; underkroppen skulle være helt i ro. Til og med når jeg sang jazzstandardlåter med swingunderdeling (trioliserte åttedeler), var beskjeden fra sanglæreren den samme; det var forstyrrende å se på ”den dansingen” (med henvisning til hvordan jeg beveget meg til musikken), og jeg behøvde ikke bruke energi på å trampe eller markere takta; det gjorde trommeslageren eller medmusikerne for meg, og det forstyrret formidlingen.

Min erfaring er ikke unik, og handler ikke nødvendigvis om bruken av klassisk sangteknikk. Problemet er at teknikken er så tett forbundet med et klassisk klang- og fraseringsideal, som langt på vei kan være til direkte hinder for et rytmisk fraseringsideal innenfor rytmiske sjangre. Det klassiske klangidealet har i større grad enn det rytmiske et fokus på overtonerikdom. Disse overtonene tar tid å produsere og forme i munnhulen. Sammen med et fraseringsideal der rytmikken nærmest er underlagt det melodiske, der man drar på vokaler og

korter ned på konsonanter, blir avstanden til det rytmiske fraseringsidealet større. Når for eksempel en liedsanger skal lede fremdriften for pianisten og slik ofte venner seg til å ligge litt foran pulsslagen, er dette et godt stykke fra det en etterstreber i de fleste rytmiske sjangre. Dette vil jeg vende tilbake til i kapittel 2.

Utover i studieløpet fikk jeg jobbe med sangpedagoger innenfor ulike rytmiske sjangre, folkemusikk og indisk klassisk musikk – og det var da jeg forsto at jeg hadde en del å ta igjen når det kom til bevissthet rundt og øving på rytmiske aspekter. Samtidig var jeg forundret over at jeg hadde kunnet komme så langt i et undervisningsforløp uten å ha opplevd et sterkere fokus på rytmikk som øveområde (også i sang) fra mine tidligere sangpedagoger eller lærere i samspill. Sang i norsk folkemusikk er for eksempel ofte sterkt knyttet opp mot dansemusikk, og det kreves rytmisk presisjon og bevissthet rundt sangerens rytmiske plassering på et beat.⁵ Innenfor indisk klassisk kunstmusikk er det for eksempel helt grunnleggende at man lærer seg å synge, klappe, bruke håndtegn og få dette godt integrert, da det danner grunnlaget for det musikalske språket og hele den musikalske forståelsen.⁶ På denne måten har både sangere og instrumentalister samme utgangspunkt for musikalsk kommunikasjon, og jeg vil tro en lignende tilnærming innenfor sangopplæring på et tidlig stadium kunne være nyttig. Jeg har et inntrykk av at det også kan være nødvendig. I forkant av denne studien hadde jeg nemlig et inntrykk av at mange sangere – både profesjonelle, artister som amatører, eller studenter ved musikkvideregående, høgskoler og lignende, ikke hadde så stor bevissthet rundt sin egen *time*, rytmiske plassering, og det å jobbe med å utvikle sine rytmiske ferdigheter. I allefall ikke sammenlignet med det fokuset jeg har inntrykk av at de fleste instrumentalister har. En sanger jeg snakket med, fortalte at hun var så frustrert fordi hun visste hun måtte øve på rytmikk og *time*, men visste ikke hvordan hun skulle gjøre det eller hva hun kunne ta tak i. Andre igjen opplevde at de ofte ikke forsto det som ble kommunisert i bandsammenhenger; de fortalte at det var som om bandet snakket et annet språk, og de opplevde seg ekskludert. I tillegg hadde jeg hatt flere konsertopplevelser der jeg som tilhører opplevde at sangeren ikke alltid hadde oversikt over perioder, eller hang med på bandets rytmiske feel, og, om dette hadde vært på plass, kunne det hevet musikkopplevelsen mange hakk. Med andre ord har jeg hatt en opplevelse av at det er nødvendig med bevissthet rundt øving på rytmiske aspekter i sang, og da kanskje øving på *time* spesielt.

⁵ Kunnskap jeg ervervet meg etter sangtimer med Unni Løvlid og samspilltimer i folkemusikk med Steinar Ofsdal, samt workshops i Fauna Vokalkvintett med Vegar Vårdal, i tidsrommet mellom høst 2011 og sommer 2015

⁶ Kunnskap jeg ervervet meg etter sangtimer med guru og sarodspiller Sudheshna Bhattacharaya, våren 2015

1.2.2. Behov for økt kunnskap

I de sammenhengene jeg har hatt jobber som sanglærer eller som instruktør for kor og sanggrupper – enten de ønsker å arbeide seriøst med musikk eller gjør det for gøy, eller hatt workshops med yngre og eldre sangere, er rytmiske aspekter ved sang noe det har vært nødvendig å ta tak i. Flere av sangerne har vært dyktige melodisk (intonert godt og sunget riktig melodi) og har kunnet sangene eller stemmene sine i de sangene vi har jobbet med, men har ikke hatt begreper for å snakke om rytmisk plassering og frasering. Det har heller ikke virket som om de har hatt noe særlig bevissthet rundt dette, og ikke hatt verktøy for å forstå og holde en fast puls. Å bruke kroppen aktivt for å kjenne etter hvor slag ligger, som ved å trampe firedeler eller gå fra side til side i takt med den gitte pulsen, er noe som for mange har vært fremmed. Det samme har arbeid med underdeling av grunnpulsen også vært. En følge av et manglende fokus på underdelingsstrømmen, kan være øking og sakking i tempi, som kommer av at underdelingene ikke blir riktig i forhold til hverandre; noen blir kortere eller lenger enn de andre, og tempoet forskyves.⁷

I flere av studiene jeg leste i forbindelse med denne oppgaven, ble sangeres manglende fokus på rytmikk nevnt. *”Jazzpedagog 2 sier at sangere ofte har et ubevisst forhold til rytmikk og at de ikke er opptatt av hvor de plasserer ideene sine”*, skriver Gunnlaug Gilje Svella (Svella 2014:74). I samme studie sier en av informantene, Klassisk pedagog 1: *”Altså klassiske sangere er notoriske sakkere (...)”* (Svella 2014:74). Selv om disse uttalelsene ikke kan gjelde for alle, kan det indikere om et manglende fokus på rytmikk som øveområde i sang. Sølvi Elise Halvorsen skriver :

”I min tid på musikklinja på videregående hadde vi en hørelærelærer som utpekte sangere som de allment dårligste rytmiske av alle instrumenter. Hun tok nok ikke så veldig feil, ettersom sanglærere tenderer til å fokusere på andre ting enn rytme.” (Halvorsen, 2007: 30)

Jeg har spurt meg selv hvorfor det ser ut til å være et manglende fokus på dette rytmiske aspektet ved musikk, hvorfor det ikke virker til å være et like prioritert musikalsk område å jobbe med på lik linje med det melodiske og harmoniske. Hva kan være årsaken? Guro Gravem Johansen (2013) belyser dette noe i avhandlingen *”Å øve på improvisasjon”*.⁸ Her intervjuet hun en rekke jazzstudenter på høyere nivå angående ulike aspekter ved øving. De aller fleste av instrumentalistene trakk frem øving på *time* og rytmiske områder som vesentlig, men ingen av sangerne i studien nevnte disse spesifikt. Johansen utdyper:

⁷Rytmiske begrepsavklaringer kommer i kapittel 2.2.

⁸ Jeg kommer tilbake til denne avhandlingen i kapittel 3.2.

”Dette kan henge saman med at eit tradisjonelt hovudfokus for songarar generelt innanfor jazz har vore formidling av tekst i låtar, og at songarar sitt handlingsrom for improvisasjon er knytt til ulike måtar å frasere ein låt med tekst, det vil seie måtar å disponere teksten rytmisk. (...)

Det treng likevel ikkje nødvendigvis vere nokon motsetnad mellom det å fokusere på tekstformidling som songar, og det å øve rytmiske ferdigheiter. Det å synge med tekst, og utforme ei improvisert frasering av den, har i stor grad eit rytmisk aspekt i relasjon til underliggande beat, underdeling og groove. Ein songar kan til dømes også velje å arbeide med dei perkusive moglegheitene i tekst som eit fonetisk repertoar, som eit verkemiddel. Men heller ikkje i samband med korleis [songarane] arbeidde med låtrepertoar var rytmikk eit tema.” (Johansen, 2013:306 - 307)

Slik jeg forstår Johansen, mener hun at sangerne i studien ikke nødvendigvis lar være å fokusere på rytmikk, selv om det av dem ikke nevnes som et viktig øveområde. Tekstfrasering og rytmisk disponering av teksten er kanskje ikke noe som sangere tenker på som øving på rytmikk, selv om det like fullt nettopp er det. Det handler slik jeg forstår det, om bevissthet. Bevissthet rundt rytmiske valg, og kanskje om å få flere verktøy for å jobbe med rytmiske aspekter enn kun via tekst, dersom det er den vanligste inngangen til dette. Sitatene jeg har vist til i dette avsnittet, viser at forskning og et fokus på rytmikk og sang kan være betimelig.

1.3. Avgrensing av tema

Rytmisk sang som fag er et stort område. Her er det mange spennende aspekter å ta tak i, som arbeid med klangutforming, harmonikk, melodikk, intonasjon og frasering. Siden jeg har opplevd et manglende fokus på, eller en manglende bevissthet rundt rytmiske aspekter i sang i min tidligere utdanning og praksis, ønsker jeg gjennom denne studien å belyse dette nærmere. Jeg har derfor valgt å konsentrere meg om hvordan en kan bli bedre på å øve opp ens rytmiske ferdigheter som sanger. Jeg har valgt å vie et kapittel til rytmiske områder i sang for å kunne gi leseren en god innføring i fagfeltet som danner grunnlaget for denne studien. Slik å håper jeg å gi et godt bakteppe for videre lesing.

Jazz og rytmisk sang er som fagområde fortsatt ungt⁹. Å synge og undervise innenfor denne tradisjonen krever, som i alle andre tradisjoner, en sangers og pedagogs kodefotrolighet til og kunnskap om faget. Denne studien søker å vise hvordan musikere innenfor rytmiske sjangre kan jobbe med Time og rytmikk, som er vesentlig for disse tradisjonene. For å forstå hvordan dette kan læres, vil jeg belyse det med relevant teori.

⁹ Den første jazzlinja i Norge ble åpnet i 1979 i Trondheim, og den utøvende jazzlinja ble opprettet i Oslo i 2002 (det var riktignok mulig å velge musikkpedagogikk med ulik musikkretning før dette). Til sammenligning har klassisk musikk vært undervist siden 1973 på NMH, men har røtter tilbake til 1883. http://nmh.no/om_musikkhogskolen/musikkhogskolens_historie <https://www.ntnu.no/aktuelt/skapende/jazz>.

1.4. Problemstilling, forskningsspørsmål og metode

1.4.1. Problemstilling

Jeg har valgt å formulere problemstillingen på følgende måte:

Hvordan kan en sanger innenfor jazz og andre rytmiske sjangre øve på "Time" og "rytmisk feel" på en hensiktsmessig måte, og komme nærmere en opplevelse av hva det er som får rytmer til å "swinge"?

Rytmiske sjangre dekker et stort musikkfelt, og begrepet rytmisk musikk er beskrevet slik av populærmusikkforskeren Anne Danielsen (i Tønsberg 2007) :

"Betegnelsen rytmisk musikk har etter hvert blitt vanlig som en fellesbetegnelse på de populærmusikalske stilartene og sjangrene der groove er vesentlig, og som med et annet uttrykk kalles groove-basert musikk. Rytmisk musikk omfatter i tråd med dette alt fra jazz til rock, country og blues til pop, soul, funk, latinamerikansk dansemusikk til nye stilarter som hip-hop og tekno i alle hybrider og varianter"
(Danielsen i Tønsberg 2007: 20)

Øving i denne sammenheng, tar for seg øving individuelt på enerom, samt øving i samspill - enten i større eller mindre band, eller duo/trio-konstellasjoner. Øvebegrepet er i denne sammenheng ganske vidt. Med *hensiktsmessig måte* mener jeg hvordan en kan øve på disse rytmiske sidene ved det å være sanger, slik at sangeren i en samspillssituasjon vil kunne ha overskudd, og spille *med* kompet, ikke bare *oppå*, der et overordnet mål er å bli en bedre sanger og musiker. Spille *med* kompet henviser her til at sangeren har en god oversikt over det som skjer i samspillet, tar ansvar, og slik kan reagere og agere på de ulike musikalske forløpene med sine bandmedlemmer. Spille *oppå* kompet henviser til at sangeren ikke er med og forholder seg til det musikalske underlaget, men kun synger og "gjør sin greie". Uttrykket *å komme nærmere en opplevelse av hva det er som får rytmer til å swinge*, henspiller på oppgavens mål – et ønske om at en sanger skal forstå hva en skal lytte etter for å bidra til swingen og grooven i et band, og ikke minst kunne omsette dette i praksis med sin bevisste rytmiske plassering.

1.4.2. Forskningsspørsmål

For å komme nærmere svaret om hvordan en sanger kan øve for å bedre sin *time* og *rytmiske feel*, har jeg kommet frem til følgende forskningsspørsmål:¹⁰

- *Hvordan defineres begrepene time og rytmisk feel av profesjonelle musikere (trommeslagere og sangere)?*
- *Hvordan øver profesjonelle musikere (trommeslagere og sangere) på å bedre sin time og rytmiske feel?*

Når jeg spør hvordan musikere øver på å bedre sin *time*, ønsker jeg å vite om dette skjer ved bevisst, systematisk øving (og da hvordan den øvingen utarter seg), eller om det er som en del av et annet fokus. Jeg presiserer her begrepet *musikere* til å inkludere sangere også, og det er bevisst. En sanger er like fullt ut musiker som en instrumentalist er det, selv om sangeren i noen sammenhenger kan defineres utenfor, for eksempel med begrepsbruken *sangere og musikere*. Presisjonen *trommeslagere og sangere*, henviser til at disse musikergruppene kan ha ulik tilnærming til arbeid med øving generelt, og på rytmikk spesielt, da den ene gruppen (sangere) i mange tilfeller forholder seg til et ikke-musikalsk element (tekst), og den andre (trommeslagere) ikke. Videre dekker musikergruppene tradisjonelt sett to ulike roller i et band; en gruppe som solist (sangere) og en som primært *timekeepers*¹¹ (trommeslagere). Valget er tatt med ønske om å se hva ulike musikergrupper kan tilføre hverandre.

1.4.3. Valg av metode

Å forske på elementer i musikken som vanskelig lar seg beskrive, eksempelvis som dette med *god time*, har vært gjort tidligere – og noe av forskningen har kommet frem til matematiske beregninger for hvor svingt en åttedel kan være og lignende.¹² Systematiske formler og matematiske resultater er imidlertid ikke målet for denne studien. Jeg er heller ute etter en tydeliggjøring og et nytt fokus på den tause eller implisitte kunnskapen profesjonelle utøvere og pedagoger besitter, og for å gjøre den så eksplisitt som mulig, valgte jeg å gjennomføre semistrukturerte kvalitative intervju med anerkjente, profesjonelle musikere. Disse musikerne ble valgt ut i fra et ønske om å kunne lære av eksperter på området.

¹⁰ Et forskningsspørsmål er ikke det samme som problemstillingen, men skal tjene for å svare på den. Forskningsspørsmålet må være presist, kunne la seg besvare, og ha et svar som kan bidra til større kunnskap rundt et gitt emne, jmf. Everett & Fursett (2008).

¹¹ *Timekeepers* henviser til *timekeeping*, som handler om at trommeslagere i flere tradisjoner først og fremst skal holde et beat over tid. Det er selvsagt flere roller en trommeslager kan ha, men i utgangspunktet har disse to musikergruppene tradisjonelt sett ulike roller i et band.

¹² Jamfør Collier et.al (2002) og Friberg & Sundström (1997)

Oppgavens problemstilling retter seg mot øving i sang, men siden jeg tror andre instrumentgruppers fokus og øving på *time* og rytmiske aspekter kan bidra med nyttige perspektiver, valgte jeg i tillegg til sangere også å intervju trommeslagere. Dette kommer jeg tilbake til i min redegjørelse for metodiske valg i oppgavens kapittel 4.

1.5. Definisjoner og avklaring av sentrale begreper

Begrepene jeg tar for meg i denne oppgaven er begreper som er inneforståtte og kjente for de aller fleste musikere innenfor rytmiske sjangre. Fenomenene disse begrepene viser til, danner mye av grunnlaget for godt samspill. I en vestlig kunstmusikalsk tradisjon er italiensk det etablerte musikkpråket. Innen jazz, pop, rock, derimot, er den engelske terminologien den rådende. Uttrykk som *timing*, *time*, *swing*, *groove* og *feel*, er ofte brukt av musikere her til lands, i mangel på gode, norske ord, men hvilken betydning det legges i ordene er ikke alltid det samme. Vi har fremdeles ingen god norsk oversettelse av meningsinnholdet slik de brukes i musikkammenheng, så jeg vil fortsette å benytte meg av de engelske termene.

Slik begrepene fremstår for meg og vil benyttes i oppgaven, innbefatter de alle elementer som bidrar til en rytmisk substans. Med andre ord er de ikke forbeholdt bandmusikere, eller instrumentgrupper, så trommeslagere, bassister, vokalister; alle kan være en viktig del av grooven. Jeg vil i det følgende derfor ta for meg disse begrepene.¹³

1.5.1. Timing og Time

Timing defineres av internettordboken webster.com som:¹⁴

”the time when something happens or is done especially when it is thought of as having a good or bad effect on the result. Timing is the ability to choose the best moment for some action, movement etc.”

Timing er med andre ord valg av tidspunkt for plassering av en rytmisk impuls. Det er et begrep som er mye brukt i dagligtalen, og det er også vanlig å bruke begrepet blant annet om skuespilleres evne til å fremføre replikker i rett tid, eller evne til å bruke pauser på en god måte. Likhetene mellom komisk og musikalsk timing understrekes av Ian Forrester, når han

¹³ Videre begrepsjennomgang foretas i oppgavens kapittel 2.

¹⁴ (<http://www.merriam-webster.com/dictionary/timing>)

på et spørsmål om hvordan skuespillere kan lære seg komisk timing, svarer at de bør ta musikkundervisning og jobbe med jazz eller bluesimprovisasjon (Erskine, 2009). Kort oppsummert handler timing altså om *når* en rytmisk puls plasseres.

Daniel Zangger Borch (2005) har i "*Stora Sångguiden*" flere øvelser som skal gi en bedre kontroll på relasjonen mellom tid og bevissthet av en rytmisk plassering, og omtaler begrepet timing på følgende måte:

"Bra timing har vissa naturligt medan andra får träna väldigt hårt för att bli bra. Frank Sinatra är känd för sin goda timing, Stevie Wonder är ett annat exempel. Att ha fullgod timing är dessutom nödvändigt i all improvisation och stämsång där lydhörhet och blixtnabb reaktion är ett måste för ett gott resultat. Timing går ut på att hitta rätt blad notvärden och tolka tonstart och tonslut utifrån den egna kreativiteten i samband med kompet. Det kan vara att sjunga lite före eller efter det givna notvärdet eller rakt på det, helt efter eget önskemål. Grundläggande för bra timing är att känna den rytmiska underdelningen i musiken och att ha en bra taktkeeping-förmåga. " (Zangger Borch 2005:77)

Her kan det imidlertid virke til at Zangger Borch viser til noe annet; nemlig begrepet *time*, som jeg oppfatter sikter til *hvordan* en rytmisk impuls plasseres. Jeg mener altså at det er en forskjell på begrepene timing og *time*; de gjelder for to ulike fenomen. Trombonisten Bertil Strandberg skriver mer utdypende om begrepene i øvingsboken "*It's about Time*" (1998), og forklarer at begrepet *timing* har ulikt innhold bare i Skandinavia, avhengig av sammenhengen det brukes i, noe som også kan forklare Zangger- Borchs begrepsbruk versus ordboken webster.coms bruk av ordet. Strandberg skriver videre at timing ofte forkortes som *time* på folkemunne, hvilket kan skape usikkerhet om hva en faktisk mener. Siden ordet *time* også kan være en forkortelse for *time signature*, som betyr taktart, kan det nok være en grunn til at det er vel så vanlig blant engelsktalende musikere å bruke ordet *time-feel* om fenomenet jeg prøver å beskrive her. Strandberg løser dette selv ved konsekvent å skrive ordet med stor forbokstav, altså *Time*, et begrep som refererer til *hvordan* en rytmisk impuls plasseres (Strandberg, 1998). For videre å unngå språklige misforståelser, vil jeg også gjøre det videre i min oppgave.

Selve ordet *Time* referer altså til at det er et rytmisk rammeverk som er fast og gir en felles referanse, der en felles puls er utgangspunktet for rammen. Å spille i *Time* vil si å spille en låt innenfor et bestemt tempo, og ikke for eksempel å spille uten tempo, eller i varierende tempi, såkalt *rubato*. Samtidig brukes *Time* for å beskrive kvaliteter ved utøveres spillestil. Når en utøver beskrives med *god Time*, kan det være snakk om både det å ha evne til å holde et

”steady beat” (stødig puls) og å spille rytmisk presist, ha god underdelingsfølelse og lignende, og hvordan musikeren plasserer ansatser, fraser, rytmiske ”utsagn” og lignende i forhold til beatet (Strandberg, 1998).

Saxofonisten David Liebman (2016) oppsummerer det slik i en artikkel om rytmikk innenfor jazzfeltet ;

*”To return to the discussion of what I term “time feel” I am not discussing aspects of syncopation, rhythmical augmentation and diminution, hemiola, etc., which describe actual rhythmical constructs themselves. No matter what rhythms are employed, be they eighths, sixteenths or whatever, **it is the way these rhythms are played which determine the ambiance or feel of the music.** I would venture to say that the emotional aspect of the music is greatly affected by how rhythm is played, maybe more so than what the rhythms themselves are made up of. A plausible definition of a good jazz rhythmic feel should involve words like “accurate” (meaning as close as possible to the original and ongoing pulse), “even” (connotating a smooth rather than choppy or awkward flow), “variable” (meaning not entirely predictable using a variety of rhythms) and of course our original word “swinging”.¹⁵*

Han beskriver her fem ulike elementer som er viktige for opplevelsen av god Time. De fem elementene er artikulasjon, dynamikk, nyanser, plassering av pulsen, og ”the space between”. Med ”the space between”, som jeg forstår som bevisst bruk av pauser, peker han på at *hvordan* åttedeler spilles, påvirker Timen. Liebman forklarer:

” (...) Two eighth notes in jazz can be more easily described as a dotted eighth followed by a sixteenth or a triplet with the middle beat left out. With this in mind, the length of the dotted sixteenth or first two parts of the triplet or the first eighth note, depending upon how one conceptualizes it, can be varied mathematically and microscopically to reflect a whole palette of proportions between the two divisions of the beat.”¹⁶

Liebman omtaler her både såkalt *swingte* eller trioliserte åttedeler, men også det fenomenet som kalles mikro-time (Pressing,2002) og handler blant annet om hvor på pulsslaget musikere ”legger seg”; om en spiller på, foran eller bakpå beatet. Dette vil jeg komme tilbake til i oppgavens rytmekapittel. Videre kan Time handle om evnen til å plassere seg på en måte som gjør at musikerne felles får musikken til å swinge, eller ”leve” (Liebman, 2016).

¹⁵ (Liebman, 2016, http://davidliebman.com/home/ed_articles/jazz-rhythm/, min utheving)

¹⁶ (Liebman 2016, http://davidliebman.com/home/ed_articles/jazz-rhythm/)

1.5.2. Swing og groove

Ordet *swing* har flere betydninger. Det defineres slik på nettstedet til Jazz in America, nettstedet til Thelonius Monk Institute of Jazz :¹⁷

1. *To swing is when an individual player or ensemble performs in such a rhythmically coordinated way as to command a visceral response from the listener (to cause feet to tap and heads to nod); an irresistible gravitational buoyancy that defies mere verbal definition.*
2. *A way of performing eighth notes in which downbeats and upbeats receive approximately 2/3 and 1/3 of the beat, respectively, providing a rhythmic lilt to the music.*
3. *A stylistic term to designate a jazz form that originated in the 1930s with the advent of the big bands (as in Swing Era).*

Jeg må presisere at det i denne oppgaven ikke refereres til spillestilen (punkt 2) eller den musikalske retningen (punkt 3) swing, men til det første begrepet, som omhandler et rytmisk aspekt ved musikk og samspill.

Hva som gjør at noe *swinger* er imidlertid noe som har vist seg vanskelig å definere skikkelig, noe musikeren og komponisten Gunther Schuller (1968) påpekte tidlig:

"Swing is an aspect of rhythm that has for many years defied definition. While there is much truth to the often quoted Louis Armstrong comment on swing, that if you don't feel it, you'll never know what it is, such a remark really offers little help in making us understand what swing is." (Schuller 1968:6)

Schullers utsagn fra 1968 støttes i noen grad av Liebman (2016), som utdyper at opplevelsen av hva som *swinger* og ikke fortsatt diskuteres, og i noen grad er avhengig av lytterens referanserammer;

*"What is swinging or not is to some extent a matter of taste and acclimation. That which swings to the novice versus the educated listener may be entirely different, but even among so-called experts, the feeling of swing is so personal and subjective as to seem to be beyond discussion (though there is indeed much intense discussion about what does and does not swing). However, I think we could generalize it that a feeling of swing has a drive or momentum in balance with a feeling of relaxation and effortlessness. There is a "lilt" or bounce to the music that is beyond words. It is probably easier to point out what doesn't swing than what does."*¹⁸

Slik jeg leser Liebman, beskriver han her at det er hvordan tonene spilles som er avgjørende for om noe *swinger* eller ikke; det handler om en rytmisk drivkraft og energi, og knyttes til en

¹⁷ (<http://www.jazzinamerica.org/JazzResources/Glossary/q/zz>)

¹⁸ Liebman 2016. (http://davidliebman.com/home/ed_articles/jazz-rhythm/)

opplevelse og en følelse av noe som løfter musikken. Hvilke normer som er rådende for hva som swinger eller groover best, er forskjellig innenfor de ulike stilartene og gir den enkelte musiker et subjektivt, improvisatorisk handlingsrom (Strandberg, 1998).

Et enkelt søk på ”groove definition”, gir følgende forklaring på hva groove er:¹⁹

”Groove is the sense of propulsive rhythmic "feel" or sense of "swing" created by the interaction of the music played by a band's rhythm section (drums, electric bass or double bass, guitar, and keyboards).”

Jeg oppfatter begrepene swing og groove som to sider av samme sak; de beskriver begge en følelse av levende musikk (dersom noe swinger eller groover), og det skjer *i møte med andre musikere i et samspill*. Definisjonen ovenfor på groove bekrefter altså min oppfattelse av begrepet, og jeg vil i denne oppgaven bruke begrepene om hverandre.

1.5.3. Feel

En metronom eller en datamaskin har perfekt timing, eller perfekt plassering av rytmiske impulser, men det er ingen garanti for at musikken swinger eller at den oppleves som groovy, og dermed gir en opplevelse av god Time. Christopher Washburne (1998) sier følgende:

”The feel encompasses what notes are chosen, how they are played, and where they are played by a musician. The groove refers to the overall effect of those choices and their interaction.”

(Washburne, 1998:161)

Timing er altså koblet til tid, og når i tiden tonen eller rytmen spilles. Å kunne få musikk til å swinge er et aspekt ved Time som handler om hvordan tonen spilles, og mer om rytmisk drivkraft og energi. Groove blir da et annet ord for at noe swinger/groover og handler om en opplevelse av musikken, en grunnstemning, som i følge Washburne er resultatet av de ulike rytmiske valgene musikerne gjør, og disse valgenes interaksjon med hverandre. Dersom en musiker karakteriseres som en som har en god ”feel”, vil det si at musikeren en overordnet følelse og forståelse for hvordan låten skal spilles (Washburne, 1998).

Rytmisk feel eller forkortet som *feel*, er slik jeg forstår det et element som spiller inn og gjør fortolkeren god eller mindre god, og handler om musikerens kode – og sjangerfortrolighet. Det dreier seg om å ha et overskudd og innsikt i fortolkningen av et låtmateriale, tilsynelatende intuitivt, ofte opparbeidet gjennom lang tids erfaring innenfor ulike sjangre.

¹⁹ (https://www.google.no/search?client=safari&rls=en&q=groove+definition+music&ie=UTF-8&oe=UTF-8&gfe_rd=cr&ei=bt7mVpXjNa-r8wf-t4voAw)

1.6. Oppgavens oppbygning

Rytme er et stort og omfattende musikalsk område. For at leseren skal få tilstrekkelig innsikt i fag- og forskningsfeltet denne oppgaven omhandler, har jeg derfor valgt å vie et helt kapittel til rytme og rytmiske aspekter ved musikk.²⁰ Dette blir oppgavens kapittel 2. Her vil jeg presentere og omtale en del musikalske begreper og teori som jeg anser som relevante for videre lesning. I kapittel 3 vil jeg greie ut om de ulike teoretiske perspektivene som ligger til grunn for oppgaven. Deretter vil jeg i kapittel 4 grunnlegge valg av metoder og forskningsdesign. Videre vil jeg presentere de ulike metodene for de ulike stadiene i forskningsprosessen, fra informasjonsinnsamling til analyse og presentasjon av funn, og gjøre rede for min forforståelse. Resultatutviklingen får vi i oppgavens kapittel 5, presentert gjennom forskningsspørsmålene. Hvert delkapittel i denne resultatutviklingen avsluttes med en refleksjon og oppsummering. Siden vil jeg i kapittel 6 drøfte funnene og se dem i lys av tidligere forskning og teori. Avslutningsvis vil jeg si noe om ulike implikasjoner oppgaven kan ha for sangundervisning, øving og videre forskning.

²⁰ Som først nevnt i kapittel 1.3

2.0. RYTME

Rytme er det som i følge Michael Thaut *organiserer tiden* (Thaut, 2005). Hans begrepsbruk viser at rytme kan brukes i mange flere sammenhenger enn rent musikalske. Bruken av ordet i sportslige sammenhenger, kommer av ønsket om en mest mulig effektiv utførelse av innøvede trekk i laget – eller hos den enkelte utøver. Et arbeidsteam på en byggeplass, eller et redningsarbeid som krever presisjon og timing, vil også bruke begrepet rytme. Costas Karageorghis ved britiske Brunel University har vist at *nøye utvalgt* treningsmusikk (med hensyn til hvem den skal være for) både kan øke prestasjonen og gjøre treningsøkten mer effektiv (Foss, 2008). Ved å lede oppmerksomheten mot viktige øyeblikk i musikken, hjelper nemlig de rytmiske elementene i musikken ørene og hjernen til å finne mening i akustiske mønstre (Thaut, 2005). Funnene til Karageorghis tyder på at musikken kan få oss til å holde tritt med rytmen, og slik både øke utholdenheten og avlede oppmerksomheten fra tretthetsfølelsen som kan komme når man har trent en stund (Foss, 2008).

Når jeg i dette kapitlet tar for meg rytme som område, er det imidlertid *musikalsk rytme* det dreier seg om. På samme måte som hjertet pumper blodet rundt i kroppen, kan vi si at rytmen eller den musikalske pulsen pumper musikken fremover. I det meste av musikk er den rytmiske utførelsen av låtene en like sentral del av en fremførelse som melodien, og i noen sjangre er rytmen til og med så fundamental at melodien er sekundær og underlagt det rytmiske. Selve rytmebegrepet er imidlertid noe diffust, da det dekker flere aspekter av musikken som har med variasjon over tid å gjøre. Derfor vil jeg i det følgende forsøke å definere noen vanlige begreper.

En grunnleggende, enkel og pedagogisk forklaring på hva (musikalsk) rytme er, finnes i læreboken *"Search and reflect"*, (myntet på nybegynnere innenfor musikk) av den britiske improvisasjonsmusikeren John Stevens (2007):

"The two basic elements of rhythm are "beats" and "spaces" (silences). The smallest, most basic rhythmic units consist of: BEAT SPACE BEAT. One beat on its own is not a rhythmic unit, because it does not produce a pulse - we cannot distinguish a "tempo" from it. The length of space between the two beats determines the "tempo", which is the speed at which the beat goes by. The spaces are therefore as vital to rhythm as the beats are, since only by keeping the spaces between beats constant can you produce an even tempo."
(Stevens, 2007:8)

Forklaringen viser til rytme som begrep innenfor jazz og rytmiske sjangre, men en rytme behøver ikke å skape eller være en del av et jevnt tempo slik det her er beskrevet av Stevens. Rytme som begrep kan vise til hvorvidt vi snakker om metrisk (taktmessig) organisert rytme (som Stevens refererer til), eller om en ujevn, a-symmetrisk eller skiftende rytme. Det er da viktig at man skiller mellom begrepene puls, tempo, betoning, underdeling, taktart og rytmemønster, og ikke minst varighet. En låt kan ha skiftende taktarter men fast underdeling, eller den kan ha et fast rytmemønster men variere i tempo. Videre kan taktarten være lik gjennom hele det musikalske verket, men kan ha varierende betoningsmønstre. En 4/4 rytme kan eksempelvis være delt opp i 2+2 firedeler, 1+4 firedeler, eller 3+3+2 åttedeler, og da ha betoning på ulike steder innbyrdes i takten. Alle disse komponentene nevnt ovenfor er altså deler av paraplybegrepet rytme, og de påvirker hverandre.

Jeg vil videre i dette kapittelet gå gjennom en del sentrale aspekt ved rytmikk innenfor swing - og groovebasert musikk, og belyse forholdet mellom begrepene rytme og groove.

2.1. Sentrale rytmiske begreper

Selve ordet *rytme* har sin opprinnelse fra det greske ordet *rhythmós*, som betyr *flyt* (Blom, 1993) og regnes som en av de indre byggesteinene i musikken sammen med melodi, klang og harmonikk. Pulsen, eller *grunnpulsen*, kan sies å være den jevne, relativt konstante hastigheten som rytmiske tidsverdier måles mot. Grunnpulsen kan også kalles musikkens rytmiske basisenhet. I en takt med fire taktslag (4/4 takt), er grunnpulsen det som kalles *de tunge taktslagene*; 1-2-3-4.

Underdeling vil si at en deler slagene i grunnpulsen inn i mindre enheter, og det meste innenfor vestlig musikk har enten en todelt (med åttedeler og sekstendeler) eller en tredelt (med trioler) underdeling. Begrepet *offbeat* (av slaget) brukes om det slaget i underdelingen som ikke kommer på de tunge slagene.

Vi mennesker har en iboende evne til å ville gruppere eller kategorisere lyder som gjentar seg, og nettopp denne evnen gjør at vi kan danse og klappe i takt (Snyder, 2000). Fordi vi kan gjenkjenne rytmiske mønstre og ha en forventning til at de repeterer seg, kan vi klappe

nøyaktig til en metronom, og forutse når slagene kommer. Jeg vil i kapittel 3.5.3 forklare dette fenomenet nærmere. Det som kalles *periodefølelse* går ut på noe av det samme, og handler om evnen til å kjenne igjen lengre rytmiske perioder uten å telle dem, for eksempel 8 takter med 4/4 taktslag. En person med god periodefølelse har dette fordi taktene grupperes og kategoriseres ubevisst, og personen vil kunne kjenne igjen ulike rytmiske sykluser (for eksempel et refreng i en låt, første sats i et stykke eller lignende) og vite hvor man er innenfor syklusen.

I boken *Thinking in jazz*, gir etnomusikologen Paul F. Berliner (1992) følgende skildring av rytme og puls:

” Swimmers cannot see the ocean’s current, but they feel its pull upon them and gauge its character from patterns of undulating waves. Similarly, musicians cannot see a beat, but they learn to discern it within the band’s collage. ”
(Berliner, 1992: 150)

Jeg oppfatter Berliners beskrivelse av rytme og puls her som uttrykk for at det er noe i bevegelse, noe levende. Samtidig peker beskrivelsen på at rytmen eller beatet er noe musikere lærer seg å oppfatte og navigere rundt. For alle musikere, sangere som instrumentalister, vil det være viktig å ha god kjennskap til og være kodefortrolig med sjangeren en skal synge eller spille innenfor. Å kunne navigere godt rytmisk krever bevissthet rundt og evne til å forholde seg til ulike rytmiske konsepter. Det handler om å utvide sitt subjektive handlingsrom.

Jeg vil i det følgende gjøre rede for ulike sentrale rytmiske begreper ved jazz og andre rytmiske sjangre.

2.1.1. Betoningsmønstre i jazz

Et viktig poeng i jazz, i følge Schuller, er hvilke slag som betones i takten, og måten underdelingene spilles på.²¹ I jazz er det nemlig vanlig at det andre og fjerde slaget i en 4/4 takt er likestilt, eller til og med har forrang over de andre slagene i takta, på den måten at det er de som markeres eller betones. Dette står i sterk kontrast til flere musikalske tradisjoner, da særlig i vestlige kulturer, hvor første slaget i takten (med 4/4 takt som utgangspunkt også her) regnes som ”tungt”, og er mer sentralt enn de andre (Schuller, 1968). Betoningsmønsteret som er vanligst i vestlig musikk innenfor 4/4 takt, er *tung-lett-halvtung-lett*, mens det i jazz altså er

²¹ Se avsnitt 2.1.2 og 2.1.4 for en nærmere forklaring.

det *andre og fjerde* slaget som på ulike vis markeres. Schuller påpeker at dette av åpenbare grunner er vanlig når formålet med musikken er å spille til dans eller å marsjere, da slik betoning gir et driv og energi til musikken (Schuller, 1968). I rytmiske musikkstiler som har sin avledning fra jazzen, er det også vanlig å klappe på det andre og fjerde slaget. Denne betoningen skaper en fremdrift, og gir publikum anledning til å bidra rytmisk til grooven som spilles.

2.1.2. Trioliserte åttedeler - en nærmere beskrivelse

I kapittel 1.5.2 ble begrepet swing definert, og vi så det var ulike måter å tolke begrepet på. Likt for alle tre begrepene, er at de omhandler en måte å spille underdelinger på. En kan imidlertid forenkle definisjonen ved å si følgende; man har *musikk som swinger*, og man har *swing*, som groove. Så hva er da forskjellen?

Taktslagenes underdeling av åttedeler er i utgangspunktet like lange, noe som vil si at det er en konstant tidsmessig avstand mellom dem, og hver åttedel er nøyaktig halvparten av en firedel (fig. 1). Man sier da at underdelingene er like, eller at det en spiller er ”rette åttedeler”. I en del jazzmusikk er det imidlertid vanlig å referere til swingte åttedeler, som betyr at åttedelene er triolbaserte. Det gir en spesiell rytmisk fornemmelse, og det er altså det som kalles swing.

Trioler får en ved å dele en firedel i tre like hele slag, og triolswing oppnår man ved å binde sammen de to første triolene, og så kun spille den første og siste av triolene (fig. 2). Disse noteres som oftest likt som åttedeler, men med en forklaring som sier de skal fremføres som åttedelstrioler (fig. 3), eller det kan stå ”swing feel” eller ”swing time” og lignende.²²

Fig. 1.

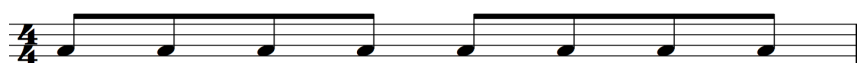


Fig. 2.

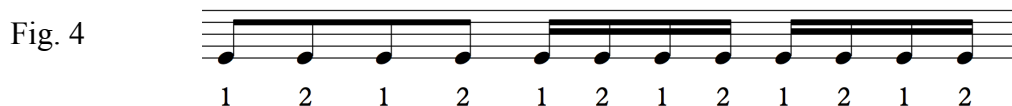


²² Her må jeg presisere at swing kan ha vel så mye med sekstendeler som åttedeler å gjøre; dersom en låt har firedeler som grunnpuls og sekstendelsunderdeling, kan det være sekstendelene som swinges, og ikke åttedelene.



2.1.3. Swing-ratio

Ofte snakkes det om *grad av swing* og *swing-feel* i låter. Da er det ikke om det swinger av musikken eller ikke begrepsbruken sikter til, men *hvor triolisert* ("swingt") åttedelene/sekstendelene er. Dersom en deler hvert firedelsslag av grunnpulsen i to, og den første delen kalles 1 og den andre delen (som ligger på offbeatet) kalles 2, vil graden av swing påvirkes av forholdet mellom 1-erne og 2-erne (fig. 4). Det er dette forholdet mellom 1 og 2 som kalles *swing-ratio*.



Dersom 1 og 2 varer like lenge, er forholdet mellom dem, eller swing-ratioen, 1:1. Eksempelvis er forholdet i triolbasert swing 2:1, og punktert åttedelsnote + sekstendelsnote har forholdet 3:1. Området som starter mellom 1-erne og varer til en treffer en ny 1-er, er vanlig å kalle "swingskala". Hvor på swingskalaen 2-er slaget plasseres er bestemmer altså graden av swing.

Andreas Sundström og Andreas Friberg utførte mot slutten av 90-tallet forskningsprosjekter der de forsket på graden av swing blant jazztrommeslagere.²³ Siden trommeslagerens cymbalspill utgjør et viktig bidrag til swing-feelen i et jazzensemble, gjorde de analyser av cymbalspillet til et knippe kjente trommeslagere for å kartlegge forholdet mellom tempoet det ble spilt i, samt de ulike trommeslagernes swing-ratio. Funnene viste at swing-ratioen varierte med tempoet hos nær sagt alle av trommeslagerne. Ved raskere tempi nådde swing-ratioen 1:1, mens den ved sakte tempo hos enkelte var så høy som 3,5:1. Tendensen var altså at graden av swing avtok jo høyere tempoet ble. De konkluderte derfor studien med å avkrefte den vanlige oppfatningen blant musikere, at swing-ratioen er 2:1 – at en 1-er altså er dobbelt så lang som en 2-er. Et swing-ratioennummer sier imidlertid fint lite om hvordan swingen låter eller

²³ (<http://www.speech.kth.se/prod/publications/files/2968.pdf>) publisert i 1997

føles – men det kan være nyttig å vite noe om dette også på et teoretisk plan. Fra en sangers ståsted, kan Sundström og Fribergs forskningsprosjekt være av interesse da den sier noe om hva graden av swing i ulike tempi krever av bevissthet rundt ens rytmiske plassering på beatet. En kan utifra denne forskningen kanskje tenke seg at det å synge ballader kan være mer utfordrende en up-tempo-låter, siden det kan kreve mer oversikt over rytmisk plassering.

2.1.4. Ulike plasseringer på beatet

Det er vanlig innenfor rytmiske sjangre å ha bevissthet rundt sin egen plassering på den eksisterende rytmiske pulsen. Ofte kan en snakke om å være *frampå*, *bakpå*, *pushe* og *dra*, og uttrykkene refererer til rytmisk plassering på et beat. En solist kan bruke sin rytmiske plassering som variasjon i et forløp eller i en improvisasjon, ved å for eksempel legge seg foran på beatet og pushe, bakpå beatet og strekke i det, for så å plassere seg midt på beatet for å forløse spenningen. De ulike instrumentenes rytmiske plassering har altså mye å si for hvordan en groove vil fungere, men det er ulike tilnærminger til og meninger om hva som er en god groove eller god rytmisk plassering. Ofte er det avhengig av stilarter og sjangere. Trommeslageren Gary Chester (2006) beskriver hvilke utfall de tre mest vanlige plasseringene vil ha for den rytmiske feel'en, i sin øvingsbok *The new breed*;

” On top – This type of feel generates the most energy and excitement, but there is always a danger of rushing. In playing on top of the beat, you play with a feel that is slightly in front of the center of the beat.

In the Middle – This type of time feel is exactly that: in the middle of the beat.

Behind – This feel places the groove slightly behind the center of the beat.” (Chester, 2006:9)

Bassisten Jonathan Dimond skriver et kapittel om Time feel i sin øvingsbok *”Bass Riyaz”*. Han henviser til samme tankegang omkring rytmisk plassering, men bruker begrepene *pushing* om å ligge frampå, (som Chester kaller *on top of the beat*), og *dragging* om å ligge bakpå (som Chester kaller *behind the beat*). Han legger imidlertid til følgende;

”Note that by pushing a beat, the correct placement of the next beat will seem relatively late. Also realize that at slower tempos, a smaller amount of time fluctuation is required to create a discernible push or drag of beats. This is why it is actually easier to perform rhythmically precisely at fast tempos, as the margin for error is less (..) it is best to firmly establish what is on the beat before messing too much with time feel in this way.” (Dimond, 2005: 107)

Dimond påpeker her at det å spille rytmisk presist ved raskere tempi kan være enklere enn ved saktere tempi, da det gir en mindre ”feilplasseringsmargin” (Dimond, 2005). Dette samsvarer for øvrig med studien om swing-ratio som jeg refererte til i forrige avsnitt. Hvorvidt noe er rytmisk korrekt eller feil plassert, som han skriver, er til en viss grad subjektivt, samtidig handler det om å spille innenfor ulike tradisjoner og forholde seg bevisst til disse.²⁴

Mange av de områdene jeg hittil har berørt, har omhandlet kvantifiserbare aspekter ved rytmikk. Time som område kan imidlertid se ut til å være gjenstand for en god del mer subjektive oppfattelser og meninger. Dimond (2005) mener at det er et musikalsk parameter som må oppleves og utforskes rent praktisk, og ikke teoretisk. Det refereres ofte til musikere som har god Time. Hva innebærer egentlig dette? Johansen (2013) skriver :

” Ei god time-kjensle ” i høvet til dette aspektet refererer då til i kva for grad ein er seg medvite si eiga plassering, og kan kontrollere den rytmiske fraseringa og utføre den på ein konsistent måte, som eit uttrykksmessig verkemiddel.”
(Johansen 2013: 299)

Hun refererer her til god Time i forbindelse med utøveres subjektive valg av rytmisk plassering på beatet. Dimond (2005) konkretiserer sin beskrivelse av fenomenet slik:

”Musicians with good time feel possess the following skills:

- 1. an ability to **recognize a tempo** and communicate it effectively and with stability;*
- 2. an ability to **strongly define the beat** and pulse regardless of what is going on around them;*
- 3. flexibility with **musical motives**, their development and rhythmic placement;*
- 4. flexibility with **subdivision** and mixtures of subdivision;*
- 5. stability of tempo and pulse during **syncopated passages**;*
- 6. an overall **innate ”feel”** for time and the way it flows.*

(Dimond, 2005:106)

Et viktig poeng her, er at alle disse egenskapene står i korrelasjon til hverandre, og utfyller hverandre. God Time, slik jeg forstår disse sitatene, handler altså om sammenhengen mellom det Johansen (2013) beskriver som objektive og subjektive dimensjoner i rytmikk:

*”Som eit overgripande område ser rytmikk ut til å ha fleire dimensjonar, der nokre kan kunne beskrivast som **objektive**, og er relatert til **sikkerheit** og presisjon i eit beat og underdelinger i beatet, og å kunne ha denne presisjonen med seg i ulike tempi. Denne objektive dimensjonen av rytmikk blir ofte referert til som time (..) og føreslått å omsette til **periode-, puls- og underdelingskjensle**. Men rytmikk som gjenstand kan òg ha meir subjektive dimensjonar, som refererer til det å ha eit repertoar av rytmiske moglegheter eller ressursar, når ein skal improvisere.”*
(Johansen, 2013: 298)

²⁴ Om man gjør et aktivt valg i å gå bort fra ulike tradisjoner, er det opp til enhver musiker- men jeg anser det som viktig å vite hva man da går bort ifra (at det ikke er fordi man ikke får til noe, men velger å ikke gjøre det på samme måte som tradisjonen krever). Det er i mine øyne nødvendig å kjenne sin musikalske historie og bakgrunn, så man ikke er historieløs.

For at en musiker skal kunne opparbeide seg et større rytmisk handlingsrom, er det viktig å være seg oppmerksom på disse dimensjonene innenfor rytmikk. De krever ulik tilnærming, og er i mine øyne gjensidig avhengig av eller påvirker hverandre. For eksempel kan rytmikken til en solist (subjektiv) måtte forholde seg til en felles, kollektiv rytmisk referanse, for eksempel et fast beat (i et gitt tempo, objektiv). Begge disse sidene ved rytmikk er noe som kontinuerlig må øves på eller arbeides med for å utvikles og vedlikeholdes; et *"evighetsprosjekt"*.²⁵

2.2. Omhandling av sang og rytmikk i øvings- og pensumlitteratur

Jeg vil i det følgende gjøre rede for fokuset på sang og rytmikk i øvings-, undervisnings-, – og pensumlitteratur fra videregående skoler og høyere utdanning, i henhold til min erfaring. Jeg anser det som hensiktsmessig for studien siden problemstillingen jeg søker å finne svar på omhandler rytmikk som gjenstand for øving. Det kan også være spennende å se om deltakernes øvepraksiser på Time og rytmiske områder samsvarer med øvingslitteraturen jeg har funnet. Forskjellige aspekter ved utøvelse av rytmikk og Time innenfor sang, virker til å være noe det ikke er skrevet mye litteratur om, i alle fall ikke på norsk.

I Norge er Nanna Kristin Arders *"Sangeleven i fokus"* (1996) fremdeles pensum på de fleste høgskoler som tilbyr musikkutdanning, selv om hennes bakgrunn er innenfor den klassiske sangtradisjonen. Innenfor det sangteknikalske området har Cathrine Sadolins *"Complete Vocal Technique"* (CVT) og Jo Estills *"Estill Vocal Technique"* (EVT) fått mer og mer fotfeste, men disse er så vidt jeg vet enda ikke undervist ved høyere musikkutdanning, og tar dessuten kun for seg aspekter ved sangteknikk, der målet er å synge så sunt som mulig.

Daniel Zangger Borch (2005)

I Sverige derimot, har *"Stora sångguiden: Vägen till din ultimata sångröst"* av Daniel Zangger Borch (2005) blitt pensum for sangere innenfor rytmisk musikk på de fleste musikklinjer og høgskoler. Boken er et positivt tilskudd til undervisningsperspektiver på sang innenfor jazz, pop, rock og soul tradisjonen. Han skriver om nødvendigheten av å ha en god *"tjåmkeeping"* – følelse, og i forlengelsen av det å ha en god Time:

²⁵ Jeg refererer her til en uttalelse gitt av en informant i Johansens studie (Johansen, 2013, s. 299)

” Att ha fullgod tajming är dessutom nödvändigt i all improvisation och stämsång där lydhörhet och blixtnabb reaktion är ett måste för ett gott resultat. Tajming går ut på att hitta rätt blant notvärden och tolka tonstart och tonlut utifrån den egna kreativiteten i samarbete med kompet. (...) Grundläggande för bra timing är att känna den rytmiska underdelningen i musiken och att ha en bra tajmkeeping-förmåga.”
(Zangger Borch, 2005:77)

Zangger Borch skriver videre at det rytmiske elementet ikke bare sitter i stemmen, men hele kroppen. For å kunne leke med det rytmiske bildet er det derfor viktig å kjenne låtens grunnpuls, tempoet, og han fremholder øving med metronom som et godt hjelpemiddel på dette.

Michele Weir (2001)

Michele Weirs *”Vocal Improvisation”* (2001), er en lærebok som først og fremst søker å gjøre vokalister tryggere på improvisasjon innenfor jazz og afroamerikansk tradisjon. I boken vektlegger også hun det å jobbe med metronom for å forbedre egen Time;

” Working with a metronome is essential for developing your sense of steady time. (...) it is vital that all jazz musicians develop a strong inner sense of pulse because without that, there’s little or no chance of ever really grooving.”
(Weir, 2001:75)

Richard Dunscomb og Willie Hill (2002)

Richard Dunscomb og Willie Hill, forfattere av *”Jazz Pedagogy: The Jazz Educator’s Handbook and Resource Guide”* (2002), bekrefter dette synspunktet. De mener at øving på tre rytmiske faktorer spiller en avgjørende rolle for det å forbedre sin Time og indre puls; øving av musikalske perioder for å utvikle periodefølelsen, øving på ulike taktarter og puls, samt bevissthet rundt underdeling. Dunscomb og Hill sier videre at metronomen er et godt redskap, og foreslår øvelser der en stiller den inn på det andre og fjerde slaget i en firetakt, for å etterligne hi-haten til trommeslagere:

”Each player must internalize his or her own strong sense of time and then listen to the other members of the section to understand their sense of time. Practicing with a metronome set on 2 and 4 will help achieve this individually and as a section. (...) Most professional musicians have practiced in this manner at some point in their careers. Many continue to do so throughout their entire careers, on average 10 to 15 minutes per day.”
(Dunscomb og Hill, 2002:246)

Bertil Strandberg (1998)

Bertil Strandberg påpeker nødvendigheten av å opparbeide seg en indre puls, eller en ”indre metronom” – og har i boken *”It’s About Time”* (1998) utviklet øvelser for å fremme nettopp

dette. I all hovedsak går øvelsene på å spille eller synge utvalgte låter til en øvingsCD, der en trio med profesjonelle og anerkjente musikere spiller. Konseptet er at kompet på ulike tidspunkt spiller et ”break” eller tar en pause på en eller flere takter, der en skal forsøke å improvisere med stemme eller instrument, og forsøke å holde Timen. Utover i boken settes vanskelighetsgraden opp, både gjennom lengre ”breaks” , svært sakte og raske tempi. Strandberg trekker frem tilstedeværelse i musikken som noe sentralt å etterstrebe, og vektlegger musikerens evne til å projisere energien som ligger i musikken via instrumentet til lytterne, en ”känsla av dans”, som viktig;

”Det är stor skillnad mellan att spela tillsammans och att spela samtidigt. (...)

Jag vill här än en gång understryka att förmågan att hålla en ständig puls och att kunna spela i synk med andra musiker inte är någon garanti för att det ska svänga om musiken. Men det är en bra början. Det extra element som krävs för detta har att göra med dans, ”groove, och rörelse. (...) Denna känsla av dans behöver inte nödvändigtvis vara något som är synlig när en musiker spelar utan kan vara en inre dans som kanaliseras genom instrumentet. Det är tonerna som dansar, inte nödvändigtvis kroppen.”

(Strandberg, 1999:6 og 8)

Gary Chester (2006)

Selv om ”*The New Breed*”, utviklet av studiomusikeren Gary Chester (2006) primært er en bok med øvelser for trommeslagere, tror jeg en del av konseptet og ideene hans er overførbare til sang. Det å ha med en trommeslagers teoretiske perspektiv innenfor øving anser jeg også som hensiktsmessig for studien, da to av deltakerne har bakgrunn som profesjonelle trommeslagere og en er sanger og perkusjonist. Chesters hefte er bygd opp rundt øvelser for å fremme et overskudd av kroppslig koordinasjon, musikalsk kreativitet og improvisasjon, samt notelesingsferdigheter. Tilstedeværelse, eller ”musical awareness” virker til å være målet. Chester introduserte sin ”fem-ledds-uavhengighet”, der det femte uavhengige leddet (foruten begge armer og bein) er stemmen ;

”to aid your awareness, you should learn to sing each part that you are playing, in addition to singing the click pulse”.

(Chester, 2006:8)

Bruken av stemmen som dette femte leddet, synes myntet på å oppøve trommeslagerens bevissthet. En kan tenke seg at det at musikeren har oversikt over både seg selv og låten, vil gi et større overskudd i samspillssituasjoner og ved fremføringer. Et viktig moment Chester også trekker frem, er det som kalles ”awareness of spacing”, å lytte til eller å være bevisst rommet mellom tonene (pausene).²⁶ Et annet er ”breathing” – at musikken puster; en tør å slippe til de andre musikerne uten å ta for mye plass, samtidig som en er trygg på å ta plass i samspillet.

²⁶ Dette samsvarer med fokuset til trommeslagerne i den vest-afrikanske tradisjonen Chernhoff skriver om, jamfør kapittel 2.4.2.

2.3. Rytmisk referansestruktur

En stor del av musikken innenfor jazz og rytmiske sjangre er i dag notert, eller kan finnes på noter. Den noterte formen gir imidlertid sjelden det sanne bildet av musikken, da den er kun en representasjon av en referansestruktur musikken forholder seg til. For å forklare hva konseptet referansestruktur innebærer, vil jeg referere til et spørsmål Per-Erik Brolinson og Holger Larsen stiller i boken ” *Rock - aspekter på industri, elektronikk & sound* ” (1981):

”Normalt finns ingen notbild som utgångspunkt för det enskilda framförandet. (..) Notutgåvor av rockmusik är snarast att betrakta som approximativa och pedagogiska efterhåndskonstruktioner av ett eller flera musikaliska framföranden – altså i viss mening det omvända förhållandet mot inom konstmusiken. Samtidig existerar den enskilda låten frikopplad från ett bestämt framförande – man talar ju om olika versioner av samma låt. Vad är det då som är ”samma” i dessa olika versioner, dvs vad konstituerar låten till skillnad från den konkreta versionen? ” (Brolinson og Larsen, 1981:176)

Jeg mener å kunne se en parallell til dette innenfor muntlig historiefortelling, som jeg har vokst opp med blant annet i Etiopia. Her finnes det utallige variasjoner av samme muntlig overleverte fortelling, som det ikke nødvendigvis finnes som fast tekst (i tilfelle har teksten kommet etter den eksisterende fortellingen og er således en nedskrevet variant) – men innholdet, referansene og strukturen er de samme. Forskjellige former for referansestrukturer blir altså aktualisert gjennom de faktiske realiseringene som finnes. Referansestrukturer er ikke synonymt med det metriske systemet i notert form, da den noterte formen kun er en representasjon av referansestrukturene. Det meste av dagens populærmusikk er ikke notert, men opererer likevel med referansestrukturer. Å operere med ulike referansestrukturer er gjeldende også for så mange andre uformelle musikkformer, som tradisjonsbasert musikk og folkemusikk og ulike avledninger av disse.²⁷

På tross av at rytmiske referansestrukturer ikke alltid er klingende lyd, bør de ikke betraktes som noe utenommusikalsk, skriver Danielsen (2006) – fordi det er i forholdet mellom de ikke-klingende (pauser) og klingende referansestrukturene at rytmen oppstår:

”The different levels of pulsations are commonly referred to by their musical note values as quarters, eights, sixteenths, and so on. However, it is important to distinguish between levels of pulses within such a theoretical framework and what is actually heard. Even though a rhythm is often related to a certain level of pulsation, and even though it should be possible to understand it an externalization of the reference structure, played rhythm is in principal something other than the formal divisions of a metrical framework.” (Danielsen 2006:46)

²⁷ Formelle og uformelle musikkformer er her forstått som ”skriftlig overleverte” (notebaserte) og ”muntlig overleverte” (gehørbaserte) musikkformer

2.3.1. Groovebaserte rytmestrukturer

Musikken denne studien tar for seg, har utgangspunkt i afro-amerikanske tradisjoner, og er det vi kaller ”rytmisk musikk”.²⁸ Sang innenfor denne tradisjonen (som oppgaven omhandler) har vært og er tett knyttet opp mot dans og bevegelse, og musikken er preget av å være mer rytmisk enn harmonisk og melodisk basert, jamfør Chernoffs følgende utsagn:

”In Western music, then, rhythm is most definitely secondary in emphasis and complexity to harmony and melody. It is the progression of sound through a series of chords or tones that we recognize as beautiful. In African music this sensibility is almost reversed.” (Chernoff, 1979:42, min utheving)

Det er vanlig å kalle den (vest-)afrikanske musikken som John Miller Chernoff refererer til her, og også musikktradisjonene som springer ut av den, for groovebasert (Danielsen, 2006). Groove handler om rytmiske mønstre som gjentar seg, gjerne på flere plan. Danielsen skriver:

”The basic unit of the groove can be made up of different rhythmic figures, and the basic pattern of rhythm might be described as a stable of separate figures played on top of each other, or perhaps in parallel.” (Danielsen, 2006:44)

Sammensetningene av alle de rytmiske lagene i grooven er det som danner det Nketia (1974) kaller ”*multilinear rhythm*”, oversatt av Danielsen til *multilineær rytmisk organisering* (Danielsen, 2006). En annen og kanskje mer uformell betegnelse på samme fenomen, er ”*den rytmiske veven*”. Etnomusikologen Simha Arom kaller det at disse mønstrene i den rytmiske veven repeteres, for *isoperiodicity*. I følge Arom innebærer dette at hvert pulsslag innenfor et slikt mønster eller hvert enkelt slag i grooven, har samme status og er likeverdige. Danielsen tolker Arom dit at han ikke mener at *alle* mulige slag i en slik vev er likeverdige, men at han først og fremst ønsker å påpeke at den vestlige matrisen og måten å tenke puls på *ikke er universell* (Danielsen 2006). En kan tenke seg at likeverdigheten av slagenes tyngde gjør at det for en del utøvere med vestlig kunstmusikkbakgrunn kan være utfordrende å oppfatte periodene i slik musikk. Innenfor annen groovebasert musikk er slagene gjerne vektet forskjellig (for eksempel i swing, som forklart i kapittel 2.1), noe som gjør at grooven slik skiller seg ut fra den afrikanske. At enkelte slag veier tyngre, fører til at de rytmiske mønstrene i større grad har en hørbar begynnelse, og en enklere vil gjenkjenne og kategorisere musikken auditivt, jamfør Sloboda (2005). Nettopp dette var gjeldende også for funk-groove, som Danielsen forsket på, og fant at ikke kunne kalles isoperiodisk i Aroms forstand. Danielsen mener derfor at funk-groove må kunne sees på som en hybrid mellom tradisjonell vestlig rytme, der takten spiller en stor strukturell rolle, og Arom og Nketias

²⁸ For beskrivelse av begrepet, se 1.4.1.

afrikanske rytmer der rytmiske mønstre av en viss tidslengde repeteres. Denne tanken om hybriditet mellom to rytmiske tradisjoner tror jeg kan være gjeldende for mer groovebasertmusikk enn funk, men det har jeg ikke anledning til å vie mer plass til i denne oppgaven.

2.3.2. Mikrorytmisk variasjon

Premisset for rytmeforskningen er at mikrorytmiske variasjoner fra en *referansestruktur* har stor betydning for hvordan musikken vil låte. *Participatory Discrepancies* (Keil, 1994, Keil, 1995), *Microtiming* (Iyer, 1998, 2002), mikrorytmikk og mikrorytmiske variasjoner er begreper som brukes innen rytmeforskningen – om hverandre, og av forskjellige aktører. Charles Keil introduserte i sitt essay ”*Motion and Feeling Through Music*” fra 1966, begrepet ”*engendered feeling*”.²⁹ Med dette forsøkte han å sette ord på et begrep han mente vestlig musikkteori ikke hadde hatt tilstrekkelig eller adekvat språk for frem til da; nemlig hva det er en musiker tilfører rytmikken som får musikk til å swinge (Keil, 1994). Dette er i høyeste grad interessant for denne oppgaven, og jeg vil i det følgende gi en nærmere innføring i begreper som omhandler mikrorytmisk variasjon.

Participatory Discrepancies

Noe av det som skiller musikk spilt av mennesker og musikk spilt av en datamaskin, er at vårt forhold til pulsen er mindre presis enn datamaskinens, som er helt konsistent. Selv den mest skolerte musiker vil utøve mikrorytmiske avvik i forhold til rytmikkens puls, som gjør at en repetisjon aldri vil være eksakt lik; det vil alltid være små variasjoner av rytmiske eller tonale forskyvninger (Refssem Jensenius, 2009). Som Refsem Jensenius skriver;

”de kvalitetene vi forventer fra en utøver, dreier seg nettopp om å avvike fra notene ved å legge inn forandringer – i tempo og dynamikk, samt skape en helhet ved hjelp av fraseringer”

(Refssem Jensenius, 2009:17)

Det er disse mikrotonale eller mikrorytmiske avvikene forskeren Charles Keil kaller *Participatory Discrepancies*, heretter benevnet som PD. Dette er det han mener får musikken til å høres menneskelig ut, og bidra til å gjøre musikken mer engasjerende;

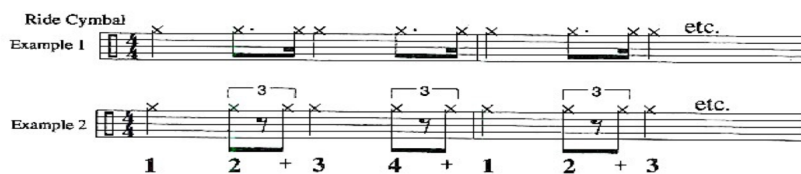
²⁹ Direkte oversatt som ”skapt” eller ”villet/intendert følelse”, med henvisning til et subjektivt valg gjort av musikeren for å påvirke grooveen som spilles

"The power of music lies in its participatory discrepancies, and these are basically of two kinds: processual and textural . Music, to be personally involving and socially valuable, must be "out of time" and "out of tune" (Keil, 1994:96)

Forskjellene mellom repetisjonene kan være at musikerne spiller bakpå den eksisterende pulsen, hva Keil kaller "lay back", eller spille tidlige anslag/foran pulsen – som Keil kaller "on top" (Keil, 1994:64).³⁰ Ved å analysere en groove som oppleves "on top", eller "frampå", som det gjerne kalles, vil en kunne se at en enkelt rytmisk enhet eller flere befinner seg foran det som kalles en referansestruktur – eller hvordan det ville sett ut dersom grooven ville blitt transkribert til et noteark. Ved groover som er "frampå" eller "bakpå", er de rytmiske forskyvningene så små at det ikke ville blitt fanget opp ved hjelp av vårt vanlige notasjonssystem.

Eksempelet nedenfor er hentet fra kapittelet *"Motion and feeling through music"* (Keil, 1994:61), og forsøker å vise hvordan en rytmisk figur spilt på en ride-cymbal divergerer fra hvordan figuren er notert i et partitur. Eksempel 1 i figuren er slik cymbalfiguren noteres, mens eksempel 2 er slik den høres ut når den spilles. Som det kommer frem av dette noteeksempelet, har denne figuren gått fra å ha en jevn 16-delsunderdeling i figur 1(ex.1) til å nærme seg triolunderdeling i figur 2 (ex.2).

[the drummer] attacks the cymbal so close to the pulse as to be almost ahead or "above" it when dealing with the taps that fall on 1, 2, 3 and 4 of a 4/4 measure (ibid).



(Fig.1 og 2, Keil, 1994:61)

Keil mener at disse avvikene fra en metrisk puls, såkalte PD's, kan tilføre musikken et mer organisk og rytmisk driv. Ved at underdelingen i eksempelet over nærmer seg triolfeeling, fører det til at grooven får et driv fremover, og Keil mener at en groove som ikke inneholder slike avvik fra det metronomiske, kan oppleves statisk og livløst (Keil, 1994). Han legger videre vekt på at det er disse mikrorytmiske avvikene som gir musikken et "vital drive", og

³⁰ Jeg støtter meg heller til Dimonds (2005) tredelte inndeling, enn Keil & Feld (1994) og Chesters (2006) todelte, da jeg er av den oppfatning at det å ligge foran pulsen ikke er det samme som å ligge rett på beatet. På tross av dette mener jeg poenget kommer frem gjennom Keils forklaringer.

gjør den "socially valuable" (Keil & Feld, 1994:96). Det som gjør Keils teori verdifull på et praktisk og teoretisk plan, er hans vektlegging av at avvikene som gir musikken dette vitale drivet, som gjør den levende og interessant, oppstår i nettopp samspillet mellom musikerne. For å oppnå lydhørhet i samspillssituasjoner er en ofte avhengig av at musikerne finner en metronomisk puls å innrette seg etter. Når det musikalske samspillet er godt, er det imidlertid ikke nødvendig å innrette seg strengt etter denne;

"There is no essential groove, no abstract time, no "metronome sense" in the strict sense of metronome, no feeling qua feeling, just constant relativity, constant relating, constant negotiating of a groove between players in a particular time and place" (Keil, 1995:3)

Metronome sense

Begrepet *metronome sense*, som Keil (1995) refererer til i sitatet ovenfor, ble først introdusert av Richard Waterman i en artikkel fra 1948. Dette innebærer at lytteren (eller musikk-sanseren) må supplere musikken med en grunnleggende puls for å forstå den, enten gjennom kropp eller sinn. Innenfor afrikanske musikktradisjoner manifesteres dette ofte gjennom dans eller klapping:

"The handclapping that accompanies so much African music is "metronome sense" in action, and Jones maintains that the clapping "is not beating time in European sense, but is an undercurrent providing the free rhythms of the song with a metrical basis" (Chernoff, 1979:50-51)

Den grunnleggende pulsen lytteren supplerer musikken med, trenger imidlertid ikke være klingende – men den er en slags underliggende, indre puls, eller et *internal beat*, jamfør Danielsen (2006), som er fundamentalt for både spilling, dansing, lytting og hele forståelsen av de rytmiske lagene.

En direkte konsekvens av å ha *metronome sense*, kan være at en musiker forholder seg aktivt til pauser, da de hele tiden *spiller på noe* (og dette noe ikke nødvendigvis er hørbart). John Miller Chernhoffs (1979) studie av vestafrikansk musikk i Ghana, viser hvordan trommeslagerne aktivt forholder seg til pausene mellom slagene de spiller:

"The point is that the drummer plays only some of the things he hears. Abraham Adzenyah of the University of Ghana Dance Ensemble and Wesleyan University, a Fanti master drummer and expert of many different tribal styles, says that he always listens to or keeps in mind what he calls a "hidden rhythm" within his improvisations. In many ensembles, one instrument in particular may be designated as the time-keeper, and all the musicians depend on hearing their relationship to this one. If you ask a

*Kagan player to demonstrate what he does during Agbekor, he will click his tongue against the roof of his mouth between his two strokes.*³¹ (Chernhoff, 1979:50)

Både klikkingen med tungen og denne ”gjemte rytmen” er en ikke-hørbar utførelse av de slagene som musikerne ikke spiller (pausene), som altså befinner seg mellom slagene som spilles. Slik jeg leser Chernhoff, er trommeslagerne altså like opptatt av rytmene de *ikke spiller* som akksentueringene de faktisk spiller.

For å oppsummere dette underkapittelet, kan vi se at det å få musikk til å swinge eller groove altså ikke nødvendigvis handler om at utøvere spiller samtidig eller likt på en fastlagt puls utenfra. Det handler heller om at musikerne spiller omkring en puls som de kommer frem til gjennom lytting og en form for forhandling når de spiller sammen. Denne stadige ”forhandlingen” og tilpasningen rundt grooven er sentral i Charles Keils teori om mikrorytmiske variasjoner. Sagt med andre ord: det er samspillet mellom musikere som er nøkkelen, og danner grunnlaget for opplevelsen av at noe swinger eller groover (Keil, 1994).

Hvordan vi så opplever swing og groove, innebærer i følge Keil såkalte ”*motor connotations*” (Keil, 1994:59). Med dette mener han at rytmiske avvik og variasjoner, eller PDs, ikke bare oppleves auditivt, men også kinestetisk, sagt med andre ord: kroppslig.

2.4. Rytme og kropp

Rytmikk assosieres ofte til noe intuitivt og kroppslig, og noe som kan knyttes til kollektivitet. I mange kulturer er musikk og bevegelse uatskillelige aktiviteter, og en utøvers fysiske engasjement er både forventet og ønsket. Dans og bevegelse er tett forbundet med hverandre, og det rytmiske aspektet er nært knyttet opp til kroppen på flere måter. Vijay S. Iyer beskriver groovebasert musikk ved at

”It features a steady, virtually isochronous pulse that is established collectively by an interlocking composite of rhythmic entities and is either intended for or derived from dance.” (Iyer, 2002:37)

³¹ *Kagan* henviser til en type tromme i Ewe-tradisjonen. *Agbekor* er en vestafrikansk dans med røtter fra folkeslagene Ewe og Fon. Det er en gammel dans, kjent som *Atanga*, (*Atam* betyr 'ed', *Ga* betyr 'stor'), og var fra gammelt av en krigsdans. I dag utføres dansen av folk i *Dzogadze*, et bondesamfunn nær *Akatsi* i den sørlige delen av *Volta*-regionen i Ghana. Dansen er preget av flere perkusjonsinstrumenter med et voldsomt polyrytmisk driv, og den ledende trommeslageren (master drummer) gir danserne ulike beskjeder om handlinger eller bevegelser de skal utføre underveis. (Arom, 1991).

Iyer kobler her bevegelse og dans til groove, og mener de er nært knyttet til hverandre. Dette kan være viktig å huske på når det kommer til øving på Time og rytmiske aspekter innenfor groovebasert musikk, da en kan tenke seg at øvingen vil kunne bære preg av en kroppslig forankring av rytmen på ett eller flere plan. Hva som her menes med *kroppslig forankring av rytmen*, vil jeg ta for meg i det følgende.

2.4.1 Kroppslig forankring av musikkens rytme

Når swing skal skapes, kreves det i følge Peter Bastian at musikerne har kropp og tyngde i anslaget (Bastian, 1987). Om en trekker paralleller til den norske tradisjonsmusikken, sier Jan-Petter Blom (1993) at for at en slått skal være god å danse til, er det avgjørende at en spillemann klarer å formidle dansens rytmiske liv gjennom musikken (Blom 1993). Slik jeg forstår dette, handler det om en rytmisk forankring av musikken i kroppen. Innenfor groovebasert musikk, anser jeg dette som vesentlig. Med uttrykket ”å ha musikken forankret i kroppen”, referer jeg her til den kroppsopplevelsen vi kan ha når vi musiserer.³² For at et instrument skal kunne produsere lyd i det hele tatt, er det avhengig av en grad kroppslig aktivitet. Riktignok kan vi produsere lyd ved nærmest mekaniske kroppsbevegelser, men opplevelsen av det klingende og musikken vil jeg anta låter perifert eller livløst, både for utøver og en eventuell lytter. Erfaringsmessig er slike opplevelser av kroppslig forankring i musikken tydeligst i samspill der en form for groove er etablert. Når det groover av samspillet, synes kroppen å aktivt være med – og i en slik forstand kan vi forstå kroppslig forankring som å være ”i ett” med musikken. Torunn Hauge og Catharina Christophersen beskriver det slik:

”Swing og groove er et kjennetegn for rytmisk samspill på sitt beste innenfor en del rytmiske musikkgenrer (...) [og] er en kvalitet som er vanskelig å beskrive med ord, men som først og fremst må oppleves direkte”
(Hauge og Christophersen 2000: 50)

Sagt med andre ord: når det groover av samspillet, har man førstehåndserfaring med et fenomen og opplever det direkte. Dan Svenssons eksamensarbeid (2007) fra Musikögskolan i Malmö, viser til en lignende holdning (om at kroppen må være ett med musikken og følgelig røre seg), blant profesjonelle amerikanske freelancemusikere. I følgende utdrag er en jazzsangpedagog (i studien kalt pedagog C) sitert på om hun tror en kan være med på å fremme god timing hos elever som sangpedagog, og eventuelt hvordan;

³² En teoretisk gjennomgang av fenomenet Embodied music cognition/Kroppslig situert kognisjon foretas i kapittel 3.3.4.

”Jag hade en pedagog i New York, en pianist som tittade upp på mig och så sa han ”little white girl you gotta move when you sing.” För jag stod stel som en pinne. Så hade han då spelat med Aretha Franklin och Dinah Washington och de här stora namnen. Han sa att de dansade alltid och det ligger mycket timing i det, att ha groovet i kroppen, att ta med, att inte va... vi är lite för blyga helt enkelt. Så det pratar jag också ofta om med mina elever. Jag rör mig mycket när jag spelar, jag rör mig mycket när jag sjunger. Inte så att jag försöker ta fokus ifrån sången utan bara att det finns någonstans i kroppen, ett litet groove som går va, och att man försöker hitta sitt eget naturliga groove.”

(Svensson, 2007:25)

En del av den forskningen jeg har kommet over, tyder på at en slik vei til å kjenne puls og rytme som den pedagog C og snakker om, kan være fruktbar. I en artikkel skrevet av Cathrine Paulsen for *forskning.no*, sier Rolf Inge Godøy, professor i musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo; *”Det er bevegelsen, ikke bare musikken i seg selv, som gjør at du husker den. Bevegelsen i musikken og bevegelsen du gjør med kroppen er tett bundet sammen”* (Paulsen, 2004).

Med andre ord er det grunn til å tro at det er en sammenheng mellom musikk, lyd, kropp og bevegelse.

2.4.2. Musikk, lyd, kropp og bevegelse

I artikkelsamlingen *”Musical Gestures”*, oversatt som musikalsk gestikk (Godøy og Leman, 2010), finner vi forskning på kroppens bevegelser i forhold til musikk. Her sees ”gest” som en synlig bevegelse, og er delt inn i følgende kategorier: gest som ”sound-producing”, ”sound-facilitating”, ”sound-accompanying” og ”communicative” (Refsem Jensenius et al, i *ibid*:25). Godøy trekker frem det han kaller ”body image”, for å tydeliggjøre at det er sammenheng mellom kropp og musikk. Han mener at de bevegelsene vi spontant gjør, ikke bare er mekanikk som settes i gang for å utføre en jobb, men at vi opplever en fysisk eller kroppslig tilknytning til musikken:

” Indeed, while playing the melody, I can be aware of my body’s interaction with music”

(Godøy og Leman, 2010:8).

Med andre ord – vi sanser og opplever gjennom bevegelsene våre. En musikkopplevelse som inneholder å spille eller synge selv, vil da handle om både det auditive og om kroppens rolle i det musikalske uttrykket. Bevegelsene vi må gjøre for å produsere lyd er ikke bare mekaniske, men et kroppslig uttrykk som via instrumentet kommer ut som lyd. Musikken starter altså i kroppen, og lyden som instrumentet frembringer er en mediert utgave av det vi føler i kroppen. Dermed kan det føles som om kroppen er en del av instrumentet. Sett i forhold til studiens problemstilling, kan dette være et verdifullt bidrag til å forstå nødvendigheten av eller årsaken til det kroppslige uttrykket innenfor utøving av rytmisk musikk.

3.0. TEORETISK FORSTÅELESRAMME

I dette kapittelet ønsker jeg å presentere min teoretiske tilnærming til og forståelsesramme for problemstillingen. Jeg vil først gjøre rede for litteratursøk og forskningsstatus, før jeg presenterer noe tidligere forskning som har relevans for min studie. Deretter vil jeg gjøre rede for teorier som kan belyse forskningen ytterligere. Herunder ulike kunnskapsteorier, som blant annet implisitt og prosessuell kunnskap, skjema og forventningsteorier, samt noen sider ved sosiokulturell læringsteori som jeg tror kan være av interesse for funnene fra studien.

3.1. Litteratursøk og forskningsstatus

For å få en oversikt over hva som finnes av forskning og litteratur i forhold til tema og problemstilling, søkte jeg i databasene Bibsys, WorldCat, Journal of research in Music Education, Google og Google Scholar. Følgende søkeord, alene og i ulike kombinasjoner, ble brukt: sang, lære, undervise, øve, kroppslig, musikalsk, mediering, loop, metronom, implisitt kunnskap, time, time-feel, rytme, rytmikk, groove, groove-opplevelse, svinge, swinge, singing, afrikansk, improvisasjon, afro-american, soul, learning, practice, swing, timing, participatory discrepancies, musical time, rhythm perception, embodied music cognition, music and motion, tools, socio-cultural perspective, microtiming, blant andre. En del litteratur kunne elimineres etter å ha lest abstraktene eller innholdet i stikkordsform, mens annet ble lagt til side for en gjennomgang.

Funnene i databasene tyder på at forskningen innen rytmikk og groove eller Time i stor grad omhandler struktur og syntaks, fremfor prosess og fremføring, som er nærmere det jeg har vært ute etter. Jeg fant imidlertid noen eksamensarbeider fra Högskolan i Malmö og Musikhögskolan i Lund av interesse, som undersøkte undervisning av timing i sang og piano. Det er også skrevet mastergradsoppgaver både fra Norges Musikkhøgskole, Universitetet i Oslo og Konservatoriet i Agder som på ulike vis omhandler groove innenfor ulike stilarter, sangundervisning og sangteknikk i rytmiske sjangre, mikroritmikk og lignende, som jeg har hatt nytte av å lese. En oversikt over disse er er å finne i litteraturlistens ”*annen litteratur*”.³³

³³ Se s. 108

Forskning på rytmikk og groove har altså relativt liten fartstid i vitenskapelig sammenheng, på tross av deres betydning innenfor ulike musikkstiler – deriblant den groovebaserte musikken med røtter fra Afrika og Amerika. Det samme gjelder for forskning på instrumentalundervisning i høyere musikkutdannelse (Jørgensen, 2009). Som nevnt i avsnittet ovenfor, har forskningen innenfor rytmikk hatt fokus på strukturelle plan, snarere enn prosessuelle, men det har skjedd en dreining den senere tiden. Jeg vil i det følgende gå nærmere inn på ulike studier som kan ha relevans for forskningen. Det er langt ifra en uttømmende oversikt over feltet, men et utvalg av studier som kan være relevante for forskningsprosjektet mitt, og de er oppført i den rekkefølge de ble lest. Da det har vært en utfordring å finne relevant forskning på området *øving og Time*, har jeg funnet forskning omhandlende groove, bruken av teknologi i instrumentalopplæring og lignende undervisningsstrategier, samt ulike sider ved rytmisk sangundervisning som jeg håper kan belyse oppgavens tema.

3.1.1. Tidligere forskning av særlig relevans for studien

Guro Gravem Johansen (2013)

Guro Gravem Johansen skrev i 2013 sin PHD, *"Å øve på improvisasjon. Ein kvalitativ studie av øvepraksisar hos jazzstudentar, med fokus på utvikling av improvisasjonskompetanse"*. Her ble det gjort en kvalitativ studie av øvepraksiser hos studenter ved høyere musikkutdannelse. Johansen introduserer her begrepet "utforskende øving", for å fange opp det mer eksperimenterende og improviserende aspektet med øving innenfor rytmiske sjangre (her spesifikt jazz), som et supplement til det mer etablerte begrepet "målrettet øving". Et eget kapittel er viet til rytmikk som øvegjenstand, og her introduserer hun og begrepene "subjektiv" og "objektiv" rytmikk. Funnene fra studien viser at samspillpraksiser gir den individuelle øvingen større mening, og at spilling i band i tillegg er en sentral læringsarena i seg selv. Her kan en utvikle musikalske ideer spontant - i fellesskap, en kan takle det uforutsigbare bedre, og en kan ved å gi og få musikalsk respons få andre arenaer for læring som den individuelle øvingssituasjonen ikke tilbyr. I tillegg underbygger funnene hvordan sosiale aspekt som trygghet og gjensidig tillit påvirker det musikalske utfallet, og hvordan det avgjør om samspill oppleves lærerikt eller ikke. Dette er svært interessant, med tanke på mitt fokus på øving på Time, og det å utvikle kvaliteter som gir deg trygghet i det musikalske som for eksempel som sanger i et band.

Roseanne Kelly Rosenthal (1984)

Det er tidligere gjort en del studier tilknyttet undervisningsstrategier i instrumentalundervisning, og en eldre undersøkelse ble blant annet gjennomført av Roseanne Kelly Rosenthal (1984), med studien :“*The Relative Effects of Guided Model, Model Only, Guide Only, and Practice Only Treatments on the Accuracy of Advanced Instrumentalists' Musical Performance*”. Her gjorde Rosenthal en studie av effekten av fire ulike undervisningsstrategier – demonstrasjon og verbal instruksjon, demonstrasjon, verbal instruksjon og øving. Studien viste at studentene som fikk undervisning bestående av en ren musikalsk demonstrasjon var de som kom best ut av undersøkelsesperioden, og presterte desidert best. Undervisning i kombinasjon med instruksjon viste seg å være den metoden som var nest mest effektiv – og studien stiller følgelig spørsmål ved effekten av verbale forklaringer. Når jeg tar med en så gammel studie i min oppgave, er det både fordi jeg ikke har funnet noen av nyere dato med samme perspektiv, og fordi jeg anser den som relevant for måter å lære bort på. Slik jeg leser studien, peker den på verdien av å demonstrere fremfor å verbalisere, eller å få studenten til å imitere, fremfor å fortelle hva en skal gjøre. Dette er en strategi svært mange musikere og sangere bruker mer eller mindre bevisst, men kanskje ikke med Time som fokus. Om jeg ser denne studien i lys av hvordan en sanger kan bli bedre på Time, kan en tenke seg at det å bli demonstrert ulike måter å frasere og plassere seg rytmisk på som så skal hermes, kan være mer effektivt enn å bli fortalt det (eks. ”legg deg bakpå”).

Sebastian Bielicke (2011)

Sebastian Bielickes studie, ”*Selected Typologies of Learners and Learning related to digital resources in singing lessons*” (2011), tar for seg ulike studenters læringsstiler, læringsstrategier og bruk av digitale ressurser i sangundervisning. Eksempler på digitale ressurser var å lytte til ulike versjoner av låter på nettsteder som YouTube, å bruke Real-Time Feedback, lydopptak på timer og av øvingssituasjoner eller samspill, digitale musikkleksika, samt ulike former for ”karaoke-komp” eller ”band-in-a-box”. Bielicke konkluderte med at bruk av digitale verktøy og ressurser kunne gjøre undervisningen mer attraktiv for yngre elever, og at en slik bruk ville åpne for mer varierte læringsstrategier (ibid, 2011). Funn fra denne og lignende studier peker på at studenter og lærere – eller brukere av digitale verktøy – opplever den direkte tilbakemeldingen som slike verktøy kan gi, som et positivt element i egenøving og undervisning. Når det kommer til øving i sang og særlig på rytmiske aspekter og Time, er det grunn til å tro digitale verktøy er i utbredt bruk i dag, særlig med tanke på teknologiens utvikling (spesielt smarttelefonen), og ikke minst har mye å tilføre egenøving.

Alexander Refsem Jensenius (2007)

Alexander Refsum Jensenius ' doktoravhandling fra 2007, *"Action – Sound, Developing Methods and Tools to Study Music-Related Body Movement"* forklarer at den sterke koblingen mellom musikk og bevegelse ligger dypt forankret i mennesket. Alle har kjent hvordan noe musikk nærmest forlanger bevegelse, og det å trampe takta til favorittlåta, eller å spontant slå rytmen eller bevege kroppen når vi hører groovy musikk, er helt naturlig, i følge Refsem Jensenius. Musikkopplevelsen er *multimodal*, altså involveres alle sansene i den. Funnene hans viser at vi "tenker" musikk og lyd *som* bevegelse – og forskningen viser både til hvordan lyd skaper bevegelse, samt bevegelse som skaper lyd. I vestlig kultur og kunstmusikk har kroppsbevegelse i følge Jensenius vært noe som man skulle forsøke å begrense så mye som mulig – og dersom studiens funn stemmer, vil jeg anta at det må være en del undertrykte bevegelser hos musikere og tilhørere av vestlig kunstmusikk – som nok får direkte konsekvenser for den klingende musikken og opplevelsen av den. På den annen side kan studien være med på å bekrefte nødvendigheten av bevegelse eller det å bevege seg under utførelsen av rytmisk musikk. Det multimodale perspektivet på musikkopplevelsen er svært interessant.

Vijay S. Iyer (1998)

Den siste avhandlingen jeg vil trekke frem i denne sammenheng, er Vijay S. Iyers *"Microstructures of Feel, Macrostructures of Sound: Embodied Cognition in West African and African-American Music"* fra 1998. Det grunnleggende poenget i avhandlingen hans, er at musikk-persepsjon og musikk-kognisjon er *embodied situated activities*, altså kroppslig situerte aktiviteter.³⁴ Han argumenterer for at persepsjon av rytmikk og musikk er avhengig av de fysiske begrensningene vi har i vårt sensomotoriske apparat, så vel som det sosiokulturelle miljøet vi er en del av, som påvirker hvilken musikk vi får lytte til og vokse opp til. Når han hevder at persepsjon av rytmikk og musikk er kroppslig, betyr det at den er aktivt konstruert av lytteren, i kroppen, i stedet for at det blir passivt overført fra utøver til lytter. Hvordan en oppfatter rytmikk og musikk er imidlertid sterkt avhengig av personens kulturelt betingede lyttestrategier. Iyer argumenterer for at :

*"rhythm perception and production involve a complex, whole-body experience, and (...) much of the structure found in music incorporates an awareness of the embodied, situated role of the participant."*³⁵

³⁴ Jeg kommer tilbake til kroppslig situert kognisjon under avsnitt 3.2.4.

³⁵ Iyer 1998, Introduction, s. 1 (<http://archive.cnmat.berkeley.edu/People/Vijay/01.%20Introduction.html#anchor216121>)

I avhandlingen sin, vier Iyer et helt kapittel til definisjoner av rytmiske elementer, og skriver interessant om slik han oppfatter forståelsen av groove innenfor afrikanske og afro-amerikanske tradisjoner, som musikken i min studie stammer fra :

"I believe that African and African-American dance musics and their descendant genres should be treated in terms of a "groove" – which might be described (but not defined) as an isochronous pulse that is established collectively by an interlocking composite of rhythmic entities. A groove tends to feature a high degree of regularity but also conveys some sense of animation. Groove involves an emphasis on the process of music-making, rather than on the syntax (Keil & Feld 1994). The focus is less on coherence and the notes themselves, and more on spontaneity and how those notes are played. Groove concerns the animation and decoration of time as it is shared by musicians and audience. This relates to the functional role of African and African-American musics in their communities. [...]

Groove has no correlate in European concert music, and is therefore indescribable by models derived from it. Groove-based musics do not often feature the phrase-final lengthening, ritardandi, accelerandi, rubati, or other tempo modulations of European classical music; rather, they involve miniscule, subtle microtiming deviations from rigid regularity, while maintaining overall pulse isochrony. This mode of rhythmic expression has a whole tacit grammar unto itself, with its own set of esthetics, techniques, and methods of development. To our knowledge, while much research effort has focused on the investigation of the aforementioned tempo-modulating phenomena (e.g. Longuet-Higgins 1982, Todd 1989, Repp 1990), very little attention has been devoted to expressive timing in the context of an isochronous pulse or groove." ³⁶

Av de punktene Iyer her nevner i sin forståelse av groove, ønsker jeg å trekke frem tre poenger. For det første understreker han at groove innebærer fokus på *prosess* fremfor *syntaks*. For det andre poengterer han at groove-basert musikk innebærer en *subtil mikrotiming* og avvik fra regularitet, som ikke kan sammenlignes med vestlig musikk forståelse av tempomodulasjoner. Dette leder til det tredje fokuset - at han fremholder denne groove-baserte musikkens egen implisitte grammatikk med estetikk, teknikker og ulike utviklingsmetoder som noe eget, som ikke så lett er sammenlignbart med europeisk, vestlig kunstmusikk.

For at jeg skal kunne forstå Time innenfor rytmisk musikk og videre hvordan en kan arbeide for å nærme seg en god forståelse av dette, er det vesentlig å jobbe innenfor den tradisjonen det stammer fra. Dette tror jeg Iyers avhandling kan komme med verdifulle innspill til.

³⁶ Iyer 1998, kapittel 2: Defining terms, s. 7-8
(<http://archive.cnmat.berkeley.edu/People/Vijay/02.%20Defining%20terms.html#anchor208840>)

3.2. Kunnskapsformer

Det refereres ofte til *implisitt*, eller såkalt *taus kunnskap* når det snakkes om erfaringsbasert kunnskap, og uttrykket er betegnende for mye av kunnskapen utøvende musikere besitter. Taus kunnskap er noe som utvikles gjennom handling, refleksjon og samarbeid. Det motsatte av implisitt kunnskap heter *eksplisitt kunnskap*. Denne type kunnskap kan, i motsetning til den implisitte, måles, veies og kvantifiseres - den er systematisk, universell, kan skrives ned, kodes og uttrykkes gjennom språket (Reber, 1993). Notelesing og skriving kan være et eksempel på eksplisitt kunnskap i musikk, og ulik rytmisk plassering på et beat avhengig av hvilken tradisjon en spiller innenfor, kan være et eksempel på implisitt kunnskap. Læring av eksplisitt kunnskap er naturligvis viktig også i musikalske sammenhenger, men jeg mener i denne sammenheng (sangere og øving på Time og rytmiske områder) at den tause eller implisitte kunnskapen kan være den viktigste, og at den eksplisitte kan forklare og understøtte fenomener en har taus kunnskap om, og slik styrke den. Selv om den implisitte kunnskapen anerkjennes som viktig, er det et tankekors at de fleste skoler og arbeidsplasser fortsatt legger mer vekt på formell læring av eksplisitt kunnskap enn å jobbe systematisk med deling og utvikling av den tause kunnskapen – dette gjelder også innenfor fagfeltet musikk.

3.2.1. Implisitt hukommelse og prosessuell kunnskap

Bob Snyder (2000) skriver i boken *"Music and memory: an introduction"* om ulike former for hukommelse, hvordan den påvirker vår persepsjon av verden, og dermed også musikk.³⁷ Minnet, eller hukommelsen, definerer han slik:

"From the current psychological perspective, memory is the ability of nerve cells (neurons) in the brain to alter the strength and number of their connections to each other in ways that extend over time."

(Snyder, 2000:4)

Han konsentrerer seg primært om den auditive hukommelsen, altså den tilknyttet hørsel.

Det er hukommelsen som påvirker hvordan vi tar i mot og strukturerer ny informasjon;

"Memory influences how we decide when groups of events end and other groups of events begin, and how these events are related. It also allows us to comprehend time sequences of events in their totality, and to have expectations about what will happen next. Thus, in music that has communication as its goal, the structure of the music must take into consideration the structure of memory – even if we want to work against that structure."

(Snyder, 2000:3)

³⁷ En gjennomgang av begrepet persepsjon foretas i kapittel 3.2.4.

Snyder viser videre til at når vi bruker den *implisitte hukommelsen*, er vi generelt ikke klar over at vi lærer noe eller memorerer noe i det hele tatt (Snyder, 2000). Den implisitte hukommelsen er en del av langtidshukommelsen. Noen former for slik hukommelse blir formet langsomt, ofte gjennom repetisjon, men kan gjenkalles raskt og automatisk, uten noen form for bevisst innsats (ibid:73). *Motorminner*, eller *prosessuell hukommelse*, er minner om muskulære handlinger, og en undergruppe av den implisitte hukommelsen (ibid). Denne formen for hukommelse forholder seg til kunnskap om hvordan vi gjør handlinger – som for eksempel å sykle, uten at en bevisst tenker på det, eller kan forklare med ord hvordan handlingen utføres. I tillegg til implisitt hukommelse, har vi den *eksplisitte hukommelsen*, som er den vi bruker når vi gjenkaller informasjon bevisst, for eksempel ved eksamenslesing. *Deklarativ hukommelse* er en undergruppe av den eksplisitte hukommelsen, og er knyttet til kunnskap som vi kan artikulere, og er klar over, altså ”vite at” – i motsetning til den prosessuelle hukommelsens ”vite hvordan” (Reber, 1993).

3.2.2. Kategorisering

Evnen til å gruppere elementer, defineres av Snyder som kategorisering. I dette ligger også evnen til å differensiere objekter, kvaliteter eller ulike hendelser, og å se på noen av disse som likeverdige, og så å assosiere og plassere dem i en kategori. Det er kategoriene som danner forbindelser mellom forståelse og tanke, hvor opplevelser kan bli kodet og husket. Dette gjør det mulig for oss å finne brukbare reaksjoner i nye situasjoner som likner en situasjon vi har vært i før, og antyder at noen typer kategorisering involverer den implisitte hukommelsen (Snyder, 2000).

Det som gjør oss i stand til å gjenkjenne tonehøyder i en skala, plasseringen av et slag i en puls og gjenkjenne rytmemønstre – selv om de ikke blir spilt likt hver gang, er vår evne til kategorisering i musikk. En kan evne å skille skarpt mellom forskjellige kategorier, men være dårlig til å skjelle mellom forskjeller innenfor kategoriene, eller *nyansere*. Vi kan snakke om formmessige, melodiske og rytmiske nyanser (ibid:86). Disse nyansene er en viktig del av musikken, men ikke nødvendigvis en del av vårt eksplisitte minne av dem. Eksempler på musikalske nyanser kan være vibrato, eller mikrorytmiske variasjoner i forhold til den prototypiske og forventede posisjonen av et slag (ibid:141). Selve utførelsen av mange musikalske nyanser kan involvere *ferdighetshukommelse*, som først og fremst er implisitt.

Denne ferdighetskunnskapen kan ikke læres bort gjennom symbolsk beskrivelse, men må bli demonstrert og utprøvd (ibid: 88).

Snyder presenterer videre området *musikalske syntaktiske strukturer* – definert som lærte eller erfarte regler, som genererer en bestemt type bevegelser eller mønstre, som i neste omgang kan uttrykke bestemte musikalske funksjoner. Reglene i disse syntaksene kan være en del av en musikalsk tradisjon, eller noe som blir etablert innenfor konteksten av et stykke musikk (Snyder, 2000:201). Tonalitet kan sees på som en musikalsk syntaks. Evnen til å høre et tonalt sentrum ser ut til å være lært implisitt, og evnen til å gjenkjenne tonehøyder i en skala, kommer trolig av at en eksponeres for tonal musikk, og slik får denne kunnskapen uten at en er klar over det. Altså – en lærer noe implisitt. Trolig gjelder det samme for rytme. Når en i det daglige eksponeres for metrisk musikk, vil en sannsynligvis ha god trening i å identifisere de ulike slagenes tyngde, og forstå perioden. Dersom vi hører musikk fra en annen kulturs tonesystem som er forskjellig fra ens eget, vil tendensen være at vi hører de ukjente intervallene – ut i fra vår forståelse av eget tonesystem. Det vi hører, er de nye tonehøydene som nyanser av de vi allerede kjenner fra før (Snyder, 2000:136). Snyder peker videre på at mennesker som har god kjennskap til musikk fra rytmebaserte kulturer, kan ha mer finkornede kategorier for slag, puls og rytmer. Med andre ord kan det bety at vi, når vi hører musikk som er bygget rundt en metrisk, ukjent struktur, oppfatter rytmikken i musikken som nyanser av vår egen, og dermed mister en del av deres rytmikk og rytmiske forståelse.

3.2.3. Skjema

Skjemateori handler om hvordan kategoriseringsprosessen fungerer på et høyere nivå. En stor del av vår mentale aktivitet foregår ubevisst, og minner fra fortiden former en kontekst for den nåværende bevisstheten. Informasjon prosesseres gjennom det Snyder kaller et skjema;

”When a number of different situations occurring at different times seem to have aspects in common, they are eventually averaged together into an abstract memory framework. (...) Built up out of the commonalities shared by different experiences, these frameworks are referred to as ”schemas”. ”

(Snyder, 2000:95).

Skjema er en organisert samling av minner om fysiske steder med tid og rom, hendelsesforløp, og bygger på regelmessighet i våre omgivelser. Sagt med andre ord, fungerer et skjema som en samling av ideer om hvordan ting vanligvis er, eller likhetstrekk mellom opplevelser vi har

på ulike tidspunkt. Det at hukommelsen arbeider skjematisk når vi persiperer ny informasjon, er med på å gjøre at verden virker kjent for oss. Hjernen sorterer slik ut hva som er relevant informasjon, og hva som skiller seg ut fra skjemaet. Skjemaprosesseringen gjør at vi slipper å analysere all informasjon hjernen mottar:

"Schemas function as norms or sets of ideas about how things usually are, and allow us to move through situations without having to repeatedly consciously evaluate every detail and its meaning: they operate unconsciously to contextualize current experience." (Snyder, 2000: 95-96)

Hjernen vår skanner ulike situasjoner, og det å velge riktig skjema for en situasjon påvirker således vår oppfattelse av situasjonen. Et skjema er imidlertid ikke endelig, men kan oppdateres. Dette er fordi vår nåværende bevissthet består av en levende perseptuell del, og en konseptuell del fra vårt langtidsminne. Om informasjonen vi mottar skiller seg ut fra skjemaet som brukes, blir denne sendt tilbake til langtidsminnet og påvirke det som allerede ligger der av lignende minner. Slik kan vi modifisere allerede etablert hukommelse (Snyder, 2000:5).

For å bruke skjema i en musikalsk sammenheng, kan en si at oppfattelsen av musikk til ulike lyttere vil være selektiv, fordi den delvis er drevet av deres skjemarepertoar (ibid:102). Lytterens forhåndskunnskap om stil, sjanger og lignende, samt antall ganger en hører et stykke og om det derav blir satt i et episodisk minne, vil således påvirke lytterens oppfattelse, forståelse og forventning til musikken. Eller som Snyder skriver :

"Listeners acquire a variety of schematic expectations (manipulations of which may influence profoundly the affective experience of music) from repeated exposure to statistical relations between various elements in music." (Snyder, i Hallam et.al, 2009:110)

Avbildningsskjemaer er et skjema med en *forbindelse* mellom to hukommelsesstrukturer eller kategorier, og ofte utledet ut fra situasjoner en kan forestille seg visuelt, men som er mer abstrakte enn en avbildning i detalj (ibid:109). Metaforisk avbildning brukes om det at man opplever en ting i forhold til en annen. Et eksempel på dette, kan være avbildningsskjemaene "opp" og "ned", som er mye brukt for å vise bevegelse i tonehøyde. Selv om en ikke skulle kunne beskrive implisitt kunnskap med ord, kan den noen ganger assosieres med annen eksplisitt kunnskap gjennom metaforer.

3.2.4. Kroppslig situert kognisjon

Menneskelig kognisjon har tradisjonelt blitt sett på som noe løsrevet fra kroppen, abstrakte mentale prosesser i hjernen, hvor forbindelsen til verden utenfor er betydningsløs. Denne dualismen er en sterk akademisk så vel som filosofisk tradisjon i vesten, og har hatt en sterk innflytelse på omfattende antakelser av hvordan vårt mentale apparat fungerer (Tetzchner, 2001). Jeg vil av plasshensyn ikke gå videre inn på dette her. Innenfor den kognitive psykologien finner vi imidlertid en retning som heter *embodied cognition*, eller *grounded cognition*, på norsk oversatt til *kroppslig situert kognisjon* (Wilson, 2002), som utfordrer et slikt skille. Dette er en alternativ måte å forstå kognisjon på, som har fått økende støtte den senere tid (ibid, 2002). Det teoretiske utgangspunktet for teorier innenfor dette området, er ikke et indre som jobber med abstrakte problemer, men en kropp som trenger et sinn for å fungere i en dynamisk verden. Innenfor retningen er det generelt antatt at kretsene i hjernen som styrer abstrakt tenking er sterkt knyttet til de modale systemene for sensoriske erfaringer, og at kognisjon er basert på multimodale simuleringer som er situert i en kropp. Denne kroppen handler i en sosial og fysisk verden (ibid, 2002). Den er dermed med på å influere vårt verdensbilde, og hvordan vi husker, føler og tenker (Tetzchner, 2001).

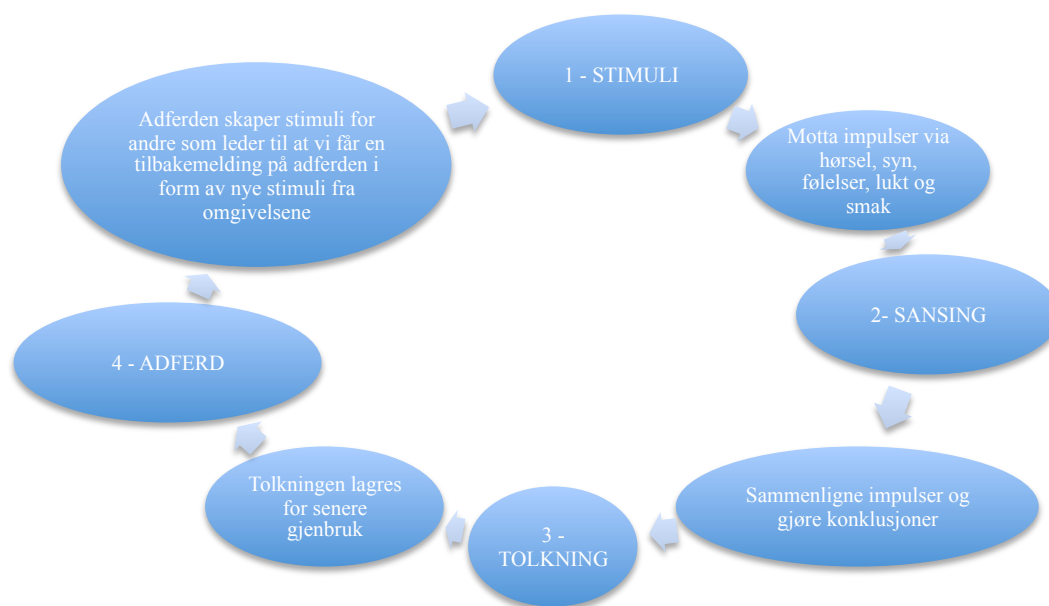
Persepsjon

Tradisjonelt sett inndeles menneskelig aktivitet inn i tre basale prosesser; *persepsjon*, *kognitive prosesser* og *motoriske prosesser*. *Persepsjon* eller sanseoppfatning, beskriver prosessen der fysiske stimuli blir mottatt av øret, øyet og følesansen (den auditive, visuelle, og haptiske kanalen). *Kognitive prosesser* beskriver prosessen hvordan hjernen arbeider med innsamling, oppbevaring og gjenkalling av informasjon. Sagt med andre ord, handler det om oppmerksomhet og læring, og teorier om hvordan kort- og langtidshukommelsen vår fungerer. *Den motoriske prosessen* er den 'handlingen' eller adferden man foretar som følge av den perseptoriske og kognitive prosessen, som følger til nye stimuli (Snyder 2000, Reber 1993, Jensenius, 2009, Sander 2014). Sander (2014) definerer persepsjon som:

“De prosesser mennesker er i når de velger ut, organiserer og tolker stimuli, slik at deres oppfatning/opplevelse av verden blir mest mulig akseptabel og helstøpt”³⁸

³⁸<http://kunnskapssenteret.com/persepsjon/>

Kretsdiagrammet viser her persepsjonsprosessen, slik den er forklart av Sander (2014).³⁹



Økologisk tilnærming til persepsjon

Med artikkelen "*Embodied Mind, Situated Cognition, and Expressive Microtiming in African-American Music*" viser Vijay S. Iyer (2002) til nye tilnærminger til kognisjon, som vektlegger kroppens rolle i musikkopplevelse. Musikkforskning som bygger på en økologisk tilnærming til sanseoppfatning, kan være av interesse for mitt arbeid ved at den kan belyse forholdet mellom rytmikk og musikkrelaterte bevegelser.⁴⁰ Den amerikanske psykologen James J. Gibson (1904-1979) er inspirasjonskilden til denne retningen innen musikkforskning. Gibson mente at oppfattet eller persipert informasjon tolkes direkte fra dens stimulans, i motsetning til tradisjonelle kognitive teories tanke om at persepsjon er samling, organisering og tolking av ustrukturerte data i hjernen. Gibson understreker videre at persepsjon er en *aktiv prosess*, der kropp, hjerne og omgivelser er i konstant samspill (Jensenius 2009).

Iyer (2002) peker på at man innenfor et økologisk rammeverk kan si at musikalsk sanseoppfatning involverer en forståelse av kroppsbevegelse. Han foreslår noen analogier

³⁹ Diagrammet er laget av meg, men basert på Sanders (2014) forklaringer om persepsjonsprosesser.

⁴⁰ Økologi er egentlig et biologisk begrep som står for læring om levende vesener i deres naturlige miljø, der begrepet brukes for å beskrive det gjensidige avhengighetsforholdet mellom planter, dyr og miljø. Hvis det skjer noe med noen av delene, påvirker det umiddelbart de andre delenes liv. Økologisk teori antar at persepsjon er en direkte prosess. Informasjonen oppdages i stedet for å konstrueres, slik den konstruktivistiske teorien tar til orde for. Et sentralt konsept for den økologiske tilnærmingen er *affordance* –begrepet, som omhandler at *det vi ser som objektets egenskaper er det som tilbys av objektet*. Når det er tydelig hva objektet tilbyr, er det lett å vite hvordan man skal interagere med det. (Sander 2014, <http://kunnskapssenteret.com/persepsjon/>, og nettstedet <http://www.naturesekken.no/c1188058/artikkel/vis.html?tid=1686773>)

mellom kroppslig og abstrakt musikkpersepsjon innenfor denne tankegangen, som er fremstilt i tabellen nedenfor. Disse analogiene vil jeg komme tilbake til i drøftingskapittelet.

Abstrakt musikkpersepsjon (tradisjonell)	Økologisk musikkpersepsjon
Lyder	Lydkilde
Persepsjon	Gjenkjennelse
Abstraksjon	Kroppsliggjøring (embodiment)
Musikk	Lydkurve av organisert menneskelig aktivitet
Rytme	Menneskelig bevegelse
Tempo	Hurtighet av menneskelig bevegelse
Meter	Regularitet av menneskelig bevegelse: en <i>invariant</i> av det musikalske miljø
Uttrykksfull timing	Fravik fra invarians
Polyrytmikk	Koordinerte kontrasterende menneskelige bevegelser
Timbre (klangfarge)	Spesifikke instrument/stemme/lydkilde
Lydstyrke	Grad av kraft, anstrengelse; antall individer i samklang (unison)
Melodi	Uavbrutt sang, bruk av vokallinje, lungeanstrengelser, kontroll
Harmoni	Polyfoni, interaksjon mellom lydkilder
Form, gjentakelse, organisering	Hendelser, situasjons- /omgivelsesbestemte faktorer
Unison	Synkronisert handling
Musikalsk tid (time)	Sanntid
Musikkstykke/komposisjon/partitur	Forestilling/hendelse

Tabell: Foreslåtte analogier mellom abstrakt og kroppslig musikkpersepsjon i et økologisk perspektiv (Iyer 2002:394)

Det økologiske perspektivet på persepsjon innebærer altså å plukke opp informasjon fra omgivelsene *direkte*, og setter fokus på at vi må designe systemer som kan *oppdages* og som tilbyr en adekvat funksjonalitet (affordance)⁴¹. Oversatt til øving på Time, kan det innebære å lage praktiske rytmiske oppgaver (system) som en aktivt må bruke kroppen til for å forstå (eksempelvis ved å dabbe basketballer 4 mot 3⁴², der en hånd dabber ballen i 4 og en på 3).

3.2.5. Blacklers kunnskapsmodell

Innenfor bedriftsmarkedet er effektivitet og kunnskapservvervelse viktige verdier, og det er i den senere tid utviklet flere modeller for å forstå kompleksiteten i ulike former for kunnskap. Siden skillet mellom implisitt og eksplisitt kunnskap ikke sier noe om hvor kompleks kunnskapen er, har Frank Blackler (1995) utviklet en modell som skiller mellom fem typer kunnskap:

- *Embrained kunnskap* er avhengig av begrepsmessige ferdigheter og kognitive evner, og kan sies å være det vi har i hodene våre.

⁴¹ Sander (2014), <http://kunnskapsenteret.com/perseptuell-organisering/>

⁴² Forklaring av "4 mot 3": Utgangspunktet er 4/4 takt. For å spille 4 slag på samme tid som det tar å spille 3 må vi først finne et antall underdelinger som kan deles på både 3 og 4. Det første tallet vi kommer til som er delelig på både 3 og 4 er 12. Deretter må vi dele opp disse underdelingene i tre og fire. Den øverste linjen deler vi på fire, og får fire grupper med tre underdelinger i hver. Den nederste linjen deler vi på tre, og får tre grupper med fire underdelinger i hver. Hvis vi betoner kun den første underdelingen i hver gruppe får vi da en rytme som gir 4 mot 3 (eller 3 mot 4).

- *Embodied kunnskap* er hva vi kan gjøre i praksis, omfatter læring gjennom erfaring, og er avhengig av sammenhengen.
- *Embedded kunnskap* er innbakt i systematiske rutiner og prosesser.
- *Encultured kunnskap* er prosessen å oppnå en delt forståelse og felles tenking.
- *Encoded kunnskap* er representert av symboler og tegn, for eksempel gjennom manualer og arbeidstegninger.

Fig. 5, Blacklers kunnskapstyper

Organisasjonskontekst	Kollektivt	Embedded	Encultured
	Individuell	Embodied	Embrained
		Kjent oppgave	Ukjent oppgave
		Oppgavetype	

Blackler beskriver skiller mellom to dimensjoner: Kollektivt versus individuelt arbeid, og kjente versus ukjente (innovative) problemstillinger eller oppgaver (Blackler,1995). Jeg mener det kan være verdifullt å se på denne modellen, da det kan trekkes paralleller til tilegnelse av kunnskap i musikk.

Dette vil jeg komme tilbake til i drøftingskapittelet.

3.3. Læring i et sosiokulturelt perspektiv

Sosiokulturell læringsteori er i stor grad tilknyttet pedagogen og psykologen Lev Vygotsky sine perspektiv på læring og utvikling. Vygotsky var opptatt av at mennesket må forstås ut ifra miljøet som omgir det; mennesket kan ikke studeres isolert fra den kulturelle sammenhengen, da det utvikler seg i takt med kulturelle og historiske prosesser i samfunnet (Daniels et al., 2007). Jeg vil i det følgende ta for meg ulike sider ved sosiokulturell læringsteori, som jeg mener har relevans for studien.

3.3.1. Å lære innenfor den proksimale utviklingssonen

I følge sosiokulturell læringsteori er læring sosialt betinget. Lev Vygotsky hevdet at det er klar forskjell på hva en elev kan lære og oppnå med støtte fra en voksen, og uten. På et gitt tidspunkt befinner eleven seg på to utviklingsnivåer; *det aktuelle utviklingsnivået*, som utgjør det eleven kan klare uten læreren, og *det potensielle utviklingsnivået*, eller *ekvilibrum*, der eleven kan fungere på et høyere nivå, dersom han får veiledning og støtte fra læreren.

Oversatt til mer generelle termer, kan en si at den proksimale utviklingssonen er som er den sonen som ligger mellom grensen for hva en person kan klare alene og sammen med mer kompetente andre, altså en sone der en kan utvikle seg hvis en for hjelp av en kompetent annen (Imsen, 2003). Jerome Bruner innførte i tråd med dette, begrepet *støttende stillas*. Stillaset utvider mulighetene en har til å gjøre en jobb eller løse en oppgave (Bruner, 1997). Når man skal male huset og nå opp til tredje etasje, er det nødvendig å bruke et stillas. Akkurat på samme måte er det i Vygotskys øyne nødvendig for en elev å bruke en mer kyndig person som kan sette opp et støttende stillas.

3.3.2. Redskap

Et av de viktigste særtrekkene ved mennesket er vår evne til å utvikle og benytte fysiske og språklige redskap, og samspillet mellom mennesket og redskapene, eller verktøyene, er sentralt i et sosiokulturelt læringsperspektiv (Säljö, 2001). Begrepene redskap, verktøy og instrument er i sosiokulturell litteratur sidestilt, og i følge Säljö innebærer disse en synliggjøring av mennesket og artefakter:

”Termen redskap peker på det forholdet at menneskelig tenkning, kommunikasjon og handling bygger på bruk av hjelpemidler av ulike slag.”
(Säljö, 2001:35)

Vygotsky kategoriserte de kulturelle redskapene i to; fysiske og psykologiske verktøy. Fysiske verktøy er gjenstander mennesker har produsert, og kan være alt fra enkle hjelpemidler til avansert teknologi. Disse er også omtalt som *artefakter*, og er en viktig del av hverdagen til det moderne mennesket (Säljö, 2006). Artefakter benyttes stort sett i de fleste dagligdagse gjøremål, enten det gjelder å vaske klær, lage mat, eller kommunisere på tvers av avstander – via telefoner eller datamaskiner. De fysiske verktøyene er utformet med tanke på et bruksområde, og blir til stadighet mer avanserte og spesialiserte. Brukeren av et slikt verktøy kjenner nødvendigvis ikke til detaljene i konstruksjonen, men kan likevel nyte godt av skaperens kompetanse på området. Slik gjør samspillet med ulike artefakter det mulig å dra nytte av de kollektive erfaringene i samfunnet (Säljö, 2006).

Psykologiske verktøy er det som kyttes til det mentale, og kommunikasjon – ofte omtalt som intellektuelle eller språklige verktøy (Säljö, 2001). Gjennom språklige koder og uttrykk får en tilgang til kulturen og samfunnet, og således utgjør språket et bindeledd mellom individet og omgivelsene. De språklige kodene blir intellektuelle verktøy, som individet videre tenker *via*,

og *med* – og som gjør det mulig å kommunisere med andre. Det kan dermed sies å både være et sosialt og kulturelt redskap, i følge Säljö, som på den måten peker på svakheter ved Vygotskys teori (Säljö, 2001).

Kulturelle redskap

Roger Säljö kritiserer altså Vygotskys verktøyinndeling, da han mener det tydelige skillet mellom fysiske og språklige verktøy blir konstruert. Han argumenterer for at intellektuelle og fysiske verktøy er så gjensidig avhengig av hverandre, og forutsetter hverandre, at det vil være umulig å skille dem fra hverandre i praktisk bruk (Säljö 2006:33). Et lignende syn finner vi hos Jerome Bruner (1997):

”Hvordan mennesket fungerer i kulturen formes av kulturens redskapskasse av ”prostetiske hjelpemidler” [prosthetic devices].⁴³ Vi er fremfor alt en redskaps- brukende, redskaps-lagende art, og vi støtter oss like mye på ”myke redskaper” som på trestokker og steinøkser – kulturelt skapte måter å tenke, lete og planlegge på.” (Bruner 1997:183).

Den kulturelle verktøykassen gjør det mulig for mennesket å videreutvikle seg, og ulike måter å bruke bevisstheten på blir gjort virksomme gjennom denne.

Epistemiske redskap

Det jeg ønsker å forske på i denne studien, omhandler eksperters måter å øve på som gjør dem bedre innenfor det rytmiske området. Leif Christian Lahn og Karen Jensen (2008) hevder at det de kaller for *epistemiske redskap*, er sentralt for utvikling av ekspertkompetanse.

”Epistemiske redskaper slik de her er definert, har innebygd en vitenskapelig eller systematisk struktur, som muliggjør en rasjonell og kritisk gjennomgang av anvendelse, produksjonsresultat og alternative utforminger.” (Lahn og Jensen, 2008:301)

Definisjonen av denne type redskap stiller blant annet krav til verktøyets struktur, potensial til kritisk og rasjonell bruk, og at de er kunnskapsobjekter en må lære seg å bruke. Det ser ut til at verktøyet får en sentral plassering i læringsprosessen og utviklingen av ekspertkompetansen, mens kognitive prosesser blir mindre sentrale jamfør denne tankegangen. Ulike former for musikkprogrammer, opptakere, loopstations, sequensere, metronomer og lignende kan med andre ord sees på som epistemiske redskap for utvikling av ekspertkompetanse innenfor ulike områder i musikk. Bruner ser på det som pedagogikkens

⁴³ Ordet prothetic betyr *protese*, (<https://translate.google.com/#en/no/prosthetic>) men kan her oversettes som ”stedfortredende”

oppgave å viderefremde de verktøyene kulturen har utviklet, og da også de epistemiske, slik at vi kan *"stå på skuldrene til de kjempene som har gått før oss"* (ibid:183). Bruners utsagn kan således settes i sammenheng med et annet viktig perspektiv når det kommer til redskap i sosiokulturell forståelse; at de har en *medierende* funksjon.

3.3.3. Mediering

Begrepet *mediering* antyder at mennesket ikke møter verden gjennom en direkte kontakt som ikke først er fortolket; forståelsen og håndteringen av våre liv bygger på de fysiske og intellektuelle redskapene som er integrert i de sosiale praksisene vi kjenner. Begrepet stammer fra det tyske *Vermittlung* (formidle), som antyder at mennesket ikke står i en direkte, umiddelbar eller fortolket kontakt med omverdenen. Säljö forklarer dette som at vi håndterer verden rundt oss ved hjelp av fysiske og intellektuelle redskaper, som utgjør integrerte deler av våre sosiale praksiser. Tankesett, handlemåter og oppfattelser – alt er i følge sosiokulturell læringsteori noe som vokser frem av kulturen, og de tilhørende redskapene vil slik være farget av denne (Säljö, 2001).

Sosiokulturell læringsteori tar altså utgangspunkt i at alle hjelpemidler har en medierende funksjon for brukeren, og derfor blir det et viktig prinsipp å ikke studere læring isolert fra de ulike verktøyene som blir brukt;

"Hvis vi skal forstå læring som en del av sosiale praksiser, der mennesker benytter for eksempel mikroskop, kassaapparater eller elektriske spenningsmålere, kan vi ikke analysere disse apparatene for seg og deretter studere den "rene" menneskelige tenkingen. Vi må se og forstå hvordan tenkingen utøves av mennesker som handler i sosiale praksiser ved hjelp av artefakter. Når vi tar bort redskapene og den sosiale praksisen og studerer tenking og læring "i seg selv", har vi mistet vårt fenomen og hengir oss til studier av temmelig hjelpeløse individer som er berøvet sine sosiokulturelle ressurser."

(Säljö, 2002:83)

Studier av artefakter bør altså knyttes opp mot praksis, på grunn av at det er interaksjonen mellom artefaktene og brukerne som er av interesse.

Språket som medierende redskap

Språket som medierende redskap er kraftig; det er både et sosialt og et kulturelt redskap (Säljö, 2001). Gjennom bruk av språk forstår vi verden rundt oss, og gjør den meningsfull. Språket, både det muntlige og det skriftlige, medierer med andre ord omverdenen for oss.

James Wertsch kaller språket et kulturelt redskap, og selve talen en form for mediert handling (Wertsch, 1998). I følge ham er formålet med sosiokulturell analyse å forstå hvordan tenkningen eller det mentale er knyttet til institusjonell, kulturell og historisk kontekst. En slik tilnærming fokuserer på det han kaller agenter, og hvordan de kulturelle verktøyene medierer handlingene.⁴⁴ Wertsch bruker ”agent” om den som utfører en handling, og ”mediational means” om de ulike kulturelle artefaktene man tar i bruk underveis i læringsprosessen (Wertsch, 1998). Når Wertsch viser til at Vygotsky hadde fokus på språket som medierende verktøy, understreker han at Vygotskys teori om mediert handling også omfatter andre semiotiske tegn;

”Language; various systems of counting; mnemonic techniques;⁴⁵ algebraic symbol systems; work of art; writing; diagrams, maps and mechanical drawings; and all sorts of conventional signs.”

(Vygotsky, sitert av Wertsch, 1998: 30)

Disse verktøyene har i følge Wertsch det han kaller en klar *materiell* side. Materielle verktøy er noe en forenklet sagt kan ta og føle på, og endatil manipulere, som fortsetter å eksistere uavhengig av tid og sted⁴⁶. Det eksisterer også kulturelle verktøy som ikke har en materiell side, for eksempel det muntlige språket (*spoken language*). Ofte er det lettere å kjenne igjen det materielle i det skrevne språket enn i det muntlige, fordi

”(...) the spoken language appear only momentarily, may make the material dimension of this cultural tool more difficult to grasp, but is no less real for that.”

(Wertsch, 1998:31)

Muntlig språk er med andre ord også materielt, på tross av at det ikke er så lett å gripe eller oppdage. Det skriftlige språket fortsetter å eksistere selv når det ikke blir brukt som medierende verktøy, men det muntlige språket som medierende verktøy forsvinner straks en er ferdig med uttalelsen. Unntaket er når det blir foreviget gjennom opptak.

Mediatorer

Andre personer kan også mediere handling for et subjekt, og det er dette som kalles *mediatorer* (Mescheryakov, 2007, Johansen 2013). Eksempler på dette kan være en mer kyndig jevnaldrende musiker, en sangpedagog eller en som på en eller annen måte tilrettelegger for en læringsprosess. *Peer learning*, eller *peer directed learning*, en kjent praksis innenfor flere rytmiske sjangre (Green, 2002). Kort fortalt handler den om at studenter eller bandmedlemmer lærer av hverandre, ved at de med ekspertkompetanse på et område kan veilede de andre. Rollene byttes når det trengs, ettersom en har ulik ekspertise. Dette kan være

⁴⁴ På engelsk kjent som *mediated action*

⁴⁵ Strategier for hvordan en skal huske, altså lagre kunnskap i langtidsmindet, for engelsk definisjon: <https://nb.glosbe.com/en/nb/mnemonic>

⁴⁶ Lyd (som fysiske svingninger) og tyngdekraft defineres også som materielt, enda det ikke kan tas og føles på.

et eksempel på at bandmusikere kan dra nytte av hverandre som mediatorer. Gjennom forklaring og presentasjon av ulike konsepter, kan bandmedlemmer som tar ”ekspertrollen” ikke bare de ta andre musikernes, men også sin egen forståelse til et annet nivå. Det kan også handle om å gjøre taus kunnskap eksplisitt, kanskje like mye for seg selv som for andre.

3.3.4. Appropriering

Det er de medierende redskapene som bidrar til å sette verden i perspektiv, og gjør at mennesket kan tolke og ta stilling til omverdenen. Med medieringsbegrepet menes ikke bare at vårt forhold til omverdenen er mediert gjennom artefakter; medieringen er også sosial. Menneskets psykologiske prosesser er et resultat av sosial aktivitet jamfør Vygotsky, og i enhver situasjon har vi mulighet til å ta inn over oss *appropriere* - ta til oss – kunnskaper fra mennesker og kontekster i samspillssituasjoner. Vi kan også få nye innsikter ved å oppdage nye mønstre, og muligheter i de praktiske og intellektuelle redskapene vi allerede behersker (Säljö, 2001).

Selve begrepet *appropriering* forklarer Säljö (2001) som at man gjennom en gradvis prosess lærer seg å bruke redskaper i ulike aktiviteter, at man gjør kunnskapen til sin egen og bruker det utifra egne premisser. Det er på den måten ikke et handlingsmønster, men krever aktivitet fra subjektet. Wertsch peker på noe viktig i denne sammenheng, når han bemerker at det å ta i bruk et nytt redskap nødvendigvis vil innebære at agenten ikke mestrer det fullt ut i begynnelsen, da en ikke fullt ut forstår redskapets funksjon. Det at redskaper har en materiell form gjør at en kan ta dem i bruk før de mestres fullstendig, noe som Wertsch mener muliggjør *intersubjektivitet*.⁴⁷ Han henviser i denne sammenheng til begrepet *ventriloquation*⁴⁸ hos Bakhtin (Wertsch 2007, i Johansen 2013), som handler om å ta en annens ”stemme” (eller kunnskap) og omgjøre det til sin egen, uten at en mestrer det fullstendig. Å ” snakke med en annens stemme” i denne sammenheng, handler om å bruke og ta del i et sosialt språk, jamfør Wertsch (Wertsch, 1998, Johansen, 2013). Når kunnskapen så er appropriert slik at agenten kan benytte det selvstendig, vil det si at en har gått fra *ventriloquation* til å kunne ” snakke med egen stemme”.

⁴⁷ Intersubjektiv, *det som er felles for to eller flere subjekter* (tilskuere, observatører, forskere) *eller som de er enige om*. Definisjon fra Store Norske Leksikon på nett. (<https://snl.no/intersubjektiv>) Intersubjektivitet er et begrep som brukes for å konseptualisere det psykologiske forholdet mellom mennesker i en samtale, for eksempel for å etablere en felles forståelse, jamfør Rommetveit, 1992. Billetts (2010) definisjon av intersubjektivitet går ut på at mennesker deler meninger og forståelser, men at disse er ulike for den som lærer bort og den som lærer. Delte meninger er grunnleggende for at mennesker har forutsetninger, oppmerksomhet og felles fokus som igjen skaper kommunikasjon, slik at de jobber gjennom delte mål. Intersubjektivitet kan dermed forstås som en tendens som kjennetegner menneskelig kommunikasjon (Billett, 2010).

⁴⁸ En ”ventriloque” er det franske ordet for buktaler

4.0. FORSKNINGSMETODE

I følge Kvale og Brinkmann (2009:99) er den opprinnelige greske betydningen av ordet metode ”veien til målet”. Dette kapittelet omhandler nettopp min vei fra problemstilling til målet om å finne svar på den, og jeg vil her se på de ulike metodiske aspektene ved denne masteroppgaven. Først vil jeg gjøre rede for den kunnskapsteoretiske posisjonen jeg plasserer denne studien i.

4.1. Metodologiske valg

Anne Ryen skriver om metodologi, at ”*det er en konkretisering av epistemologi, slik at generelle teorier om hvordan man kan søke kunnskap, kan anvendes i forskning*” (Ryen, 2002:23). Videre skriver hun at metodologien er en modell eller et program som omfatter de praktiske og teoretiske prosedyrene som de ulike vitenskapene benytter for å oppnå sin viten, deriblant sine kritiske vurderinger av disse prosedyrene. Epistemologi, eller *teori om kunnskap* (Kvale og Brinkmann, 2009:66), har vært og er gjenstand for store diskusjoner. En hel del faglitteratur beskriver, diskuterer og argumenterer for ulik bruk av metoder i både kvalitativ og kvantitativ forskning – blant annet Ryen (2002), Alvesson og Sköldbberg (2008), Kvale og Brinkmann (2009), og Denscombe (2009). Hvilken forskningsmetode man velger å arbeide med, vil avhenge av problemstillingen og hvilke fenomener en ønsker å studere.

4.1.1. Forskningsdesign

Forskningsdesignet som er valgt for denne undersøkelsen, er en kvalitativ studie i liten skala, med intervju som metode for informasjonssamling. Siden jeg ønsker å finne informasjon om hvordan sangere kan gå frem for å øve på ”Time” og ”rytmisk feeling”, utpekte *det kvalitative forskningsintervjuet* seg som forskningsmetode på et tidlig tidspunkt. Kvalitative studier åpner for at metoder og analyseverktøy kan oppstå underveis som et resultat av materialet man arbeider med (Denscombe,2009). Dette var attraktivt da det ga meg et relativt åpent utgangspunkt i et felt det eksisterer relativt lite teori. Mangelen på etablerte teorier på feltet øker etter mitt syn behovet for utforskende og skildrende forskning, og dermed ble kvalitative metoder naturlig å velge.

Kvalitative studier er kjennetegnet av verbale data og språklige analysemetoder, og står i motsetningsforhold til kvantitative studier, som i større grad fokuserer på statistisk analyse (Kvale og Brinkmann, 2009). Kvalitative studier er ofte assosiert med et mer åpent forskningsdesign, en skildrende funksjon, det er forskning i liten skala (på den måten at det sjelden omhandler store grupper men heller få deltakere), står for en holistisk tankegang, og fokuset er på analyser av ord og språk heller enn tall (Denscombe, 2009).

Debatten rundt kvalitativ vs. kvantitativ forskning er velkjent. Kvale og Brinkmann (2009) forklarer grunnlaget for kritikken mot kvalitative forskningsintervju med at vitenskapelig kunnskap sees på som kvantitativ, altså målbar, og er regelstyrt. Et slikt syn bidrar til at kvalitative forskningsmetoder - og da det kvalitative forskningsintervjuet – ikke anerkjennes som en legitim forskningsmetode. Til dette skriver Kvale og Brinkmann:

”Det kvalitative forskningsintervjuet søker kvalitativ kunnskap uttrykt i normalt språk. Målet er ikke kvantifisering. Intervjuet sikter mot nyanserte beskrivelser av den intervjuedes livsverden gjennom ord og ikke tall. Presisjonen i beskrivelsen og stringensen i meningsfortolkningen i kvalitative intervjuer motsvarer eksaktheten i kvantitative målinger” (Kvale og Brinkmann, 2009: 49)

Kunnskapen jeg søker å få tak i, er av *konstruktivistisk* art, og utgangspunktet for studien er å få kunnskap gjennom deltakerne og deres praksiser. Å utvikle gyldig kunnskap dreier seg i denne sammenhengen om *meningskonstruksjon*, som vil gi ulike dimensjoner av sannhet rundt emnet en forsker på. Terje Ogden (2004) skriver :

“Siden kunnskap skapes mer enn den oppdages, må den kontinuerlig konstrueres og rekonstrueres. Meningskonstruksjon er en kontinuerlig prosess, og læring kan da defineres som konstruksjon av kunnskap gjennom erfaring.” Ogden (2004, s. 159-160)

Mitt anliggende er å få tak i deltakerenes implisitte kunnskap og gjøre den tilgjengelig og anvendbar for flere – altså eksplisitt.⁴⁹ Kunnskapen som oppstår i møtet mellom meg som intervjuer, og deltakerne, blir resultatet av en toveis meningskonstruksjon. Den gjensidige meningskonstruksjonen fra råmaterialet (selve intervjuene), basert på erfaringene deltakerene – og jeg - har med Time og rytmiske aspekter ved musikk, vil jeg videre analysere og kategorisere, og forsøke å gi en så god fremstilling av som mulig.

⁴⁹ Studien er i hovedsak myntet på sangere, men jeg antar at også andre instrumentgrupper vil kunne dra nytte av materialet.

4.2. Informasjonsinnsamling

Informasjonsinnsamlingen i denne undersøkelsen er basert på intervju, og jeg vil i det følgende klargjøre hvordan jeg har arbeidet gjennom hele prosessen – fra valg av metode og informanter/deltakere, til selve intervjusituasjonen og arbeidet i etterkant med transkribering, kategorisering og analysering av funnene jeg gjorde. Jeg vil også greie ut om ulike styrker og svakheter ved metoden jeg har valgt, hvordan den relaterer til forskningsspørsmålet, gjøre rede for min for forståelse og hvilke føringer forskningsinteressen og metodevalget har lagt for utvalgs kriterier, og hvordan det endelige utvalget korresponderer med disse.

4.2.1. Det kvalitative forskningsintervjuet som metode

Intervju som metode, bygger på samtalen som arena for kunnskapstilegnelse. Kvale og Brinkmann (2009) kaller forskningsintervjuet en profesjonell samtale, der ny kunnskap oppstår i møtet mellom den som intervjuer og intervjuobjektet. Det som skiller det kvalitative forskningsintervjuet fra en vanlig, dagligdags samtale, er at den er sentrert rundt et bestemt tema, styrt av intervjuerens lytteegenskaper og evne til å stille gode, åpne spørsmål. Videre sier de at det

”i et kvalitativt forskningsintervju produseres kunnskap sosialt, det vil si mellom intervjuer og intervjuperson. Selve produksjonen av data i det kvalitative intervjuet går utover en mekanisk overholdelse av regler og er avhengig av hvordan intervjuerens ferdigheter og situerte personlige vurderinger med hensyn til hvordan spørsmålene stilles. Det er viktig med kunnskap om intervjutemaene for å kunne stille gode oppfølgingsspørsmål når intervjupersonen svarer. Kvaliteten på de produserte data i et kvalitativt intervju avhenger av kvaliteten på intervjuerens ferdigheter og kunnskaper om temaet”

(Kvale og Brinkmann, 2009: 49)

Intervju kan gjennomføres med ulike grader av struktur. Det strukturerte intervjuet baserer seg på spørsmål i en bestemt rekkefølge, og kan ha mye til felles med spørreskjema som metode. Det helt ustrukturerte intervjuet fokuserer på at deltakeren skal få utvikle ideer, fullføre tankeganger og bruke egne ord, og benytter gjerne samtaletema i stedet for konkrete spørsmål (Denscombe, 2009). Et sted i spennet mellom disse, har vi det semi-strukturerte intervjuet. Det semi-strukturerte intervjuet kjennetegnes av at intervjupersonen opererer med et tema, og en liste med relativt åpne spørsmål. Rekkefølgen av spørsmålene er imidlertid ikke satt – den er fleksibel, og dette gir deltakeren rom til å svare utfyllende og utvikle egne ideer og resonnement (ibid, 2009). I følge Kvale og Brinkmann kan semistruktur være et

naturlig utgangspunkt for arbeid med det kvalitative forskningsintervjuet, og det er denne tilnærmingen jeg har valgt. Semistrukturering av intervju innebærer at intervjuguiden er relativt åpen (se vedlegg), og følgelig er intervjuguiden sentrert rundt noen hovedspørsmål, med tilhørende delspørsmål eller tema. Årsaken til dette var ønsket om å gjøre det mulig å tilpasse rekkefølgen på tema utifra deltakerens respons, samtidig som det gav en retning og et tydelig fokus for intervjuet.

4.2.2. Begrunnelse for valg av metode

Som forsker ønsker man i et kvalitativt intervju å få innblikk i intervjupersonens synspunkt og tanker om et gitt emne, og i motsetning til kvantitative, gjerne skjematiske og målbare forskningsmetoder, ville det ved slike intervjuer være mulig for meg å gå i dybden hos deltakerne – og forhåpentligvis få fatt i nyanserte beskrivelser og mer kunnskap om emnet. Forskningsmetoden tillater i stor grad informantene å utvikle og gå i dybden på egne ideer og resonnement, og i følge Denscombe (2009) spesielt egnet som forskningsmetode der forskeren ønsker innsikt i oppfattelser, opplevelser og erfaringer enkeltmenneskene har. Med andre ord gir det rom til å utforske komplekse fenomen, nettopp fordi det gir rom for dyptgående og detaljerte skildringer (ibid, 2009).

Når jeg har valgt å benytte kvalitative forskningsintervju i denne undersøkelsen, er det nettopp med basis i interessen for menneskers erfaringer på området. Jeg ønsker gjennom undersøkelsen å kaste lys på hvordan sangere og trommeslagere kan gå frem for å øve på Time og få et sterkere rytmisk grunnlag, og ikke minst ønsker jeg å rette oppmerksomhet mot dette feltet som øveområde generelt i sang.

4.2.3. utfordringer ved det kvalitative forskningsintervjuet som metode

Mye av kritikken mot intervju, som har vært en omdiskutert forskningsmetode, rettes mot at intervjudataene i for stor grad er avhengig av samtaleferdigheter og mellommenneskelige forhold (Denscombe, 2009). I denne undersøkelsen har det vært viktig å fokusere og være observant på deltakernes språkbruk, da utvalget består av profesjonelle musikere – både autodidakte (selvlærte) og med høgskoleutdannelse innen musikk. Kunnskap om, og bruk av ulike faguttrykk – både formelle (”skriftlige”) og uformelle (”muntlige”) har vært viktig både

ved gjennomføringen av intervjuene, men også under transkripsjonen i etterkant. Intervju omtales ofte som et håndverk (Kvale og Brinkmann, 2009), som innebærer at intervjupersonen må ha visse ferdigheter. For at et intervju skal bli vellykket, må den som intervjuer kunne lytte, tolke, stille gode spørsmål – og resultatet vil farges av og være prisgitt intervjuerens evner. Dette er et av flere argumenter mot forskningsdesignet. Kvale og Brinkmann (2009) hevder derimot at dette ikke trenger å være udelt negativt;

”Fremfor å forsøke og eliminere virkningen av det personlige samspillet mellom intervjueren og den intervjuede, kan vi betrakte intervjuerens person som det primære forskningsredskapet til innhenting av kunnskap, noe som stiller store krav til intervjuerens håndverksmessige dyktighet.”

(Kvale og Brinkmann, 2009:180)

Poenget er slik jeg oppfatter det, at dersom intervjueren har gode ferdigheter, vil en gjennom et intervju kunne få frem verdifull informasjon som lett kan bli oversett med andre metoder, da en har mulighet til å følge opp deltakerens innspill. For å sikre intervju kvaliteten i dette prosjektet, og gi meg selv mulighet til å utvikle egne intervjuferdigheter, gjennomførte jeg et prøveintervju i forkant av intervjuinnsamlingen. Det gjorde at jeg kunne forandre intervjuguiden og redigere den til forhåpentligvis det bedre.

Andre kritiske innvendinger rundt intervjuet som forskningsmetode, er at det ikke tester hypoteser og dermed bare er eksplorative og ikke vitenskapelige, at intervjuresultatene er ensidige og derfor ikke troverdige, og at fortolkningene av intervjuer ikke er intersubjektive men subjektive, da ulike lesere finner forskjellige meningsinnhold (Kvale og Brinkmann, 2009: 180-181). Et intervju kan i følge Kvale og Brinkmann formes som en kontinuerlig hypotesetestingsprosess, ved at intervjueren tester hypoteser ved direkte spørsmål, motspørsmål, ledende spørsmål og sonderende spørsmål. Kunnskap rundt emnet, bruken av motspørsmål og sonderende spørsmål, samt intervju personens bevissthet rundt egen forforståelse kan belyse spesielle aspekter ved de undersøkte fenomenene. På den måten kan de bidra til *”en multiperspektivistisk konstruksjon av kunnskap”* (Kvale og Brinkmann, 2009:181). At ulike lesere finner ulikt meningsinnhold fra intervjuene, trenger heller ikke være en svakhet, men like gjerne være et tegn på sterke sider ved kvalitativ intervju forskning. Det avhenger imidlertid igjen av intervjuerens evne til å erkjenne egen perspektivistiske subjektivitet, og evne til å få frem intervju personens unike kunnskap (ibid, 2009:181).

4.2.4. Praktiske utfordringer i arbeid med intervju som metode

Kvalitative forskningsintervju har språklige data som informasjonskilder, og dette medfører en del praktiske utfordringer. Mengden informasjon kan være stor, og det kan være nødvendig å dokumentere intervjuene for den fremtidige analysen. Her valgte jeg å ta lydopptak av intervjuet, og ønsket å gjøre eventuelle notater i tillegg. Transkripsjon av lydopptak er en omfattende prosess, og det kan i følge Denscombe (2009) være tre områder som peker seg ut som problematiske knyttet til selve transkripsjonen. *Problemer med å oppfatte eller høre hva som blir sagt*, grunnet utydelig uttale eller lav lyd kvalitet kan være en utfordring. Et annet problemområde kan være hvordan en arbeider med rådata knyttet til *ufullstendige og uavsluttede setninger*, som er svært vanlig i muntlig tale, for å gjøre dem så forståelige som mulig for leseren samtidig som en tar vare på intervjupersonens meningsinnhold så godt det lar seg gjøre. *Intonasjon, aksentuering og uttale* vil være vanskelig å gjengi skriftlig, noe som i ytterste konsekvens kan påvirke meningsinnholdet (ibid, 2009). Siden transkriberte intervju utgjør den viktigste delen av denne studien, har jeg ansett det som nødvendig å gjøre detaljerte transkripsjoner. De konkrete fremgangsmåtene vil jeg komme tilbake til i avsnittene om intervjuanalysen (4.4).

4.3. Utvelgelse av informanter

Jeg har valgt å benytte intervju som metode for informasjonsinnsamling for denne studien, og dette legger visse føringer for valg av deltakere. Disse kan velges ut med ulike utgangspunkt; enten å gjøre et representativt utvalg slik at studiene kan generaliseres (såkalt strategisk sannsynlighetsutvalg), eller ved at man velger informanter som er nøkkelpersoner på feltet for å studere en situasjon eller et område mer dyptgående (Denscombe, 2009). I kvalitative undersøkelser er det vanlig med en relativt liten gruppe informanter, og utvalget er ofte basert på metoder for ikke-strategiske sannsynlighetsutvalg, som pragmatisk utvalg, strategisk utvalg, snøballutvalg, subjektivt utvalg eller teoretisk utvalg (ibid, 2009).⁵⁰ Jeg vil i det følgende beskrive prosessen med utvelgelse av deltakere til mitt forskningsprosjekt. Aller først vil jeg imidlertid gjøre rede for min forforståelse, da den vil prege alt i denne studien; fra valg av tema, problemstilling, teoretiske kilder og utvelgelse av deltakere, samt tolkning og bearbeiding og fremstilling av funn.

⁵⁰ Et ikke-sannsynlighetsutvalg kan i følge Sander (2014) best beskrives som det motsatte av et sannsynlighetsutvalg. Om utvalget er trukket ved hjelp av sannsynlighetsutvelging, vil det si at alle medlemmer av populasjonen skal ha en (kjent) sannsynlighet > 0 for å bli trukket ut. Bare sannsynlighetsutvalg gir grunnlag for (statistisk) generalisering (Sander, 2014) <http://kunnskapssenteret.com/sannsynlighetsutvalg/>

4.3.1. Min forforståelse

Forståelse er et kjernebegrep innenfor hermeneutisk vitenskapsteori og metode. Før denne forståelsen er det imidlertid et annet stadium i den hermeneutiske prosessen - det filosofen Hans-Georg Gadamer kaller *førforståelse*, eller *forforståelse* (Føllesdal, Walløe og Elster, 1996). Betegnelser som for-dom, for-mening, synsvinkel, forventningshorisont, historisitet, situasjonshorisont, forståelseshorisont, forstruktur, klassifiseringer og tradisjon, skulle si noe om forforståelsens plass i hermeneutisk tenkning. Som det ligger i selve begrepet forforståelse, handler det om den kunnskapen, tradisjonen og erfaringen en har med seg i bagasjen, i møtet med det objektet som skal forstås (ibid, 1996). Der Wilhelm Dilthey og den tradisjonelle hermeneutikken sto for et syn om å tre tilbake fra sin egen verden og forforståelse for å sikre objektivitet i møte med et objekt som skulle forstås, fikk tolkerens horisont en ny innfallsvinkel ved Gadamer og den filosofiske hermeneutikken. Gadamer tok avstand fra at det er mulig å kvitte seg med de forutsetningene som hindrer forståelse, altså *for-dommer*. Han så ikke på dette som noe negativt, men mente at de for-dommene som ikke passet inn, gradvis måtte justeres slik at de passer inn med det en søker å forstå. Denne gradvise justeringen kalles *horisontsammensmelting* (ibid, 1996). I Gadamers tenkning er forståelse, forståelseshorisont og forforståelse tre sider av samme sak, eller sagt med andre ord; forforståelsen og forståelseshorisonten er en forutsetning for det å kunne forstå. Gadamers syn kunne passe med teologen R. Bulthmanns ord;

“Å forstå historien er bare mulig for den som ikke står som nøytral, utenforstående tilskuer overfor den, men som derimot selv står i historien og tar ansvar for den” (Bulthmann, 2001, s. 111).

Jeg vil forsøke å belyse mitt utgangspunkt og min forforståelse i det følgende.

Mitt valg av sang og øving på rytmiske områder som forskningsfelt kan diskuteres, og jeg sikter da til debatten som omhandler distanse og nærhet til et forskningsfelt. Det som diskuteres, er en utfordring forskeren kan stå ovenfor som vil kunne påvirke forskningens gyldighet i større eller mindre grad:

“En som kommer innenfra, vil ha problemer med å oppnå analytisk distanse, mens en som kommer utenfra, vil ha problemer med å komme innenfor hva forståelse angår.” (Paulgaard, 1997:71)

Å gi et entydig svar på om jeg er innenfor eller utenfor, er vanskelig. På den ene siden tilsier min bakgrunn som sanger at jeg er innenfor, og at jeg vil gjøre feltarbeid i egen kultur, jamfør Gry Paulgaard. På den annen side peker min satsning på akademisk utdanning, som følgelig

har gitt meg en viss distanse til feltet ved at jeg ikke har kunnet være fulltids utøvende sanger eller pedagog, i retning at jeg er utenfor. Jeg anser meg selv som verken eller, men begge deler – selv om jeg nok er nærmere innenfor enn utenfor. Paulgaard anser ikke denne posisjonen som et uløselig dilemma;

”(...) teoretiske modeller og perspektiver kan gi en som er innenfra, den distanse som gjør at en ser det man tidligere har hatt en implisitt og diffus oppfattelse av.” (Paulgaard, 1997:90)

Hun mener altså det er mulig å ha god kjennskap til feltet, for deretter å forsøke å forstå det på nytt fra en vitenskapelig posisjon. Debatten belyser at en må være oppmerksom på at en som forsker kan komme for nær feltet, og ta høyde for muligheten at man tar mye for gitt.⁵¹ Et annet viktig poeng, er å gjøre rede for ens eget ståsted – både bakgrunnen for å gjennomføre studien, samt ens epistemologiske posisjon.⁵² Disse påvirker ikke bare valg av forskningsfelt, men også hvilken tilgang forskeren skaffer seg til feltet.

Jeg har allerede gjort greie for min bakgrunn i kapittel 1.2. Jeg legger til grunn for denne oppgaven en konstruktivistisk epistemologisk posisjon, siden utgangspunktet for studien er å få kunnskap om og gjennom mennesker og deres musikalske praksiser (Kvale og Brinkmann (2009). Et konstruktivistisk epistemologisk grunnlag innebærer at en ser på ulike individers tolkninger av sin erfaring som noe som opptrer på et lokalt og umiddelbart nivå, jamfør Anne Ryen (2002). Dette innebærer at en ikke kan søke etter det som er generelt gyldig, siden meningskonstruksjonen kan være forskjellig avhengig av tid og sted, men etter noe som er av spesifikk forskningsinteresse (ibid). Forskeren vil alltid ta med seg en subjektivitet inn i forskningsinteraksjonen, både når det kommer til spørsmålsformulering, videre oppfølging av spørsmål, men også ved analyse av materialet (ibid). Dette er det viktig å være seg bevisst. Fordi kunnskapen konstrueres mellom forsker og deltaker, er det viktig at forskeren etablerer en trygg og tillitsskapende atmosfære, slik at intervjusituasjonen skal kunne gi mest mulig informasjon (Kvale og Brinkmann, 2009). Siden språket og den språklige meningskonstruksjonen er hovedkilde til kunnskapen som konstrueres, er det viktig at forskeren forsøker å seg inn i deltakerens eget språk, både det artikulerte og det uartikulerte, slik at så mye som mulig av den tause kunnskapen kan bli tilgjengelig. Forskerens språklige kodefortrolighet innenfor deltakerens livsverden (jamfør Kvale og Brinkmann, 2009), kan

⁵¹ Dette er også en av grunnene til at jeg valgte å ha med et helt kapittel som omhandlet rytmikk og rytmiske aspekter ved sang og musikk.

⁵² Epistemologi eller erkjennelsesteori, er læren om kunnskap og innsikt. <https://snl.no/epistemologi> Epistemologisk posisjon viser til hvilken retning en forklarer kunnskap og læring utifra.

spille en stor rolle for å opprette den nødvendige tilliten som trengs for at deltakerne kan snakke fritt og direkte.

Med tanke på kulturell kodefortrolighet og min rolle som forsker, vurderte jeg den på forhånd som god, da jeg har min bakgrunn som jazzsanger/sangskriver, pedagog og instruktør.⁵³ Allikevel er det viktig å spørre seg hvordan deltakerne opplever min evne til å oppfatte dem rett. Ulik oppfattelse av meg som forsker kan gjøre at deltakerne for eksempel holder igjen informasjon eller forenkler, eller forsøker å svare med en akademisk begrepsbruk som i utgangspunktet er unaturlig for dem. Intersubjektivitet forutsetter felles referanser (jamfør Johansen, 2013), og kan bidra til en dypere forståelse av et tema, samtidig kan en stå i fare for å formidle mye underforstått og ikke eksplisitt språklig om en legger seg på et for nært språklig nivå til deltakeren.

4.3.2. Utvalgsmetode

Siden intervjuene i denne undersøkelsen skal være med på å utdype og gi økt kunnskap rundt øving og arbeid med rytmiske områder innenfor sang, ble utvalget således rettet mot nøkkelpersoner, eller eksperter innenfor området jeg ønsker mer kunnskap om. Et annet ord for dette, er *pragmatisk* eller *skjønnsmessig* utvalg (Grønmo, 2004). I forlengelsen av denne utvelgelsesmetoden, brukte jeg det som kalles *snøballsutvalg*. Denne metoden går ut på at når en har etablert kontakt med aktuelle deltakere, kan det hende de vet om personer som burde inkluderes i utvalget, som en videre blir satt i kontakt med, og slik oppnår en *snøballeffekt* i rekrutteringen av deltakere. Jeg hadde på forhånd ikke bestemt meg for å bruke snøballsutvalg som metode, men da jeg gjennom de første intervjuene fikk konkrete tips om personer deltakerne (og jeg) mente kunne være av interesse for studien, kontaktet jeg dem.

4.3.3. Utvalgskriterier

På forhånd hadde jeg et ønske om et utvalg av like mange kvinner som menn, og både autodidakte musikere og musikere med høyere grad av utdanning innen musikk. Dette var for å få bredde i svarene, og få tak i verdifulle praksiser både innenfor og utenfor akademien. Primært var tanken å intervju fire profesjonelle sangere – to kvinner og to menn, der en av

⁵³ Se kapittel 1.2. Min bakgrunn påvirker følgelig min forforståelse.

hvert kjønn var autodidakt og en av hvert kjønn hadde bakgrunn fra høyere musikkutdanning.⁵⁴ Et annet kriterium var å velge sangere som primært var sangere og ikke spilte instrumenter, og sangere som i tillegg spilte instrumenter på høyt nivå.⁵⁵ Siden dette skulle være et ekspertutvalg, var det viktig å velge musikere med bred erfaring, som både jeg og andre musikere oppfattet hadde god Time. Etter prøveintervjuet, og en samtale med en kompetent venninne (som også er trommeslager og har medvirket på flere plateinnspillinger), der ulike aspekter ved Time og øving på dette ble diskutert, kom tanken om å innlemme profesjonelle trommeslagere eller bassister i utvalget. Disse instrumentgruppene er de som i rytmisk musikk primært har ansvar for Timen eller beatet i bandet (Dimond, 2005), og deres erfaring med øving innenfor området virket interessant for studien. Valget falt på å intervju trommeslagere. Utvalget jeg dermed fikk, representerer to ganske ulike roller (tradisjonelt sett, noe forenklet sagt) i et band; *solisten* og *timekeeperen*. Hvilke innspill trommeslagerne ville ha å komme med, og eventuelt andre innfallsvinkler rundt øving på rytmikk enn sangerne i studien hadde, virket interessant. Jeg var også spent på om sangerne som også spilte instrumenter hadde andre måter å arbeide med Time på, enn de som ikke spilte noe.

4.3.4. Endelig utvalg

Det endelige utvalget av informanter ble ikke identisk med det jeg på forhånd hadde forestilt meg, da det ikke ble på fire deltakere, men åtte. Dette skjedde fordi jeg underveis vurderte det til beste for studien. Utvalget består av fire kvinner og fire menn, der fire har studert musikk på høyskolenivå (en av dem begynte men fullførte ikke studiene), tre er autodidakte og ikke har videre utdanning etter videregående og en siste har studert andre områder enn musikk. Alderen er spredt fra musikere i midten av tyve og tredve-årene til nærmere femti. Felles for alle er at de er norske, har levd av å være profesjonelle sangere og musikere i en årrekke, har plateutgivelser i eget navn (enten ved band de er en del av eller som soloartist) og bidratt på andres innspillinger, og turnert i inn- og utland. I tillegg er de kjent for (og nevnes ofte også blant musikere) for sin gode Time eller sitt rytmiske overskudd, og flere er hyppig brukt som hovedinstrumentlærere på ulike høyskoler som tilbyr musikk. Jeg tror utvalget vil kunne speile realitetene på en god måte, og at deres ulike erfaringsbakgrunn og fremgangsmetoder kan gi nyttig kunnskap om hvordan en kan gå frem for å øve på rytmiske områder.

⁵⁴ Formålet med dette var å søke å få en så stor bredde som mulig i svarene, basert på en tanke om at musikere med bakgrunn fra høyere musikkutdanning, kanskje ville ha ulik vei til målet enn de som var selvlærte (alle er imidlertid profesjonelle utøvende musikere).

⁵⁵ Med å spille på *høyt nivå*, menes det at de like gjerne kunne spille i bandet som å være frontvokalist. Bakgrunnen for en slik tankegang, var at jeg hadde en oppfattelse av at sangere som ikke spilte instrumenter hadde en ulik forståelse og inngang til feltet enn de som spilte instrumenter i tillegg til å synge. Siden jeg ønsket bredde i svarene, anså jeg det som viktig med begge deler.

4.3.5. Ethiske overveielser

For å ivareta den enkelte deltaker på en troverdig og respektfull måte, er korrekt gjengivelse av opplysningene, uten å ta vekk mening og gyldighet, tilstrebet i behandlingen av materialet og fremstillingen av funnene. Ingen av informantene har hatt motforestillinger mot å kunne bli gjenkjent i denne studien. Jeg har imidlertid av etiske grunner allikevel valgt å anonymisere dem ved bruk av pseudonymer, og utelate eventuelle dialektord eller stedsreferanser knyttet til bakgrunn eller lignende i transkripsjonen av intervjuene. Anonymiseringen vil nok ikke hindre deltakerne i å kjenne igjen seg selv, og for noen, særlig innenfor musikkmiljøet, vil det allikevel kunne være relativt enkelt å dra kjensel på de ulike deltakerne, da musikk-Norge ikke er *så* stort. En større anonymisering ville sannsynligvis ikke vært mulig uten å gå på bekostning av en troverdig og riktig gjengivelse av materialet.

For å oppsummere dette underkapittelet, kan en si at eget verdisyn og ståsted har innvirkning både på valg av tema, problemstilling, og til en viss grad også på valg av metode og kilder, samt tolkning og behandling av funn som gjøres i studien. Bevissthet rundt den påvirkningen dette kan ha med tanke på subjektivitet og det å være for nær forskningsfeltet, har vært viktig i prosessen med å utarbeide en gyldig og troverdig forskning.⁵⁶

4.4. Gjennomføring av studien

Den praktiske gjennomføringen av undersøkelsen, omfattet innhenting av tillatelse fra Norsk Samfunnsvitenskapelig Datatjeneste (NSD, se vedlegg), utsending av informasjonsskriv og samtykkeerklæring (se vedlegg) gjennomføring av intervjuene, samt transkripsjon av disse. Jeg vil her gi en nærmere beskrivelse av denne prosessen.

4.4.1. Prøveintervju

Gjennom prøveintervjuet som ble avholdt på forhånd, fikk jeg mulighet til å revidere intervjuguiden – som viste seg å være god og velfungerende på noen områder, mens den trengte bearbeiding på andre, og ikke minst måtte jeg ha med spørsmål det viste seg at jeg ønsket svar på. Forskningsspørsmålene jeg jobbet med i etterkant av prøveintervjuet, gjorde

⁵⁶ Som gjort rede for i kapittel 4.3.1

det enklere å være fokusert under intervjuene til studien, og jeg opplevde derfor en viss grad av frihet til spørsmålene på grunn av dette fokuset. Funnene jeg gjorde gjennom prøveintervjuet ble således viktige da de bidro til å klargjøre og fokusere selve studien.

4.4.2. Intervju

Da jeg hadde satt utvalgskriteriene, henvendte jeg meg til de aktuelle deltakerne per telefon, epost eller via sosiale medier (Facebook). Alle som en var positive til deltakelse, og på bakgrunn av den videre responsen, avtalte vi tidspunkt og sted for intervjuene. De fleste ble gjennomført på steder nær deltakerne, enten fordi de var på jobb eller turne i området – men ønsket var at det ikke skulle by på unødvendige utfordringer for dem å få dette til. I to tilfeller møtte jeg deltakerne i hjemmet deres, da det av praktiske grunner ikke ble mulig å møtes på det avtalte stedet. Intervjuene ble gjennomført i løpet av en periode på fem uker, høsten 2015. De hadde et gjennomsnitt på en time, og ble dokumenterte med lydopptak (iphone). Jeg hadde opprinnelig tenkt å ta notater i tillegg til å ta lydopptak av intervjuet, men endte opp med å kun gjøre små markeringer, da pennen og papiret ofte var mer i veien enn til hjelp i samtalene, som ofte utviklet seg til å bli svært engasjerende. De ferdige transkripsjonene ble sendt tilbake til informantene for en såkalt ”member-check” (Denscombe, 2009) eller godkjennelse, med mulighet for å kommentere, endre eller legge til. Alle informantene godkjente transkripsjonene, med svært få kommentarer.

4.4.3. Transkripsjon av intervju

Som jeg beskrev tidligere, kan transkripsjon av intervju være en prosess med ulike språklige utfordringer.⁵⁷ Noe kan være tilknyttet ufullstendige setninger eller vanskeligheter med å kunne oppfatte hva som blir sagt, jamfør Denscombe (2009), men det kan også knyttes utfordringer til hva en får tak i ved en eventuell oversettelse fra dialekter eller språk. Når jeg her har valgt å oversette alle intervjuer til bokmål, for å styrke anonymiteten til deltakerne, kan det bety at jeg mister noe av meningsinnhold fra eventuelle dialektord. Ved ord deltakeren har brukt som jeg ikke har funnet fullgode bokmålsord til, har det opprinnelige fått stå. Selve transkripsjonene er gjort direkte fra opptaket, og deltakerne er sitert verbatim. Alt er med andre ord skrevet ned slik det ble sagt, med alle fyll-ord og halve setninger, da jeg i rå-

⁵⁷ Se kapittel 4.2.3 og 4.2.4

transkripsjonen ikke har gjort noen store omskrivninger fra muntlig til skriftlig språk. Dette ble gjort for å kunne gi deltakerne mulighet til å rette seg selv der det kunne være usikkerhet rundt meningsinnholdet, uten at jeg la føringer ved å ha tolket på forhånd til noe nærmere skriftlig språk. Som følge av dette er verken pauser eller gjentakelser av ord silt ut. Utfordringen med aksentuering har jeg prøvd å løse ved å la ord deltakeren har lagt spesielt trykk på i kursiv, eller med store bokstaver, men dette er selvsagt mye mindre nyansert enn trykkforskjeller i det muntlige språket.

Siden jeg først og fremst skal gjøre en analyse av meningene til deltakerne, mener jeg transkripsjonsarbeidet er detaljert nok. Dersom det ble nødvendig å ikke ta med pauser og gjentakelser av ord for å bedre flyten og få et klarere meningsinnhold i uttalelsene til informantene, konfererte jeg med de aktuelle deltakerne enda en gang, før jeg analyserte og kategoriserte funnene, slik at kunnskapen som ble synliggjort skulle være gyldig og troverdig nok. Dette opplevde jeg som viktig, siden to av deltakerne hadde vært med i forskningsprosjekter tidligere, og ikke hadde satt pris på å bli sitert verbatim i selve oppgaveteksten. Årsaken var at de opplevde seg misforståtte og fordummet. Innenfor arbeid med intervju er dette et kjent fenomen, fordi transkripsjonen viser det muntlige språket, som for intervjueren kan være fullt forståelig, men det innehar ikke presisjonen og meningsfortettingen til det skriftlige språket. For å ivareta mine deltakeres integritet har jeg i de sammenhengene jeg har ansett det som nødvendig, derfor forbedret språket. Her støtter jeg meg på William Zinsser (2006). I forbindelse med at intervjueren har forpliktelser overfor den intervjuede og leserne, sier han: *"Your interview will be strong to the extent that you get the main points made without waste"* (Zinsser, 2006:108). Jeg forstår det slik at han peker på at intervjuerens plikt overfor deltakeren er å få frem deres ståsted med deres egne ord, samtidig som plikten overfor leserne er at en dem gir essensen av det som har blitt sagt. Følgelig kan det være nødvendig å bearbeide de nedskrevne intervjuene noe, hvilket jeg har forsøkt å gjøre.

4.4.4. Intervjuanalyse

Selve analysen av intervjuene har bestått av to hoveddeler: *kategorisering* og *meningskondensering* (Kvale og Brinkmann, 2009).

Kategorisering er en måte å strukturere selve materialet fra intervjuene på, og kan gjøre det hele mer oversiktlig (ibid, 2009). For å få bedre oversikt og tak i hva de ulike deltakerne

svarte på samme spørsmål, samt for å kunne sammenligne eller se forskjeller, valgte jeg ut syv fellestemaer formet som spørsmål (basert på spørsmål fra intervjuguiden de alle i mer eller mindre grad hadde svart på), som var av stor relevans for forskningsspørsmålene. For å holde deltakernes utsagn fra hverandre, fikk de ulike deltakerne hver sin farge, og rådata ble klippet ut, sortert i henhold til de syv temaspørsmålene, og ført inn under riktig fellestema/spørsmål. Siden ble utsagnene grovkategorisert og fargekodet etter kategoriene ”Time og kropp/bevegelse”, ”Time og språk”, ”Time og redskap”. Deretter ble materialet sortert (jamfør Denscombe, 2009) og plassert i underkategorier.⁵⁸

Meningskondensering er en analysemetode som innebærer at forskeren forkorter deltakerens utsagn til korte, presise formuleringer (ibid, 2009). Denne prosessen fordrer en så fordomsfri lesing av den transkriberte teksten som mulig, og at forskeren klarer å forkorte meningsinnholdet på en måte som er tro mot informantens utsagn. For min del har det medført at jeg har tatt for meg det som opptrer som naturlige avsnitt eller inndelinger i intervjuteksten, og prøvd å formulere disse utsagnene med større presisjon. Deretter har jeg nøye lest gjennom intervjuene, for så å gå gjennom den meningskondenserte teksten og prøvd å samle utsagn med samme tematikk, og luke ut emner som er irrelevant for problemstillingen. Dermed har jeg endt opp med en meningsfortettet tekst med tematisk grupperte utsagn.

4.4.5. Fremstilling av funn

I fremstillingen av denne studiens funn har jeg valgt å først presentere funn knyttet til de enkelte forskningsspørsmålene. Videre gjøres oppsummeringen og refleksjon av funnene for hvert av forskningsspørsmålene. Avslutningsvis vil jeg i kapittel 6 trekke frem oppsummeringen av refleksjonene sammen med drøfting mot litteratur og tidligere forskning. Denne fremgangsmåten vurderer jeg som mest hensiktsmessig, da den oppleves mer oversiktlig, fremfor en fortløpende drøfting av funnene.

⁵⁸ For underkategorier, se kapittel 5. Jeg velger av plasshensyn å ikke ha det med her.

4.4.6. Validitet, reliabilitet og generaliserbarhet

Validitet er et begrep som beskriver et datamateriales gyldighet for problemstillingene som belyses (Grønmo, 2004). Grønmo skriver videre at :

”Validiteten er høy hvis undersøkelsesopplegget og datainnsamlingen resulterer i data som er relevante for problemstillingene. Validiteten er et uttrykk for hvor godt det faktiske datamaterialet svarer til forskerens intensjoner med undersøkelsesopplegget og datainnsamlingen. Validiteten er høyere jo bedre de faktiske data svarer til forskerens intensjoner.” (Grønmo, 2004:221)

For best å ivareta studiens validitet, ble deltakerne valgt ut på bakgrunn av deres ekspertise på området. Spørsmålene i intervjuene var direkte relatert til deltakernes bakgrunn og ekspertiseområde, med et språk de selv kjente til og brukte. Jeg anser det som en fordel heller enn en ulempe at jeg selv har bakgrunn som rytmisk sanger, og har god kjennskap til både uformelt og formelt språk rundt Time og de rytmiske områdene.⁵⁹ Samtidig har jeg måttet være bevisst nettopp dette, da en fallgrube kan være for mye inneforstått språk og koding av uttalelser, som følge av ordvalg i spørsmålsstillingen. Jeg har derfor forsøkt å benytte en noe naiv, men faglig vinkling.⁶⁰ Den klare sammenhengen mellom funnene i de ulike intervjuene samt at funnene kan forklares i lys av anerkjent teori, styrker studiens indre validitet.

Ordet *reliabilitet* henviser til datamaterialets pålitelighet (ibid, 2004). For at reliabiliteten skal være høy, krever det at undersøkelsesopplegget og datainnsamlingen gir pålitelige data;

”Påliteligheten kommer til uttrykk ved at vi får identiske data dersom vi bruker det samme undersøkelsesopplegget ved ulike innsamlinger av data om de samme fenomenene.” (Grønmo 2004:220)

For å ivareta studiens reliabilitet brukte jeg lydopptaker under intervjuene, og transkripsjonen er gjort ord for ord, som tidligere forklart. Da deltakernes åpenhet og ærlighet, og forskerens troverdighet i behandlingen av materialet er vesentlig for reliabiliteten i en studie, er hele prosessen gjort nøye rede for. Den høye indre konsistensen i funnene styrker reliabiliteten.

Generaliserbarhet henviser til *”å trekke slutninger fra utvalget til universet”* (Grønmo, 2004:85). Metodevalg og kildematerialet gir ikke grunnlag for å generalisere funnene til å gjelde alle musikere generelt, men det har heller ikke vært intensjonen med studien, da den primært er rettet mot øving på sang innenfor jazz og andre rytmiske sjangre. Allikevel antar jeg at resultatene har en stor grad av overføringsverdi også til andre instrumentgrupper, og ikke minst sangere generelt.

⁵⁹ Med formelt språk refererer jeg her til språk knyttet til utdanning innenfor musikk.

⁶⁰ Med naivt menes det at jeg forsøkte å stille spørsmålene så forenklet (naivt/rett frem) som mulig, og følge opp med andre spørsmål for at informanten skulle kunne belyse området så mye som mulig. Altså, at jeg ”gjorde meg dummere enn jeg var” for å få eksplisitt språk på det vi snakket om. Med *faglig* menes det at jeg brukte kodefortrolig og musikkfaglig språk.

5.0. FREMSTILLING AV FUNN

I det følgende kapitlet vil jeg ta for meg funnene fortrinnsvis knyttet opp mot de to forskningsspørsmålene. Det første handler om hvordan Time og rytmisk feel defineres av musikere, og i forbindelse med det spurte jeg deltakerne om hva de tenkte om sangere og Time. Siden svarene på det spørsmålet kan være relevant for studien, står det som et underkapittel på det første forskningsspørsmålet. Det andre forskningsspørsmålet omhandler deltakernes øving på Time. Her har jeg stilt flere spørsmål både om hvordan de selv øvde, men også om de hadde hatt noen øvelser de selv brukte i en eventuell undervisning, eller om de hadde hatt opplevelser som hadde medført endring i hvordan de øvde.

Dette kapitlet er først og fremst en fremstilling av studiens funn, og jeg vil avslutte hvert delkapittel med en oppsummering og en refleksjon som videre tas med inn i den sammenfattende drøftingen i oppgavens avslutningskapittel.

5.1. Hvordan defineres begrepene Time og rytmisk feel av profesjonelle musikere (sangere og instrumentalister)?

Siden Time og begreper som omhandler det rytmiske området innenfor rytmisk musikk innebærer mye implisitt kunnskap og det ser ut til å være relativt lite forskning på området, ønsket jeg å la deltakerne sette ord på fenomenet for slik å gjøre den tause kunnskapen deres eksplisitt. Alle er profesjonelle, anerkjente musikere som er kjent for sitt rytmiske overskudd og sin gode Time, og er slik for eksperter å regne. Hvordan begrepene defineres av dem vil da sannsynligvis kunne si noe generelt om hvilken mening som er vanlig å legge i begrepene.

De fleste deltakerne ga uttrykk for at det ikke var en lett oppgave, da Time opplevdes som et komplekst område – men alle var enige om at en av de viktigste kvalitetene ved en god musiker er å ha god Time, og at det var et emne det var på høy tid å belyse mer, særlig innenfor sang.

5.1.1. Deltakernes begrepsforståelse

Henrik (sanger og gitarist) fortalte at han har tenkt på Time som *”det eksakt riktige fraværet av metrisk rytme”*. Han, som de andre, mente ordet var vanskelig å definere, og at det nok var mange subjektive oppfattelser av fenomenet, men at det handler om å lage noe

”som er insane på plass – ikke nødvendigvis på riktig plass, men akkurat på den feil plassen som gjør at det treffer nerven hos folk – og det tror jeg er universelt.”

Henrik fortsatte resonnementet med å eksemplifisere hva han mente med det foregående utsagnet:

”jeg tror ikke det er noen, jeg, som du kan ha - du kan på en måte ha en smak som er kultivert, men hvis du spiller The Roots for en treåring, så tror jeg det er veldig vanskelig for dem å ikke begynne å reagere på det!”

Slik jeg forstår Henrik, henviser han her til det en musikers subjektive plassering av sine rytmiske impulser kan tilføre musikken, nemlig en opplevelse av groove, og at det er en beskrivelse på god Time. At god Time hadde med musikernes valg å gjøre, kom klart frem da jeg spurte hvordan han tenkte om Time eller rytmisk feel i ulike stilarter, og han svarte:

” du kan jo ikke være bakpå når du skal spille bebop, det blir bare rart - eller på tuppa når du spiller afroamerikansk musikk!”

Her virket det også som at Henrik skilte mellom begrepene Time og feel, da han senere brukte ordet *feel* om det å ha oversikt over andre stilarters rytmiske kvaliteter. I måten han behandlet Time som område på senere i intervjuet, fikk jeg en opplevelse av at Time for ham handler om en indre forankring, noe kroppslig, eller en fornemmelse, da han brukte begreper som *”indre puls”* eller *”klokka mi”*. Dette er begreper som både Jostein (sanger) og Runa (sanger) også brukte.

Stig (trommeslager) mente begrepet Time omhandlet mange aspekter og ble brukt forskjellig, men at det handlet om sampillet, bevissthet om sin rytmiske plassering, og det å *“dra i samme retning”*;

”Ja, det er jo mange forskjellige ting, da. Du har jo metronomisk time – det er kanskje en sånn slags fasit, blir brukt mye i studio og slikt, men – Time er jo også å øke og sakke på riktige steder i låten, og ikke på feil steder. Time er veldig vidt begrep – (..) Time feel, det er liksom strekket mellom de forskjellige instrumentene i bandet (..) for det låter sjeldent bra hvis alle spiller [med] eksakt samme timing, men det som låter bra, er ofte hvis de har litt forskjellig timing, men grunnpulsen og grunnTimen til alle er veldig bra likevel”.

Stig benevnet her flere aspekter ved Time; det å spille metronomisk/på metronom som handler om å ha en eksakt og konsis Time, gjerne benevnt som *Timekeepingsfunksjon*, det å bevisst sakke og øke ulike steder for å oppnå musikalske effekter i låtene, samt at han pekte på det at hvordan musikerne samhandlet påvirket Timen. Noe av nøkkelen til god Time ligger i friksjonen mellom de ulike rytmiske plasseringene til musikere i et band, som fortsatt har samme grunnpuls. Ved å plassere seg ulikt på pulsen, drar de i litt forskjellig retning, men spiller likevel på hverandre. Jeg ønsket imidlertid å få bedre tak i hva Stig la i det å ha *god Time*, derfor spurte jeg om hva det motsatte var. Til det, svarte han:

”Du lukker ørene og spiller ikke med de andre du spiller med. Hvis det låter som om du spiller alene og ikke forholder deg til resten, har du dårlig Time. (..) Jeg tror at den viktigste årsaken til at folk sliter med Time, er bare mangel på evne til å lytte til folk rundt seg.”

Stig konkluderte altså med at Time i stor grad handler om en musikers evne til å lytte, og trakk dermed inn kollektive aspekter ved Time. Det samsvarte med Idas (sanger) forståelse av begrepet:

”Det handler om plassering – det handler om frasering. Jeg synes at Time og viktigheten av Time handler om, som vi snakket om, dette her med draget videre, få det til å gynte på en sånn suggererende måte (..), det er like viktig i ballade som i raske sanger (..) - det handler ikke bare om dette metriske, det absolutte som en metronom gir, det handler om fremdrift. God timing handler om å ha et godt øre på hva som skjer rundt deg.”

Hun koblet begrepet opp mot det å få en felles fremdrift, og som Stig, mente hun at det handlet om en evne til å lytte til andre i et samspill samtidig som en har oversikt og kontroll på det en selv gjør, og da evner å kunne justere seg selv opp mot det som skjer kollektivt. Runa (sanger) hadde en ganske lik beskrivelse av fenomenet som Ida.

For Vilde (sanger) virket Time som område å være nært koblet opp mot noe fysisk, en sanselig fornemmelse, eller en kroppslig forståelse, noe lignende det Henrik knyttet til begrepet. Vilde sa følgende:

”Time er jo – å kunne kjenne et beat og kunne holde et beat, liksom – men det handler jo også, for en sanger, veldig mye om hvordan du disponerer det du skal gjøre i forhold til det beatet, eller i forhold til et ikke-eksisterende beat, for den saks skyld (..) For meg er Time en ganske kroppslig feeling – det har noe å gjøre med (..) et tyngdepunkt som sitter i kroppen (..) det er ikke en kognitiv ting, det er en kroppslig forståelse (..) det er forskjellige steder i kroppen det sitter.”

Vilde uttrykker eksplisitt at Time ikke er noe kognitivt. Videre er hun inne på at det både

handler om å forholde seg til en grunnpuls og være stødig på den, samtidig som hun fremholder musikerens bevisste rytmiske plassering på beatet (disponering av beatet) som essensielt, kanskje spesielt for sangere og andre solister.

Kåre, den andre trommeslageren i undersøkelsen, snakket om Time som en evne til å formidle det rytmiske overskuddet låtene trenger:

”Jeg tenker (...) – hvis noen har god Time, så tenker jeg at da formidler de den rytmikken som låta krever (...) både i tempo, og i forhold til underdeling”.

Kåre er her inne på det Henrik snakket om da han refererte til musikerens bevisste plassering rytmisk, og hvordan det kommer til uttrykk i forskjellige sjangre. Kåres tanker om å *formidle den rytmikken låta trenger*, handler slik jeg forstår ham om å ha et rytmisk overskudd og kodefortrolighet med materialet som spilles. Ulike låter krever ulik rytmisk feel, og for å få tak i dem, kreves det et bevisst forhold til underdelinger av pulsen. En musiker med god Time vil forstå hva som må tas tak i for at grooven som spilles skal være god.

Andrea, sanger og perkusjonist, kom med en tanke om at det å ha god Time kanskje kunne være *”litt DNA-betinget”*. Hun fortalte at hun flere ganger hadde tenkt over dette, siden gode og anerkjente artister både hun og andre medmusikere hadde spilt for og med av og til kunne ha fravær av god Time og periodefølelse, når så mye annet kunne være på plass. I forkant av intervjuet mitt med Andrea, hadde hun diskutert dette med Time med et familiemedlem, som også er en anerkjent musiker. Hun hadde sagt at hun jo syntes det var viktig at det swingte av musikken, men at hun ikke kunne forklare hva som gjorde at det swingte. Til det hadde han svart;

”Ja, men er det egentlig noen i hele verden som vet det? Det er så mange som har prøvd å finne det ut, men det er jo kanskje det som er magien i det, da? Du kan jo egentlig ikke si hvorfor det swinger, du bare merker det!”

Senere i intervjuet beskrev hun selv god Time som at *”det må være at du hele veien vet hvor du er da”* – og videre forklarte hun at det er veldig tilfredsstillende å spille med musikere som en er enig i timen til, *”der en på en måte kan puste sammen”*. Dette aspektet, som slik jeg ser det handler om at musikere kan ha forskjellig opplevelse eller fornemmelse av Time, altså at det kan innebære en viss subjektiv forståelse, ble også belyst av Stig:

”Time handler om plassering, hvor en plasserer seg. Det kan være en utfordring at man føler Timen forskjellig.”

Felles for deltakerne for øvrig, var at de selv hadde et ganske bevisst forhold til egen timing,

rytmiske plassering og Time, og at det som område var noe de hadde jobbet mye med, både kollektivt i band og alene. *Å ta ansvar for Timen* eller *å ”provide beatet”*, *bidra til swingen* og *ta rytmisk ansvar* var uttrykk som gikk igjen hos flere av informantene.

Oppsummering og refleksjon

Deltakernes bruk av begrepet Time vitner om en felles forståelse av at det er *en musikers evne til god rytmisk plassering på et beat i samspill med andre*, som får musikk til å swinge. Det kan samsvare med det Keil forsøker å beskrive med begrepet *”engendered feeling”*, som senere ble utledet til teorien om Participatory Discrepancies.⁶¹ Den teorien handler om hva betydningen mikrorytmiske variasjoner musikere gjør, har å si for når de spiller ulike groover. Stig beskrev det strekket som forekommer i musikken mellom musikerne eller instrumentene de spiller når de plasserer seg ulikt på beatet i forhold til hverandre, men med felles puls, som viktig for god Time. Hans presisjon om at lik timing mellom musikere ikke nødvendigvis samsvarer med det å få en god Time eller groove, viser til at god Time, slik jeg forstår det, handler om et aktivt valg. Henriks omtale av Time som *det komplette fravær av metrisk rytme*, kan handle om at han oppfatter Time som noe en datamaskin eller dataprogrammer ikke kan få til, men ser på det som en egenskap eller noe som krever aktivitet. Det er grunn til å tro at hver musikers aktive valg av rytmisk plassering har noe å si for grooven i et band. Er musikeren derimot ikke bevisst dette rytmiske aspektet og klar over sine muligheter som bidragsyter for grooven i et band, kan det forringe kvaliteten både på opplevelsen av musikken, men også samspillet. Et annet aspekt ved Time og samspill, ble tatt opp av både Stig og Andrea. De brukte begreper som *å ”være enig i ”* eller *”føle Timen”*, og *”puste sammen”*, hvilket indikerer at de, som flere av deltakerne, mener at Time kan ha noe med en slags kroppslig fornemmelse å gjøre, samtidig som det er et fenomen gjeldende i og for et fellesskap. *Å være enig i Timen* forstår jeg som et uttrykk for å dra i en felles retning, og få til dette i praksis ved å tilrettelegge for fremdrift i samspillet ved måten man plasserer seg rytmisk på i forhold til sine medmusikere. Alle musikerne vet hvor de skal, alle vet hvor de har vært, og musikken får puste og leve mellom dem.

⁶¹ Se kapittel 2.3.2

5.1.2. Sangeres fokus på Time og rytmiske områder

I forbindelse med spørsmål om hvordan deltakerne definerte Time, spurte jeg også om de hadde en oppfatning av at sangere har dårligere Time enn andre instrumentgrupper. Årsaken til dette spørsmålet, var et ønske om å få bekreftet eller avkreftet en opplevelse jeg hadde av at sangere ofte kan omtales som en instrumentgruppe med dårlig Time. Siden flere av sangerne jeg hadde snakket med i forkant av studien også hadde formidlet episoder der de opplevde seg ekskludert som musiker fra band de sang i, kunne dette være fint å få belyst litt nærmere også av deltakerne. En sanger jeg snakket med i forkant av studien, fortalte som tidligere nevnt, at hun visste hun måtte øve rytmisk, men ikke visste *hvordan*. Dette inntrykket ble bekreftet av flere av deltakerne i studien min. Runa uttalte:

”Jeg møter mange unge sangere som ikke har helt kontakt med Timen sin, og som ikke vet helt hva de synger på, de er ikke vant til å lytte ordentlig, og er ikke vant til å telle opp, er ikke vant til å kjenne på om det fins, de vet ikke helt hva periodefølelse er - men disse er ganske unge, de som er litt eldre, de vet jo disse tingene, også kan de synge uten å ha helt sånn – bevissthet rundt, rundt særlig betoningen sin, da - (...) det burde være mer fokus på det” .

Runa savnet altså et fokus på arbeid med rytmikk og Time, særlig i forbindelse med sangundervisning med yngre sangere på videregående musikklinjer eller kulturskoler. Kåre, som spiller mye både med amatører og profesjonelle artister, opplevde generelt at det var forskjell på sangere kontra instrumentalisters forhold til Time eller tilnærming og språk rundt Time:

*”Jeg opplever at det er mer fokus rundt det, definitivt, i et band enn blant vokalister, definitivt”
(...) men – det er jo andre ting som veier opp, som regel (...) men det er mange som jeg tenker – de hadde hatt godt av – de hadde vært bedre artister hvis de hadde hatt bedre Time!”*

Han kommenterte her at fokuset på rytmiske aspekter ved musikken nok er større hos instrumentalister enn sangere, og at flere sangere hadde hatt godt av å jobbe konkret med rytmiske aspekter. I forlengelsen av utsagnet forteller han om en episode der han spilte med sangere som sakk tempoet og “pushet” det om hverandre, og ikke forsto at det var de som sto for dette og ikke bandet. Det ble frustrasjon på scenen, da låtene ikke opplevdes gode å synge for dem, og sangerne klaget over bandets manglende evne til å følge dem. Bandet på sin side, ble frustrerte over sangernes manglende innsikt i hva som forårsaket Timeproblematikken. Kåre mente at slike situasjoner, som han mener bunner ut i manglende bevissthet rundt Time, kan være med å skape nødvendige frustrasjoner, og kommer av at

”Det er veldig mange som er opptatt av tempo, men som kanskje ikke forstår hvordan man plasserer seg” . Dette var noe Andrea og Jostein også nevnte. Henrik kunne fortelle om episoder der han opplevde et fravær av fokus rundt Time og feel, eller at sangeren ikke hadde kodeforsikringen til den type sang som skulle gjøres – og at det kunne være medvirkende årsak til at det ikke fungerte musikalsk. Vilde fortalte om en del sangere hun har hatt som sangelever som ikke tidligere har blitt utsatt for Time- parameteret i stor nok grad, og at hun hadde forstått at dette nok var gjeldende for en god del unge sangere.

Stig og Henrik stilte seg uforstående til utsagnet. Stig mente at sangere tvert i mot ofte hadde god Time, men at de kunne ha lite språk for det, og at det dermed dreier seg om fokus;

”Sangere har et mer intuitivt forhold til Time(..) Fordi at de ikke har jobba noe særlig med det, dessuten slipper de å ta ansvar for det (...) Men det betyr ikke at sangere har dårlig Time, det blir nesten motsatt, sant, for de har ikke noe instrument, noe forstyrrende instrument, de har bare fasiten i stemmen sin (..) men de har ikke så ofte så veldig godt språk for det.. ”

Vilde sa retorisk: ”Se på guttene og jentene på dansegulvet; hvem kan danse?!”, og siktet her til at det dreide seg om et fokus; jentene (som jeg oppfattet hun refererte til som sangerne) er ofte gode til både å slippe seg løs på dansegulvet, og danse fint og rytmisk – altså har ”de” nødvendigvis rytme i kroppen. Dermed dreier det seg om en bevisstgjøring rundt sin egen Time og arbeid med denne, ikke om evner eller mangel på dette. Med andre ord handler det om å vite hva en skal lytte etter, og så jobbe utifra det. Når Vilde her skiller mellom guttene og jentene, forsto jeg henne som hun sikter til termene ”bandgutter” og ”syngjenter”, mer for å forenkle og egentlig sette strek⁶² over en utdatert klisje enn for å bekrefte den.

Oppsummering og refleksjon

Deltakerne hadde ulike oppfatninger av sangeres Time; noen mente sangere generelt ikke tok rytmisk ansvar ved å være seg bevisst sin rytmiske plassering på felles puls, mens andre mente det dreide seg om mangel på språk for å uttrykke aspekter ved Time. En mente sågar at sangere kanskje hadde bedre Time enn andre musikere, siden de sto for tekstformidlingen og da veldig lett ville kjenne om feelen i låten var riktig eller gal. Sangerne hadde ”*fasiten i stemmen sin*”, som han sa.

⁶² Jamfør Derrida og Gundersen (2006)

Uansett oppfattelse rundt sangeres Time, mente samtlige deltakere at det kunne være nødvendig med et større fokus på Time og øving på rytmiske aspekter ved musikk også blant sangere. To av deltakerne, som underviste både ved høyere musikkutdanning og videregående skoler, mente at det var på høy tid å få dette fokuset inn i sangundervisning og egenøving på lik linje med instrumentalisters arbeid med rytmiske områder, om en ikke allerede gjorde det. Dette for å styrke seg som sanger, hvilket leder oss inn på det neste forskningsspørsmålet.

5.2. Hvordan øver profesjonelle musikere (instrumentalister og sangere) på å bedre sin Time og rytmiske feel ?

På spørsmålet om hvordan de ulike deltakerne hadde gått frem for å øve eller bli bedre på Time og rytmiske områder, var det en del sammenfallende opplysninger. Runa svarte: *”Jeg har jo ikke vært en sånn veldig flink øver, men jeg har sunget veldig, veldig mye hele tiden”*. Vildes svar kunne minne om Runas : *”Jeg er jo egentlig ikke noen stor øver; det må jeg være helt ærlig på.. Har aldri vært det”*. Ida fortalte at hun før musikkstudiene ikke skilte mellom hva hun øvde på - om det var toner, harmonikk, Time eller lignende – hun bare sang, og enten funknet det, eller så funknet det ikke: *”Jeg har sunget, og sunget og sunget.. til musikk, og så har jeg laget mye musikk – helt siden jeg var ni år eller noe sånt, så har jeg sittet ved pianoet og sunget, og sunget og sunget”* .

Alle disse tre deltakerne må åpenbart ha øvd, ellers hadde det ikke vært mulig for dem å nå så langt som de har gjort. Samtidig kan ulike ord og uttrykk i ulik kontekst ha forskjellig mening ”Spilling” refererer til musisering uten et spesielt formål, men det ligger læring i også dette, selv om den ikke er målrettet (Green, 2002, Johansen, 2013). Jeg burde med andre ord vært mer bevisst ordvalget mitt fra starten av. Siden begrepet ”øve” kunne hindre kunnskap rundt deres øving/spilling å tre frem, spurte jeg videre om de hadde spilt mye, og om det var ulike teknikker de hadde brukt for ulike utfordringer som måtte komme. Da ble svarene fyldigere.

Andrea, Stig, Kåre og Josteins første uttalelse lignet Henriks; *”Jeg bare øvde. Bare spilte musikk som jeg digga”*. Også her ble begrepene spille og øve trukket frem – men her som et uttrykk for samme aktivitet.⁶³

⁶³ Det er nærliggende å tro at dette er tilfellet for de tre sangerne også.

Da jeg fortsatte å spørre om hva de la i uttrykket å *bare spille*, hva de spilte på, om det var *til* eller *med noe* eller *noen*, begynte det å tegne seg et mer nyansert bilde. For mange dreide det seg ikke nødvendigvis om bevisst, systematisk øving – det kunne skje, men for de fleste kom det gjerne i forbindelse med et prosjekt og et repertoar som skulle under huden. For tre av deltakerne hadde arbeidet med Time vært en systematisk prosess de videreutviklet i løpet av mange år. Det hadde eksempelvis for Kåre startet med samspill med eldre musikanter som ga nyttige tilbakemeldinger, fortsatt med systematisk øving med metronom – men da han virkelig oppdaget Steve Gadds trommespill på en James Taylor konsert, åpnet det seg en ny verden;

“ Så spilte han en groove som var basstromme på en, hi-hat på fot på to, så - basstromme på en og tre, hi hat på fot på to og fire, sånn - bom -chi - bom - chi - det var alt han spilte. (...) Jeg ble så satt ut, for han spilte kun det –(...) for det swingte så sinnsykt - også fatta jeg ikke - er det bare det du spiller, liksom? For jeg kunne føle hele underdelinga! Men så spilte han bare -bah - chi- bah - chi - spilte en, altså spilte bare firere, også var det så vanvittig bra! Og da skjønnte jeg (...) at alt, alle slag er viktige.

Kåre beskrev her hva han opplever spiller en stor rolle for den rytmiske feelen i låter; nemlig underdelinger, men ikke minst det essensielle: *hvordan* de blir spilt.⁶⁴ For Kåre tok øvingen en ny form; fra å konsentrere seg til å øve til metronom for å holde et jevnt beat, lagde han seg spillelister med alle innspillinger han kom over som Steve Gadd hadde spilt på, og navnga dem etter tiårsepoker. Deretter lyttet han, og analyserte så godt han kunne. Det mest fascinerende med trommespillingen, var måten Gadd strakk og dro i underdelingene, og hvordan det førte til spenninger i spillingen. Dette prøvde han siden å kopiere, først ved å spille til innspillingene, og siden ved å lage seg ulike øvelser – med og uten metronom, for å bli bevisst hva som *”lå mellom firedelene”*, som han sa. Slik jeg forstår Kåre, ble han her bevisst på hvordan mikrorytmiske variasjoner kunne påvirke en groove, og det påvirket ham i den retningen at han virkelig ønsket å få til å bruke det aktivt når han spilte. Opplevelsen han refererer til, slik jeg forstår det, handler imidlertid ikke bare om det Gadd spilte, men det som *ikke* ble spilt, men likevel klart trådte frem. Dette kan ha klare paralleller til Chernoffs eksempel om de ghanesiske trommeslagerens *”hidden rhythm”* (kapittel 2.3). For at noen skal kunne gi en opplevelse av å si noe mellom linjene (her: mellom slagene), kreves det at utøveren har en bevissthet rundt hva dette *noe* skal være, og at de slik er like opptatt av rytmene de *ikke spiller* som akksentueringene de faktisk spiller.

⁶⁴ Dette samsvarer med begrepsdefinisjonen i kapittel 1.5

Vi har nå sett at deltakerne øvde på og jobbet for å bedre sin Time på ulike måter. Da jeg jobbet med å kategorisere funnene for å finne sammenhenger, likheter eller ulikheter rundt uttalelsene som omhandlet øving eller arbeid med Time og rytmiske områder, kom jeg til følgende tre hovedkategorier:

- *Øving på Time med bruk av ulike redskap*
- *Øving på Time i forbindelse med et tekstlig (språklig) fokus*
- *Øving på Time knyttet til bevegelse og kropp*

Disse tre kategoriene med underkategorier vil jeg ta for meg i de følgende tre avsnittene.

5.2.1. Øving på Time ved bruk av redskap

Med metronom som redskap

Metronom var, som vi så i kapittel 2.3, noe både Zangger Borch, Weir og flere anbefalte sangere å jobbe med. For flere av deltakerne i denne studien hadde metronom på et eller annet tidspunkt vært et nyttig verktøy.

Andrea (sanger og perkusjonist) brukte mye metronom når hun øvde på ulike perkusjonsinstrumenter, men ikke like mye ved øving på sang, da hun opplevde det som et noe diffust og vanskelig område å ta tak i. For å bli en bedre perkusjonist, har hun imidlertid lagd seg øvelser: koordinasjonsøvelser, beat- og timingsøvelser til metronom, og spilt til musikk der hun har likt time feel'en. Hun forklarte:

"Det er på en måte så håndfast, sant, du kan finne en rytme, du kan laste ned en tromme-app, og øve liksom – "å, denne var vanskelig.", "å, denne må jeg skru ned tempoet på" også kan du høre veldig lett at dette – " nå er det ikke bra – nei, der fikk jeg det til, oi – nå begynner det å swinge!"

Andrea nevner her noe som kan være frustrerende for mange sangere; at sang som instrument ikke er konkret og synlig. I tillegg er det knyttet til følelser og reflekser, noe som kan gjøre at sangeren ikke så lett kan kontrollere og styre alle aspekt ved instrumentet, sammenlignet med en gjenstand som et piano eller en bass. Dette kan gjøre det vanskelig å vite hvordan en kan øve, eller hva en kan ta tak i når det kommer til øving på Time og rytmiske aspekter.

Vilde (sanger) hadde i motsetning til Andrea, i en periode benyttet metronom for å kunne lære seg å si eller fremføre trommefigurer vokalt på en metronomisk puls. Målet var at det skulle

”groove som bare den” av det hun gjorde. Hun fortalte at hun ” bare fant opp groover- fordi det var så gøy” – for så å finne nye rytmiske startpunkt og skyve grooven helt til tyngdepunktet var flyttet. Målet var hele tiden å ” jobbe med disponering av beatet; å få tak i stemmen som en rytmisk forvalter”. Vildes mål om å få tak i stemmen som en rytmisk forvalter, kan sees i sammenheng med et ønske om å ta rytmisk ansvar for et felles beat, og i så måte være en del av grooven.

Begge trommeslagerne hadde jobbet mye med metronom tidlig i karrieren, både for å lære seg å holde en jevn puls, men også for å bli gode på nettopp det å spille på metronom, for senere å kunne være en god studiotrommeslager. Kåre fortalte om en rockelærer som hadde vært veldig opptatt av at han skulle øve på å ha jevne underdelinger i spillingen sin på videregående. Dette gjorde han, til han forsto hvilke groovemuligheter det lå mellom de jevne åttedelene. Opplevelsen av å høre Steve Gadd spille en enkel groove på trommer som allikevel gjorde at Kåre kunne føle og oppfatte alle underdelingene, ble banebrytende (den jeg refererte til tidligere i dette kapittelet). Etter denne opplevelsen begynte han å utforske ulike måter å jobbe med underdelinger på –for å få det skikkelig under huden, og føle det selv;

”Jeg satte klikket på for eksempel 40 bpm, og kun firedeler, så spilte jeg en groove på det, og det som skjer da, er at du lærer deg til å kjenne underdelingene selv, i stedet for at du spiller alle, og i stedet for at klikket markerer alle underdelingene for deg, spiller du fordi du hører det, ikke sant, da lærer du deg til å høre etter selv”

Kåre brukte altså metronom for å jobbe med bevisstgjøring av de ulike slagenes ”vekt og lengde”. På mange måter kan vi si at Kåre slik jobbet med å utvikle sin *metronome sense* (Chernoff, 1979). Han videreutviklet oppgavene sine, og begynte å eksperimentere :

”Etter hvert, når du har kommet inn i det, skrur du ned firedelene så du bare har eneren, så får du bip! – så går det - - (viser tunge og langsomme firedelsslag med hendene) og da lærer du deg - hvor i underdelingene er det jeg pusher, er det mot slutten av takten, eller hvor er det ? – også kan en gjøre det med jevne sekstendeler og åttedeler, og så kan du begynne å dra i dem.”

For ham var det viktigste med denne typen øving å kunne navigere rytmisk mellom pulsslagene, ikke bare for å bli så god som mulig, men for å kunne bidra til det rytmiske fundamentet, og leke med Timen:

”Poenget er at alt, alle slag er viktige. En kan spille kjempelite, men definere kjempemye -(..) det gjør noe med hele feel’en ”.

Kåre var en av deltakerne som nok hadde jobbet mest med å bli komfortabel med å spille på klikk, men han fremholdt selv at det å spille på klikk ikke må bli en krykke. Sett i lys av

Vygotsky og Bruners læringsteorier, kan det se ut til at han ser på metronomen som et slags støttende stillas, som på et tidspunkt må kunne fjernes. Første ledd i prosessen til å få en indre Time, ville være å ikke spille underdelinger, for siden å ta vekk metronomslagene helt:

”hvis det skal ha noen hensikt å lære deg å føle Timen, på en måte, så må du ta vekk litt underdeling, hvis ikke tror jeg bare du blir vant til å spille på det du hører.”

Med loopmaskin som redskap

Henriks (sanger og gitarist) mest effektive øvelse for å bedre Timen, var å jobbe med loopmaskinen sin, helt solo. Oppgavene han ga seg selv, var å finne en rytme det swinger av, lage en basslinje av eller på den, for så å forsøke å lage noe han liker oppå. Han forklarer at det at det er et såpass nakent og skjørt format, vil avsløre tidlig om det ikke swinger av rytmene, og da må man begynne på nytt;

”Hvis jeg legger feil på noe av det greiene så låter det bare dritt, og det blir tydelig etter ti sekunder”.

Det å ta seg selv i opptak mener Henrik også er *”vesensnødvendig”* for det å kunne justere seg selv, fordi

”det er ubegripelig vanskelig å få et begrep om hva jeg driver med i øyeblikket, det må liksom gjennom det filteret av å ta seg sjøl i opptak, og der syns jeg det der – den loopmaskina mi har vært så viktig, altså, på så mange plan, ikke minst det der å kunne få seg selv servert i retur instant, liksom. Alle vokalistene burde ha en loopmaskin!”

Han poengterer her at det som musiker i en samspills- eller konsertsituasjon er vanskelig å få med seg alt som foregår musikalsk der og da, og at et opptak i så måte kan gi et bedre inntrykk av hva som faktisk skjedde, slik at en kan justere seg i etterkant. Videre er det tydelig at Henrik verdsetter høyt tilbakemeldingen loopmaskinen gir ham - med en gang - på hans Time og rytmiske plassering.

Med lydopptak som redskap

For Henrik (sanger og gitarist) fikk arbeid med Time en annen dimensjon, da han forsto *”makta til sin egen puls”* – ved å høre opptak av konserter, der han forsto at han kanskje hadde såkalt *”økefot”*. Han ønsket ofte å spille låtene fortere i rockebandet han på den tiden jobbet med, enn de andre musikerne ville. Det han hørte på opptakene, gjorde at han innså at han selv tok feil; de andres opplevelse av at det var han som *”pushet tempoet”* var riktig, og han selv måtte jobbe med å være bakpå beatet.

Både Ida (sanger) og Kåre (trommeslager) fortalte om verdien av det å høre seg selv i opptak. Begge pleier å bruke lydopptak fra konserter for å kunne evaluere og eventuelt forbedre seg. Et poeng for Kåre, var å høre om han for eksempel klarte å *”beholde en feel som var god for låta”* gjennom hele sangen. I tillegg brukte han lydopptak for å få begreper om hva som kunne gå galt, eller for å kunne analysere hva han kunne forbedre til neste konsert. Lydopptak ble også brukt for å få et bilde av hvordan bandet låt helhetlig, som var et annet, mindre subjektivt bilde enn hans egen opplevelse. For Ida ble bruken av lydopptak noe av det som gjorde at hun oppdaget svakheter ved sin egen Time, fordi hun hadde *”muligheten til å se seg selv fra utsiden, noe en ikke har når en hører seg bare i hodet sitt”*. Det førte til at hun begynte å jobbe mer bevisst med den rytmiske plasseringen sin i musikalske sammenhenger, og tenke litt mer som en komp-musiker. Opptakene ble av begge deltakerne brukt for å analysere seg selv på ulike vis, for dermed å forbedre seg på de områdene opptakene hadde vist dem at de måtte ta tak i.

Med tidligere innspilt musikk som redskap

Alle deltakerne har lyttet til mye musikk, og spilt eller sunget mye til plater som en del av sin rytmiske bevisstgjøringsprosess. Andrea fortalte om plater hun får energi av å synge eller spille til, fordi Timen eller feel'en er så god. Ida (sanger) fortalte om hvordan hun ”plukket” og imiterte kjente soulsangere, fordi hun elsket ”gyngen” i musikken.⁶⁵ I forkant av jobber, fortalte Kåre at han bruker veldig mye tid på å lytte til den musikken han skal jobbe med: *”Da må jeg lytte, lytte, lytte.”* Årsaken til det, er at han ønsker å få låtene så godt under huden som mulig – og at han mener det er ligger verdifull kunnskap i det å lytte, og lytte etter de ulike rytmiske lagene. Stigs beste øving på Time, var å finne frem favorittplatene og spille til dem, og han fortalte at øving tidlig i karrieren for ham stort sett hadde dreid seg om to ting;

”Da øvde jeg på to måter. Den ene var å spille med metronom, for å bli bra på å spille med metronom, men det som jeg gjorde aller mest, var bare å finne noen plater jeg syntes var bra, og spille til de (..) Bruke de som en referanse, en grooveferanse, og feel – referanse; for da er jo – de platene en spiller til da, hvis de er veldig bra, - da spiller du med de beste musikerne i verden.”

Stig satte her ord på det mange av deltakerne for øvrig virket til å mene når det kom til hvorfor de spilte eller sang (øvde) til innspilt musikk; *da spiller du med de beste musikerne i verden*. På et spørsmål om hvilke musikere eller plater som hadde hatt størst innflytelse på deres tanker om Time og som de hadde brukt tid på å ”plukke” (imitere artistenes fraser og

⁶⁵ ”Plukke” og ”planke” er to uformelle begreper for det å kopiere ulike musikalske fragmenter – for eksempel en solo, en type klang eller lignende.

forløp, og lære seg disse utenat, både rytmisk og eventuelt melodisk), ble Michael Jacksons *Thriller* fra 1982 trukket frem av mange, samt ulike innspillinger med Steve Gadd, Stevie Wonder, Dolly Parton og Aretha Franklin, blant andre. Men - hele seks deltakere fortalte om det som for dem var den mest banebrytende innspillingen av de alle; D'Angelo's *Voodoo*, som kom i januar 2000. Jeg vil derfor gi en kort gjennomgang av platen, for å se hva som kan være medvirkende årsak til deltakernes opplevelse av *denne* innspillingen som banebrytende.

D'Angelo var da en del av produsentkollektivet *The Soulquarians*. Sammen med blant annet Erykah Badu, Common, Jay-Dee, og trommeslager og produsent Ahmir "Questlove" Thompson, sto de for en rekke banebrytende innspillinger på 90-tallet. *Voodoo* ble en kjempesuksess, og D'Angelo og musikerne fikk etter kort tid legendestatus på grunn av sin utradisjonelle måte å tenke groove på. I kjølevannet av dette albumet dukket det opp en rekke produksjoner som videreførte estetikken fra flere av låtene på *Voodoo*, i sin måte å programmere musikken på.⁶⁶ Helt kortfattet går det ut på at instrumentene i grooven ikke forholder seg til samme referansestruktur (både når det kommer til underdeling og grunnpuls), som medfører en groove uten et stabilt metrisk mønster (utifra en metronomisk tankegang). Dette kan medføre en flertydighet med hensyn til hvor pulsen befinner seg, men også hvordan underdelingsstrukturen til de enkelte instrumentene oppleves.⁶⁷ Thompson, som spilte trommer på innspillingen, fortalte om denne seansen under et foredrag på Red Bull Music Academy i 2013, om det han opplevde som en revolusjon - da han ble bedt om å legge seg bakpå metronomslaget for å skape en større groove, samtidig som de andre instrumentene skulle forholde seg til hans beat og ligge bak det:

*"Now i gotta undo all the education and all the hours and preparation that i did, i gotta undo that, and it was hard to do. And then, you know by the time that D'Angelo and I started the Voodoo-record which was like mid-96, ahm, that was the hardest thing ever because he constantly, like, he wanted me to drag the beat but then he dragged the beat behind me. And so now i gotta program my mind to think, ok this is the metronome (spiller) and now he wants me to play (spiller), which is, you know I started having issues, like well what if other drummers like the musicians community is gonna laugh at me and he's like nah man, trust me like, (...) For D'Angelo's Voodoo, we wanted to play as perfectly as we could, but then deliberately insert the little glitch that makes it sound messed up. The idea was to sound disciplined, but with a total human feel."*⁶⁸

⁶⁶ På Voodoo er musikkinstrumentene spilt og ikke programmert, men det spekuleres i om produsentene har manipulert det innspilte materialet noe gjennom moderne studioteknologi. Groovene på albumet fremstår med forbløffende presis asymmetri, altså en gjentagende asymmetri blant instrumentene spilt gjennom en hel låt, som i praksis vil være *svært vanskelig* å få til, selv om utøverne er profesjonelle.

⁶⁷ For å illustrere; *Untitled (How does it feel)*, en av platens største hits – men også mest utfordrende spor, skiller seg ut på grunn av friksjonen og spenningen i grooven, som for et utrent øre kan oppleves "utight" (upresist) eller nesten svimlende eller "sjøsyk". I denne låten er det ikke underdelingen som skaper friksjon og spenning, men det at enkelte instrumenter opptrer sent og tidlig i forhold til hverandre, og i forhold til den referansestrukturen som skapes av trommene – som er konstante og jevne.

⁶⁸ (Videolink: <https://www.youtube.com/watch?v=23e1GbatgIQ>, min utheving)

Thompson virker her til å snakke om en bevisst plassering av mikrorytmiske variasjoner. Henrik trekker frem nettopp D'Angelos "Voodoo" som et vendepunkt – fordi

"jeg opplevde at den strakk på en måte – den strakk så mye i strikken på - den tøyde veldig strikken på hva jeg trodde var mulig å tøye (...) Jeg følte trommene til Ahmir Thompson var et lokomotiv, eller en sånn, nesten en bil, da, og hele bandet var på en måte da en tredjemann som bøyde seg bakover mer og mer (...) de andre instrumentene, enda mer bakpå, så kom vokalen – nesten som – et hav bak! Og det var veldig – det var j inspirerende!"*

Som en direkte konsekvens av denne innspillingen, øvde Henrik på å strekke og leke med Timen sammen med andre bandmusikere, og han ble vår sin egen rytmiske plassering på en helt ny måte. For ham hadde det vært

"ganske vesensnødvendig å holde igjen, fordi jeg tror jeg er en ganske frampå fyr, sånn Timemessig, samtidig så vet jeg liksom at det låter dritt hvis – ..."

Henrik sikter her til erkjennelsen han kom til om at han måtte holde igjen og jobbe med å være bakpå beatet, og at det ville låte dårlig dersom han ikke fikk det til.⁶⁹

Stig, Andrea, Kåre og Ida nevnte samme innspilling som banebrytende og øyeåpnende for mulighetene de hadde som musikere til å leke med grooven, gjennom blant annet å plassere seg ulikt rytmisk på eksisterende beat. Flere gjorde dette i samspill, men også alene – men da med hjelp av musikkprogrammer.

Med musikkprogrammering som redskap

Flere av deltakerne fortalte i løpet av intervjuet om hendelser, møte med musikere og mentorer eller til og med plateinnspillinger som hadde hatt sterk innflytelse på dem og hvordan de tenkte om Time. Henriks skjellsettende opplevelse gjennom D'Angelo-innspillingen nevnt i forrige avsnitt, ga ham nye ideer rundt produksjon av musikk, og som et resultat av dette begynte han å virkelig eksperimentere med å flytte filer frem og tilbake. Ida fortalte om hvordan et musikkprogrammeringsfag hun hadde hatt på en høyskole i musikk hadde vært banebrytende for henne. Her lærte hun hvordan en kunne tenke om plassering i høyttalere, helhet i lyden – og da hun begynte å ta seg opp jevnlig, oppdaget hun som tidligere nevnt, også svakheter ved sin egen Time. Som et resultat av denne opplevelsen, begynte hun å eksperimentere ved å flytte ulike musikkfiler, for eksempel bakover både i beatet, og testet

⁶⁹ Som referert til tidligere under avsnittet "Med loopmaskin som redskap"

hva som skjedde – hvor langt bak kunne sangfilen flyttes i forhold til kompet før det ikke funket lenger? Dette førte igjen til at hun begynte å synge mer bakpå, ”*tenke ryggsekk*”, som hun sa, og jobbet med fraseringer mye mer rytmisk bevisst.

Som en forlengelse av dette arbeidet, utviklet hun øvelser for seg selv og eventuelle elever. Målet var å i større grad tenke som en kompmusiker, da hun anså det som viktig å ta sin del av det rytmiske ansvaret for Timen. En av øvelsene hun fortalte om, som skulle være rettet mot å bli rytmisk bevisst, begynte med at hun lager et komp i Logic eller lignende musikkprogrammer. Den videre oppgaven lå i å ”plukke” en stemme, for eksempel gitarens stemme, som skulle kopieres så nøyaktig som mulig. Siden skulle man synge sammen med denne stemmen, så fjerne den –for til sist å kunne høre hvor en ligger rytmisk. ”Tupper” en og dermed ligger frempå det man skal? Ligger en midt på eller bakpå beatet i forhold til det man skal? Meningen med oppgaven, sa Ida, ”*er å få en opplevelse av det store strekket mellom hver firedel i beatet*”, som igjen kan gi en erfaring med hvordan en kan jobbe med underdelinger, og gi en bevissthet rundt ens rytmiske plassering og hva mikrorytmiske variasjoner av plasseringen har å si for opplevelsen av groove. Andrea forteller om et lignende tips hun fikk, men her var det myntet på øving for å få en stødigere puls;

” Ja, du åpner en session i et musikkprogram, setter opp et klikk, også legger du inn en mute på klikket - for eksempel i to takter - der du da skal fortsette å synge eller spille med , og så når klikket kommer inn igjen, bør du liksom - da skal du helst være på klikket . Og det er egentlig en veldig konkret, smart måte å gjøre det på da, da kan du jo begynne med kanskje bare en takt, sant, for å trene det opp, også kan du etter hvert øke de muta stundene til å bli lenger, og, da handler det vel om ikke bli stressa - «ååånei, er jeg foran eller bak nå» , men å liksom bare flyte med i det.”

Andreas oppgave handler om bevissthet og en oppøvelse av konsentrasjon og lytting, som er nødvendig for å kunne opprettholde et jevnt tempo, eller holde Timen.

Med bandmedlemmer eller andre musikere som mediatorer

Ida fremholdt at det å jobbe med Time i band er langt enklere enn alene, og at tilbakemeldinger fra bandmusikere og det å høre seg selv i opptak, har vært veldig nyttig i øving på Time og rytmisk plassering. Hun mener sangere i mye større grad må tørre å ta rytmisk ansvar. Vilde ser ut til å være enig i begge deler. Hun fortalte om hvordan hun og medmusikere har lekt med Time og rytmikk, kunnet støtte seg på hverandre, og lære sammen og av hverandre. Noe av det de har jobbet med, var ulike måter å forholde seg til alle de

rytmiske lagene i musikken på, gjerne ved å sette ned tempo for å få nok tid til å kjenne på disse, og siden jobbe med kontraster. Hun kunne synge ting som var ganske metriske, mot et eksempelvis polyrytmisk eller klanglig bakteppe, for så å ”*strekke det ut i det tåkete*”. Denne typen erfaring ville ikke vært mulig uten flere å lære sammen med, fremholdt hun.

Jostein fortalte om en opplevelse fra en sammenheng der han var leid inn som sangsolist med et storbandjazz, sammen med en kjent jazzsaxofonist. De spilte en sang han ”*hadde spilt haugevis av ganger*”, som hadde fått en slags ”vant form”. Denne gangen hadde imidlertid saxofonistens rytmiske, melodiske og harmoniske valg i soloen sin gjort noe med hvordan han opplevde å måtte fortsette sangen videre etter soloene;

”Også gjør han soloen, så går det to takter av soloen hans, så er du – ”hva i all verden skjer”, og da er det snakk om å lære i nuet, altså, for da må du – når du skal inn igjen på verset etter, eller broa etterpå, da må du jo – da har han tatt deg et sted, og musikerne et sted og, som ikke du var med musikerne på før den soloen, og DET er læring! Da skjer det MYE på kort tid! Og du skal da - okei, hvor legger jeg meg, dynamikken er en helt annen, han har tatt musikerne rundt seg et helt annet sted! Og da kan ikke du begynne på det samme, samme gamle greia du hadde før den soloen!” -

For Jostein ser det ut til at øving på Time handler om å lytte, å ta ansvar, og å kunne la seg påvirke av bandmedlemmers bidrag til musikken, slik han skisserte i hendelsen presentert ovenfor. Jostein mente at det å spille i mange ulike bandsammenhenger, har gitt ham verdifull øvelse og læring – både ved at han har spilt med musikere som er bedre enn seg – eller mer kompetente på områder han manglet kompetanse, ”*som tar deg steder*”, eller ved at han har spilt med musikere som er mindre kompetente, men som han da ”*kan ta steder*”. Jeg forstår Josteins begrepsbruk som et uttrykk for at en som musiker kan være med på å åpne dører til nye musikalske rom for andre medspillere og musikere for eksempel gjennom musikalske ideer og improvisasjoner som oppstår i et samspill, og slik opptre som mediatorer (Wertsch 1998, Johansen, 2013). Dette krever imidlertid lydhørhet for musikken, og evne til å reagere på det som oppstår.

Oppsummering og refleksjon

Jeg har i dette delkapittelet sett på teknologiske hjelpemidler og medmusikere som mediatorer i en øvingssammenheng som sosiokulturelle verktøy for læring. Interaksjonen med de kulturelle artefaktene fører til endring for menneskene som bruker dem, noe deltakerne i denne studien er et godt eksempel på. At redskapene er kulturelle, vil si at de er utviklet og

har blitt tillagt sin bestemte funksjon innenfor en kultur (Wertsch 1998). Når en da skal jobbe innenfor en spesifikk musikkultur, vil det være nødvendig for utøveren å lære å ta i bruk redskapene på en situert relevant måte. Dette kan igjen føre til at deltakelse og innlemmelse i kulturen er mulig. Satt i sammenheng med denne studien, kan det bety at en sanger gjennom å jobbe med sin rytmiske plassering og frasering for eksempel gjennom teknologiske virkemidler og medmusikere som mediatorer, kan forstå hvordan de skal bruke de opparbeidede evnene til å utøve god Time.

5.2.2. Øving på Time via et tekstlig fokus

Med fokus på fonetikk og lyd

Vilde fortalte at hun gjennom sin sanglærer på studiet fikk en øyeåpner hva arbeid med rytmikk og Time kunne være for sangere. Sanglæreren så i følge Vilde på stemmen som ”*en totalmulighet*”, og i stedet for å fokusere på det tekstlige innholdet for å finne undertekst, formidle følelser og lignende, ble Vilde vist mulighetene *fonetikk* tilbød.

Fonetikk er læren om språklyder, som beskjeftiger seg med følgende områder; *taleapparatets anatomi og fysiologi* (fysiologisk fonetikk), *uttalen av språklydene* (artikulatorisk fonetikk), *de fysiske egenskapene til lydbølgene* (akustisk fonetikk) og *oppfattelsen av språklydene* (auditiv fonetikk) (Abrahamsen og Morland, 2008). Innenfor arbeid med sang, ble dette gjeldende for Vilde gjennom at

”Vi lette på og etter alle lyder i ord, vokaler og konsonanter – for å finne det rytmiske aspektet ved det, kjenne hvordan en lyd oppfører seg i stemmen, hvor mange muligheter som lå i det å utvide lyden – (...)

Det handlet om å faktisk lage de lydene som groova vokalt”

Det å gjøre fonetiske øvelser handlet ikke for Vilde bare om å få tak i hva som bor i en lyd, men videre hvordan det kunne påvirke hennes rytmiske frasering:

” så oversette det til både de rytmiske – altså ting som skal groove, hvor du skal synge en tekst på et tydelig beat og det skal bære seg selv, det skal swinge, rytmisk”

Med andre ord søkte hun å finne frem til grooven i ord, fremfor å jobbe med tekst på en måte der meningen med ordet ble vektlagt, og ikke det lydlige.

Runa, som Wilde, var også veldig opptatt av tekst, og selve lyden av ordene. Litt uti intervjuet med Runa, etter å ha snakket en del om Time, utbrøt hun;

”- Tekst for meg er jo hele verktøykassa på Time-!” –

Hun forklarte utsagnet videre, og fortalte at hun syntes det var viktig at bandet var klar over hennes rytmiske bidrag via det tekstlige:

”Det er liksom de lydene som ligger i ordene jeg bryr meg om, som liksom en måte å bevege seg på. (...) Det handler nok aller mest om orda mine, at jeg skal håndtere lydene ordentlig, for hvis jeg gjør det, så er det ikke alle tempi som funker, men da er det nesten – da handler det på en måte ikke om det lenger, men om det passer til låten på en eller annen måte – (..) så min øving på Time handler om det jeg sa ista, og å mestre flyten i overgangen mellom lydene i munnen min – og ikke bare på en måte, men på hundre måter. Det er kanskje essensen i hvordan jeg jobber med Time; at jeg, jeg er ikke fornøyd fordi at jeg klarer å si ting eller forme tre ord etter hverandre – eller to ord på en måte etter hverandre på en måte, jeg må vite at jeg har sjekket ut enhver måte å si det på”

Her kommer det tydelig frem av sitatet at Runas øving på rytmikk er tett forbundet til tekst. Både lyden av de enkelte ordene, men også hvordan de sies, som jeg forstår som hennes rytmiske disponering av ordene.

Fokus på tekst og uttale

Runa anser tekst og uttale av tekst som så viktig at det må være helt på plass før noe annet er det. Derfor hender det at tempoet i låtene må tas ned:

”Jeg synes at enhver sanger må være helt og fullt klar over hvordan de uttaler ord, på det språket de skal syngre (..) Og hvis man bruker tekst, så er det en forutsetning sånn at du kan kjenne når du har flyt i frasene dine, eller når noe lugger, og det hjelper ikke om det bare lugger ørlite grann, du er nødt til å stoppe ved alle tingene som lugger (..) man lytter til seg selv, åpenbart må man ha en puls, og hvis man har problemer med pulsen, da er vi på en måte – da er vi enda et nivå under.”

Det å ta ned tempoet i låtene og gi seg selv (som sanger) tid til å jobbe med uttale til det teknisk var på plass, mente Runa var essensielt for å kunne få en flyt i frasene. Ida trakk inn et tredje aspekt innenfor tekst og Time; nemlig det å øve til dyktige rapartister. Hun foreslo Eminem og Ursula Rucker – to ganske forskjellige rapartister, med svært ulik holdning til tid og Time. Ved å kopiere frasene deres, kunne en få en annen opplevelse av tid. En annen innfallsvinkel var å øve seg på ”tungebrekkere” og sanger med repeterende tekst, og prøve å få ordene til å groove ulikt hver gang de ble repetert.⁷⁰

⁷⁰ ”Tungebrekkere” er et uttrykk for regler med mange konsonanter som sies kjapt rytmisk. Se kapittel 6.

Oppsummering og refleksjon

For deltakerne i studien kunne det virke som om arbeid med tekst først og fremst handlet om en rytmisk funksjon.⁷¹ Vilde hadde brukt mye tid også på å leke med ord, lage lyder som ”groovet vokalt”, og kjenne etter hvordan ordene var plassert ulike steder i munnen, om de hadde ulik tyngde og lignende, hvordan. Hun fortalte at hun på denne måten både fikk jobbet med tekst, fraseplassering og tempo – samtidig som det var gøy å teste hvor fort eller sakte øvelsene kunne gjøres. Dette kunne minne om Runa og Idas arbeidsmetoder. Videre var det tydelig at øving på Time handlet mye om å disponere det tekstlige på en god rytmisk måte.

5.2.3. Øving på Time via bevegelse og kropp

Time og dans

For Vilde var det tydelig at Time og øvelse på aspekter rundt dette måtte være kroppslig fundert. Hun bruker gjerne dans i oppvarming, og det å danse til det hun kaller for ”*akutt funky musikk*”, er viktig for å kjenne etter hvor beatet og tyngdepunktene i musikken ligger i kroppen. I undervisningssammenhenger oppfordret hun gjerne elever til å virkelig ”*slenge ut bevegelser*” for å markere ulike tyngdepunkt i låtene som ble danset til. Videre fortalte hun om noe hennes sanglærer hadde sagt, som hun aldri hadde glemt:

”hun sa at hvis du lærer deg å spille til dans, så skal du se at du klarer å lage et friimprovisatorisk forløp som er sjukt mye gøyere å høre på, rett og slett bare fordi du greier å skjønne forskjell på hva som trigger bevegelse”

Dette poenget mener jeg er vel verd å ta med seg. Jeg forstår det som at sanglæreren til Vilde prøver å fortelle at det ikke er hvilke toner som synges eller spilles som er avgjørende for det som trigger bevegelse, men *hvordan* de utføres. Jeg har erfart at dansebandmusikk i en del musikkmiljøer være noe som blir sett ned på, da det fremstilles som mindre kultivert musikk. Slik jeg forstår sanglæreren i sitatet ovenfor, kan det å jobbe med musikk som skal danses til, altså å ”knekke koden” på det som *trigger bevegelse*, gi verdifulle perspektiv til måten en kan spille annen musikk (for eksempel et friimprovisatorisk forløp).

⁷¹ Det er mye mulig det skyldes studiens fokus på de rytmiske aspektene ved sang. Allikevel var den ”klassiske” måten å jobbe med tekstformidling (se kap.1; arbeid m. undertekst, analyse av selve teksten etc) ikke noe jeg hadde inntrykk av at sangerne tilla særlig stor vekt.

Time og indre puls

Både Andrea, Jostein, Vilde, Henrik og Runa virker som å være personer med en sterk, indre puls. For Vilde hadde det vært essensielt å ta rytmisk ansvar som sanger tidlig, også i bandsammenheng, og hun uttrykte det slik:

”de provider ikke beatet for meg; det gjør jeg sjøl” – ⁷²

Vilde ønsket å holde rytmen selv, noe som gjorde at hun øvde på å få til nettopp det ved å være tung i kroppen, tydelig i sin frasering, og ved å kjenne musikken og rytmikken *”inni seg”*. Runa fortalte at hun vagger mye, for å kjenne Timen og de ulike låtenes rytmiske feel, sagt med hennes ord, *”hva låtene trenger”*. Videre fortalte hun at hun *”synger på det som er inni hodet”*. Runa fortalte at hun alltid har hatt en veldig sterk følelse av Time, så for henne var det utfordrende å forstå hvordan det kunne være for noen som ikke hadde det. Lytting, mente hun, var essensielt – og hun presenterte uttrykket *”å lytte innover”* ;

”Jeg trenger ikke noe utenfor meg selv for å navigere rytmisk. Alle synger på noe (..) og hvis de kan lytte innover og begynne å lytte til hva de faktisk synger på, så har det vist seg mange ganger - da kan jeg se at de stoler på beatet sitt. Og før det, så er det akkurat som om de dingler i løse lufta! Og det er ikke en særlig allright følelse når du synger. Men jeg kan se at det har skjedd noen ganger, at de plutselig hører det de hører etter, som de ikke har tenkt så mye på at de hører etter, eller lytter etter, og så kjenner de plutselig pulsen sin”.

Runa peker her på at mange sangere ikke vet hva de skal høre etter, og at det er viktig at de kan finne sin indre puls, slik at de har *”noe å synges på”*, eller å forholde seg til.

Stig snakket også om nødvendigheten av å *”ha det i kroppen”*. En vei til å få det, var å trampe takta, få en indre puls, ikke synges maskinelt oppå denne, men øve på å plassere seg ulikt, og utvide sitt rytmiske vokabular. Han hadde selv gjort det ved at han hadde jobbet med underdelinger (mer avanserte sådan, eksempelvis kvintoler og septioler), slik at de kom som en del av et rytmisk overskudd. Måten han gjorde det på, var at han sang dem samtidig som han spilte, og ikke prøvde å øve dem inn som en del av en solo i en rytmisk sammenheng;

”for hvis du kan det, detter det ut av deg når det trengs”

Denne måten å jobbe på, altså å synges samtidig som en spiller, samsvarer med det *”femledds-uavhengighets-treningen”* som Chester holdt frem som viktig (Chester, 2006),⁷³ men Stig belyser også det som handler om å opparbeide seg *metronome sense* (Chernoff, 1979).

⁷² ”Provide” (engelsk) betyr (direkte oversatt) ”gi”, men i denne sammenhengen oppfatter jeg det som at Vilde prøver å si at hun vil ta ansvar for beatet, og at ikke bandmusikerne skulle ta ansvaret for henne, altså: holde rytmen for henne.

⁷³ Se kapittel 2.2.

Lytting til all verdens musikk, lytting til de ulike rytmiske lagene i den og erfaringen som korpstrommeslager fra tidlig barndom, er det Jostein fremholder viktig for at han utviklet en sterk indre puls. I tillegg uttrykte han takknemlighet for at ingen hadde satt bremsen for ham; det gjorde at han fikk ha en

”musikalsk oppvekst der alt er lov- hvor du må finne sjøl hva du ikke er god på, eller hva du butrer i mot på, eller hva du må jobbe mer med. Men sånn – jeg har jo alltid hatt – når jeg synger og, så har jeg trommeslagerrytmen i meg, hele tiden (..) så det går en klokke i meg som vet (..); da kan jeg gjøre egne fraseringer som går på min rytmiske beat. Istedenfor da å kopiere en annen sin frasering som ikke er naturlig for meg å gjøre, så kan jeg da bruke min egen rytmikk og egen underdeling til å lage en tilnærmet lik frasering som jeg kan presentere på en mye bedre måte - fordi at det ligger i meg”.

Jostein hadde jobbet mye med å synge på sin ”indre klokke”, noe som gjorde at andre musikere omtalte ham som ”en det går an å spille på”, hvilket jeg forstår som at Jostein bidrar til Timen og feelen i musikken han utøver på grunn av måten han fraserer rytmisk på. Han, som flere andre, mente det aller viktigste i all øving var *mengdetrening* – både alene og i fellesskap. Dette var noe Andrea, Kåre og Stig også understreket nødvendigheten av.

Øving på Time via utforskning av ulike tempi

Vilde fortalte flere ganger om hvordan hun hadde jobbet for å forbedre Timen sin ved å ta låtene opp og ned i ulike tempi, ”for å kjenne det i kroppen”. Med ”det” antar jeg at hun refererte til låtenes Time og feel. Andrea og Kåre kunne fortelle om lignende øvelser, der de satte ned tempoet med metronomen for å få ordentlig tak i underdelingene. Runa fortalte om det samme, men da omhandlet det ofte å få den riktige grooven til låtene de jobbet med. Henrik skildret en noe uortodoks måte å jobbe med Time på, i det første rockebandet han spilte i – da han innførte det han kalte ”kubjelleterapi”, og slik gjorde seg ganske upopulær;

”jeg satte ned tempoet på de låtene vi – jeg følte at det her bare galopperer av gårde (..), så bare måka jeg kubjella på metrisk maner, (..) det var et diktatorisk opplegg, helt forferdelig – jeg var en kuk å forholde meg til sånn sett – men jeg synes det ble bra resultater av det, når vi satte tempoet opp igjen (..) i alle fall klarte vi å bremse hestene litt”.

Som det kommer frem av hans eksempel, synes det å sette ned tempo i låter som ikke helt fungerer, å være en god måte å få overskudd rytmisk på. Dette samsvarer med flere av de andre deltakeres eksempel.

Oppsummering og refleksjon

Alle deltakerne i studien kom før eller siden i intervjusituasjonen inn på det kroppslige aspektet ved Time og rytmikk, enten det var så konkret som å kjenne rytmer via dans og bevegelse, å ”lytte innover” for å synge på sin indre puls, eller gjennom å få tak i underdelinger ved å sette ned tempoet for så å ”skru det opp” igjen, for å oppøve seg et overskudd i den musikalske utføringen av ulike tempi. Deltakerne hadde ulike begreper for det jeg forstår som å ha en rytmisk forankring i kroppen, en form for *metronome sense*, som ”å ha det i kroppen”, ”klokka mi” og ”synge på noe”.

For å kunne besvare studiens problemstilling, *Hvordan kan en sanger innenfor jazz og andre rytmiske sjangre øve på ”Time” og ”rytmisk feel” på en hensiktsmessig måte, og komme nærmere en opplevelse av hva det er som får rytmer til å ”swinge”?* (jamfør kapittel 1.4.1) har jeg i dette kapitlet studert det jeg operasjonaliserte i forskningsspørsmålene. Vi har sett hvordan deltakerne definerte begrepene Time og rytmisk feel, og hvordan de har jobbet og øvd for å bedre sin Time og rytmiske feel, både ved hjelp av ulike redskap, ved bruk av ulike tilnærminger til tekst, og ved kroppslighet, gester og dans. I den følgende drøftingen vil jeg trekke inn teori knyttet til de fremstilte funnene, for å forsøke å besvare og belyse problemstillingen ytterligere, og da kanskje spesielt se på hvordan en kan øve på en *hensiktsmessig måte*.

6.0. SAMMENFATTENDE DRØFTING OG AVSLUTNING

Jeg har i arbeidet med denne masteravhandlingen søkt å finne svar på hvordan en som sanger kan øve på Time og bedre sin rytmiske feel, og komme nærmere en opplevelse *av* og forståelse *for* hva det er som får rytmer til å swinge. Utgangspunktet har vært en forståelse av at mange sangere mangler et fokus på øving på Time og rytmiske aspekter (jamfør Svela, 2014, Johansen, 2013, og Halvorsen, 2007), og kanskje fortsatt kan sees på som “the Chirp” i et band.⁷⁴ Eller sagt med andre ord: en som ikke har god Time.

For å komme nærmere et svar på min problemstilling, har jeg intervjuet åtte svært kompetente musikere. Deres ulike kunnskap om og innfallsvinkler til øving på Time har jeg forsøkt å fremstille systematisk og forståelig i det foregående kapittelet.

Å jobbe med Time og andre rytmiske områder i musikk, er noe som innbefatter ganske ulike læringsprosesser. Det har derfor vært viktig å presentere det rytmiske feltet på en oversiktlig måte, og gi en innføring i ulike rytmiske begreper og områder. Videre har det vært viktig for studien å ha med ulike teorier om hvordan en persiperer, hvordan hukommelsen vår fungerer for å eventuelt kunne se om det er noe en kan gjøre når en øver som kan forsterke ulike prosesser så en lettere kan huske og *kunne* noe nytt. Sosiokulturelle læringsteorier har kunnet belyse andre prosesser ved det å øve på Time.

I dette avsluttende kapittelet vil jeg gjøre en sammenfattende drøfting der jeg knytter studiens funn opp mot relevant teori.

Formålet med hele studien har vært, og er, å gi sangere nok redskap til å ta tak i øving på rytmiske aspekter. Derfor vil jeg legge frem og drøfte ulike innfallsvinkler til dette, basert på funn og teori. Avslutningsvis vil jeg gi implikasjoner til videre forskning.

⁷⁴ Jamfør Joni Mitchells uttalelse referert til i kapittel 1. “The chirp” blir her forstått som “det svakeste leddet”, men en nødvendighet å ha med.

6.1. Øving på Time og rytmiske ferdigheter

Deltakerne i denne studien har langt på vei gitt verdifull kunnskap rundt øving på Time og rytmiske ferdigheter. De trakk frem bruk av språket, det rytmiske som ligger i det, og aktiv bruk av fonetikk og språklig-rytmiske virkemidler. De trakk frem det kroppslige aspektet ved rytmikk – at dans kunne være en god innfallsvinkel til øving på rytmiske områder, at Time, groove og den rytmiske feelen er kroppslig fundert, og til sist trakk de frem ulike verktøy de har mediert med for å bedre sin Time og forståelse for rytmiske aspekter ved musikken.

Det sosiokulturelle medieringsbegrepet gir i denne studien rom for pedagogisk refleksjon, noe som er sentralt, og går ut på å utnytte de mulighetene og begrensningene som ligger i verktøy. Verktøyene som i dette tilfellet medierer deltakernes kunnskap, er i hovedsak språklige og teknologiske, og fremstilt i foregående kapittel – jeg vil derfor ikke gå videre inn på det her. Wertsch (1998) påpeker at artefakter rommer ulike muligheter (*affordances*) og begrensninger (*constraints*). Säljö (2005) skriver at redskap stadig forbedres og utvikles, og at de i noen sammenhenger kan utvikle helt nye artefakter igjen. På den måten kan en se både loopmaskinen til Henrik, musikkprogrammeringsmulighetene både Andrea og Ida benyttet, og lydopptakerne som flere av deltakerne brukte, som verktøy som er videreutviklet fra et enklere redskap – som nå er videreutviklet, og sannsynligvis fortsetter å videreutvikles også fremover. Redskapene kan opptre som et ”støttende stillas” (jamfør Bruner, 1997), som kan gi utøverne verdifull hjelp, kanskje spesielt ved egenøving. Idas MIDI-komp⁷⁵ og Henriks bruk av loopmaskin kan fungere støttende som en mellomting mellom metronomens stødighet og et bands levende musisering. En loopmaskin tvinger brukeren til å ta det rytmiske ansvaret på linje med det en metronom gjør, og kan i så måte være hensiktsmessig når en ønsker å opparbeide seg en sterk puls eller god Time og timing.

6.1.1. Musikalsk sammenheng mellom språk og rytmikk

Den aller største forskjellen på instrumentalister og sangere, er ”*sangerens våpen*”;⁷⁶ tekst, eller språket. I mange sammenhenger kan teksten og det språklige meningsinnholdet få fullt fokus, og sangeren lærer seg ulike måter for å uttrykke dette. Det kan ofte handle om en

⁷⁵ Jamfør bruken av musikkprogram/sequenzer. En MIDI-fil inneholder data som er beregnet på å styre et elektronisk musikkinstrument. Det kan være en synth med tangenter, en lydmodul eller noen brikker som sitter inne i PCen din. Synthen kan også være virtuell, og bestå av et program som kjører på PCen. MIDI-filen inneholder ikke lyddata. Den inneholder bare informasjon om hvilke toner som skal spilles og hvordan. Derfor er det endelige resultatet avhengig av instrumentet som brukes til avspilling.

⁷⁶ Et uttrykk brukt av Runa

opplevelse av å ha et formidlingsmessig overskudd. Det være seg gjennom kognitive øvelser som arbeid med undertekst, å huske teksten gjennom historier, eller ved bruk av ulike hukommelsesstrategier. Jeg tror imidlertid det musikalske overskuddet og opplevelsen av det, hadde vært en god del større om en i større grad ble bevisst og åpnet opp for andre måter å jobbe med tekst og språk på. Det gjøres nok i noen grad, men mitt inntrykk er at det ikke er så utbredt som den dramatiske måten å arbeide med tekstformidling på, som jeg kort skisserte ovenfor – derfor vil jeg plass her til noe av det deltakerne bidro med i denne sammenheng, samt se hvordan språk og rytmikk henger sammen i andre musikk-kulturer jeg har blitt kjent med.

Vildes opplevelse av en ny dimensjon gjennom arbeidet med fonetikk, kan være interessant å se nærmere på. Ved å utforske det lydlige, hva som ligger mellom ulike bokstaver, ulike ord, gjennom det å leke med klangene mellom disse, leke seg med de perkussive konsonantene, og ved å sjekke ut hvor de korte og lange lydene ligger, tror jeg en sanger kan utvide også sitt rytmiske repertoar på tekst. Runas uttalelse om at tekst er verktøykassen hennes på Time, er også tankevekkende. Hun fortalte at det som skjer rytmisk når en setter ulike ord etter hverandre og leker med å finne måter å si dem på, hadde vært essensielt når hun skulle finne gode groover til sangene hun skrev.

I den forbindelse kan det være spennende å trekke en parallell til en rockelåt av Buddy Holly, ”Peggy Sue”, fra 1957. Sangen har lite meningsbærende tekst med tanke på lengden (den handler kort sagt om kjærligheten til Peggy Sue), det er flere repetisjoner av de ulike delene, og navnet Peggy eller Peggy Sue sies totalt 30 ganger på de 2 minutter og 28 sekundene låten varer. Det som er interessant, er å høre hvordan Buddy Holly bruker navnet rytmisk og nærmest perkussivt – og hvordan det virker som om teksten er underlagt det rytmiske drivet i musikken. Et slikt fokus – altså der det rytmiske fremfor tekstens meningsinnhold er viktig, hvordan ordene plasseres og fraseres, kan være interessant å ta tak i som sanger, og det er det jeg opplever både Runa og Vilde har vært opptatt av. En annen innfallsvinkel til slik jobbing, kan være å jobbe rytmisk med ”tungebrekkere”, som de begge foreslo; eksempelvis ”piccolomini” eller ”trikkekupong, trikkeperrong”, ”tørt knekkebrød”, regler eller sangregler (ofte brukt som oppvarmingsøvelser) som sies rytmisk og raskt, med ulike vanskelighetsgrader. En annen parallell til dette kan være å jobbe med rap, om man ønsker tekster med mer meningsinnhold eller større utfordringer med tanke på disponering av ulike ord. Ida trakk frem nettopp det med å ”planke” (kopiere) rapartister som Eminem og Ursula

Rucker, som en fruktbar måte å jobbe med rytmikk på. Dette mente hun var lærerrikt fordi rapartister nettopp jobber med språket på en måte der melodikk og harmonikk er sekundært: det er rytmen i språket og grooven som er det essensielle.

Språket kan med andre ord både fungere som et verktøy for å uttrykke noe rytmisk, der det rent språklige meningsinnholdet er underlagt rytmikken (som i arbeid med fonetikk og tekstlek), eller der det språklige meningsinnholdet styrer og leker med rytmikken (som i noe rap) og slik være et tillegg til andre måter å jobbe med tekst på.

Språk og rytmisk fokus i andre musikkulturer

Språk og rytmikk henger nøye sammen i flere kulturers musikkuttrykk, blant annet i indisk kunstmusikk, og afrikansk musikk, og da særlig vestafrikansk. Trommene i den vestafrikanske musikken brukes ofte til å kommunisere et språklig innhold, og uttrykker og imiterer språkets rytmikk og tonale karakter. Enten rytmen er fri og føles taktløs, eller pulsbasert, bruker den språkets parametre som rytme, betoning og varighet. ”Resitatorisk tale” eller sang inngår stort sett i all musikalsk sammenheng på hele det afrikanske kontinent, og dette gjør at mange afrikanere har en egen evne til å oppfatte og uttrykke flere rytmiske forløp samtidig, siden talen kommer som en naturlig frasering – og ikke en tenkt, periodisk, pulsrelatert rytmikk (Agawu,1995). Tidligere var det vanlig å bruke trommene som en språklig formidler ved for eksempel brann, krig og andre katastrofer, men med utviklingen de senere årene har dette mer og mer falt bort. Allikevel er det talte språket utgangspunktet for innlæringen av både rytmer og figurer, og rytmikken har stort sett til hensikt å kompe dans. Trommene er elementet som styrer den energiske utviklingen i dansen, med tunge og lette markeringer, og gjenspeiler ofte dansen i uttrykk, tempo og intensitet. Når en så lærer trommemønstre, er det vanlig å bruke ord som tilsvarer den intensiteten en ønsker fra trommene (Agawu, 1987). Vi kan finne en parallell til dette i indisk kunstmusikk og innlæringen av *Taala*, som jeg tidligere nevnt har blitt undervist noe i.⁷⁷

Alle som ønsker å lære indisk klassisk musikk må nemlig lære å synge, klappe, bruke håndtegn og få dette godt integrert, da det danner grunnlaget for det musikalske språket og hele den musikalske forståelsen.⁷⁸ Klassisk indisk musikk er svært improvisert, men forholder

⁷⁷ Se kapittel 1.2.1, Min bakgrunn.

⁷⁸ Da jeg i forbindelse med min avsluttende jazzsangeksamen hadde hørt mye på indiske sangere og ønsket å lære noe om indisk raga, mikrotonalitet og stemmebruk (jeg visste det var et langt lerret å bleke, men ønsket inspirasjon), tok jeg kontakt med gurun og sarodspiller Sudheshna Bhattacharya. Etter noen timer forsto jeg at jeg neppe ville rekke å komme til mikrotonalitet før eksamen, da det lå langt uti et satt

seg til strenge regler og rammer som danner grunnlag for improvisasjon. Taala, Taal eller Taalantainmah⁷⁹ (som kan oversettes med "klapp"), er betegnelsen som brukes i indisk klassisk musikk for ulike sammensetninger av rytmiske mønster, og kan være noe som tilsvarer metrikk i vestlig, europeisk kunstmusikk. En taala er en i utgangspunktet enkel, repeterende rytmisk frase, som ofte gjengis på et perkussiv instrument, for eksempel tabla. Indisk klassisk musikk, både nordlige og sørlige tradisjoner, har komplekse, altomfattende regler for utarbeidelsen av mulige rytmiske mønstre. Ethvert slikt mønster har sitt eget navn, men i den musikalske praksisen er det noen talas som foretrekkes og som er svært vanlige, mens andre er sjeldne. Av ulike taalas i Hindustanitradisjonen er *Teental*⁸⁰ den vanligste, som var den jeg ble undervist i. Den har et rytmisk mønster som kan tilsvare det vi i vestlig musikk ville kategorisert som en syklus på seksten slag fordelt på fire takter, der en takt på indisk heter *vibhag*. Hver vibhag starter enten et klapp eller et håndvink, som er ment for å forenkle kommunikasjonen mellom utøvere. Hvert slag markeres også ved et ord, eksempelvis Dhin, Tha og Dha. Det er forøvrig interessant i denne sammenhengen å legge merke til at ordene har *en* stavelse og starter med en konsonant, og i seg selv er ganske perkussive. Lengden og utførelsen av en vibhag (oversatt som en takt) er underlagt selve syklusen (16 takter i Teentaal), *avartan*. Jeg vil ikke komme nærmere inn på den klassiske indiske musikken her – til det er den alt for kompleks, men poenget er *læringsprinsippene*, som jeg tror kan gi implikasjoner til et mer bevisst rytmisk fokus i sangundervisning. Dersom en som sanger kan være fristet til å lære seg melodi, tekst og så fokusere på å formidle den, kan en fort hoppe over vesentlige prosesser, deriblant rytmiske, som er viktige for å kunne bli en enda sterkere utøver og formidler. Læring av indisk kunstmusikk slik jeg kjenner den, vektlegger læring av sentrale rytmiske elementer som kan fremme god Time og ikke minst periodefølelse, som videre kan tilrettelegge for å gi utøveren en sterk, indre puls. Dette var noe deltakerne trakk frem som essensielt.

6.1.2. Musikalsk sammenheng mellom dans, kroppsliggjøring av rytme og læring

Vilde trakk frem det å danse som viktig for arbeid med Time. Å kjenne pulsen, beatet, den rytmiske feelen i kroppen helt fysisk, anså hun som så viktig at hun gjerne brukte det som

læringsforløp. Frustrerende nok får en nemlig ikke komme til instrumentet før en har lært det rytmiske grunnprinsippet – *taala*, men så kan det hende at det nettopp er her det vi kan lære av ligger.

⁷⁹ Kilde: Sangtimer med Sudheshna Bhattacharya våren 2015

⁸⁰ Kilde: Sangtimer med Sudheshna Bhattacharya våren 2015

oppvarming med sangelever – og da var ikke poenget å ”danse fint”, men at eleven skulle kjenne hvert slag, de ulike rytmiske lagene, i kroppen.

Godøys forskningsprosjekt, “Musical gestures”,⁸¹ søkte å vise at musikk er nærmere tilknyttet kroppen enn en skulle tro. I følge professoren er hamring med fingrene, marsjering, vugging og veiving med armer og ben ikke bare staffasje, men en del av selve musikkopplevelsen (Paulsen, 2004). Flere av deltakerne i studien omtaler fenomenet Time og opplevelsen og utførelsen av dette som noe kroppslig, at de bruker kroppen aktivt, men at det også er noe de har en mental bevissthet rundt. Når Godøy presiserer at det er bevegelsen som gjør at en husker musikken, er det nærliggende å dra paralleller til kroppslig situert kognisjon. Om vi så går tilbake til Iyers forslag til korrespondanser mellom abstrakte begreper og kroppslig persepsjon i et økologisk perspektiv, ser vi at Iyer foreslår at rytme blir persipert som menneskelig bevegelse (jf. tabell 1, s. 44). Dette er innenfor et økologisk rammeverk, der musikkpersepsjon involverer en forståelse av kroppsbevegelse. Musikkrelaterte bevegelser er dermed ikke kun responser på musikalsk lyd, men noe som ligger implisitt i musikken selv. En slik tanke er imidlertid ikke banebrytende innen en rytmisk musikktradisjon, siden flere afrikanske språk ikke har ord for musikk som ikke samtidig involverer dans eller lek (Bjørkvold 2005:61-66).

En annen parallell det kan være naturlig å trekke bevegelse til, er hukommelsesteorier. At motorikken styrker hukommelsen, er noe hjerneforsker og spesialist i nevrologi ved Oslo Universitetssykehus, Espen Dietrichs, mener å ha belegg for. Han hevder at man ved aktiv trening kan utvikle hjernen videre, slik at det blir dannet nye kontakter mellom cellene samtidig som de utvikler effektiviteten og kan sende nye signaler (Fosse, 2005). Hjernecellene samarbeider ved at nervefibrene sender signaler mellom de forskjellige delene av hjernen, og i hjernens modningsprosess økes evnen til å lede nerveimpulser raskt frem og tilbake. Når vi bruker hjernen og lærer noe nytt, enten praktiske eller teoretiske ferdigheter, vokser nervefibrene og det dannes nye kontakter mellom hjernecellene (Dietrichs og Gjerstad, 2007, Fosse, 2005). Oppsummert kan en altså si at motorikken forsterker hukommelsesteknikken, og hjelper hjernen til å danne flere koblinger på en raskere måte.

Med dette som bakgrunn, ser jeg klart en fordel i å knytte ulike former for bevegelsestrening eller dans inn i øving på blant annet Time for raskere å ”lagre” den nylærte informasjonen, og

⁸¹ Se kapittel 2.5.2

for bedre å lagre koblinger til annen kunnskap om temaet. Videre tror jeg at et større fokus på bevegelse også vil hjelpe kroppen å forstå hvordan rytmer beveger seg, og videre hvordan man fraserer en rytme til å swinge på et bestemt vis, og slik skaper en ”feel” (Bastian, 1997).

6.1.3. Imitasjonsprinsippet – ”å snakke med en annens stemme”

Når sang og musikk læres inn i de fleste afrikanske musikktradisjoner,⁸² skjer dette stort sett via imitasjon (jamfør Agawu, 1995). Det krever stor konsentrasjon og tilstedeværelse, det er viktig å få med seg så mye som mulig av all informasjon som overføres fra mesteren, og målet er at den som imiterer skal kunne gjøre kunnskapen til sin egen. Dette minner mye om ventriloquation-prinsippet til Wertsch (Wertsch, 1998, Johansen 2013).⁸³ For å sette dette prinsippet inn i en rytmisk sanglig kontekst, kan det å ”snakke med en annens stemme” innebære å ”planke et kor”, altså kopiere en annen musikers soloimprovisasjon fra en plateinnspilling, eller å gjøre ”cover” av en annen musikers versjon (for eksempel kopiere Eva Cassidys versjon av ”Autumn Leaves”). Gjennom at en bruker ”den andres stemme” – her: improvisasjon og anvendt repertoar (både tonalt, klanglig, rytmisk og harmonisk), vil en selv bli kjent med og gjenkjenne både det harmoniske, rytmiske og melodiske grunnlaget, og kanskje utforske ulike klangmuligheter i egen stemme. Etter hvert vil en kunne fjerne seg fra den innlærte versjonen, og heller improvisere selv, siden en har lært seg språket og kodene som gjør at en kan benytte og dermed synges med ”sin egen stemme”.

Når uerfarne sangere deltar i talentkonkurranser som Idol, X-faktor, The Voice og lignende, kan de ha lite eller ingen undervisning på sang, og være så og si autodidakte. I seg selv er ikke det noe problem, dersom de kan ha en bevissthet rundt det de gjør, og tilpasser det egen kropp og ferdighetsnivå. Mange av disse sangerne har lært å synges via imitasjonsprinsippet – fra cd, YouTube og lignende, noe som ofte gjør at det er enkelt å høre hvem de har lært av eller kopiert fra. Imitasjon som læringsprinsipp er viktig, men det fordrer en bevissthet rundt bruken av det. Dersom en sanger imiterer lyden av en stemme helt ulik ens egen, vil det i verste fall føre til store sangtekniske problemer. Dersom en sanger imiterer en annen sangers kroppslige uttrykk for og i musikk som ikke samsvarer med eget bevegelsesmønster, kan det ende opp med å se komisk ut. Et annet og ikke mindre viktig aspekt er det vi ofte omtaler som

⁸² Jeg tror Agawu ofte beskriver vestafrikansk musikk, men bruker det generaliserende begrepet ”Afrikansk musikk” når han forklarer og beskriver. Jeg mener det er noe enkelt, da det er over 1500 språk og kulturer på det Afrikanske kontinent. Følgelig er ”afrikansk” ikke beskrivende for all musikktradisjon fra Afrika, men det kan gi en indikasjon om ulike prinsipper fra tradisjonell, vestlig europeisk kunstmusikk.

⁸³ Som beskrevet i kapittel 3.3.4

musikalsk integritet. Denne kan fort oppleves som lånt; for trente ører vil det raskt skinne igjennom at dette ikke er noe sangeren har bearbeidet og gjort til sitt eget. Når pedagog C i Svenssons (2007) studie snakker om å finne frem til elevenes egen naturlige groove,⁸⁴ at de beveger seg på en måte som er hensiktsmessig for dem, dreier det seg om at sangeren må oversette gester og bevegelser til et uttrykk de kjenner seg igjen i og selv kan stå for. Det kan altså ligge mye læring i å imitere og kopiere musikere som er bedre enn seg selv; det ble trukket frem av de fleste deltakerne i studien – men alle var tydelige på at målet måtte være å lære av dem, ikke prøve å bli som dem.

6.2. Ulike former for kunnskap

Blacklers kunnskapsmodell (Blackler, 1995) brukes primært for å si noe om ulike typer kunnskap i næringslivet, men jeg tror den kan være vel så anvendelig for å synliggjøre ulike kunnskap rundt aspektet Time. Jeg opplever at modellen sier noe generelt om kompleksiteten av kunnskapsformer, og nødvendigheten av å inneha kompetanse på de forskjellige typene. Jeg vil i det følgende se på noen av studiens perspektiver i lys av denne kunnskapsmodellen.

For å utvikle en *embrained kunnskap*, som er avhengig av begrepsmessige ferdigheter og kognitive evner, stiller det krav til sangeren om å lære seg rytmiske begreper og hva de innebærer rent praktisk. *Encoded kunnskap*, representert av symboler og tegn, vil kunne være ulike måter å notere hva en ønsker å oppnå i et musikkstykke eller en sang, som alle musikerne forstår. Disse to kunnskapsformene vil videre kunne gi sangeren et rytmisk språk som kan gi et overskudd og hjelpe sangeren å få *encultured kunnskap*, en delt forståelse, sammen med medspillere eller band, om Time. *Embedded kunnskap* vil i denne sammenhengen kunne være den systematiske prosess og rutiner bandet gjør for å tilegne seg dypere grad av kunnskap. Henriks ”kubjelleterapi” kan være et eksempel på en slik prosess, der målet var å bedre bandets Time, om enn det ble gjort på en noe utradisjonell måte. *Embodied kunnskap*, omfatter læring gjennom erfaring. Å få inn ulike aspekter ved rytmikk *i kroppen*, og å virkelig *kunne det* på flere måter, krever mengdetrening – noe alle deltakerne i studien fremholdt som nødvendig. Dette må gjerne øves sammen med andre, som en både kan forske sammen med, og fungere som mediator for og med, når den ene har noe å tilføre de

⁸⁴ Se kapittel 2.4.1

andre og motsatt. Jeg må kanskje i denne sammenheng trekke frem *embodied* kunnskap som den viktigste å jobbe med når det kommer til rytmikk, da jeg oppfatter denne typen kunnskap som noe underkjent i dagens samfunn. I skolen og gjennom skolens fagplaner (Kunnskapsløftet 2006) kan man se en favorisering av *embrained* og *encoded* kunnskap. Disse blir vektlagt fremfor *embodied*, gjennom læringsmål som skal være målbare nok til å vurdere ulike grader av måloppnåelse. Skal man virkelig utnytte det potensial en har som ”en øver”, som sanger og som menneske, tror jeg det er vesentlig og veldig viktig å ikke låse seg fast til *en* måte å lære noe på, eller gradere de ulike formene som bedre, best og mindre viktig.⁸⁵ Det er det jeg opplever Blacklers kunnskapsmodell sier noe om.

Jeg tror en som sanger blir mer helhetlig, mer komplett, dersom en jobber med ulike typer kunnskap og kan ta i bruk ulike metoder for å forbedre seg – enten det gjelder på et fenomen som Time eller om det gjelder andre sanglige aspekter. Er man som sanger eller instrumentalist sterk på en av disse kunnskapsformene vist i Blacklers (1995) modell, tror jeg en bevisstgjøringsprosess og et arbeid med de andre typene av kunnskapsformer kan bidra til en mer helhetlig forståelse og opplevelse av for eksempel fenomenet Time, og dermed også bedre ferdighetene på et helhetlig nivå.

6.2.1. Har sangere dårligere Time enn andre musikere?

Utgangspunktet for mastergradsstudien har vært en oppfattelse av at mange sangere mangler et fokus på øving på Time og rytmiske aspekter. Jeg har tenkt meg at det kanskje dreier seg om at rytmiske aspekter som gjenstand for øving ofte velges vekk til fordel for et annet fokus. Dersom det er tilfellet, tror jeg det skjer fordi en ikke vet hvordan og hvor en skal starte. Som Halvorsen (2007) påpeker, kan det være et område en som sanger ikke har fått noe særlig undervisning om tidligere, og dermed ikke har en forståelse for nødvendigheten av å kunne skikkelig. Hvorvidt sangere har dårligere Time enn andre musikere, hadde deltakerne i studien ulike meninger om. Noen mente det kunne virke slik i noen sammenhenger, andre mente sangere har god Time men ikke alltid bevisshet rundt sin rytmiske plassering eller hva de skal lytte etter, og en mente de har best Time, siden sangeren ”har fasiten i stemmen sin”. Alle var imidlertid enige om at det heller handlet om et *fokus på* eller et *fravær av fokus på* Time.

⁸⁵ Når jeg i avsnittet før trekker frem *embodied* kunnskap som ”viktigere” enn de andre, dreier det seg om et ønske om å sette fokus på en type kunnskap som jeg mener har vært og er neglisjert i for stor grad, særlig i skolevesenet i dag. Dersom alle kunnskapsformene får spille på lag med hverandre, tror jeg de kan være nærmest likevektige.

6.2.2. Er det et manglende fokus på rytmikk i sangopplæring?

Som sanger har en mange parametere å jobbe med, og følgelig må en ta valg på hva en ønsker å ha fokus på til ulike tider. Dersom en har bakgrunn fra sangundervisning med klassiske lærere, tror jeg det er stor sannsynlighet for at arbeid med rytmiske ferdigheter i stor grad har vært satt til siden for andre musikalske parametere (jamfør Halvorsen, 2007, Svella, 2014).⁸⁶ Det være seg melodikk, forståelse av harmonikk, klangutforming, intonasjon og ikke minst formidling av tekst. En årsak til dette, kan være at rytmikken, pulsen eller tempoet må vike for *frasen*, for den helhetlige utførelsen av en teksts melodiske forløp, noe som er vanlig i vestlig, europeisk kunstmusikk. I følge Iyer (1998) kan rytmikken i slik musikk være dynamisk på den måten at den ikke er konsis hele tiden, men kan spilles *rubato*, med *accelerando* eller *ritardando*. Groovebasert musikk, derimot, kjennetegnes ved en *isokron* puls, - et stødig beat og en jevn, metrisk puls⁸⁷. Det betyr ikke at groovebasert musikk ikke kan variere *tempi* innenfor en låt, men det er helt ulike vis å forholde seg til rytmikk på. For å eksemplifisere; dersom et symfoniorkester hadde måttet spille et stykke tid uten dirigent, er det grunn til å tro at det etter få takter mer eller mindre hadde gått i oppløsning. En dirigent av et storband kan imidlertid tillate seg å telle opp takten, for så å tre til siden eller eventuelt gi innsatser på spesielle steder i musikkstykket. Å få til en kollektiv endring av tempoet underveis i en storbandlåt, slik en forholdsvist enkelt kan få til med et symfoniorkester, vil sannsynligvis føre til store utfordringer og mange runder med øving. Dette eksempelet, om enn vesentlig forenklet, illustrerer hvordan man på forskjellig vis tilnærmer seg fenomenet rytme og puls innenfor de ulike tradisjonene. Charles Keil (1994) går så langt som å bruke ordene *syntaktisk* på vestlig klassisk kunstmusikk, og *prosessuell* på groovebasert musikk, ettersom disse musikktypene har forskjellige mål, og oppfyller eller streber mot disse målene på forskjellig måte;

"In syntactically organized music the points of rest are largely harmonic and the resistances and uncertainties are the product of melodic elaborations, usually reinforced with rhythmic deviations, to be sure. On the processual side, the pulse provides the resting points; the rhythms (in the sense not only of syncopation but of note placement) provide the resistances." (Keil, 1994:73)

Jeg mener forholdet mellom syntaks og prosess blir for enkelt behandlet av Keil, men kan av plasshensyn ikke diskutere det her. Jeg velger heller å bruke hans kategorisering som

⁸⁶ Det er selvsagt en forenkling, da det alltid vil finnes pedagoger med fokus på rytmiske ferdigheter i begge tradisjonene, men det er grunn til å tro at sangpedagoger innenfor rytmiske sjangere har et større og kanskje mer konkret rytmisk fokus, jamfør min diskusjon her.

⁸⁷ Uttrykket er blant annet brukt av J. London (London 2002:532, "Cognitive Constraints on Metric Systems: Some Observations and Hypotheses". Se for øvrig kapittel 2.3, S. Aroms uttrykk omhandler samme fenomen.

utgangspunkt for å forstå hvordan ulike læreres bakgrunn, eller sangere for den saks skyld, kan påvirke forståelsen til andre sangere av hva som er viktig i rytmisk musikk. Dersom en lærer har bakgrunn ifra klassisk eller vestlig kunstmusikk, gir det undervisningen en annen forståelsesramme basert på lærerens kodefortrolighet – eller manglende sådan.

Å synge rytmisk musikk dreier seg ikke om kun å lære en note, en sang fra en cd eller lignende og synge det “riktig” – definert som rent intonert og at en synger riktig melodi, fint og dynamisk frasert, som kanskje noen av mine tidligere sangpedagoger kunne tenke. Jeg opplevde stadig at vi kommuniserte med ulik bakgrunn; de klassiske trakk inn sin forståelsesramme (eller skjema, jamfør Snyder, 2000) på et felt de ikke kjente til og ikke forsto sine begrensninger innenfor, og jeg klarte ikke å kommunisere dette til dem. De hadde jo selvsagt rett i at (klassisk) sangteknikk ikke nødvendigvis er avhengig av sjanger. Problemet var at teknikken var preget av et klang- og fraseringsideal (Iyer, 1998) jeg ikke kunne kjenne meg igjen i, som gjorde at det ikke låt riktig når jeg prøvde å overføre oppvarmingsøvelsene jeg fikk til rytmisk sang. Dette ga grobunn for en rekke frustrasjoner, som kort sagt handlet om kodefortrolighet og hvor viktig det er å ha for forståelsen og utførelsen av musikk fra ulike sjangre (Iyer, 1998, Keil, 1994, Keil, 1995). Dette går selvsagt begge veier. Sagt med andre ord; vårt skjemarepertoar (Snyder, 2000) var svært ulikt, og følgelig bød det på utfordringer. Mitt poeng er følgende: for å kunne øve på Time og rytmikk på en hensiktsmessig måte i rytmiske sjangre, må en jobbe for å øke sin kodefortrolighet i henhold til det materialet man skal synge og jobbe med. Dette ble også understreket av flere av deltakerne i studien.

Oppsummering

Vi har i denne studien sett at eksponering for musikk både kan bedre hukommelsen (jamfør Snyder, 2000), men også at en kan indirekte og implisitt lære om ulike typers musikk rytmiske fokus gjennom å bli fortrolig med musikken, via *gjentakende lytting* (Snyder, 2000, Godøy og Leman, 2010). Innenfor et økologisk rammeverk, kan man si at musikalsk persepsjon involverer en forståelse av kroppsbevegelse (Iyer, 2002). Blom (1993), Bastian (1987) og Godøy (i Paulsen, 2004) skriver om hvor viktig det er for utøvelsen av rytmikk at den er *kroppsliggjort* og vises gjennom gester og andre kroppslige uttrykk, noe som kan forklares gjennom teorien om motorminner (Snyder, 2000, se kapittel 3). Den *implisitte hukommelsen* er som vi har sett, en del av langtidshukommelsen. Informasjon fra den

implisitte hukommelsen er ofte umulig både å undersøke bevisst og å uttrykke verbalt, noe som betyr at når vi bruker den, er vi generelt ikke klar over at vi memorere noe i det hele tatt. En undergruppe av den implisitte hukommelsen er minner av muskulære handlinger, kalt motorminner, og omhandler *prosessuell hukommelse*, som forholder seg til kunnskap om hvordan vi gjør ting (Snyder, 2000). Snyder (2000) skriver videre at ferdighetskunnskap (som det å øve på å bedre sin Time eller forbedre andre rytmiske områder) ikke er noe som kan læres bort symbolsk, men må demonstreres. Det støttes av studien til Rosenthal (1984), og gir også en indikasjon på nødvendigheten av å kunne ha sangpedagoger eller andre musikere som *mediatorer* (Wertsch, 1998, Johansen 2013) for å kunne utvikle seg på en god måte. Kunnskap om hukommelsen vår bør få konsekvenser for hvordan en legger opp undervisning og egenøving. Aktiv bruk av *avbildningsteorier* og det å prøve å sette ny informasjon inn i egen eller elevs kontekst, kan også være hensiktsmessig. Dersom en ønsker målrettet *men* utforskende øving (jamfør Johansen, 2013) på Time og rytmiske ferdigheter – *på en hensiktsmessig måte*, jamfør studiens problemstilling - vil en trolig kunne designe gode rammer for øvingen ved å ta hensyn til teoriene.

6.3. Implikasjoner for praksis

Jeg tror at dette masterarbeidet, sagt med Henriks ord, er *vesensnødvendig* – da det belyser et tema som jeg opplever i for mange sang-sammenhenger blir neglisjert fremfor andre aspekter ved det å synge. Mitt anliggende er at denne studien kan få konsekvenser for en rekke områder når det kommer til øving eller læring innenfor sang i rytmiske sjangre. Jeg håper studien skal ha relevans inn mot både egenøving for sangere (så vel som andre musikere), sangundervisning, og ikke minst avdekke et behov for videre forskning. Jeg vil i det følgende gi eksempler på ulike implikasjoner denne studien kan ha.

6.3.1. Implikasjoner for øving på sang og sangundervisning

Som vi har sett, er det dokumentert at det å knytte bevegelser til lytting og utførelse av musikk, vil gjøre at man husker den bedre (Godøy, i Paulsen 2004). På samme måte er det lettere å huske rytmer og hvordan de utføres ved å i større grad fokusere på bevegelser. Overført til musikk, kan det å imitere utøvere utifra hvordan de fysisk fremfører med gester og kroppslige uttrykk, gjøre at vi forbinder det man skal lære med mer enn teknikk og

konkrete noterbare preferanser i musikken (Green, 2002). Kanskje skal man i større grad – også på øverommet- involvere kroppsspråk, gester og mimikk når en øver på sang? Bevisst bruk av lytting og innøving av ulike stilarter der en prøver å visualisere musikken med kroppsspråk, kan være en måte å gjøre det på. Uansett bør tekniske aspekter på instrumentet prøves ut på øverommet eller i en øvrig øvingssammenheng, da det er stor fare for at det ikke brukes som en del av en utøvers repertoar hvis det ikke prøves ut. Ny kunnskap må knyttes til gammel, og først avbildes, slik at en kan utvide sine gamle skjemaer og sitt skjemarepertoar (jamfør Snyder, 2000).

Som pedagoger kan en ikke forvente at alle elever klarer å konkretisere og finne slike koblinger selv. Man bør oppfordre elevene sine til å bruke stemmen og leke med rytmiske figurer, for slik å ”snakke” sitt eget instrument, som kan være til hjelp for å bevisstgjøre deres egne fraseringer og uttrykk. Samtlige av deltakerne i studien mente at arbeid med å kjenne *underdelinger* og utvide sitt bevisste rytmiske plasseringsvokabular var essensielt for bli bedre på Time. Følgelig bør underdelinger og rytmisk plassering være noe en jobber eksplisitt med både på øvingsrommet og med sangelever, og studien peker på at dette er viktig for å utvikle en forståelse for hva det er som får musikk til å swinge (Keil, 1994, Keil, 1995, Iyer, 1998, Iyer, 2002). Studien peker videre på at det kan være nyttig å utvikle sin egen og elevens *metronome sense* (Chernoff, 1979) – og søke å lage oppgaver som fremmer en forståelse av sangerens indre puls.

Som vi har sett, bruker man i både flere afrikanske musikkulturer og indisk kunstmusikk *språklige fraseringer* for å lære og øve inn rytmikk. Dette gjør at språket og rytmikken får et nært forhold, noe som er typisk for mye afrikansk musikk der en ofte oppfatter og tenker musikk vokalt (Nketia, 1974, Agawu 1995, Chernoff, 1979). Studien peker på at et slikt perspektiv kan være svært nyttig for å arbeide med rytmikk. Å overføre denne tankegangen også til sangundervisning, kan gjøres ved å ”designer” rytmiske oppgaver som kan oppdages (jamfør Iyer, 2002) via kroppsliggjøring og språklek. Det kan skje gjennom veiledning av sanglærer, gjennom egenøving og eventuelt tilrettelegging i samspill for *peer-learning* i band (som omtalt i kapittel 3). Kort oppsummert, kan vi si at studien peker på at Time kan øves via dans/kropp/kroppslighet/gester, via bevisst arbeid med språk, og ved bruk av redskaper som får en medierende funksjon eller en *mer kompetent annen* (eksempelvis en medmusiker eller lærer) som mediator (jamfør Imsen 2003, Wertsch 1998, Johansen 2013).

6.3.2. Implikasjoner for videre forskning

Deltakerne i denne studien var mellom midtveis i tyveårene til rett rundt femti, og det er grunn til å tro at utviklingen på digitale verktøy har vært i stor endring fra da deltakerne begynte å jobbe med dem. Bare i den senere tid har smarttelefoner (som nesten er allemannseie) hatt en utrolig utvikling. For ti år siden gikk jeg med en voicerecorder i veska for å kunne synge inn melodier til nye låter, og fem år før det igjen, hadde jeg med en liten bok og prøvde å huske melodier og tekst så godt jeg kunne for siden å notere dem ned. I dag kan jeg ta alt direkte opp på telefonen. Utviklingen av apper,⁸⁸ opptaksutstyr og musikkprogrammer er i stor forandring og tilgjengeliggjøres for stadig flere; en metronom kan lastes ned som gratisapp, og avanserte musikkapper kan kjøpes rimelig. iTablaPro (brukt for å øve indisk kunstmusikk) kan gi den støtten en tablaspiller gir ”live”, slik at en kan øve på blant annet skalaer og ulike taalal alene, og gjennom iRealPro kan en øve til standardlåter med et digitalt komp, som i tillegg kan spille i den tonearten du ønsker. Samtidig gjør YouTube, blogging og sosiale medier det mulig å lære av andre, eksponere seg selv og slik få tilbakemelding, samt å lære instrumenter på egenhånd (hvorvidt det da går an å kalle autodidakt, om en bevisst lærer fra ”tutorials.”⁸⁹ er en annen diskusjon), noe som kan tilsi at hele musikkfaget er i forandring. Studien jeg har gjennomført, indikerer at det kunne være et behov for forskning på digitale verktøy og sang, eksempelvis ved å se hvilke endringer det kan ha hatt på sangeres øving, autonomitet, læring eller fremføring, eller i musikk som skolefag eller fag for øvrig. Et annet forskningsarbeid det kunne være behov for, er ulike fokus innenfor sangundervisning, hvordan det undervises, hva som vektlegges, og hva det kan ha å si for elevene. Er det slik at det ikke undervises hensiktsmessig (her forstått som at man er tilstrekkelig kodefortrolig med materialet det jobbes innenfor, jobber med underdelinger, gir eleven en opplevelse av strekket mellom slagene i en puls og lignende, jamfør deltakernes bidrag) på rytmiske områder som Time? Hvilket fokus har sanglærerne, og hvilket fokus har sangelevne? Et tredje forskningsfokus kunne være sangere og musikalsk integritet eller autonomitet. Hva ligger i det begrepet for sangere i dag? Hva påvirker dem, og på hvilke måter? Jeg opplever at denne studien peker på flere viktige forskningsområder det kunne være et behov for å vite mer om.

⁸⁸ ”App” står for *application (the action of putting something into operation)*, og er ulike programvarer utviklet for smarttelefoner og nettbrett. Ulike apper vil gi deg spesifisert hjelp. Mens en nettside ofte gir deg mange valgmuligheter, og dermed kan være vanskeligere å orientere seg i, vil du via appen få hjelp til akkurat det du var på jakt etter.

⁸⁹ ”Tutorials” er et begrep for læringsvideoer. Blant annet finnes det blogger og hjemmesider der musikere viser hvordan ulike musikkbegreper fungerer i praksis, eller for eksempel hvordan en spiller de ulike grepene til en sang på gitar.

6.4. Avslutning

I denne studien har jeg intervjuet trommeslagere og sangere om Time og rytmiske områder. Målet har vært å dra nytte av hverandres kompetanse. Jeg tror at man gjennom en erfaringsutveksling og ønske om forståelse for ulike musikalske aspekter vil få en bedre helhetlig musikkopplevelse, i tillegg til en økt trygghet og forståelse for eget og andres instrument. Jeg håper at studien skal øke bevisstheten rundt sangeres Time, og inspirere til øving på denne. Jeg håper at rytmikk som øveområde skal få mer innpass og plass generelt i sangundervisning, at en setter av bevisst øving på Time, og at en forstår nødvendigheten av mengdetrening på området – både alene og i samspillssetting. Videre håper jeg at innøvningsmetoder kan reflektere det at rytmikk er noe kroppslig – og at en søker å finne måter som gjør at en virkelig kjenner hva det er som får en rytme til å swinge. Jeg intervjuet og søkt å finne svar hos dyktige musikere med svært god rytmisk kompetanse, for slik å *stå på skuldrene til kjemper*, sagt med Bruners ord, slik at en stadig kan finne og utforske seg frem til nye veier til målet om å bli en bedre sanger.

Jeg har skrevet denne masteren med et oppriktig ønske om at den skal bli lest av mange.

Mitt håp er at arbeidet jeg har lagt ned i denne forskningen kan vise seg å være meningsfullt for sangere, kordirigenter, sanglærere så vel som andre musikere, for jeg har selv gjennom dette arbeidet fått verdifull innsikt til videre arbeid med sang og rytmikk.

It's about Time.

7.0. LITTERATURHENVISNINGER

- Abrahamsen, J. E. & Morland, A. (2008). *Starthjelp i fonetikk og lingvistikk* (1. utg.). Trondheim: Tapir Akademisk Forlag
- Agawu, Victor Kofi (1987) *The rhythmic Structure of West African Music*, The Journal of Musicology
- Agawu, Victor Kofi (1995) *African Rhythm, a northern Ewe perspective*. Cambridge University Press
- Alvesson, M. og K. Schöldberg (2008): *Tolkning och reflection. Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*. 2. opplag. Lund: Studentlitteratur.
- Arom, S. (1991) *African Polyphony and Polyrhythm. Musical Structure and Methodology*. Cambridge University Press. Tilgjengelig online fra: <http://dx.doi.org/10.1017/CBO9780511518317>)
- Bastian, P. (1987): *Ind i musikken*. Danmark: Gyldendal Forlag.
- Berliner, P. F. (1992): *Thinking in Jazz: the Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press
- Bielicke, S. (2011): *Selected typologies of learners, and learning related to digital resources in singing lessons i Vidulin-Orbanić, S. (red.) Glazbena pedagogija u svjetlu današnjih i budućih promjena. II: Glazbena nastava i nastavna tehnologija – Mogućnosti i ograničenja*. Pula: Universitetet i Pula – institutt for musikk, s. 45-60. Tilgjengelig online fra: <http://www.evta-online.eu/uploads/pdf/handbook/3.3.2.LearningStyles-Bielicke.pdf>
- Billett, S. (2010). *Learning through practice: Models, Traditions, Orientations and Approaches*. Dordrecht: Springer.
- Bjørkvold, J. R. (2005) *Det musiske menneske*. Oslo: Freidig forlag
- Blackler, F. H. M. (1995): *Knowledge, knowledge work and organizations: an overview and interpretation*. In: *Organization Studies*. 16, 6, s. 1021-1046.
- Blom, J. P. (1993). *Rytme og frasering - forholdet til dansen*. I Bjørn Aksdal og Sven Nyhus (Ed.), *Fanitullen. Innføring i norsk og samisk folkemusikk*. Oslo: Universitetsforlaget, Oslo.
- Brolinson, P. E. & Larsen, H. (1981): *Rock -: aspekter på industri, elektronikk & sound*, Gummesons Tryckeri AB, Fallköping.
- Bruner, J. S. (1997): *Utdanningskultur og læring*. Ad Notam Gyldendal.
- Bulthmann, R. (2001): *Er forutsetningsløs eksegese mulig?* I: S. Lægroid og T. Skorgen *Hermeneutisk lesebok*, Oslo: Spartacus
- Chernoff, J. M. (1979): *African rhythm and African sensibility: aesthetics and social action in African musical idioms*. Chicago: University of Chicago Press.
- Chester, G. (1985/2006): *The New Breed: Systems for the Development of Your Own Creativity*. Modern Drummer Publications.inc, 2. opplag. Universitetsforlaget.
- Daniels, J., Cole, M., Wertsch, J. (2007): *The Cambridge companion to Vygotsky*. Cambridge University Press.

- Danielsen, Anne (2006) *Presence and Pleasure The Funk Grooves of James Brown and Parliament*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.
- Denscombe, M. (2009): *Forskningshandboken : för småskaliga forskningsprojekt inom samhällsvetenskaperna*. Studentlitteratur AB.
- Derrida, Jacques & Gundersen, Karin (2006). *Dekonstruksjon: klassiske tekster i utvalg*. Oslo: Spartacus.
- Dietrichs og Gjerstad, (2007), *Vår fantastiske hjerne. 2. utgv*. Oslo: Gyldendal
- Dimond, J. (2005) *Bass Riyaz – The Practice Workbook For Mastery of the 4,5, and 6-string Electric Bass Guitar*.
- Dunscomb, R. & Hill, W. (2002) *Jazz Pedagogy: The Jazz Educator’s Handbook and Resource Guide*. Warner Bros Publications
- Erschine, Peter (2009) *Everything is Timekeeping*. Alfred Publishing Co (UK) Ltd.
- Everett, E. L. & Fursett, I. (2008): *Masteroppgaven. Hvordan begynne – og fullføre*. 3. Opplag. Oslo: Universitetsforlaget.
- Foss, A. S. (2008): *Mer utholdende med musikk*. (Online). Tilgjengelig fra: <http://www.forskning.no/artikler/2008/oktober/196881>
- Fosse (2005): *Hjernetrim og hjernesykdom*. (Online). Tilgjengelig fra: http://sinneshelse.no/artikler/hjernetrim_hjernesykdom.htm
- Friberg & Sundström (1997): *Preferred swing ratio in jazz as a function of temp*. TMH-QPSR 4/1997 (Online) Tilgjengelig fra: <http://www.speech.kth.se/prod/publications/files/2968.pdf>
- Føllesdal, Walløe og Elster, (1996): *Argumentasjonsteori, språk og vitenskaps*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Godøy, R. I. & Leman, M. (2010) *Musical gestures: sound, movement, and meaning*. New York: Routledge.
- Green, L. (2002): *How Popular Musicians Learn. A Way Ahead for Music Education*. Ashgate Popular and Folk Music Series; Hants, England/Burlington USA: Ashgate)
- Grønmo, S (2004) *Samfunnsvitenskapelige metoder*. Fagbokforlaget
- Halvorsen, S. E. (2007) *Å synge rytmisk når utgangspunktet er klassisk : en studie i rytmisk sangteknikk*. Universitetet i Oslo. (<https://www.duo.uio.no/handle/10852/27118>)
- Hauge, T. B & Christophersen, C. (2000): *Rytmisk musikkpedagogikk i grunnskolen*. Bergen, Fagbokforlaget
- Imsen, G. (1998/2003): *Elevens verden. Innføring i pedagogisk psykologi*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Iyer, V.S. (1998): *Microstructures of Feel, Macrostructures of Sound: Embodied Cognition in West African and African-American Music*. PHD. Dissortation, University of Berkeley. Tilgjengelig online fra: <http://archive.cnmat.berkeley.edu/People/Vijay/%20THESIS.html>
- Iyer, V.S. (2002): *Embodied Mind, Situated Cognition and Expressive Microtiming in African - American Music*. Music Perception: An Interdisciplinary Journal.
- Johansen, G. G. (2013): *Å øve på improvisasjon. Ein kvalitativ studie av øvepraksisar hos jazzstudenter, med fokus på utvikling av improvisasjonskompetanse*. Oslo: Norges Musikkhøgskole
- Jørgensen, H. (2009): *Research into Higher Music Education. An overview from a quality improvement perspective*. Oslo: Novus Press

- Keil, C. (1994): *Motion and Feeling through Music. I: Music Grooves. Essays and dialogues.* Keil, C. & Feld, S. (red.). Chicago: University of Chicago Press, s. 53-76
- Keil, C. (1995): *The theory of participatory discrepancies and the power of music.* Cultural Anthropology 2, s. 275-283.
- Kvale, S. & Brinkmann, S. (2009): *Det kvalitative forskningsintervju. 2.utgave.* Oslo: Gyldendal.
- Lahn, L.C. & Jensen, K. (2008): *Profesjon og læring.* I Molander, A. & Terum, L. I. (Red.), *Profesjonsstudier.* Oslo: Universitetsforlaget
- Liebman, D. (2016): *Jazz Rhythm.* Uten årstall, lest februar 2016. Tilgjengelig online fra Liebman's hjemmeside: http://davidliebman.com/home/ed_articles/jazz-rhythm/
- London, J. (2002) : *Cognitive Constraints on Metric Systems: Some Observations and Hypotheses.* Music Perception, Vol 19(4), 2002, 529-550.
- Mescheryakov, B. G. (2007): *Terminology in L.S. Vygotsky's Writings,* i Harry Daniels, Michael Cole, & James V. Wertsch (red.) *The Cambridge Companion to Vygotsky.* New York: Cambridge University Press
- Nketia, J. H. K (1974): 1974: *The Rhythmic Basis of Instrumental Music.* I *The Music of Africa,* NewYork/London
- Ogden, T. (2004): *Kvalitetsskolen.* Gyldendal akademisk forlag.
- Paulsen, C. (2004): *Luftgitaren viktigere enn du tror .* Tilgjengelig online fra: <http://forskning.no/hjernen-media/2008/02/luftgitaren-viktigere-enn-du-tror>
- Paulgaard, G. (1997): *Feltarbeid i egen kultur: Innenfra eller utenfra eller begge deler?*
- Fossåskaret, E, Fuglestad og Aase, T. H. (red.) (1997): *Metodisk feltarbeid: produksjon og tolkning av kvalitative data.* Oslo: Universitetsforlaget.
- Pressing, J. (2002): *Black Atlantic Rhythm: Its computational and transcultural Foundations.* Music Perception: An Interdisciplinary Journal.
- Reber, A. S. (1993): *Implicit learning and tacit knowledge: an essay on the cognitive unconscious.* New York: Oxford University Press.
- Refslem Jensenius, A. (2008): *Action - sound: developing methods and tools to study music-related body movement.* Faculty of Humanities, University of Oslo, Oslo
- Rommetveit, R. (1992): *Outlines of a dialogically based social cognitive approach to human cognition and communication.* I: Wold, A. H. (red), *The Dialogical alternative : towards a theory of language and mind.* Oslo: Scandinavian University Press.
- Rosenthal, R.K. (1984): *The Relative Effects of Guided Model, Model Only, Guide Only, and Practice Only Treatments on the Accuracy of Advanced Instrumentalists' Musical Performance,* Journal of Research in Music Education, Winter 1984, vol. 32 (4), s. 265-273.
- Ryen, A. (2002): *Det kvalitative intervjuet. Fra vitenskapsteori til feltarbeid.* Bergen: Fagbokforlaget
- Sander, K. (2014): *Om persepsjon,perseptuell organisering, ikke-sannsynlighetsutvalg.* Artikler tilgjengelig online fra : <http://kunnskapscenteret.com>
- Schuller, G. (1968): *Early Jazz.* Oxford: Oxford University Press.
- Sloboda, (2005): *Exploring the Musical Mind: Cognition, Emotion, Ability, Function.* Oxford: Oxford University Press.

- Snyder, B. (2000): *Music and memory: an introduction*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Snyder, B. (2009): *Memory for music*. I Hallam, S. , Cross, I & Thaut, M. (red.) *Handbook of psychology of music*. Oxford: Oxford University Press.
- Stevens, J. (2007): *Search and reflect*. Rock School.
- Strandberg, B. (1998): *It's about Time*. Uppsala: Sittel.
- Svela, G. G. (2014): *Hvilke likheter og forskjeller finnes mellom klassisk sangopplæring og jazzsangopplæring, og hvordan kan de to opplæringstradisjonene dra nytte av gjensidig kompetanseutveksling? En intervjuundersøkelse med sangpedagoger i høyere musikkutdanning*. Oslo: Norges Musikkhøgskole. Tilgjengelig online fra: <http://brage.bibsys.no/xmlui/handle/11250/172550>
- Svensson, D. (2007) *Timing i sångundervisningen*. Eksamensarbeid ved Högskolan i Malmö.
- Säljö, R. (2001) *Læring i praksis: Et sosiokulturelt perspektiv*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Säljö, R. (2002): *Læring, kunnskap og sosiokulturell utvikling. Mennesker og dets kunnskaper*. I Bråten, I (red.). *Læring. I sosialt, kognitivt og sosialt-kognitivt perspektiv*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Säljö, R. (2006): *Læring og kulturelle redskaper. Om læreprosesser og kollektiv hukommelse*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Tetzchner, S. V. (2001). *Utviklingspsykologi* (4th ed.). Oslo: Gyldendal akademisk
- Thaut, M. (2005) *Rhythm, music, and the brain: scientific foundations and clinical applications*. New York: Routledge.
- Tønsberg (2007): *Institusjonaliseringen av de rytmiske musikkutdanningene ved Høgskolen i Agder*. Doktoravhandling. Norges Musikkhøgskole. NMH- publikasjoner 2007:2
- Washburne, C. (1998): *Play It "Con filin!" The Swing and Expression of Salsa*. University of Texas.
- Weir, M. (2001) *Vocal Improvisation*. Advance Music.
- Wertsch, J. V. (1998): *Mind as Action*. Oxford: Oxford University Press
- Wilson, M. (2002). *Six views of embodied cognition*. *Psychonomic Bulletin & Review*, 9(4),625-636
- Zangger Borch, D. (2005). *Stora Sångguiden*. Danderyd: Notfabriken.
- Zinsser, W. (2006): *On Writing Well: The Classic Guide to Writing Nonfiction* . 30th Anniversary Edition, Collins

Annen gjennomgått litteratur:

- Agawu, Kofi (2003) *Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions*. Tilgjengelig online fra: https://books.google.no/books?hl=no&lr=&id=PkppAwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=kofi+agawu&ots=Jhy8KM DdQG&sig=rMK8i4dJBTCe7H8KdE0JbG0lmQ&redir_esc=v#v=onepage&q=kofi%20agawu&f=false
- Andersen, R. B. (2007): *Musikk og mediering : Teknologi relatert til sound og groove i trip-hop-musikk*. Mastergrad ved Institutt for musikkvitenskap, Oslo. Tilgjengelig online fra: https://www.duo.uio.no/handle/10852/169/discover?field=author&filtertype=author&filter_relational_operator>equals&filter=Andersen%2C+Ragnhild+Brøvig
- Arder, N.-K. (1996): *Sangeleven i fokus*. Gyldendal.
- Bjerke, K. Y. (2007): *Klanglig forming av grooveopplevelsen: en studie av sound som groovebestemmende parameter*. Mastergrad ved Institutt for musikkvitenskap, Oslo. Tilgjengelig online fra: <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/27139/Masteroppgaven-KristofferBjerke.pdf?sequence=1>
- Butterfield, M. (2009): *Participatory Discrepancies and the Perception of Beats in Jazz*. Tilgjengelig online fra: http://www.jstor.org/stable/10.1525/mp.2010.27.3.157?seq=1#page_scan_tab_contents
- Collier, G. (2002), *A study of timing in two Louis Armstrong- solos*. Tilgjengelig online fra: http://rhythmcoglab.coursepress.yale.edu/wp-content/uploads/sites/5/2014/09/Collier_Collier_2002_A-study-of-timing-in-two-Louis-Armstrong-solos.pdf
- Clarke, E. F. (2005). *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. Oxford: Oxford University Press.
- Dahl, S. (2005). *On the beat: Human movement and timing in the production and perception of music*. Ph. D. thesis, Royal Institute of Technology, Stockholm, Sweden.
- Edvardsson, D. (2014) *Musikalisk sväng, En stilstudie av fyra musiker i jazzgenren*. Göteborgs universitet, Eksamenarbeid på bachelornivå. Tilgjengelig online fra: https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/36563/1/gupea_2077_36563_1.pdf
- Estill, J. (2005): *Estill Voice Training, Level One, Figures for Voice Control, Workbook*. Estill Voice Training International, LLC
- Estill, J. (2005): *Estill Voice Training, Level Two, Figure Combinations for Six Voice Qualities, Workbook*. Estill Voice Training International, LLC
- Filstad, Cathrine (2011) *Taus kunnskap er gull*. Tilgjengelig online fra: <https://cathrinefilstad.files.wordpress.com/2013/04/taus-kunnskap-er-gull.pdf>
<https://www.bi.no/forskning/News/Nyheter-2011/taus-kunnskap-er-gull/>
- Gjørsvik, E. N. (2007): *One magic day he came my way... : En lesning av Kurt Ellings jazzvokal med utgangspunkt i standardlåten 'Nature Boy'*. Mastergrad ved Institutt for musikkvitenskap, Oslo. Tilgjengelig online fra: <https://www.duo.uio.no/handle/10852/27127>
- Haugen, M. R. (2011): *Musikken som danser. Om sammenhenger mellom musikk og bevegelse i samba*. Mastergrad ved Institutt for musikkvitenskap, Oslo. Tilgjengelig online fra: <https://www.duo.uio.no/handle/10852/26972>
- Havsed, I. (2015): *Svängigt pianospel. Pianopedagogers definitioner och undervisningsperspektiv av timing och sväng*. Master degree, Kungliga musikhögskolan, Stockholm.
- Hultberg , C. K. (2009): *En kulturpsykologisk modell av musikaliskt lärande genom musicerande*. Nordisk musikkpedagogisk forskning. Årbok 11 2009, 49-68 Nordic Research in Music Education. Yearbook Vol. 11 2009, 49-68. Tilgjengelig online fra: http://brage.bibsys.no/xmlui/bitstream/id/157184/nmpf_årbok_11_2009_teksten.pdf

- Kvamme-Dalland, T. (2007): *Selvl ring og rytmiske instrumentalister*. Mastergrad ved Institutt for musikkvitenskap, Oslo. Tilgjengelig online fra: <http://urn.nb.no/URN:NBN:no-18645>
- Kunnskapsdepartementet. (2006). *Læreplanverket for kunnskapsløftet*. Oslo: Utdanningsdirektoratet. Tilgjengelig online fra: <http://www.udir.no/Lareplaner/Kunnskapsloftet/>
- Lisø, K. (2009): *Forskning på rytmisk oppfattelse sett fra en trommeslayersperspektiv med vekt på didaktiske perspektiver og refleksjoner*. Mastergrad ved Universitetet i Agder. Tilgjengelig online fra: <https://brage.bibsys.no/xmlui/handle/11250/138429/browse?value=Lis %2C+Kurt&type=author>
- Novas, H. A. (): *Slagverkmotodikk : Allsidig slagverkundervisning i norske kulturskoler*.
- Snell, H. (2006): *The art of practice: A self-help guide for music students*. Brighton: Pen Press Publishers Ltd
- Thagaard, T. (2009): *Systematikk og innlevelse. En innføring i kvalitativ metode*. 3. utgave. Fagbokforlaget
- Zbikowski, L. M. (2004) *Modelling the Groove: Conceptual Structure and Popular Music*, Journal of the Royal Musical Association, 129:2, 272-297
- Zbikowski, L. M. [under review] : *Musical Time, Embodied and Reflected*, for *Music in Time: Phenomenology, Perception, Performance* (Harvard University Press [under review]) (pdf) Tilgjengelig online fra: <http://zbikowski.uchicago.edu>

Andre linker:

<https://tv.nrk.no/program/koid20009615/sensasjonen-billie-holiday>

<http://www.thefreedictionary.com/chirp>

<https://snl.no/epistemologi>

<https://translate.google.com/#en/no/prosthetic>

<https://nb.glosbe.com/en/nb/mnemonic>

<http://www.macleans.ca/i/?ap=http%3A//www.macleans.ca/society/the-interview-joni-mitchell/&ac=houseinter&aa=%2Frogers.publishing%2FMacleans.CPGBusiness&at=10>

<http://www.naturesekken.no/c1188058/artikkel/vis.html?tid=1686773>

<http://www.merriam-webster.com/dictionary/timing>

<http://www.jazzinamerica.org/JazzResources/Glossary/q/zz>

https://www.google.no/search?client=safari&rls=en&q=groove+definition+music&ie=UTF-8&oe=UTF-8&gfe_rd=cr&ei=bt7mVpXjNa-r8wf-t4voAw

Videolink: <https://www.youtube.com/watch?v=23e1GbatgtQ>